

Куликов Фёдор Иванович

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПА НАМЕКА В ЕГИПЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СТАРОГО ЦАРСТВА

Объектом исследования является художественное оформление египетских гробниц Старого царства. Цель работы – выяснить назначение так называемых цилиндров фараона в композиции частной и царской скульптур. Путем сравнительного анализа иконографии скульптурных и рельефных изображений хозяина гробницы впервые доказано, что появление цилиндров в руках вельможи является следствием применения египетским мастером принципа намека. Их использование объясняется техническими проблемами: скульптору необходимо было показать весь атрибутивный набор в руках, но сделать это не в ущерб прочности своего изделия. Выяснено, что цилиндры в руках не только намекали на наличие необходимых атрибутов (посоха, жезла, лотоса или платка), но и генерировали их.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/1-1/29.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 1 (27): в 2-х ч. Ч. I. С. 113-117. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/1-1/

© 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

HISTORIC NECROPOLIS OF BARNAUL: CONTINUITY OF TRADITIONS AND POLICY OF MEMORY OF SOVIET POWER (THE END OF 1919 – THE BEGINNING OF 1941)

Ekaterina Ivanovna Krasil'nikova, Ph. D. in History, Associate Professor
Department of History and Political Science
Novosibirsk State Technical University
katrina97@yandex.ru

The author presents the characteristics of the historic necropolis of Barnaul during the period between the Civil War and the Great Patriotic War, sets the goal to determine the specificity of cultural traditions and the state policy of memory influence on the appearance and state of the town old cemeteries, determines and describes the cemeteries of Barnaul in the 1920-1930s, reveals the names of the prominent townsmen buried there, also characterizes the reasons and process of the historic necropolis destruction, for the first time analyzes the townsmen's attitude to the desolation and destruction of old cemeteries and the political context of these processes, and basing on newspaper, archival and published memoir sources comes to the conclusion about the persistence of the cultural traditions associated with the historic necropolis, as well as the political conditionality of its destruction.

Key words and phrases: historic necropolis; cemetery; memorial places; policy of memory.

УДК 94

Исторические науки и археология

Объектом исследования является художественное оформление египетских гробниц Старого царства. Цель работы – выяснить назначение так называемых цилиндров фараона в композиции частной и царской скульптур. Путем сравнительного анализа иконографии скульптурных и рельефных изображений хозяина гробницы впервые доказано, что появление цилиндров в руках вельможи является следствием применения египетским мастером принципа намека. Их использование объясняется техническими проблемами: скульптору необходимо было показать весь атрибутивный набор в руках, но сделать это не в ущерб прочности своего изделия. Выяснено, что цилиндры в руках не только намекали на наличие необходимых атрибутов (посоха, жезла, лотоса или платка), но и генерировали их.

Ключевые слова и фразы: древний Египет; Старое царство; египетская гробница; египетская скульптура; «цилиндры фараона».

Фёдор Иванович Куликов, к. ист. н., доцент
Кафедра археологии и всеобщей истории
Горно-Алтайский государственный университет
fedkulikov@yandex.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПА НАМЕКА В ЕГИПЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СТАРОГО ЦАРСТВА ©

Египетские гробницы Старого царства – времени строительства Великих пирамид – всегда были объектом пристального внимания как серьезных исследователей, так и любителей сенсаций. Если первые видели в гробнице уникальный в мировой истории источник информации о староегипетских реалиях, то вторые – кладёшь древних премудростей и прогнозов на будущее человечества, черпая из которого наш современник может найти ответ практически на любой мучающий его вопрос. Основное внимание традиционно привлекают статуи хозяина погребения в сердабах и настенные рельефы, описывающие его повседневную жизнь.

Пристальное внимание к египетской изобразительности объясняется, не в последнюю очередь, ее относительно неплохой сохранностью и реалистичностью, а также повествовательностью сюжета. Безусловно, плоскостный характер живописи, использование метода ортогональной проекции и знаковая стандартизация, когда, к примеру, кисти рук человека, держащего тяжело нагруженный поднос или свиток папируса, передаются одинаково, сильно отличают египетскую живопись от современной [5, с. 141-170]. Тем не менее, действия изображенных жрецов, работников на пашне, пастбище и ремесленных мастерских видятся нам настолько естественными и жизненными, что иное их толкование кажется надуманным. Исследователю, казалось бы, достаточно ограничиться комментированием отдельных сюжетов, обширных сцен и кратких надписей к ним.

Не стоит, однако, забывать, что почти весь египетский изобразительный материал времени Старого царства и даже более позднего времени обнаруживается в царских и частных гробницах, а значит должен быть каким-то образом изначально трансформирован в соответствии с их назначением – обеспечивать посмертное существование хозяина. Это замечание кажется естественным каждому археологу, работающему с материалом любого погребения. Однако применительно к Египту проблема представляется гораздо сложнее: в период Старого царства египтяне строили свои погребения не столько для своего тела, сколько для своего

Двойника (Ка), который появлялся вместе с рождением человека, сопутствовал ему при жизни, а после смерти продолжал бытовать в неявной форме [1]. Оформленная изображениями суперструктура гробницы Старого царства и была, по сути, местом и механизмом поддержания существования Двойника.

Проблема репрезентативности египетской изобразительности как исторического источника кажется нам одной из самых актуальных в современной египтологии. Ее разработка насчитывает недолгую историю, но уже сейчас ясно, что при конструировании архитектурно-образительного пространства суперструктуры погребения египетский мастер использовал способы художественного оформления, скрывающие для нас его первоначальный замысел. Следует сразу оговориться: эти действия были вызваны не пресловутым желанием жрецов утаить от современников и далеких потомков некие тайные знания, а возникающей всякий раз проблемой практического характера. Среди прочего художнику сложно было совместить в одном рельефе изображение происходящего в гробнице действия и его аналоговую интерпретацию для мира Двойника. К тому же у него и у его заказчика возникало вполне понятное нам стремление передать развернутый сюжет на ограниченной по размеру площади стены. По этой причине египетские мастера активно использовали принцип намека и принцип совмещения иконографических форм.

Исследование в данном направлении идет, но, как правило, на материале староегипетских настенных рельефов. Между тем в распоряжении египтологов находится огромное количество скульптурных изображений, анализ которых обещает дать дополнительный материал по изучаемой проблеме.

Целью данной статьи является рассмотрение примеров и выявление общих принципов использования египетским мастером намека при формировании композиции круглой скульптуры. Для достижения поставленной цели следует, прежде всего, выяснить, как принцип намека использовался в настенном рельефе, а затем попытаться увидеть свидетельства использования аналогичного подхода в скульптуре.

Египетский настенный рельеф в многокамерных гробницах второй половины Старого царства может занимать десятки квадратных метров и включать сотни фигур хозяина, членов его семьи, жрецов, работников и челядинцев. Но представленные художником сюжеты кажутся чрезвычайно разнообразными только на первый взгляд: при внимательном изучении оказывается, что они часто повторяются даже в одной гробнице и передают далеко не все стороны жизни египтянина. В Старом царстве показывали преимущественно лишь жреческую службу и то, что в какой-то степени подготавливало ее или было связано с нею. Богатые интересными нюансами сцены полевых работ и работ на пастбище были важны заказчику не тем, что напоминали о «земной» жизни: они показывали, откуда берутся продукты в руках доставщиков, и максимально гарантировали надежность доставок. В сценах ремесленных работ медники, плотники, горшечники, скульпторы и ювелиры трудятся над изготовлением вещей для жреческой службы. Чаши и сосуды использовались жрецами при погребении и в регулярной службе у ложной двери, статуи еще при жизни хозяина ставили в сердаб, кровати, кресла, опахала и прочее либо выставлялись в камеры суперструктуры, либо были там желательны. Анализ изображений и надписей обнаруживает, что плавание на лодках под парусом и на веслах оказывается не светской прогулкой, а путешествием «на Запад», то есть в другую реальность, называемую нами загробным миром. Похоже, что подобную подоплеку могут иметь изображения путешествия хозяина в паланкине и, не исключено, его плавания в заводях Нила на тростниковой лодке с попутной охотой на птиц и гиппопотамов.

Отмеченная выше иносказательность староегипетского сюжета объясняется специфическим восприятием Двойника (Ка) человека и мира его существования. Поскольку мир Ка был для египтян Старого царства аналогом земного мира (где то же самое, но изобильнее, где не было богов и государственной службы, а хозяин выступал самым главным лицом), то и весь ритуал, направленный на кормление Двойника, неизбежно должен был быть сведен к воспроизведению обыденных повседневных действий. Уместно напомнить, что службу в часовне могли вести не только профессиональные жрецы, но и родственники хозяина гробницы и даже случайные прохожие. К примеру, изображение Каапер и его сына на входе в открытый двор гробницы сопровождается надписью, в которой хозяин, «возлюбленный царем и Анубисом», призывает всякого путника или слугу Ка, следующего мимо гробницы, вниз или вверх по течению реки, лить воду для него, давать ему хлеб и пиво. Если всего этого в наличии не будет, то можно ограничиться произнесением названия жертвы: хлебов и пива, гусей и тысячу голубей, антилоп и быков, а также чистого ладана «для него, смотрящего на работы... Каапер» [13, р. 53, 96]. Известная квалификация требовалась лишь от жреца-чтеца, зачитывающего перечень жертвуемых продуктов и совершаемых действий.

Несмотря на явные параллели между земным миром и миром Ка, египетский художник не мог показать кормление Двойника в формате повседневной жизни. И действительно, жрецы и обслуживаемый ими Двойник представляли разные миры, и общаться между собой могли лишь опосредованно – через ложную дверь и жертвенник. При этом часовня особым образом подготавливалась к контакту – веником заметали следы праздных посетителей, а снесь и жертвенный камень окуривали ладаном и окропляли водой с натром [3, с. 102-118]. Все это ставило художника в довольно сложную ситуацию: с одной стороны, он должен был показать трапезу такой, какой она бывает в его жизни (точнее, в жизни здравствующего вельможи) – с привычной сменной блюд, подносимых челядью на подносах. Когда поднос крепили на расширяющемся внизу цилиндре, получался одноногий столик. С другой стороны, он должен был показать, как эта трапеза воспроизводится чередой жрецов в гробнице у ложной двери. И здесь важно было сохранить баланс смыслов, не свести все к изображению жрецов у жертвенника, либо слуг в трапезной вельможеского имения.

Стремление совместить в одной сцене две версии кормления стало одной из причин использования египетскими художниками при оформлении гробниц принципа намека и принципа совмещения иконографических форм. В нашем случае работающие у жертвенника жрецы показываются несущими яства челядинцами,

а хозяин (вернее, его Двойник) изображается берущим продукты не с жертвенника, а с крышки одноногого столика. Изображений ложной двери и жертвенного камня в настенных рельефах египтяне Старого царства старались вовсе не допускать: они служили средством контакта между двумя мирами, а значит, не принадлежали ни одному из них.

По-видимому, египетский художник рассматривал столик как иную, более приличествующую миру-Двойнику изобразительную форму жертвенника. Подобная связь хорошо просматривается на материале гробницы карлика Сенеба [11, Abb. 2]. Оказывается, что жертвенная плита Сенеба имеет продолжение под землей, где переходит в условное изображение стола с одной опорой. На староегипетской сцене трапезы все вельможи сидят только за таким столом. Сходство со сценой трапезы становится абсолютным, если обратить внимание на ложную дверь. Внутри ее, откуда и должен был являться за жертвой умерший, художник изобразил пару глаз. При этом их размер и высота над уровнем пола таковы, что если жертвенник/стол поставить ножкой на поверхность земли, то они будут соответствовать сидящему за столом человеку, очевидно, самому Сенебу [7].

Стремление заменить изображение жертвенника его смысловым аналогом просматривается даже в развернутых сценах регулярной жреческой службы (они со временем появляются на стенах больших часовен), где, казалось бы, все этапы кормления Двойника у ложной двери должны передаваться максимально тщательно. Резчик по камню заменяет жертвенник изображением столика, ящика со снедью, или даже простого холмика, выгнутая линия которого условно передает жертвуемые продукты. Но встречаются и еще более удивительный вариант. Рассмотрим несколько примеров.

Известно, что порядок размещения сюжетов в сценах регулярной жреческой службы отражает в основном последовательность этапов ее проведения. В силу ряда причин сюжет окропления водой продовольствия в гробнице вельможи по имени Кар [14, fig. 22a, 25, 29] оказался не в начале, а в центре сцены, то есть вдали от изображения хозяина и самих продуктов. Египетский мастер по-своему оригинально вышел из затруднительного положения: он лишь намекнул на существование некоего приемлемого изобразительного варианта, не озабочившись окончательным графическим оформлением своего замысла. В его рельефе правая рука жреца, приподнятая и слегка вытянутая вперед, раскрыта ладонью так, словно касается верхнего края чаши либо крышки столика (жертвенника) с продовольствием. Сам предмет под рукой не показан, но поза жреца, неоднократно тиражируемая в прочих подобных сценах, ясно намекает сведущим людям на его наличие.

Похожий вариант комплектации сюжета был использован художником, работавшим над гробницей Нимаатра [3; 8, fig. 5, 14, р. XVIII]. Из сюжета очищения водой жертвенника был убран сам объект очищения, и современный зритель может видеть лишь коленапреклоненного жреца, выливающего воду, казалось бы, на землю.

В сцене регулярной жреческой службы из гробницы Каихеп [12, fig. 17] художник не только заменил жертвенник ящиком с продуктами, но и использовал принцип совмещения форм. В небольшом сюжете он показал, как служители Ка окатывают водой ящик со снедью, объединив, таким образом, две сцены – очищение продуктов и очищение жертвенника.

Мы видим, что в одном случае художник изображал реальный культовый предмет, в другом – его иное визуальное проявление в мире-Ка, в третьем – обходился лишь намеком на его присутствие в сцене. Можно ожидать увидеть нечто подобное и в круглой скульптуре.

Древнеегипетская круглая скульптура, как и настенный рельеф, способна дать богатый материал для системного анализа. Она характеризуется не только известным бесстрашием (мастер стремился убрать из своего произведения всякие эмоции), но и «стандартизацией», отличающей её от скульптуры античной. Портретируемый либо сидит в некоторой стандартной позе с сомкнутыми ногами и возложенными на колени руками, а если передан идущим, то не шагает, а шествует, глядя прямо перед собой, и создается впечатление, что это шествие будет длиться вечно [5, с. 168-169]. Его атрибутивный набор невелик. Частное лицо – и мужчина, и женщина – может носить одежду и опоясание разного вида, парик, нашейные широкие ожерелья, подвески и браслеты. Наряд царствующей особы дополняется одной из нескольких корон с уреем и подвязной бородой, которые представлялись египтянам самостоятельными божествами и были обязательными даже для цариц. В руках портретируемых можно заметить посох и различные жезлы, на ногах – сандалии.

Несмотря на то, что практически все статуи Старого царства найдены археологами в погребениях и к тому же высечены с учетом определенного изобразительного канона, они, скорее всего, передают прижизненный облик человека. И действительно, перечисленные выше атрибуты встречаются наяву среди погребального инвентаря, а значит, были вполне реальными и востребованными при жизни хозяина или в момент его погребения.

Известное затруднение вызывает интерпретация загадочных коротких цилиндрических предметов в опущенных вдоль тела руках, называемых в определенных кругах «цилиндрами фараона» [6]. Версии, что так называемые цилиндры фараона могут быть рукоятками носилок, свернутыми ароматическими платками, тубусами для папирусов или цилиндрическими печатями, принимаются авторами идеи с недоверием. Если верить рекламе и статьям в Интернете, «цилиндры фараона» стимулировали, омолаживали и оздоравливали организм египтян. Они якобы представляли собой цинковый (Лунный) и медный (Солнечный) цилиндры с соответственно магнитным и угольным наполнением особого приготовления. Авторов не смущает, что древние аналоги предлагаемых ими поделок в староегипетских гробницах не найдены (что и не удивительно, поскольку цинк в древнем Египте никогда не получали): они ссылаются на текст древнего папируса, никому более не известного и, к несчастью, утерянного [Там же].

Между тем предлагаемая трактовка цилиндрических предметов в руках скульптурных мужских и женских изображений может вызвать обоснованное сомнение. Мало того, что такие цилиндры не встречаются в

староегипетских гробницах – их нельзя увидеть и на настенных рельефах, синхронных статуям. Настенная изобразительность показывает нам хозяина с длинным посохом в левой руке и с жезлом или небольшим платком – в правой. Женщина изображается лишь с лотосом, или вовсе со свободными, опущенными вниз руками. Оказавшись волею художника в компании своего мужа, она обнимает его за плечи и держится за локоть. Не касаясь лично инсигний мужчины, женщина, видимо, «приобщается» к ним опосредованно, через его тело.

Замечено, что атрибутивный набор в руках вельможи неплохо коррелируется с содержанием размещенных перед ним производственных или жреческих сцен [2]. Другими словами, экипировка вельможи в реальной жизни зависела от того, куда на этот раз он отправляется с инспекцией – на поле, пастбище или в ремесленную мастерскую. Его административная активность должна была дополняться заданным набором инсигний, имеющих сакральный смысл и обеспечивающих успех челядинцев в определенной работе. Затронутая тема нуждается в дополнительном тщательном исследовании, но уже сейчас понятно, что атрибуты в руках изображенного в рельефе вельможи служили не для восстановления жизненных сил, а для успешного функционирования его хозяйства. Это и понятно: благополучие Двойника хозяина зависело от своевременных поставок нужных ему продуктов и вещей. Что касается болезней, то Двойник их просто не знал, поскольку больным его никогда не изображали.

Поиск в староегипетском рельефе аналога «цилиндров фараона» неизбежно выведет исследователя на некий цилиндрический предмет, нередко изображаемый художником в опущенной правой руке жреца-чтеца (херихеба). Но он значительно длиннее и, без сомнения, является свернутым свитком с перечнем жертвемых продуктов и вещей. Херихеб, будучи главным лицом в череде служителей Ка, зачитывал названия всех действий жрецов в часовне и названия продуктов, после чего отправлял снедь установленным жестом в ложную дверь адресату [3, с. 114-117]. Когда херихеб показывается за работой, его свиток развернут. Примечательно, что быть херихебом в Старом царстве, а значит держать в руке свиток, мог только мужчина, между тем как цилиндры показываются и в скульптурных изображениях женщин. Не стоит забывать и тот факт, что свиток держится изображенным в рельефе жрецом-чтецом, как правило, в одной руке (в другой - у него посох), а загадочные цилиндры чаще всего показываются в двух руках статуи.

Можно, конечно, проигнорировать предложенный сравнительный анализ иконографии, предположив, что различия в атрибутивном наборе имеют некую мировоззренческую подоплеку и указывают, к примеру, на функциональное отличие этих типов изображений. Однако сам египетский художник принципиальных отличий в скульптуре и рельефе, похоже, не видел: желая показать работу скульпторов в ремесленной мастерской, он рисует мужскую статую не с цилиндрами в руках, а именно с этими предметами – с посохом, жезлом, платком и свитком [9]. Женская статуя в этих случаях, как правило, вовсе не имеет в руках атрибутов. Лишь в сцене из гробницы Мерсуанх можно видеть художника, расписывающего статую хозяйки с платком или лотосом (в этом месте рельеф разрушен) в опущенной руке [10, fig. 8].

Следует принять во внимание, что иконография староегипетской скульптуры далеко не так стабильна, как обычно представляется. Система художественных канонов привела к формированию целого ряда определенных типологических жанров и довольно жестко нормированных поз портретных статуй. Примечательно, что различия в стиле объясняются не только социальной градацией египетского общества, но и, среди прочего, материалом изготовления. В последнем случае отличия в основном касаются положения рук и атрибутов в руках. У каменных статуй стоящих мужчин или женщин, датируемых временем Старого и Среднего царств, руки, как правило, опущены вниз и плотно прижаты к телу, либо, согнутые в локтях, крепко прижаты к груди. Женщина может обнимать своего супруга за плечи и держать его за локоть; иногда супруги держатся за руки. Подобная пластическая трактовка каменных статуй придает им монументальность и, что не менее важно, – делает их максимально прочными. И действительно, египетский скульптор, в отличие от своего греческого коллеги, тщательно избегал пластической расчлененности: опущенные вниз руки в это время не отделяются от плоскости камня, а выполняются в технике горельефа (высокого рельефа) или даже барельефа.

Мужские статуи из дерева или металла очень часто похожи на изображение хозяина гробницы в настенном рельефе: вытянутой вперед и согнутой в локте левой рукой вельможа опирается на посох, а в опущенной правой руке держит жезл. Иногда его рука/руки пусты, но отверстия в кулаках указывают на то, что какие-то вставные элементы у деревянной скульптуры были, но до нас не дошли. При этом пресловутые цилиндры фараона можно видеть почти исключительно в руках каменных статуй, а длинный посох и жезл хереп – только у статуй деревянных или металлических.

Отличия в иконографическом наборе и появление «цилиндров фараона», как нам представляется, объясняются вполне прозаическими мотивами. Египетский скульптор, работавший с камнем, сталкивался с существенной трудностью: он должен был снабдить свою статую необходимыми инсигниями (посохом, нужным жезлом или платком), но сделать это не в ущерб ее прочности. Это и понятно: если греческая статуя предназначалась для современников скульптора, то египетская – вечности. При этом условии высекать заказчика в камне с далеко вытянутой вперед рукой и выступающим жезлом было верхом легкомыслия: достаточно вспомнить, в каком состоянии до нас дошли мраморные греческие статуи. Работающий с деревом мастер не знал этих проблем: он компоновал скульптуру из нескольких частей и мог без всякого риска придать ей более свободную позу, снабдив нужными атрибутами.

В этих условиях египетский скульптор был вынужден прибегнуть к известному нам принципу намека. Не имея возможности высечь в камне посох, жезл и платок, он лишь указывал на их присутствие в атрибутивном

наборе, вложив в руки некие предметы цилиндрической формы, едва выступающие за абрис кулака. В этом случае руки можно было расположить вдоль тела, а при их моделировании использовать технику горельефа.

В предлагаемой версии можно было бы усомниться, если бы не многочисленные случаи использования принципа намека в композиции египетского настенного рельефа. Изобразительное пространство в помещениях гробницы (включавшее настенные рельефы и скульптуру) структурировалось путем различной компоновки сюжетов. Эти сюжеты, подобно иероглифам, были общеприняты и широко тиражировались в староегипетских гробницах. В этом смысле работа египетского художника напоминала работу писца, формирующего текст и некую реальность путем особого соположения письменных знаков. При этом ему совсем не обязательно было вырисовывать все сюжеты-символы: хорошо понимаемый современниками общий смысловой контекст позволял мастеру упустить некоторые сюжеты, либо, в силу особых причин, показать лишь часть сюжета. К слову сказать, египетский писец также довольно свободно обращался со своим текстом: пропуская иероглифы, используя лигатуры и сокращения, он часто приводит в замешательство начинающих египтологов. Все это порождает убеждение в том, что, к примеру, рельефное изображение присевшего на одно колено жреца само по себе подразумевает наличие жертвенника, а некие предметы в руках статуи вельможи обозначают необходимые ему атрибуты.

Цилиндры в руках не только намекали на наличие нужных инсигний, но и порождали их. В этом, собственно, и состоял смысл использования египетским мастером принципа намека. В изобразительном пространстве староегипетской частной гробницы одинокая фигура хозяина в облике жреца херихеба сама по себе порождала всю сцену жреческой службы, а изображение хозяина с посохом и платком подразумевало сцену работ на пастбище или в поле. Это и не случайно: херихеб исполнял главную роль в регулярной службе у ложной двери, а вельможа в реальной жизни инспектировал работы на открытом воздухе именно с таким атрибутивным набором [2]. Что касается статуи с цилиндрами в руках, то сведущий египтянин, оценив ее убранство и положение в гробнице, мог без труда понять, какие именно предметы мыслятся и воспроизводятся – посох, жезл или платок. Использование принципа намека было вынужденной мерой, и скульптор, если позволял замысел, старался показывать атрибуты целиком. Так, мастер, трудившийся над скульптурной композицией из нижнего храма Менкаура, где хозяин показан в компании богини Хатхор и богини Заячьего нома, нашел оригинальный выход: стоящий Менкаура касается опущенной правой рукой трона Хатхор так, что его жезл хереп оказался целиком лежащим на сиденье богини [4, с. 346].

Таким образом, появление «цилиндров фараона» стало возможным благодаря специфическому взгляду египтян на создаваемую мастером (скульптором и художником) реальность, в которой фрагмент целого мог генерировать невидимые нашему глазу элементы.

Список литературы

1. **Большаков А. О.** Человек и его Двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб.: Алетей, 2001.
2. **Куликов Ф. И.** Жезл и платок как корреляты в системе староегипетской частной гробницы уровня «хозяин – сцена» // Материалы XXVI Международной научной конференции «Востоковедение и африканистика в диалоге цивилизаций»: петербургские египтологические чтения. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2013 (в печати).
3. **Куликов Ф. И.** Изображение жреческой службы в часовне староегипетских частных гробниц: некоторые принципы построения сюжета // Вестник древней истории. 2012. № 2. С. 102-118.
4. **Пунин А.** Искусство Древнего Египта. Среднее царство. Новое царство. СПб.: Азбука, 2010. 656 с.
5. **Раушенбах Б. В.** Геометрия картины и зрительное восприятие. М.: Аграф, 2012. 240 с.
6. **Цилиндры фараона. Уникальный стимулятор организма** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cilindrifaraona.ru> (дата обращения: 20.10.2012).
7. **Bolshakov A. O.** Hinting as a Method of Old Kingdom Tomb Decoration // Gottinger Miszellen. 1994. № 139.
8. **Bolshakov A. O.** Studies on Old Kingdom Reliefs and Sculpture in the Hermitage. Wiesbaden, 2005.
9. **Duell P.** The Mastaba of Mereruka. Chicago, 1938.
10. **Dunham D., Simpson W. K.** The Mastaba of Queen Mersyankh III, G 7530-7540 (Giza Mastabas). Boston, 1974. Vol. 1.
11. **Junker H.** Giza V. Wien - Leipzig, 1941.
12. **Kanawati N.** The Rock Tombs of El-Hawawish: the Cemetery of Akhmim. Sydney, 1980. Vol. 1.
13. **Kanawati N., Hassan A.** The Teti Cemetery at Saqqara. Sydney, 1996. Vol. I. The Tomb of Nedjet-em-pet, Ka-aper and Others.
14. **Simpson W. K.** The Mastabas of Qar and Idu G 7101 and 7102 (Giza Mastabas). Boston, 1976. Vol. 2.

HINT PRINCIPLE USE IN EGYPTIAN SCULPTURE OF OLD KINGDOM

Fedor Ivanovich Kulikov, Ph. D. in History, Associate Professor
Department of Archaeology and General History
Gorny Altai State University
fedkulikov@yandex.ru

The object of the research is the decoration of the Egyptian tombs of Old Kingdom. The aim is to determine the purpose of the so-called Pharaoh's cylinders in the composition of private and royal sculptures. By the comparative analysis of the iconography of the sculptural and relief images of the tomb host the author for the first time proves that the appearance of cylinders in nobles' hands is the consequence of hint principle application by the Egyptian master, explains their use by technical problems: the sculptor had to show the entire attributive set in hands but not to the detriment of his work strength; and finds out that cylinders in hands not only hinted at the presence of necessary attributes (staff, warder, lotus or shawl) but also generated them.

Key words and phrases: ancient Egypt; Old Kingdom; Egyptian tomb; Egyptian sculpture; Pharaoh's cylinders.