

УДК 128:291.217: 393

<https://doi.org/10.33619/2414-2948/86/50>

**СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ТЕКСТАХ
КУЛЬТУРЫ НАГАДА И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА**

©*Шеркова Т. А.*, ORCID: 0000-0002-6203-1959, канд. ист. наук, Центр египтологических исследований РАН, г. Москва, Россия, sherkova@inbox.ru

**SYMBOLISM OF IMAGES AND MOTIVES IN THE IMAGE TEXTS
OF THE NAGADA CULTURE AND THEIR TRANSFORMATION
IN THE CULTURAL AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF ANCIENT EGYPT**

©*Sherkova T.*, ORCID: 0000-0002-6203-1959, Ph.D., Center for Egyptological Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, sherkova@inbox.ru

Аннотация. Мотивы охоты и сражений являлись самым популярными в изобразительном искусстве додинастического и раннединастического времени. В статье анализируются расписные сосуды типов С и D, относящихся соответственно к ранней и средней фазе культуры Нагада I (амратской) и Нагада II (герзейской), а также церемониальные палетки протодинастического времени (Нагада III) со сложными композициями. Эти артефакты отражали мифо-религиозные представления и ритуалы, игравшие важнейшую роль в борьбе порядка против хаоса. Он служил главным механизмом сохранения космоса как космогонического принципа. Ритуал консолидировал общество вокруг социального лидера — вождя / царя, которого на некоторых артефактах символизировали образы зверей: быка, льва, фантастических животных, проецирующих на него магическую силу, ману. Наряду с геометрическим орнаментом, включающим растительный и фигурки обитателей вод Нила: бегемотов и крокодилов, сосуды типа С расписывали сценами охоты, сражений и победы лидеров — вождей или региональных царей над врагами. В изобразительном искусстве Нагада II–III по-прежнему доминировали мотивы охоты и сражений, однако выполненные в новой стилистической манере. Символически мотив охоты и сражений, завершившийся триумфом вождя / царя обнаруживает внутреннее тождество темы охоты на обитателей Нила, диких животных пустыни и победы над врагами в динамике развития древнеегипетской культуры.

Abstract. Motives of hunting and battles were the most popular in the fine arts of predynastic and early dynastic time. This article analyzes the painted vessels of type C and D, related respectively to the early and middle phases of the Nagada I (amrat) and Nagada II (gerzean) cultures, as well as ceremonial slate palettes of the protodynastic period (Nagada III) with their complex compositions. These artifacts reflected mytho-religious ideas and the ritual that played the most important role in the struggle of order against chaos. It served as the main mechanism for the preservation of the cosmos as a cosmogonic principle. The ritual consolidated society around a social leader (king), who was symbolized on some artifacts by images of animals: a bull, a lion, fantastic animals projecting magical power, mana onto him. Along with geometric ornamentation, including floral and figurines of the inhabitants of the Nile waters: hippos and crocodiles, type C vessels were painted with scenes of hunting, battles and the victory of leaders - leaders or regional kings over enemies. The visual arts of Nagada II-III were still dominated by the motifs of hunting and battles, but they

were executed in a new stylistic manner. Symbolically, the motif of hunting and battles, culminating in the triumph of the leader / king, reveals the internal identity of the theme of hunting the inhabitants of the Nile, wild animals of the desert and defeating enemies in the dynamics of the development of ancient Egyptian culture.

Ключевые слова: бинарность мифологического сознания, хаос-космос, ритуальные артефакты, расписные сосуды, церемониальные палетки, символические образы царя, сакральные объекты, триумф вождя / царя, взаимосвязь тем охоты и сражений, структура композиций.

Keywords: binarity of mythological consciousness, chaos-cosmos, ritual artifacts, painted vessels, ceremonial palettes, symbolic images of king, ritual symbols, triumph of the leader / king, relationship between themes of hunting and battles, structure of compositions.

На протяжении всей эпохи существования древнего Египта письменного периода существовали четыре концепции космологических представлений. В Древнем царстве существовала Гелиопольская космология, в Среднем царстве — Гермопольская, в Новом царстве — Фиванская. Эти божественные космические законы существования Египта возглавляли верховные боги-творцы Атум, Тот и Амон. Образ Атума (Ра) и Амона сохранили черты древнейших демиургов, но в наибольшей степени это относится к богу Птаху, культ которого сложился в столице Мемфисе в период Раннего царства. Этот бог вобрал черты древнейших богов (культурных героев, демиургов додинастического времени культуры Нагада, рожденных мифологическим сознанием и наделивших людей «вещами разными прекрасными», законами бытия древних социумов на локальные территории Южного Египта, самыми развитыми из которых были Иераконполь, Нагада и Абидос.

Видный российский египтолог Ю. Я. Перепелкин, анализируя письменные источники (фрагмент надписи Раннего царства из Каирского музея и Палермский камень V династии, Древнее царство) пришел к выводу о том, что первому царю I династии Хору-Аха предшествовали другие цари, владевшие Верхнем и Нижним Египтом: Хор-Скорпион, Ири-Хор, Хор-Каа и Хор-Нармер [1, с. 302-303].¹ За последние десятилетия археологические работы позволили сделать важнейшее открытие о том, что путь сложения первого государства в двуедином Египте был сложным и длительным и включал не только I и II династии, но и 00 и 0, которые следовали друг за другом в достаточно исторически краткий период, а социально-имущественные процессы, приведшие к сложению двуединого государства прослежены, начиная с в Бадарийской культуры, предшествовавшей культуре Нагада, которая подразделяется на ряд фаз: Нагада I (амратская, 3500–3300 гг. до н. э.), Нагада II ранняя герзейская (3500–3050 гг. до н. э.), поздняя герзейская (3300–3150 гг. до н. э.) и Нагада III или протодинастическая (3200-3050 гг. до н. э.), за которой следует Раннее царство (3050-2613 гг. до н. э.) [3, р. 5].

Династия 00 относится к приходу Нагада Пс/d2 – IIIa1-2, а династия 0 включала время правления трех царей: Ири-Хора, Хора-Каа и Хора Нармера [4, р. 123]². К наиболее поздним гробницам протодинастического времени в некрополе Умм эль-Кааб относится усыпальница царя Скорпиона I [2].

Нет сомнения, что и носители культуры Нагада задавались вопросом «кто мы?» и «откуда

¹ После раскопок немецкого археолога Г. Дрейера большого некрополя в Умм эль-Каб в Абидосе [2] стало известно имя первого из трех предшественников I династии – Ири Хора.

² Хотя вопрос о том, относился ли Хор-Нармер к 0 или I династии остается дискуссионным.

мы?»), а ответ был связан с познанием картины мир. Для дописьменного периода источниками служат материальные свидетельства, изобразительные тексты: некрополи, могилы, поселения и сооружения на них, святилища, заупокойные постройки, изделия мелкой пластики, туалетные и церемониальные палетки с изображениями на них, расписные сосуды и пр. Иконографический анализ изобразительных текстов позволяет рассматривать их в контексте социально-политической и экономической истории. Но в данном контексте основной акцент приходится на мифо-религиозные представления и ритуальную практику, в которой отражались мифологические представления о происхождении населения долины и дельты Нила, основных духовных ценностях, существовавших в культуре Нагада в динамике ее развития на пути становления первого государства и трансформации основных мотивов и образов, представленных на предметах, таких как расписные сосуды типа С (Нагада I), D (Нагада II), а также на церемониальных палетках с многофигурными композициями (Нагада III).

Установки мифологического сознания

Тысячелетний опыт и наблюдение за природными и социальными явлениями сфокусировал мифологическое мышление на выявление противоположных чувственных образов при восприятии окружающего мира. Эти фундаментальные бинарные оппозиции, — пространственные (верх-низ, юг-север, восток-запад), временные (день-ночь), сезонные, социокультурные (мужское-женское, жизнь-смерть) и пр. создавали многоуровневые символические конструкции, семантические цепочки, порожденные мифологическим сознанием представления о мироустройстве и месте в нем человека. Первостепенной важности оппозиция хаос-космос наделялась особой значимостью, поскольку космос, упорядоченный мир представлял собой максимальную сакральную ценность, истоки которой восходили к первовременам сотворения мира предками и богами, передавшими знания и жизненные навыки последующим поколениям людей. Поэтому на первый план в коллективном сознании выступали обычаи, опыт, регламентирующие и упорядочивающие жизнедеятельность коллектива с помощью астрального календаря и ритуала [5, с. 365–368].

Бинарная логика мифологического сознания лежала в основе осевого мотива — противостояния и примирения пар противоположностей, – мотива, в котором разрешается ключевой вопрос древнеегипетской культуры о преодолении хаоса, смерти в циклической структуре времени. Целостность мироздания была максимальной ценностью древнеегипетской культуры. В процессе познания и описания образно-символической картины мира мифологическое сознание использовало разные мотивы, образы и культурные коды: телесный, родовой, межгендерный, близнечный, числовой и др., которые символизировали принцип целостности мироздания.

Для бесписьменных культур, как и культур дописьменного периода, изобразительное искусство неотделимо от мифопоэтического творчества, представлений о сакральности мира, созданного в правремена мифическими первопредками, по образу которого устанавливались правила жизни социума. При этом ритуал играл важнейшую роль в борьбе против энтропии и хаоса, выступал главным механизмом сохранения космоса — порядка как космогонического принципа. Он консолидировал общество вокруг социального лидера — вождя (царя). При проведении ритуалов использовался весь арсенал знаковых систем: естественный язык, язык жестов, танец, музыка, цвет, ритуальные предметы и действия с ними. Таким образом, обнаруживается связь изобразительного искусства с ритуалом, а не с мифом [6, с. 208–213]. Хотя «сам ритуал может трактоваться как прагматическая реализация мифа, проекция „мифологического“ в сферу „ритуального“» [6, с. 451, 456]. В ритуалах подтверждаются

мифологические представления о творении мира первопредками в первовремена, что являлось высшей ценностью культуры. Эта идея воплощалась в различных образах и мотивах.

Противостояние космоса и хаоса, периодически вторгающегося в жизнь социума, — это то, что было хорошо известно населению додинастического Египта через внешние проявления. «Окружающий микрокосм раскрывался перед обществом как единство противоположностей» [7, с. 27] в разных дихотомических парах: хаос и космос, центр и периферия, социальное и природное, мужское и женское, жизнь и смерть, день и ночь, свет и тьма и т. д., которые тем не менее составляли целостное мироздание. Реальный мир воспринимался коллективным сознанием через миф, фантастические, одухотворенные символические образы и мотивы. Этим инструментарием мифологическое сознание вносило порядок в первозданный хаос, который вторгался в упорядоченный мир³. Принцип дихотомии сохранился и в письменный период.

Мироздание в образе сосуда

Установка мифологического сознания, основанного на его бинарности, актуализировалась во всех додинастических, протодинастических и раннединастических изобразительных текстах как одна из форм знаковых систем. Как расписные сосуды, так и церемониальные палетки принадлежали к сфере ритуала. Подобные сосуды найдены в основном в погребениях, что включает их в контекст изучения картины мира в культуре Нагада.

В контексте отражения в ритуальных предметах додинастического Египта космологических представлений очень важно отметить, что исключительно часто материалами для их изготовления служили земля (глина) и вода, иначе говоря, первоэлементы, из которых был создан космос. *Первобытный холм, его символизирующий, — наиболее прозрачный образ, указывающий на существование представлений о выхождении космоса из бесформенного первичного водного хаоса.* Из земли и воды создавались предметы, окружавшие жизнь людей во всем ее многообразии: сырцовые постройки, глиняные сосуды, зачастую передающие зоо- и антропоморфные образы, изображавшие мифических существ и богов глиняные статуэтки, прочие изделия, — коробочки, модели лодок, плодов растений и пр. Процесс их изготовления из глины и воды с последующим формованием предметов мог уподобляться отделению тверди от водной стихии и наделяться значением творения космоса. Во всяком случае, аналогичные представления зафиксированы в ведической традиции, согласно которой вода, использовавшаяся при замесе глины для сооружения сырцовых строений, алтарей и жертвенников, ассоциировалась с первичной водой [9, с. 27–28].

В целом ряде архаических культур образ мира представлен в виде сосуда или конструкции сосудов, сделанных из различных материалов, в соответствии с местной традицией. Так, в новогвинейских мифах земля уподобляется гигантскому блюду с простертыми крыльями, над которым возвышается перевернутая вверх дном чаша,

³ Как и у представителей других культур классической древности Востока, у египтян существовало космологическое представление об изначальной мрачной, бесформенной, бесконечной бездне — хаосе, который предшествовал возникновению космоса — структурированного мира. Как образ амбивалентный, с одной стороны, хаос является родительским лоном, в котором заключена производительная энергия — мужская и женская. С другой стороны, изначальный хаос может поглотить космос [6, с. 418–431]. Преобразование хаоса, т. е. превращение неупорядоченности в организованный космос, являлось основной идеей космологических мифологических систем в развитых мифологиях, что отражалось в ритуалах по восстановлению космоса. В том числе архетипичен миф о выхождении из недр первобытных вод сияющего холма первичной суши [8, с. 205–212].

символизирующая небо [10, с. 22]. Дагомейские фоны представляли себе вселенную в образе нескольких половин погруженных в водную стихию священного для них предмета — калebasы, изготовленной из высушенной тыквы. Меньшая половинка, олицетворявшая землю, плавала в большей половине калebasы. Небесная сфера — тоже половинка калebasы, — опрокинута над землей, и линия их схождения — горизонт. Пространство между ними заполнено водой, выпадавшей в виде сезонных дождей [7, с. 101].

Аналогичные представления частично донесла письменная традиция древнего Египта, в которой сохранился архаический образ неба в виде сосуда, изготовленный из глины сосуд как вещная реплика представлений о первобытном холме [11, с. 202–203], а также как символ небесной богини Нут.

Реконструируя образ вселенной в древнем Египте, Дж. Уилсон высказал идею о том, что она мыслился в форме двух сосудов: перевернутого небесного и плоского блюда, символизирующего землю [12, с. 57]. Однако, строго говоря, следует отметить, что в письменной традиции образ земли в виде сосуда не сохранился. В самом деле, если зоо- и антропоморфным образам небесной Нут (коровы, свиньи, женщины) соответствуют зафиксированные этими же изобразительными кодами образы бога земли Геба (гуся, мужчины), то воплощения неба в форме предметов нет параллелей при воплощении земли. Тем не менее, есть основания полагать, что в ранних космологических представлениях этот, позднее забытый и утраченный образ земли, символизированный сосудом, мог существовать. К такому выводу позволяет прийти совокупный анализ ритуальных предметов, к числу которых относились жертвенники и расписная керамика [13, с. 234–238].

Сосуд, как и водная стихия, являлся одним из центральных древнейших архетипических символических образов Великой Матери. Этот естественный образ женского тела-сосуда переживался древним человеком как лоно-вместилище, кормящее, укрывающее, согревающее, защищающее, вынашивающее плод. Но и сам мир, все жизненные формы заключены в беременном теле – символическом образе сосуда, до поры скрывающем находящийся в нем плод. «Архетипическое уравнение тела-сосуда имеет фундаментальное значение для понимания мифа и символизма, а также мировоззрения раннего человека...» [14, с. 48].

Интерпретация орнаментальных мотивов на расписной керамике типа С

Керамика является наиболее динамично развивающейся категорией вещного мира древних культур, поэтому исключительно важен тот факт, что в додинастическом Египте именно на сосудах появляются сложные орнаментальные и сюжетные композиции, выявляющие достаточно стабильные мотивы. Их «тиражированность» указывает на значимость тех или иных изображений для культуры на определенном отрезке ее развития. В этих мотивах заключена существенная и актуальная для общества, выступающего своего рода заказчиком, информация. Такой значимостью наделялась картина мира, космогонические мифы, повествования о мифических существах и богах.

Самые ранние примеры росписи представлены на черноверхой керамике, характерной для бадарийской культуры, но продолжавшей существовать также и в амратский период на керамике типа С (подробно об интерпретации на этом типе сосудов см. [13, с. 238–241]). Орнамент наносился поясами белой краской по красному фону. Пространство между параллельными линиями заполнено рядом отстоящих один от другого чередующихся треугольников, обращенных вершиной то вверх, то вниз. При этом каждый из треугольников состоит из нескольких, вписанных один в другой. Тогда же, в бадарийский период впервые появляются фигуративные рисунки (Рисунок 1). На стенке сосуда из Каирского музея

процарапана мужская фигурка в высоком головном уборе в форме треугольника и с палкой или посохом в руке.

Керамика типа С амратской фазы культуры Нагада I, представленная круглыми и овальными чашами, а также высокими узкогорлыми сосудами, покрывалась геометрическим, растительным, фигуративным и смешанным в единой композиции орнаментом. Исключительно многообразны сочетания орнаментальных элементов, образованные чередованием не закрашенных и закрашенных белой пастой по красному и красно-коричневому фону секторов, составляющих изобразительную композицию. Закрашенные фигуры демонстрируют прямую или косую сетку, ряд прямых или ломаных параллельных линий в виде «елочки», зигзага и пр. В целом композиции достигают эффект чертежа.

Общей чертой всех композиций является наличие центра в виде окружности [13], овала, спирали, растения, животного, «звездчатой» или многолучевой фигуры. Доминирующей центральной фигурой является многогранник, лучи которого достигают периферийной части композиции, совпадающей с венчиком чаши. Аналогичным образом решается композиция, центр которой маркирован изображением животного или растения. Многолучевая фигура коррелирует с крестообразной или трехлопастной, также с выраженным центром в виде круга, овала, спирали или без них. В целом для всех композиций основным элементом является треугольник, образованный различными сочетаниями закрашенных и не закрашенных участков (Рисунок 2). Центрическая композиция представлена на внутренней поверхности чаш с изображениями растений, фигур животных и людей. При этом в ряде случаев скульптурные фигурки животных как бы передвигаются по венчику сосудов [13] (Рисунок 3).

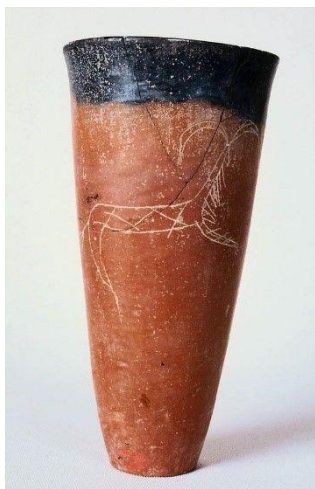


Рисунок 1. Бадарийский сосуд с изображением козла



Рисунок 2. Сосуд типа С с геометрическим орнаментом



Рисунок 3. Сосуд типа С со скульптурками бегемотов по венчику

Орнаментация внешней поверхности чаш и высоких узкогорлых сосудов несколько иная. Это сочетания двух-трех нанесенных белой краской горизонтальных или вертикальных линий, прямых или зигзагообразных, цепочек треугольников и квадратов, разделяющих всю поверхность на несколько секторов. Геометрический орнамент зачастую имитирует растительный и сочетается с фигуративными, — животными и людьми, что позволяет видеть в изображениях сцены. Так, на некоторых сосудах представлены сцены охоты с собаками (Рисунок 4), ловли крокодила сетью (Рисунок 5) в то время, как на других экземплярах мотив охоты явно несет магический смысл (Рисунок 6).

Многообразие орнаментальных мотивов и сочетаний элементов, их составляющих, тем не менее, укладывается в рамки вариантов, которые, в свою очередь, содержат устойчивое

композиционное решение, что позволяет говорить об общей идее, воплощенной в рисунках на керамике. *Расписывая сосуды, древние художники иллюстрировали представления о внутренне структурированном, организованном пространстве в горизонтальной его протяженности, с выделенным центром и симметрично расположенными периферийными участками.* Центрические композиции демонстрируют два решения размещения орнаментальных элементов: в системе вписанных окружностей или радиального расчленения поверхности внутреннего пространства открытых чаш на несколько симметричных секторов. Нельзя не отметить, что эти композиции обнаруживают сходство с пространственной организацией концентрических и радиальных поселений V–IV тыс. до н.э., а также с планировкой семантически тождественных им сакральных построек, моделирующих устройство вселенной. Это позволяет рассматривать расписные чаши в контексте отражения в вещном мире представлений о мироустройстве и мифических образах. [13, с. 238–241].



Рисунок 4. Охотник с собаками на сосуде типа С



Рисунок 5. Ловля крокодила сетью на блюде типа С

Сопоставляя данные столь разных источников, какими являются планировка поселений, объемные постройки и плоский рисунок, мы имеем в виду их специфику, принципиальные различия в способах фиксации, передаче и объеме содержащейся информации. *Признавая чертежный характер изображений на расписной керамике, мы тем самым исходим из понимания задачи древних художников передать трехмерное пространство, - элементы ландшафта или рукотворные сооружения, закодированные в мотивах геометрического и растительного орнамента, на фоне которого представлены зоо- и антропоморфные персонажи, осуществляющие какие-то действия.*

Х. А. Кинк, детально рассмотрев орнаментальные мотивы на расписной керамике, пришла к выводу о том, что художники стремились передать пейзаж. И хотя это умозаключение было сделано в результате анализа росписей на керамике типа D периода Нагада II с изображением плывущих лодок, тем не менее, и в этих композициях сохранился прежний геометрический и растительный орнамент, присущий керамике типа С. Этот факт позволяет рассматривать оба типа расписной керамики как хронологические этапы развития культуры Нагада. Лодки с кабинами изображены также и на сосудах типа С (Рисунок 6). И развитие культуры вполне допускает и развитие тематики, рожденной самой культурой, в контексте культурной преемственности и культурной памяти.

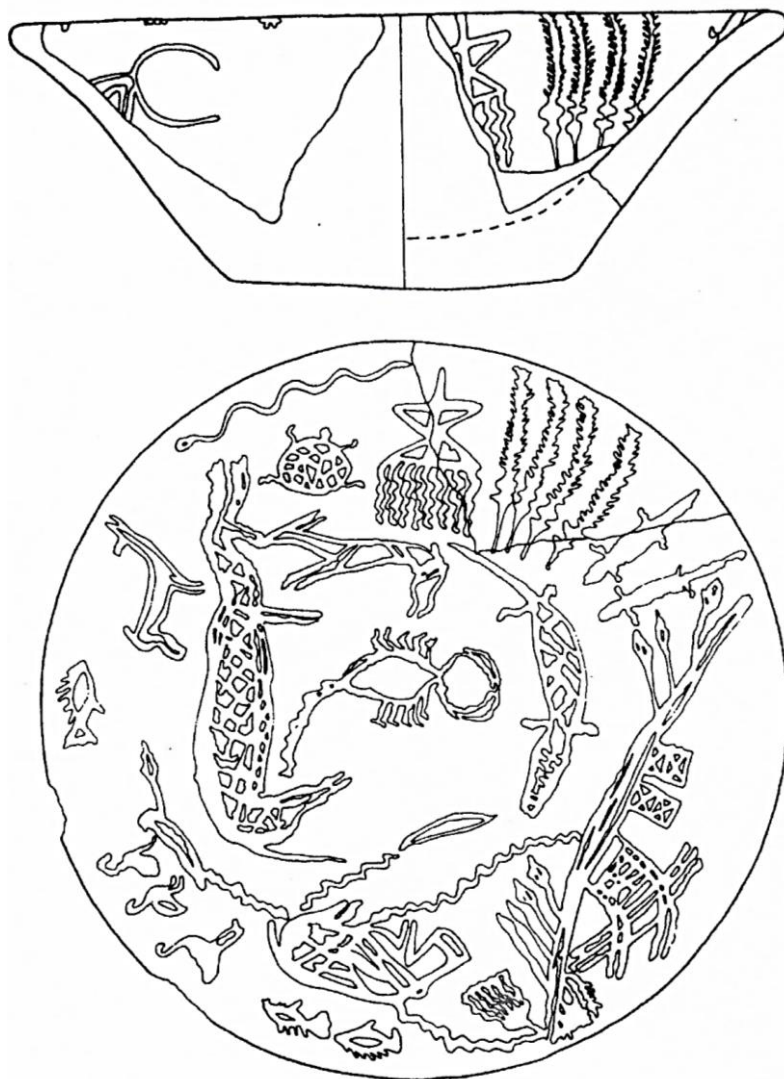



Рисунок 6. Блюдо типа С со скорпионом в центре

Итак, к числу элементов пейзажа Х. А. Кинк отнесла и геометрические фигуры. Так, треугольники, волнистые линии, растительность, равно как и изображения птиц трактуются в качестве элементов природы, признаков конкретной местности, на фоне которой происходят воплощенные на сосудах действия [15, с. 139–140]. Таким образом, элементы геометрического орнамента осмыслены как условные обозначения ландшафта: треугольники, как символ гористой местности, волнистыми линиями обозначалось водное пространство и т. д. [15, с. 106], что во многих случаях имеет под собой неоспоримые основания. Например, линии зигзагов  в древнеегипетской иероглифике стали передавать слово *ни*, означавшее воду. Изобразительное искусство оперирует символами, которые, как и знаки, есть модель определенной предметности [16, с. 131–134]. Но моделирующая структура символа обладает более общим, чем знак, характером и отличается от конкретного проявления предметности обозначаемого. Символ многозначен, поэтому трактовка изобразительных элементов, особенно геометрических, вызывает вполне определенные трудности в силу их абстрактности и смысловой многозначности.

Каким бы ни было конкретное значение символа, оно всегда связано с важными представлениями в культуре, а «главные символические фигуры любой религии всегда

выражают определенную моральную и интеллектуальную установку» [17, с. 172]. Иными словами, трактовка знаков и символов, многозначных по своей природе, зависит от культурного контекста, круг значений очерчивающего. Геометрические знаки орнаментальных мотивов, как и иконические изображения, — это всегда обобщенное обозначение сакральных объектов, сферы божественного [18, с. 487], и речь, таким образом, идет о вполне определенном контексте, в котором фигурируют мифологические и обрядовые символы, связанные с мифическими предками и территориями, ими пройденными и освоенными, о чем и повествуют мифы. И этот вывод, как представляется, играет существенную роль для толкования рисунков на расписной керамике додинастического Египта.

При интерпретации элементов росписи на керамике также принципиально важно, что все они выступают в едином контексте, а именно — в орнаменте, где все его части лишаются, так сказать, своей индивидуальности, неповторимости [18, с. 224–225]. *Напротив, все элементы выступают вместе, в результате чего рождается единый образ, структурированный в композиции, общем рисунке, наделенном неотъемлемыми признаками ритма, симметрии и равновесия, собственно гармонии, что символизирует порядок как космогонический принцип.*

Мотивы и образы на керамике типа С

Персонажи, представленные зоо- или антропоморфными фигурами или их символами, находятся в сакральном пространстве с выделенным центром и периферией, оформленном как чертеж, план местности, переданный в условной, орнаментальной манере. Этот ракурс позволял показать глубину пространства, хотя и за счет искажения пропорций элементов изображаемого пространства. «Обращение к плану становится неизбежным и в том случае, отмечал Б. В. Раушенбах, если надо показать какие-то образования на поверхности земли, например пруд, реку и т. п. — все то, что при любой боковой проекции слилось бы с опорной линией [21, с. 17–18].

Стилистика растительно-геометрического рисунка подчеркивает сакральный характер изображений на сосудах, указывая на их ритуальные функции, связанные с подачей жертвоприношений, в культовой практике отражающей мифологические представления о восстановлении космоса. Включенные в орнаментальную канву геометрические фигуры, — четырехугольник, круг, «звезда», крест, треугольник, символизирующие сакральное пространство, созданное и освоенное мифическими персонажами, наделялись магической силой защиты. Благодетельные свойства переносились и на сосуд, воплощавший модель земного пространства, освященного деяниями мифических существ, предков и духов-хозяев земли, запечатленных на сосудах в зоо- и антропоморфных образах.

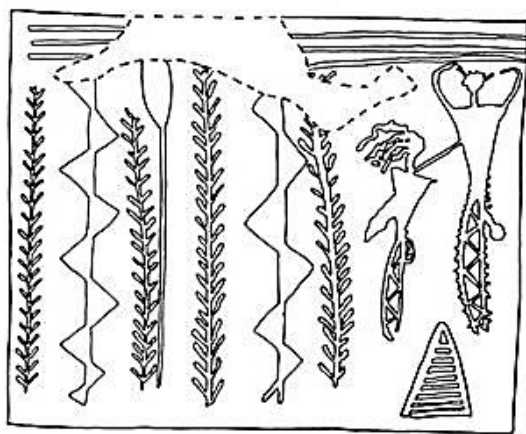
Целый ряд изображений демонстрирует «сцены», в которых участвуют представители фауны. Характерны композиции с шествующими по кругу животными, — копытными и бегемотами. На упомянутой чаше из Абидоса (Каирский музей, зал 53, инв. N 31064 /2076/) воплощена многофигурная центрическая композиция (Рисунок 6). Центральную позицию занимает скорпион, вокруг которого изображены другие представители фауны: копытное животное с длинными, обращенными назад рогами, какое-то условно переданное животное с длинным туловищем, очевидно, рыба или крокодил. По внешнему кольцу друг за другом следуют черепаха, копытное животное, рыба, три птицы, две рыбы и бегемот. И в верхней части блюда изображена весельная лодка с двумя кабинами, присущими хорошо известным рисункам на керамике типа D времени Нагада II. Водное пространство передано волнистыми линиями.

На другой, также датированной амратской фазой культуры Нагада, чаше овальной формы (максимальная длина 24 см; Каирский музей, зал 53, инв. N 58677), представлена лодка, в

которой находится животное, скорее всего крокодил (хотя из-за условности изображения идентификация образа затруднительна, но все же она сопоставима с более узнаваемыми изображениями крокодила на других чашах). На противоположной относительно изображения лодки стороне внутренней поверхности чаши нанесен растительно-геометрический орнамент, состоящий из треугольников и растений между ними. А на другой чаше изображен крокодил и сеть для его поимки (Рисунок 5).

Достаточно часто в композицию с животными введены антропоморфные образы с поднятыми руками, символизирующими удачную охоту. На чаше, происходящей из Махасны, представлены две «танцующие» человеческие фигурки, копытное животное, пара бегемотов, - животного, исключительно популярного для изобразительного искусства культуры Нагада I, а также элементы растительно-геометрического орнамента. Вместе с тем по абрису растительный орнамент, помещенный в верхней части блюда, встречается на расписных сосудах следующей, герзейской фазы культуры Нагада II, что еще раз свидетельствует о преемственности культуры Нагада I и Нагада II в части оформления расписной керамики.

Мужские итифаллические персонажи на расписной керамике армарской фазы культуры Нагада представлены сражающимися (Рисунок 7), ведущими вереницы животных или охотящимися на них с луком и стрелами в сопровождении собак. Некоторые экземпляры показывают фигуры как бы во время ритуального танца, когда центральный, больший по размеру, чем два фланкирующие его (Рисунок 8).



A beaker from the Petrie Museum UC 15339

Рисунок 7. Пара сражающихся на высоком сосуде типа С



Рисунок 8. Три фигуры с поднятыми руками на высоком сосуде типа С



Женские персонажи, реже представленные на расписной керамике амратского периода, воплощены танцующими с поднятыми руками. Атрибуты мужских персонажей указывают на причастность их к охотничьему образу жизни и силовым действиям. Примечательно, что, несмотря тот факт, что в период Нагада I основу хозяйственной жизни уже составляли производящие формы хозяйства, в сценах на расписной керамике типа С практически нет изображений типично одомашненных видов животных (только дикий бык) и культурных растений. Данное наблюдение подтверждает высказанную выше точку зрения о том, что в рисунках находят отражение не бытовые, иллюстрирующие каждодневную жизнь, а скорее

ритуальные сцены и мотивы, связанные с охотничьим бытом и сценами сражений, возможно, восходящие в отдаленные времена первопредков или мифических образов.

Это наблюдение, свидетельствующее о живучести традиций и специфике изображений на сосудах, которые есть основания относить к ритуальным, указывает на сакральный характер изображений на керамике, передающих мифические образы. Будучи ритуальными, сосуды и рисунки на них наделялись смыслом магического воздействия. Так, изображения на них могли отводить вредоносные силы, символизированные хищными и ядовитыми, опасными для жизни людей животными, обитающими в воде и на суше; благоприятствовать охоте, воинской доблести и удачливости, способствовать сексуальной потенции, плодovitости людей и животных, на которых они охотились, словом, изобразительные тексты на керамике типа С воплощали весь круг представлений, которые составляли важные ценности. Символика плодородия передана мотивами растительного орнамента, знаками воды, «стоящими» на хвостах змеями, а также фигурками бегемота. Изображения лодок на керамике амратской фазы начинают целую серию сцен «на воде», воплощенных на расписных сосудах типа D, характерных для герцейской фазы культуры Нагада, хотя представленные на них сцены свидетельствуют об изменении мифологических сюжетов.

Мотив охоты и сражений на керамике типа С

Наряду с геометрическим орнаментом, включающим растительный и фигурки обитателей вод Нила, — бегемотов и крокодилов, сосуды типа С расписывали сценами охоты, сражений и победы лидеров — вождей или региональных царей над врагами. Говоря о семантическом тождестве мотива охоты и сражения, К. Леви-Строс писал: «...охота приносит пищу, хотя похожа на войну, которая приносит смерть» [20, с. 198], что позволяет интерпретировать сцены на группе сосудов типа С, D и протодинастических церемониальных палетках как выражение оппозиции жизнь-смерть в целостной модели мира. Эту идею развивает С. Хендрикс, анализируя небольшую группу высокогорных сосудов типа С из могил времени Нагада I из некрополя в Умм эль-Кааб, Абидос [22, р. 25]. С. Хендрикс проанализировал изображения на нескольких высокогорных сосудах типа С культуры Нагада I из раскопок В. Дрейера в Умм эль-Каабе [2] и пришел к выводу о взаимосвязи и даже тождестве темы охоты на обитателей Нила и диких животных пустыни и победы над врагом, зафиксированной на конечной стадии этих действий, основываясь на иконографии человеческих персонажей и их атрибутов: более крупные фигуры лидеров (царей), наличие у них булав, перьев на головах лидера и его сторонников и хвостов (собаки), привязанных к поясу, поднятые руки как знак победы. На одном из сосудов в некрополе Умм эль-Кааб (могила 415) в верхней части тулова изображен лидер, фланкированный его сторонниками (Рисунок 9). А ниже шествуют бегемоты, которых тянут на веревках охотники. Впереди этой группы бежит бык, который, как полагает автор, представляет собой наиболее раннее воплощение символа царской власти [23, р. 244–246]. На одном из сосудов представлена какая-то мистическая сцена (Рисунок 10). Сцены охоты в религиозном контексте, полагает автор, свидетельствуют о существовании представлений о загробном мире в период Нагада I, поскольку дикие животные символизируют хаос, который разрушается при удачной охоте и победах в сражениях [23, р. 248].

Обратим внимание на чрезвычайно условный характер изображений на сосудах типа С из некрополя Умм эль-Кааб, происходящих из могил времени Нагада I. М. Бахтин назвал этот художественный стиль с подобной телесной изобразительностью как гротескный реализм и интерпретировал образы как космические, а стиль как гротескную архаику: «Дается, в сущности, картина разъятого тела, не только отдельные части эти изображены в грандиозных

размерах: живот, горбы, носы, очень длинные ноги, огромные уши, фаллы, тестикулы...
Образы гигантов были тесно связаны с гротескной концепцией тела» [24, с. 355].

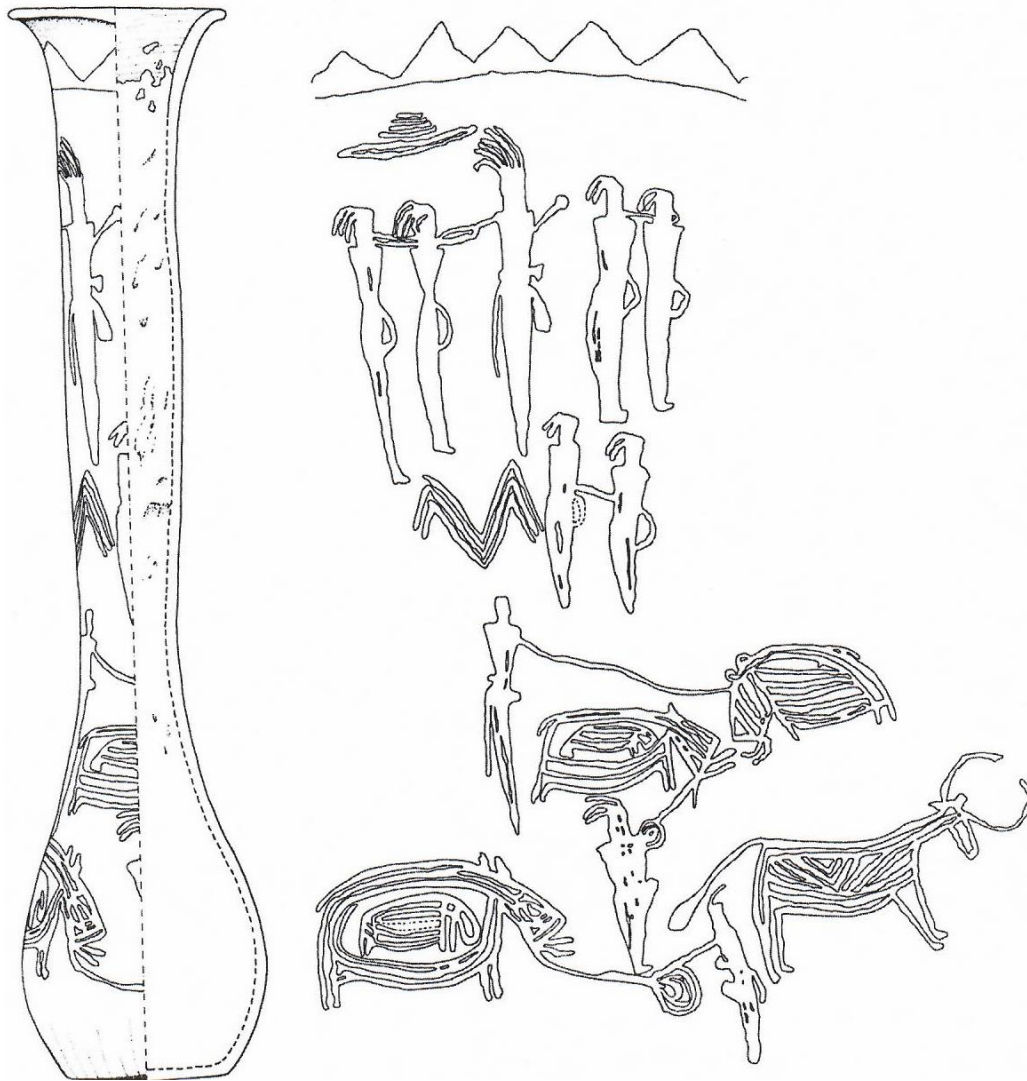


Рисунок 9. Охота на бегемота на высоком сосуде типа С

В самом деле, можно предположить, что на сосудах типа С из некрополя Умм эль-Кааб изображены сцены охоты и сражений, которые в перво времена вели первопрядки или боги, чьи действия повторялись носителями культуры Нагада I во время ритуалов. Вместе с тем следует признать, что этот архаический стиль в подобных сценах на сосудах типа С отличается от изображений на сосудах этого типа из других памятников значительно большей реалистичностью. Кроме того, стиль изображений на сосудах типа С из Умм эль-Кааба, рассмотренные С. Херндиксом, не имеет аналогий на других памятниках фазы Нагада I, хотя их находили на всех памятниках культуры Нагада I, в том числе и в элитном некрополе НК6 (Нагада IC–IIA) в Иераконполе [25, р. 21].

В этом элитном некрополе вокруг двух крупных погребальных комплексов элитного некрополя совершены захоронения диких и домашних животных: африканского слона, дикого быка, бегемота, павианов, доместигированных крупных копытных (быка, коровы и теленка), нескольких травоядных животных, собак и кошек — всего 46 особей. Скелеты слона и дикого быка лежали на циновках, что характерно для человеческих погребений ранней Нагады. В этих могилах обнаружены жертвоприношения (мясо и зерно эммерово́й пшеницы). Данные могилы имели оградки, как элитарные погребения людей. Похороненные животные были убиты во

время церемоний в культовом центре НК29А.

Захоронения людей, примыкающие к центральной могиле в погребальном комплексе 16, также обнесенные оградками, и, судя по оружию (наконечникам стрел), они принадлежали охотникам.

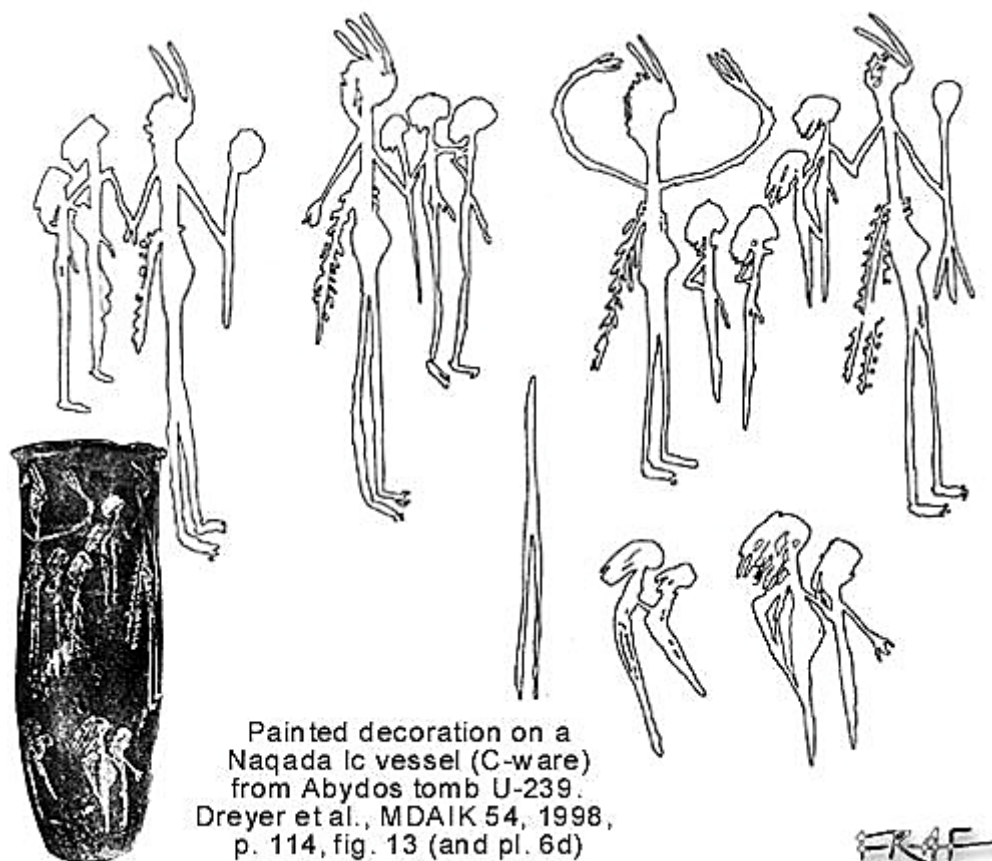


Рисунок 10. Сцена триумфа на высоком сосуде

Сочетание могил охотников и диких животных соотносится с изобразительным мотивом охоты, характерным для культуры Нагада. Поскольку этот мотив семантически тождествен мотиву сражений, а в подобных сценах дикие животные выступают на стороне вождя (царя)⁴, можно усомниться в трактовке всех диких животных как символа хаоса, противостоящего социальному порядку. Слон (изделия из бивней слона) и дикий бык, а также лев, согласно верованиям египтян, обладали магической силой, мощью, которые проецировались на социального лидера и были символическими образами вождя/царя [26, p. 38–39]. Во время ритуалов население долины Нила приносило в жертву быков, коров, мелких копытных, птиц и рыб, что наделяло их, в первую очередь крупных копытных, статусом священных животных. Очевидно, это явление можно рассматривать как след древнейших тотемических представлений.

В период Нагада II расписные сосуды типа II также покрывались различными рисунками, но иначе, — красным по бежево-желтому фону [13] (Рисунок 11). Роспись наносилась только на внешнюю поверхность горшкообразных, разных пропорций сосудов. Сложные композиции растительно-геометрического орнамента, покрывавшего все тулово сосуда, включая зоо- и антропоморфные образы, символизирующие мотив охоты. На сосудах типа D появились

другие образы и мотивы — травоядные и длинноногие птицы, козлы, лодки с парой кабинок, паруса, деревья, танцующие женские фигурки, руки которых имитируют рога коровы, итифаллические мужские персонажи и пр. Хотя сам мотив охоты присутствует, как на сосудах типа С, но в меньшей степени. Изменяется структура композиции. Вместо геометрических орнаментов возникают сцены с горизонтальными рядами животных и плывущих лодок. Появились и новые элементы, представляющие собой точки и штрихи, частые дуговидные линии, образующие чешуйчатый орнамент, а также спирали, покрывающие всю поверхность сосуда самостоятельно или в сочетании с волнистыми линиями. Также и волнистые линии полностью покрывают горизонтальными ярусами поверхность сосуда или в комбинации с участками, вовсе не закрашенными. Появились и более сложные рисунки, состоящие из параллельных, вертикальных и горизонтальных, скрещенных и дугобразных, волнистых линий в виде гирлянд, различным образом между собой соединенных. Они часто сочетаются с изображениями растений, животных и людей. В этих мотивах заключен образ струящейся воды, и в это стихии происходят сцены с плывущими лодками. Водный и прибрежный ландшафт символизирован изображениями растительности, водоплавающих и сухопутных животных [13, с. 246–250].

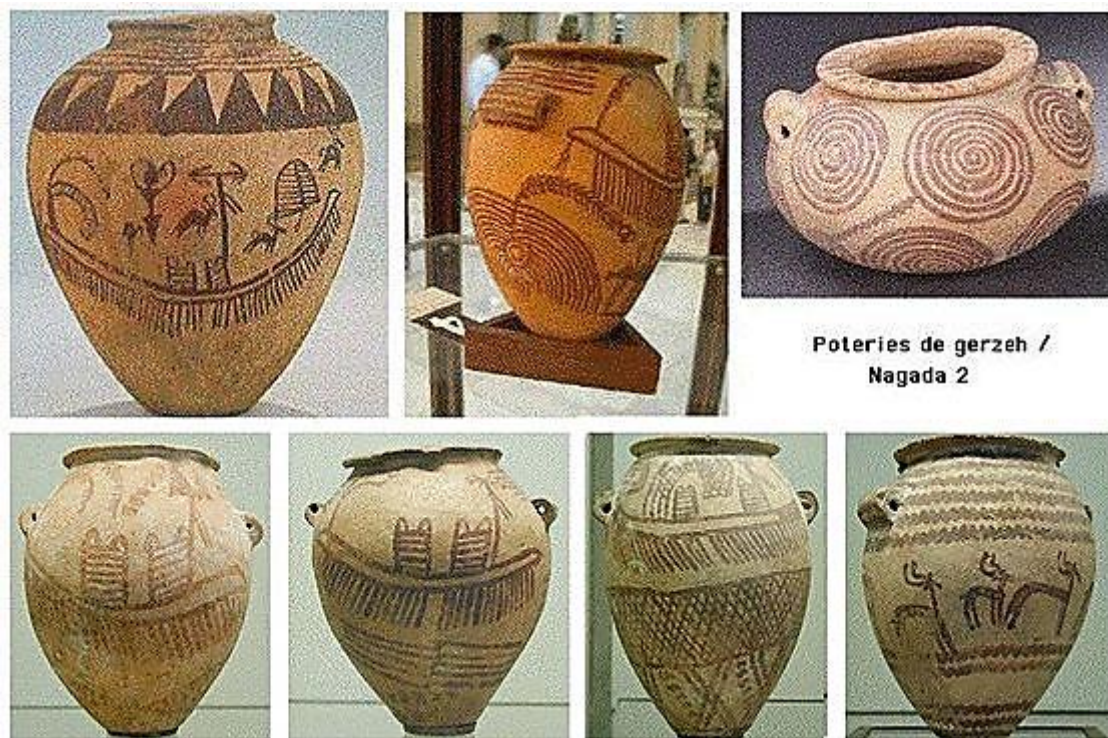


Рисунок 11. Сосуды типа D

Во многих композициях представлены лодки с парой кабинок, вокруг которых изображены травоядные, длинноногие птицы, различные символы. Лодки представлены числом от 2 до 4, плывущими одна за другой. На каждой из них находятся две кабины, и часто к ним приставлены штандарты с символикой мифических существ или богов. В носовой части лодки изображена в условной манере ветка или пучок растений, дугобразно изогнутые в сторону внутренней ее части. Частые параллельные линии, отходящие от лодки книзу, возможно, передают весла или движение по водному пространству. Окрестный ландшафт, мимо которого плывут лодки, отмечен условно: чередой треугольников, растениями, - деревьями или кустами с длинными побегами, отдельными знаками или цепочками s-видных знаков. Условность «пейзажа» подчеркивается включением в него частей лодок, — кабинок и

парусов и этот факт не позволяет, на наш взгляд, толковать сцены как бытовые. Совершенно очевидно, что воплощенные на сосудах сцены передают не реальный ландшафт или пейзаж, а иллюстрируют религиозно-мифологические сюжеты, фрагменты мифа или связанные с ними ритуалы.

Копытные животные и птицы воплощались не только в черте ландшафта, но и непосредственно в лодках, над ними или на воде. Длинноногие птицы и козлы (как и условно-символические изображения) в ряде случаев изображены стоящими на кабине. Человеческие фигурки всегда представлены в одном с животными изобразительном контексте и расположены как в лодках, так и в черте «пейзажа». Действия персонажей не вполне ясны, однако их смысл, должно быть, каким-то образом связан с наличием в лодках святилищ с символическими обозначениями на штандартах принадлежности определенному мифическому существу или богу.

Среди антропоморфных персонажей представлены и мужчины, и женщины. Как и на расписной керамике амратского времени, мужские фигурки наделены атрибутами охотников с луками, стрелами, посохами и предположительно бумерангами, погоняющими вереницу копытных животных.

Женские фигурки, как и на керамике типа С, воплощены танцующими, однако стилистика изображений претерпела значительные изменения. Они переданы весьма условно, — с крупной головой в виде круга, венчающего тело, представленное в форме одного или двух, один над другим, треугольников, с вершиной, обращенной книзу (Рисунок 12).

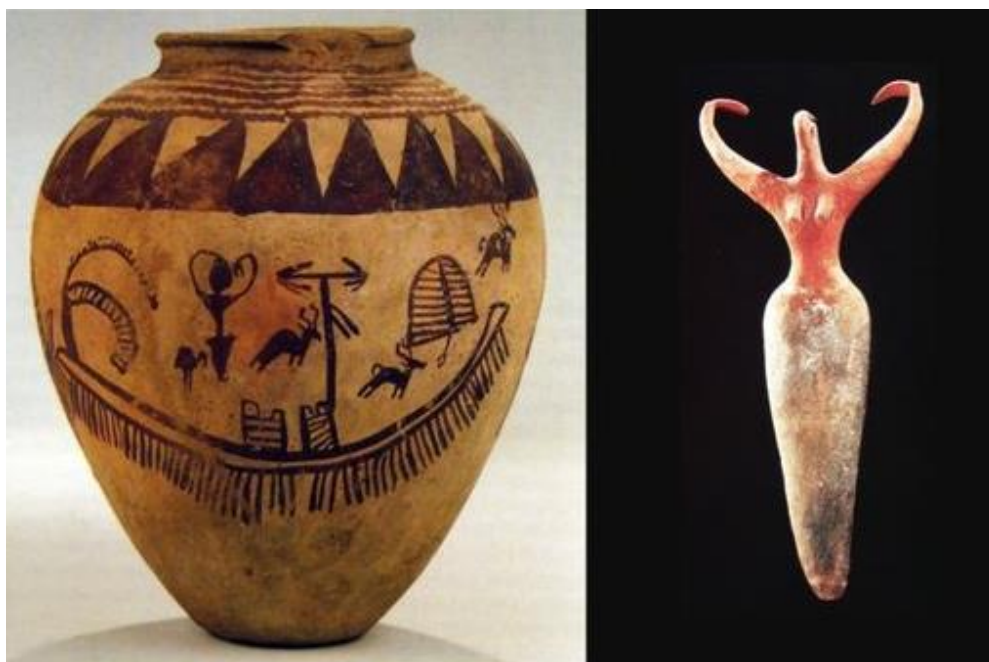


Рисунок 12. Сосуд типа D с богиней

Танцующие женские фигурки переданы с воздетыми, дуговидно изогнутыми руками. Именно этот жест, символизирующий рога крупного рогатого скота, судя по многим этнографическим примерам, характерен для ритуальных танцев, посвященных корове или быку, причастны к солярным представлениям, олицетворенным образами космических богов или мифических существ, имевших воплощения быка и/или коровы [27, с. 95–100].

Женские персонажи на керамике типа D становятся центральными в серии сосудов с лодками. На это указывают как более крупные, сравнительно с другими женскими и мужскими

фигурками, их размеры, так и изобразительный контекст, в котором мужские персонажи представлены наблюдающими (или участвующими) в ритуальных танцах и поклоняющимися главному женскому персонажу.

Изображения лодок на керамике амратской фазы образуют целую серию сцен «на воде», воплощенных на расписных сосудах типа D, характерных для герзейской фазы культуры Нагада, хотя представленные на них сцены свидетельствуют об изменении мифологических сюжетов. Однако прежние мотивы охоты и сражение сохранились, но стилистически изменились.

Мотивы охоты и сражений известны в виде элементов в композиции на панно из гробницы 100, раскопанной в т. н. додинастическом городе Иераконполя Ф. В. Грином в 1888–1889 гг. [27, с. 82–105] (Рисунок 13). Похожее изображение (но на ткани) с лодками и антропоморфными персонажами из Нагады относится к фазе Нагада I [29, р. 37].

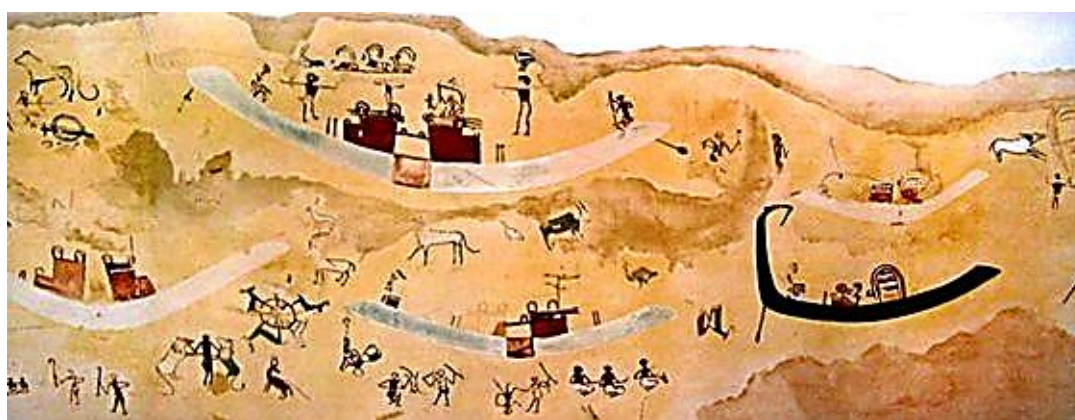


Рисунок 13. Панно из гробницы 100 в Иераконполе

При анализе изобразительных и памятников дописьменного времени базовой является структура композиции, в которой размещены символические образы, актуализирующие мотивы. Основными элементами панно являются лодки, представленные в два ряда. Смысл композиции заключен не только в лодках с персонажами, на которых представлен царский ритуальный бег во время праздника *sd*, а также гроб с умершим царем, но и в сценах, их окружающих, запечатленных непосредственно на воде, что подчеркивает ее единство и символичность.

Сцена охоты представлена в левой и правой верхней части панно, где один охотник ловит двух львов при помощи копья (?) и лассо, а другой выстреливает из лука в пару травоядных животных (Рисунок 14). Травоядные животные бегут (от охотников?) под лодкой с изображением ритуального бега правителя во время праздника *sd* (Рисунок 15).

Далее представлена сцена охоты двух персонажей с собакой на травоядных животных. В этой же части панно представлено несколько сцен: персонаж (возможно, хозяин гробницы) занес булаву над тремя павшими на колени, связанными одной веревкой пленными (Рисунок 16). Далее направо в этой череде сцен следуют сражения на палках двух пар персонажей. Вероятно, такого рода единоборство имело ритуальный смысл, в данном случае в контексте погребального обряда. Ниже изображен «повелитель животных», фланкированный стоящими на задних лапах львами (Рисунок 17). Мотив «повелителя животных» представлен на навершии ножа из Джебель-эль-Арака и на бумеранге из тайника в культовом центре Иераконполя, в культовом центре НК29А [30].

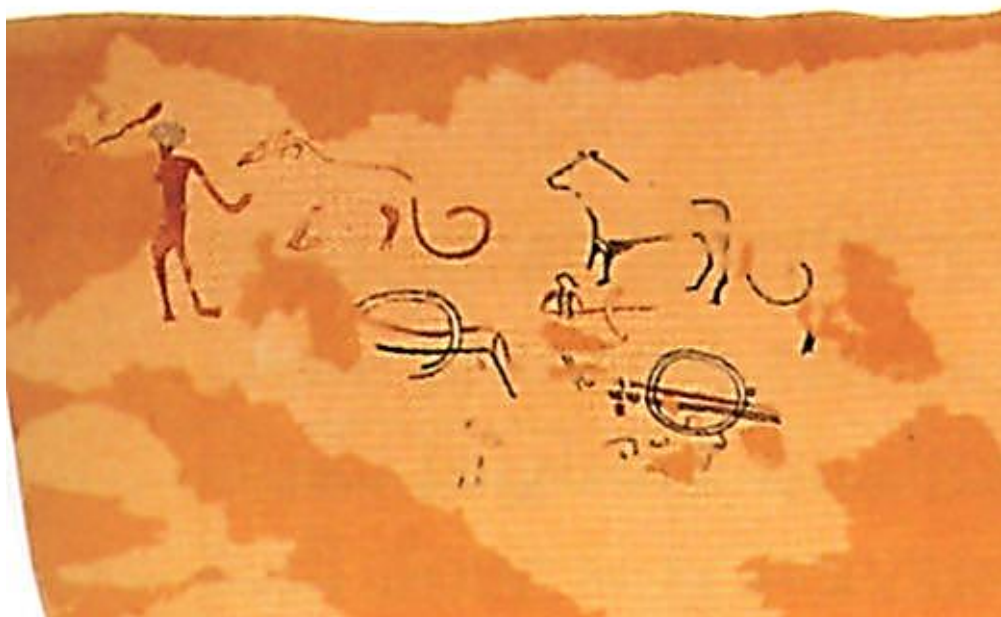


Рисунок 14. Сцена охоты. Фрагмент панно из Иераконполя



Рисунок 15. Фрагмент панно из Иераконполя

В роли «повелителя животных» на панно, возможно, выступает хозяин гробницы. Формально этот прием зеркальной симметрии относительно центрального, а значит, основного в сцене элемента характерен и для сосудов типа С, изобразительных текстов на церемониальных палетках с четко расположенными в системе зеркальной симметрии периферийными элементами. Этот изобразительный прием соответствует бинарному принципу мифологического мышления. Но в данном случае к двум периферийным добавлен третий, центральный, элемент — образ «повелителя животных». И в этой триадической форме усматривается содержание символической сцены, где центр маркирован важным главным персонажем.



Рисунок 16. Фрагмент панно с пленными



Рисунок 17. «повелитель животных». Фрагмент панно



Высокий социальный статус умершего регионального царя Иераконполя подчеркнут на панно значительным количеством судов, на которых плыли все участники погребального ритуала. Он сопровождался сценами охоты, жертвоприношением животных, мотивом сражения, а танцовщицы исполняли заупокойные танцы, сопровождаемые песнопением музыкантов. Вместе с тем оба ключевых события — прижизненный праздник *sd* и уход в мир иной, изображают два важнейших переходных обряда, связанных с изменением социального статуса регионального царя. И эти обряды представлены в контексте канонических мотивов и образов, таких как охота, ловля диких животных, сражения и триумфа победителя, — основополагающих тем додинастического изобразительного искусства, актуализирующих дихотомический принцип мифологического сознания, в противостоянии «жизнь — смерть».

Сцены охоты и сражений на церемониальных палетках

Мотивы охоты и сражений являлся важнейшим и в период Нагада III или протодинастическое время, маркирующие завершающие стадии становления — государства. В изобразительном искусстве по-прежнему доминировали мотивы охоты и сражений, однако выполненные в новой стилистической манере. На высшем уровне они означают борьбу противоположностей, — хаоса и победы космического порядка. Наиболее выразительными в плане содержания являются протодинастические церемониальные палетки.

Генетически церемониальные палетки происходят от палеток туалетных, распространенных с периода Нагада I, в форме различных животных, на которых размельчалась зеленая краска («малахитовая зелень») для ритуального окрашивания век глаз. Наиболее ранние экземпляры туалетных палеток относятся к бадарийской культуре и амратской фазе культуры Нагада I в Южном Египте и Буто-маадийскому культурному комплексу в Северном Египте, т.е. к первой половине IV тыс. до н.э. Символика этого ритуального действия восходит к представлениям о семантическом тождестве человеческого глаза и солнца на почве взаимного переноса их свойств, — видеть и светить, что равнозначно жизни. Солнце как самый мощный источник света, как небесный глаз для мифологического

мышления являлось наиболее адекватным образом бога-творца, что в письменный период стало основополагающей солярной теологией⁵.

Воплощенные на одной и той же палетке композиции взаимосвязаны, скоординированы между собой. Сочетание осевой (на реверсе) и центрической (на аверсе) композиции символизирует представления о целостном мироздании, организованном пространством-временем космосе с сакральным центром и периферией в его вертикальном и горизонтальном членении. Космическое древо и солярный круг, занимающие доминирующее положение в осевой и центрической композициях, в сочетании с символикой также сакральных образов, к ним тяготеющим, позволяют толковать изобразительный текст как космограмму (например, Луврская палетка [31] (Рисунок 18)). Церемониальные палетки покрывались резными сюжетными композициями, чаще всего на обеих сторонах.

Представленные на церемониальных палетках сцены связаны с мотивом охоты, сражений, преследования и терзания хищниками травоядных животных, иначе говоря, – сюжеты противоборства, противостояния. Это разделение на три типа «размывается» присутствием хищных птиц и животных-помощников, выступающих на стороне победителей в сцене сражений, например, палетка Сражения (Рисунок 19) [31], а в сцене преследования копытных хищниками, в том числе фантастическими животными, обнаруживается фигура охотника в маске шакала или собаки с длинной трубой у рта (Рисунок 20) (Малая иераконпольская палетка [31]). Таким образом, даже эти примеры позволяют говорить о том, что данные мотивы передают не бытовые сцены, а в символической форме содержат ритуально-мифологические представления, отраженные в композициях, построенных на принципе оппозиции противоположностей с включением медиаторов: животных-помощников и охотника.



Рисунок 18. Луврская церемониальная палетка



Рисунок 19. Палетка Сражений

⁵ О становлении солярных представлений в додинастическом Египте и причастных к ним ритуалах, в первую очередь окрашивания глаз, см [13, с. 269-282]

Мотивы охоты и сражений являлся важнейшим и в период Нагада Ш или протодинастическое время, маркирующее начальные стадии государства, которые в современной египтологии относят к 00 и 0 династиями, то есть между Нагада II и началом Нагада Ш (по С. Хендриксу) [4, р. 123].

В изобразительном искусстве Нагада II-III по-прежнему доминировали мотивы охоты и сражений, однако выполненные в новой стилистической манере. Если датировать правление царя Хора-Нармера протодинастическим временем, то его знаменитую церемониальную палетку (самую позднюю из всех) следует включать в число прочих, где на стороне царя сражаются дикие и фантастические животные против антропоморфных врагов с кудрявыми волосами (Рисунок 21), отождествляемыми с жертвенными травоядными животными (Рисунок 20).



Рисунок 20. Малая иераконпольская палетка



Рисунок 21. Палетка царя Хора-Нармера



Рисунок 22. Табличка царя I династии Хора-Дена

Однако Палетка Нармера посвящена триумфу царя над покоренной частью Дельты. И стилистически она занимает промежуточное положение между протодинастическими и раннединастическими изобразительными текстами, посвященными пленению и победе царей над завоеванными врагами. Одним из примеров триумфа царя I династии Хора-Дена служит деревянная табличка (Рисунок 22). *В религиозном аспекте древнейший мотив противоборства противоположностей и триумфа царя символизируют победу космического порядка над хаосом.*

Список литературы:

1. История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации. М., 1988.
2. Dreyer G. Tomb Uj: A royal burial of Dynasty 0 at Abydos // Before the Pyramids: The origins of Egyptian civilization. 2011. P. 127-136.
3. Adams B. Predynastic Egypt. Oxford, 1988. 76 p.
4. Rafaele F. Dynasty 0 // Aegyptica Helvetica. 17. 2003. P. 99-141.
5. Лотман Ю. М. Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культур // Семиосфера. СПб., 2004. С. 363-371.
6. Топоров В. И. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1. М., 2014.
7. Иорданский В. Б. Хаос и гармония. М., 1982.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995.
9. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
10. Путилов Б. Н. Миф-обряд- песня Новой Гвинеи. М., 1980.
11. Шеркова Т. А. Образ мира в расписной керамике типа С культуры Нагада I // Древний и раннехристианский Египет: к столетию. М., 2001.
12. Франкфорт Г. А., Уилсон Д., Якобсен Т. В. В преддверии философии. М., 1984.
13. Шеркова Т. А. Рождение Ока Хора: Египет на пути к раннему государству. М., 2004.
14. Нойманн Э. Великая Мать. М., 2012.
15. Кинк Х. А. Египет до фараонов. М., 1976.
16. Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистического искусства. М., 1976.
17. Юнг К. Г. Mysterium Coniunctionis. М., 1997.
18. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1980.
19. Каган М. Морфология искусства. Ленинград, 1972.
20. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
21. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерки основных методов. М., 1980.
22. Hendrickx S., Eyckerman M. Visual representation and state development in Egypt // Archéo-Nil. 2012. V. 22. №1. P. 23-72.
23. Hendrickx S. Hunting and social complexity in Predynastic Egypt // Bulletin des Séances Mededelingen der Zittingen. 2011.
24. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневекового ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
25. Adams B. Seeking the roots of ancient Egypt. A unique cemetery reveals monuments and rituals from before the pharaohs // Archéo-Nil. 2002. V. 12. №1. P. 11-28.
26. Teeter E. Before the pyramids: The origins of Egyptian civilization. Chicago, IL: Oriental Institute of the University of Chicago, 2011. P. 8.

27. Шеркова Т. А. Хаос и космос: анализ панно из гробницы 100 в Иераконполе в контексте археологических и иконографических исследований додинастического Египта // Египет и сопредельные страны. 2019. №3. С. 82-105.
28. Quibell J. E., Green F. W. Hierakonpolis II (Egypt Research Account, V). London., 1902. 1902.
29. Adams B., Ciałowicz R. Protodynastic Egypt. London, 1997.
30. Quibell J. E. Hierakonpolis I. London, 1900.
31. Petrie F. W. M. Ceremonial Slate Palettes // Corpus of Proto-dynastic Pottery. L., 1953.

References:

1. Istoriya Drevnego Vostoka (1988). Zarozhdenie drevneishikh klassovykh obshchestv i pervye ochagi rabovladel'cheskoi tsivilizatsii. Moscow. (in Russian).
2. Dreyer, G. (2011). Tomb Uj: A royal burial of Dynasty 0 at Abydos. *Before the Pyramids: The origins of Egyptian civilization*, 127-136. Adams, B. (1988). *Predynastic Egypt*. Oxford, 76.
3. Rafaele, F. (2003). Dynasty 0. *Aegyptica Helvetica*, 17, 99-141.
4. Lotman, J. M. (2004). Alternativnij variant: bespismennaja kultura ili kultura do kultur. In *Semiosfera*. St. Petersburg, 363-371. (in Russian).
5. Lotman, Yu. M. (2004). Al'ternativnyi variant: bespis'mennaya kul'tura ili kul'tura do kul'tur. In *Semiosfera*, St. Petersburg, 363-371.
6. Toporov, V. I. (2014). Mifologiya. Stat'i dlya mifologicheskikh entsiklopedii. Moscow. (in Russian).
7. Iordanskii, V. B. (1982). Khaos i garmoniya. Moscow. (in Russian).
8. Meletinskii, E. M. (1995). Poetika mifa. Moscow. (in Russian).
9. Eliade M. Svyashchennoe i mirskoe. M., 1994. Moscow. (in Russian).
10. Putilov, B. N. (1980). Mif-obryad- pesnya Novoi Gvinei. M., Moscow. (in Russian).
11. Sherkova, T. A. (2001). Obraz mira v raspisnoi keramike tipa S kul'tury Nagada I // Drevnii i rannekhristsianskii Egipt: k stoletiyu. Moscow. (in Russian).
12. Frankfort, G. A., Uilson, D., & Yakobsen, T. V. (1984). V preddverii filosofii. Moscow. (in Russian).
13. Sherkova, T. A. (2004). Rozhdenie Oka Khora: Egipt na puti k rannemu gosudarstvu. Moscow. (in Russian).
14. Noimann, E. (2012). Velikaya Mat'. Moscow. (in Russian).
15. Kink, Kh. A. (1976). Egipt do faraonov. Moscow. (in Russian).
16. Losev, A. F. (1976). Problemy simvola i realisticheskogo iskusstva. Moscow. (in Russian).
17. Yung, K. G. (1997). Mysterium Coniunctionis. Moscow. (in Russian).
18. Mify narodov mira (1980). Entsiklopediya, 1. Moscow. (in Russian).
19. Kagan, M. (1972). Morfologiya iskusstva. Leningrad. (in Russian).
20. Levi-Stros, K. (1983). Strukturnaya antropologiya. Moscow. (in Russian).
21. Raushenbakh, B. V. (1980). Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi. Ocherki osnovnykh metodov. Moscow. (in Russian).
22. Hendrickx, S., & Eyckerman, M. (2012). Visual representation and state development in Egypt. *Archéo-Nil*, 22(1), 23-72.
23. Hendrickx, S. (2011). Hunting and social complexity in Predynastic Egypt. *Bulletin des Séances Mededelingen der Zittingen*.
24. Bahtin, M. (1965). Tvorchestvo Fransya Rable I narodnaja rultura srednevekovogo renessansa. Moscow. (in Russian).

25. Adams, B. (2002). Seeking the roots of ancient Egypt. A unique cemetery reveals monuments and rituals from before the pharaohs. *Archéo-Nil*, 12(1), 11-28.
26. Teeter, E. (Ed.). (2011). *Before the pyramids: The origins of Egyptian civilization* (p. 8). Chicago, IL: Oriental Institute of the University of Chicago.
27. Sherkova, T. A. (2019) Хаос I kosmos: analis panno iz grobnitsi 100 v Hierakonpolis v kontexte arheopogicheskikh I ikonograficheskikh issledovanij dodinasticheskogo Egipta. *Egipet i sopedelnie straini*, (3), 82-105. (in Russian).
28. Quibell, J. E., & Green F.W. (1902). Hierakonpolis II. (Egypt Research Account, V). London.
29. Adams, B., & Ciałowicz R. (1997) Protodynastic Egypt. London.
30. Quibell, J. E. (1900). Hierakonpolis I (Egypt Research Account, IV) London.
31. Petrie, F. W. M. (1953). Ceremonial Slate Palettes. Corpus of Proto-dynastic Pottery. London.

Работа поступила
в редакцию 23.12.2022 г.

Принята к публикации
30.12.2022 г.

Ссылка для цитирования:

Шеркова Т. А. Символика образов и мотивов в изобразительных текстах культуры Нагада и их трансформация в культурно-историческом развитии Древнего Египта // Бюллетень науки и практики. 2023. Т. 9. №1. С. 340-362. <https://doi.org/10.33619/2414-2948/86/50>

Cite as (APA):

Sherkova, T. (2023). Symbolism of Images and Motives in the Image Texts of the Nagada Culture and Their Transformation in the Cultural and Historical Development of Ancient Egypt. *Bulletin of Science and Practice*, 9(1), 340-362. (in Russian). <https://doi.org/10.33619/2414-2948/86/50>