

УДК 7.036, 7.047, 75
ББК 85. 103(2), 85.147
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-4-172-201

Анастасия Лосева

Путешествие в Дуат. Нил, сфинкс и пирамиды в живописи художников- ориенталистов второй половины XIX — начала XX века

Статья посвящена осмыслению образа ансамбля Гизы в европейской и русской живописи ориентализма второй половины XIX — начала XX века. Сугубо светский и связанный с массовой туристической продукцией тип пейзажа, соотносится с областью сакрального. Автор возводит картины Гизы к иконографической традиции изображения Египта в религиозной живописи эпохи барокко. Разница видения ансамбля в Гизе европейскими и русскими мастерами связывается с тем, как маркировалось «египетское» в ветхо- и новозаветных сюжетах начала Нового времени.

Ключевые слова:

пейзажная живопись,
европейский и русский ориентализм,
художники,
путешествовавшие на Восток,
комплекс в Гизе.

Обязательным пунктом восточного *Grand tour*, предпринятого множеством художников во второй половине XIX — начале XX века, была Гиза. Следствием этого стало невероятное количество изображений сфинкса и пирамид, в которых живописцы «переоткрывают» эти классические памятники египетской древности. Пейзажи Гизы стали в то время одной из модных ориентальных картинок, прочно заняли свое место рядом с изображением каирских улочек и стамбульских видов на Золотой Рог. В некоторую особую линию внутри этой массы произведений выстраиваются работы русских мастеров. Им и их «картине Гизы» будет в основном посвящена эта статья.

Однако наряду с вопросом о специфике образа сфинкса и пирамид в отечественной живописи нас будет интересовать и более широкий контекст, в который попадают эти работы. Какие сюжетные и живописные мотивы сопутствуют построению образа главных памятников египетской древности в европейской и русской живописи? Каково их происхождение? С какими смыслами будет связан образ сфинкса и пирамид в изобразительном искусстве периода, который можно назвать началом эпохи их массового посещения?

Наиболее популярны в европейской живописи второй половины XIX века изображения пирамид в сочетании с берегом Нила. Подобные композиции появляются уже среди бесчисленных листов восточной серии Дэвида Робертса в конце 1830-х годов, в 1860–1870-е годы они обогащаются целым рядом живописных мотивов и остаются неизменно популярны до начала XX столетия. К формированию целого типа ориентальных пейзажей, в которых пирамиды и Нил как бы замыкают изображенную ойкумену, причастны многие европейские живописцы: Эдвард Лир, Эрнест-Карл Кернер, Георг Макко, Шарль-Теодор Фрер и Жан-Леон Жером. А итальянец Герман-Соломон



1. Фредерик Гудолл. *Арабы, пересекающие затопленное поле около пирамид*. 1895
Холст, масло. 50,6 × 112
Частное собрание

Корроди¹ и британские художники Фрэнк Диллон² и Фредерик Гудолл³ буквально специализировались на вариациях пейзажей Гизы с изображением библейской реки и великих пирамид.

В работах этих художников контуры пирамид всегда смягчаются дымкой заката или восхода, а берега Нила оживляются обитателями (как на картинах Шарля Фрера, Георга Макко и Томаса Седдона). Даже в самых пустынных пейзажах на поверхности воды будут скользить стаи птиц, гнездящихся в нильских зарослях (например, в ряде работ Эдварда Лири и Фрэнка Диллона). А чаще к Нилу на полотнах притягивается все живое: в него погружаются вола, переступают с ноги на ногу на мелко-

1 Герман-Давид-Соломон Корроди — итальянский художник, представитель династии живописцев. Академист, пользовавшийся популярностью среди августейших заказчиков разных дворов Европы. Совершил много путешествий по Дальнему Востоку, Османской империи и Греции. Специализировался на пейзажах Италии и Египта. Подробнее см.: [19].
2 Фрэнк Диллон — английский художник, несколько раз посещавший Египет с 1854 года, много выставивший ориентальные пейзажи в различных галереях Лондона. Подробнее см.: [17].
3 Фредерик Гудолл — английский живописец, дважды побывавший в Египте, в 1858 и 1870 годах, и превративший египетскую тему в одну из основных в своем творчестве. Подробнее см.: [20].



2. Герман Давид Соломон Корроди
Закат на берегу Нила. 1890-е
Холст, масло. 98 × 158
Частное собрание

воде ибисы, к нему спускаются верблюды, стада и люди. Так строят многие композиции Томас Седдон, Шарль Теодор Фрер и Георг Макко.

Рукава разливающегося Нила кажутся привычной средой обитания для стаффажных фигурок, которые населяют пейзажи Гизы Фредерика Гудолла. Его герои — феллахи — пересекают затопленные поля, приводят скот на водопой, перебираются по дамбам и отмелям, набирая воду в огромные кувшины. И если в достаточно ранней работе «Разлив Нила» (1865) вода трактуется художником как опасность, то в более поздних картинах мелководье поймы предстает как пространство идиллии («Спуск к Нилу», 1873; «Воды Нила», 1893; «Арабы, пересекающие затопленное поле около пирамид», 1895; «Восход солнца над пирамидами в Гизе», 1897)⁴. (Ил. 1.) Во всех этих произведениях пирамиды фиксируют задний план, ничто не изображается дальше них, позади пирамид может лишь садиться солнце. Они, наподобие испокон веков существующего горного массива, замыкают счастливую ойкумену на полотнах художников. Присутствие пирамид, олицетворяющих

4 Этот пейзажный образ восходит к архитепальному видению Египта как земного рая, формировавшемуся в европейской культуре уже в I тыс. до н. э. Подробнее см.: [9; 18].

вечность, изымает написанную сценку из течения времени и преобразует бытовой жанр в идиллию.

Подробно разрабатывает этот прием в своих картинах Герман-Соломон Корроди⁵. Художник отодвигает пирамиды максимально далеко, показывает их нам через воды Нила, а на среднем плане помещает постройки арабской архитектуры — тонкий минарет, купольную мечеть, живописно обветшавший мавзолей. Ближе к переднему плану Корроди рисует людей — женщин в чадрах и покрывалах, пришедших за водой, и мужчин, расседывающих верблюдов и расстилающих коврики для вечерней молитвы («Закат на берегу Нила», «Берег Нила», «Берега Нила», 1870-е). Пространство пейзажа визуализирует конструкцию времени, в которой отмечаются лишь эпохальные вехи: цивилизацию древности сменяет период владычества арабов. Более «мелких делений» в этой временной шкале не существует, и разворачивающийся перед нашими глазами уклад жизни, по сути, воспроизводит средневековый. (Ил. 2.)

Во всех описанных работах пирамиды являются своего рода знаком вечности. В этом качестве они всегда изображаются с большого расстояния и замыкают пространство, образованное течением Нила. Дистанция и контровый свет усиливают ощущение цельности и нерукотворности формы, делают неразличимыми материал и единицы кладки. Пирамиды в этих произведениях трактуются художниками не как постройки, а как неотъемлемая часть египетского топоса идиллии [20, pp. 30–46].

Как существует этот пейзажный образ в русской живописи того же периода? Заметим, что русские художники редко изображают пирамиды в сочетании с Нилом. Этот мотив мы не найдем у путешествовавших по Египту и писавших пирамиды Г. Г. Чернецова, Н. А. Ярошенко, Е. К. Макарова или Н. Е. Маковского. Пара «пирамиды и Нил» в рассматриваемый период появляется только в этюдах В. Д. Поленова и Я. Ф. Ционглинского⁶. Однако строятся эти работы не так, как описанный тип пейзажей Гизы европейских художников.

Отличие заключается в том, что берега Нила в произведениях отечественных мастеров остаются совершенно пустыми. На них нет ни деревенек, ни караванов, ни семей феллахов, ни животных, при-

5 О принципах построения итальянского и ближневосточного пейзажа в живописи Корроди и вкусах его заказчиков см.: [19].

6 Значительный корпус работ русских художников, посвященных Египту, и фактические сведения об их путешествиях собраны в книге-альбоме Р. Р. Сулейманова. См.: [8].

шедших на водопой, ни птиц, гнездящихся в зарослях. Здесь дистанция, с которой написан вид, предполагает такую степень обобщения, при которой все элементы пейзажа воспринимаются как положенные рядом крупные цветовые пятна. Пирамиды среди них выделяются тем, что имеют наиболее законченную геометрическую форму и приобретают значение «камертона» минималистической живописной концепции. Ее вербальное выражение можно найти в словах историка искусства и спутника Поленова в путешествии по Египту — А. В. Прахова:

...Все Гизехское кладбище это какая-то геометрия, как будто приготовительный класс в мировой школе рисования, все треугольники, пирамиды, призмы, квадраты, прямоугольники [10, с. 87].

В отечественной живописи изображение пирамид в сочетании с Нилом не связано с идеей конструирования идиллического пространства. Скорее, такая живописная задача воспринимается как вызов умению строить формы на плоскости.

С чем связана такая разница в популярности и смысловой окраске пейзажа нильских берегов в окрестностях Гизы в европейской и русской живописи?

Важную роль в этом играет способ маркирования Египта в жанре религиозной картины России и Европы. Пирамиды, нарисованные в виду берега реки, однозначно показывают, что действие происходит в Египте в двух сюжетах религиозной живописи, имеющих большую историю в европейской иконографической традиции: «Нахождение Моисея» и «Отдых на пути в Египет». Первыми пирамиды как маркеры Египта появляются в сюжете «Нахождение Моисея». Их можно найти уже в XVI веке в произведениях некоторых мастеров итальянского маньеризма, например в сложном архитектурном фоне у Никколо де Аббате. Здесь пирамиды выглядят совершенно фантастически и «оказываются домами без первых этажей с вырастающим прямо из земли треугольным фасадом, в котором прорезаны окна» [7, с. 44]. В итальянской и французской живописи XVII и XVIII веков таких примеров уже очень и очень много. Особенно любят инкорпорировать пирамиды в пейзажи заднего плана художники классицистической

направленности, как, например, Никола Пуссен, Николас Кломбель или Себастьян Бурдон. (Ил. 3.)

Эти сооружения редко бывают похожи на постройки в Гизе. Из уже названных мастеров некоторое исключение составляет Николас Кломбель: в его «Нахождении Моисея» пирамиды по количеству и пропорциям можно соотнести с ансамблем в Гизе. А в основном живописцы дополняют изображенные на заднем плане мосты, башни и античные руины одной невысокой остроконечной пирамидой с большим углом наклона граней. В качестве образца здесь используется пирамида Цестия в Риме⁷, но и ее оказывается достаточно, чтобы в работах Этьена Аллегрена, Франческо Солимена или Себастьяно Риччи с легкостью переместить героев на берега Нила.

Сюжет «Нахождение Моисея» предполагает изображение разлива Нила и действия, частью происходящего на суше, а частью в воде. В качестве героев этого эпизода кроме дочери фараона и младенца Моисея обычно изображается еще несколько служанок и детей, сопровождающих египетскую принцессу. Тем самым и состав участников, и сам характер действия может быть отчасти соотнесен со сценами мирной жизни египетских феллахов на берегах Нила в пейзажах второй половины XIX века.

В некоторых из этих идиллических пейзажей даже отчетливо присутствуют черты, восходящие к первообразу, т. е. сюжету «Нахождение Моисея». Так, на картине Фрэнка Диллона «Вид на пирамиды в Гизе на закате с острова Роде» (1863) мы видим женщину, обнаруживающую в зарослях прибрежного тростника корзину или сверток и оборачивающуюся к зрителю, как бы прося засвидетельствовать ее находку. Работа Диллона выглядит как фрагмент полотна «Нахождение Моисея», на котором увеличен средний план со служанкой, замечающей младенца. Для полной картины не хватает переднего плана с изображением египетской принцессы со свитой.

Второй религиозный сюжет, в котором пирамиды являются маркером Египта и часто изображаются в сочетании с берегом Нила, — это

7 О значимости пирамиды Цестия как эллинизированного «ретранслятора» египетской формы пишет А. О. Большаков: «Последующие европейские пирамиды — и постройки, и изображения в живописи, и предметы прикладного искусства — как правило, следуют этой традиции; возможно потому, что памятник Цестия был наиболее доступным образцом, но, возможно, и потому, что пирамида правильных пропорций выглядела слишком тяжелой, придавленной к земле» [2, с. 24].



3. Никола Пуссен. *Нахождение Моисея*. 1638
Холст, масло. 93,5 × 121
Лувр, Париж



4. Пьер Франческо Мола. *Отдых на пути в Египет*. 1650-е
Холст, масло. 73,5 × 98,5
Государственный Эрмитаж

«Отдых на пути в Египет». Во многих работах начиная с XVII века они присутствуют на заднем плане, как, например, в картине Доменико Дзампери самого начала XVII столетия. Но постепенно пирамиды изображаются все смелее и выносятся вперед. В итоге подножие пирамиды даже может стать местом действия всей сцены. Так, у Пьера Франчески Мола Святое семейство располагается на отдых прямо под сенью древних памятников: Иосиф возлежит на основании пирамиды, а Мария облокачивается на пьедестал сфинкса. (Ил. 4.) На работе конца XVIII века французского художника Луи Гоффье герои останавливаются в виду пирамид на ступенях какой-то исполинской постройки, испещренной иероглифами.

В сюжете «Отдых на пути в Египет» пирамиды становятся приютом для путников, частью живописного ландшафта со струящейся рекой и тенистыми берегами. Но главное, что они маркируют территорию, над которой уже не простирается власть Ирода и которая может стать убежищем для беглецов. Страна пирамид здесь — это страна покоя, край, где не властвует опасность.

Важно заметить, что картины на религиозные сюжеты с изображением пирамид писали не только в XVI–XVIII веках, т. е. эпоху, предшествующую формированию жанра ориентального пейзажа, но и одновременно с ним. Во второй половине XIX века к религиозной живописи обращался целый ряд очень значительных английских живописцев,

которые выстраивали место действия библейских сюжетов, основываясь на гравюрах с изображением памятников Древнего Египта, коллекции Британского музея и собственных зарисовках, привезенных из путешествий на Восток. Так задний план в драматической картине Эдварда Пойнтера «Израилитяне в Египте» (1867) представляет собой архитектурный каталог знаменитых построек Нового и Позднего царства. Художник фрагментарно изображает храмы в Луксоре, Эдфу, Мединет-Абу, Дендерах и на острове Филе⁸. Вдали в качестве точки отсчета для всей представленной традиции древнеегипетского зодчества Пойнтер помещает пирамиды в Гизе.

Примерно так же действует и Эдмун Лонг, создавая торжественный архитектурный задник в своей работе «Бегство в Египет» (1883). Вдали он рисует пирамиды, а на среднем плане — грандиозную постройку, комбинируя части храмовых комплексов из Карнака и Дендер. В картинах Пойнтера и Лонга Египет представлен как многонациональная империя. Ее общество сильно стратифицировано, расслоено и потенциально конфликтно. Такому видению Египта отвечает изображение на живописных полотнах масштабных, ориентированных на процессии архитектурных ансамблей, стены которых украшены рельефами, прославляющими победы фараонов.

Однако в религиозных работах XIX века, где Египет понимается не как страна изгнания, а как убежище, архитектурные сооружения по мотивам построек Нового и Позднего царства исчезают и уступают место привычным пирамидам и Нилу. Так, сам Фредерик Гудолл, мастер нильского пейзажа, в 1884 году пишет картину «Бегство в Египет», помещая Святое семейство под сень пирамид в многократно виденный и изображенный им самим пейзаж разлива Нила с затопленными полями, рукавами и отмелями. (Ил. 5.) Художник, прошедший в своих путешествиях «по следам» Святого семейства, ставит перед собой задачу переместить и зрителя в место событий, рисуя картину «в натуральную величину»: в одном измерении работа превышает два, а в другом — четыре метра.

8 Изучению египетских памятников в коллекции Британского музея и в ходе путешествий на Восток тремя английскими художниками Лоуренсом Альмой-Тадемой, Эдвардом Пойнтером и Эдвином Лонгом посвящена фундаментальная монография С. Мозер [21]. Большое место религиозным работам, связанным с Египтом, в английской живописи XIX века уделено в книге П. Клейтона [14].



5. Фредерик Гудолл. *Бегство в Египет*. 1884
Холст, масло. 262 × 413
Галерея Сарджента, Уонгануи, Новая Зеландия



6. Лоуренс Альма-Тадема. *Нахождение Моисея*. 1904
Холст, масло. 136,7 × 213,4
Частное собрание

В 1904 году, после путешествия в Египет, Лоуренс Альма-Тадема создает одно из своих последних масштабных произведений — «Нахождение Моисея». И несмотря на то, что в пейзаже дальнего берега присутствуют впечатления художника от современной египетской деревни [21, р. 298], над пышной и археологически верно изображенной процессией первого плана, представляющей, по сути, триумфальное шествие со спасенным Моисеем, возвышаются лишь пирамиды. (Ил. 6.)

В живописи второй половины XIX — начала XX века берег Нила в виду пирамид продолжает быть местом действия двух библейских сюжетов счастливого спасения — «Нахождение Моисея» и «Отдых на пути в Египет». Эти смыслы наследуются современными пейзажами с изображением Гизы и превращают их в ориентальную пастораль.

Какова же судьба этих религиозных сюжетов в отечественном искусстве? И присутствуют ли в них те же маркеры Египта в виде Нила и пирамид?

Надо заметить, что история чудесного спасения Моисея интересовала русских художников меньше, чем сюжеты, связанные с его деяниями — сопутствующие исходу, египетские казни и переход через Красное море, а также испытания во время странствий по пустыне и получение скрижалей. Не обращался к детству Моисея и Александр Иванов, сильно обогативший традицию изображения пророка в своих акварелях. Общее число работ с изображением «Нахождения Моисея», написанных русскими авторами, невелико.

В пяти произведениях, посвященных спасению младенца Моисея, изображение пирамид и Нила встречается только дважды. Они присутствуют в наиболее раннем примере этого сюжета в отечественной живописи — картине А. В. Тыранова «Моисей, опускаемый матерью в воды Нила» (1839–1842), написанной им во время пенсионерского пребывания в Риме. Герои, пейзаж, иконографические детали — все в этой работе написано в итальянском духе. А пирамиды в сочетании с берегом Нила и пальмой в решении заднего плана представляют собой минимальный набор того, что свидетельствует о знакомстве художника с европейскими правилами изображения этого сюжета.

Второй раз мы видим пирамиды в раннем полотне Г. И. Семирадского «Нахождение Моисея» (1864). Здесь они изображены как мираж, часть призрачного и фантастического мира. Более явственными свидетельствами того, что действие происходит на Востоке, оказываются пальма, организующая первый план, и смуглая кожа героинь картины.

В других произведениях о спасении Моисея маркерами Египта будут выступать каждый раз разные детали: головной убор, напоминающий клафт, постройка с пилонами и статуями сфинксов у входа в росписи Е. А. Плюшара для Исаакиевского собора; пальмы, верблюд и уже упоминавшийся головной убор в работе К. Д. Флавицкого; восточная внешность героев и свидетельства гигантской стройки в картине И. Л. Аскназия. (Ил. 7)

Как обозначается место действия в русских вариантах «Отдыха на пути в Египет»? Примеров трактовки этого сюжета в отечественной религиозной живописи несколько больше, чем «Нахождения Моисея», но их количество все равно несопоставимо с числом работ, написанных на этот сюжет европейскими художниками.

В некоторых работах русских живописцев вообще не содержится каких-либо природных или этнографических указаний на Египет. В картинах А. Е. Егорова и П. М. Шамшина действие разворачивается в прекрасном итальянском пейзаже в духе Рафаэля, вопрос его географического описания перед художниками не стоит. А. Е. Бейдеман конструирует «восточно-обобщенное» пространство, определяя его через песчаную местность, пальму и тюрбаны на всадниках. Но вот сюжет «Бегство в Египет» появляется в живописи В. Д. Поленова — художника, который, в отличие от остальных, ко времени написания работ уже дважды путешествовал по Египту. Казалось бы, мы вправе ожидать в его картинах изображения пирамид, как, например, в религиозных



7. Константин Флавицкий
Нахождение Моисея дочерью фараона. 1855
Холст, масло. 151 × 180
Государственный Русский музей



8. Александр Иванов. *Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина*
1831–1833. Холст, масло. 49,7 × 63,2
Государственная Третьяковская галерея

полотнах английских живописцев, побывавших в Египте и претворивших впечатления от увиденного в новых произведениях.

Слова из Евангелия от Матфея, в которых речь идет о бегстве в Египет и возвращении в Вифлеем, Поленов иллюстрирует в четырех работах, однако ни в одной из них не рисует пирамид. Картина «И пошел в Египет» являет зрителю «эмблематический» ландшафт страны, в качестве которого выступают песчаные берега канала, неотличимые от них по цвету мазанки, пальмы и древняя постройка, в которой явно различимы пилоны и обелиски⁹. У Поленова архитектурные сооружения выполняют роль знака египетской территории, но в качестве таковых выбираются не пирамиды.

В итоге пирамиды Гизы мы можем увидеть только в двух произведениях русских художников. Это довольно близкие по времени картина «Отдых Святого семейства на пути в Египет» П. В. Басина и графический лист А. А. Иванова «Ангел повелевает Иосифу вернуться в землю Израилеву». Пейзажная композиция заднего фона у Басина, в которую

9 Поленов превращает неброский натурный этюд с изображением окрестностей Каира в место действия картины «И пошел в Египет» (1900-е). Подробнее см.: [1, с. 106].

включены пирамиды, и стилистически, и семантически близка европейской традиции. Они полагают границу власти Ирода, становятся своего рода цепью гор, окаймляющих предел отдохновения и покоя. У Иванова пирамиды замыкают панораму огромного города с павильонами, переходами и дворцами, которую мы видим с одной из плоских крыш, где спят Мария, Младенец и Иосиф. Здесь пирамиды — часть урбанистической структуры, которая целиком состоит из правильных геометрических фигур разного размера. Даже ложе Богоматери ограничено блоками квадратного и треугольного сечения и тем самым соотносено с грандиозными постройками на заднем плане. Пирамиды оказываются частью городской агломерации, масштабы которой заставляют вспомнить трактовку Египта как великой империи из картин Эдварда Пойнтера, Эдмуна Лонга и Дэвида Робертса¹⁰.

Отметим, что в работах Басина и Иванова нет изображения реки, т. е. пара «пирамиды и Нил», в отличие от европейской живописи, ни разу не появляется в «Отдыхе на пути в Египет», который пишут русские художники. В качестве итога можно констатировать, что в силу непродолжительности и подвижности иконографической традиции в сюжетах «Нахождение Моисея» и «Отдых на пути в Египет» в русской живописи не возникло устойчивого маркера египетского ландшафта в виде пирамид, стоящих на берегу Нила. И если в европейской живописи существование такого маркера могло подспудно подготовить появление идиллического пейзажа окрестностей Гизы во второй половине XIX века, то в отечественном искусстве этого не произошло. Во многом поэтому русские художники-путешественники, попадая в Египет, ярче всего воспринимали и запечатлевали пирамиды как геометрические фигуры, как бы вне сложившейся вокруг них культурной семантики, как, например, Поленов и Ционглинский.

Но, может быть, в русской религиозной живописи какие-то другие сюжеты, связанные с Египтом, устойчиво обозначаются изображением пирамид? Посмотрим, как это происходит в картинах, связанных с историей Иосифа и его братьев, живо волновавшей русских мастеров XIX века, таких как А. А. Иванов, К. Д. Флавицкий, И. К. Винцман

10 О том, как бурное развитие египтологии влияет на осведомленность европейских художников и их способность визуализировать на полотнах Египет как страну больших городов древности и сложно стратифицированного общества, подробнее см.: [22, pp. 244–245].

и А. Т. Марков. Сюжеты, связанные с пребыванием Иосифа в Египте, сильно привлекали А. А. Иванова, создавшего одну законченную картину и три эскиза, связанных с этой темой. Знаком того, что действие происходит в стране пирамид, чаще всего у него становятся головные уборы героев или статуи.

Уже в первой картине, посвященной Иосифу, Иванов помещает над обреченным хлебодаром рельеф с изображением поставленных в ряд коленопреклоненных пленников со связанными за спиной, естественно выгнутыми руками. Подобные изображения характерны для победоносной риторики Египта времен рамессидов, например, близкий рельеф можно найти в большом храме Абу-Симбела. Тем самым рельеф в картине Иванова играет роль не только визуализированного пророчества о судьбе хлебодара, но и маркера места действия — только канон изображения пленников и техника врезанного рельефа позволяют определить, что дело происходит в египетской темнице. Ни внешность героев, ни какие бы то ни было другие детали не дают возможности сделать такой вывод.

В двух этюдах «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина» (1831–1833) Иванов дает нам понять, что действие происходит в Египте с помощью одежд посланников фараона, в первую очередь их головных уборов, один из которых напоминает царский платок — клафт, а другой, хеджет — высокую корону правителей Верхнего Египта. Еще одним указанием на Египет служат скульптуры. В первом эскизе Иванов помещает на заднем плане скальный храм, вход в который фланкируют статуи фараона, а во втором располагает на скале статую сфинкса. Египетский облик пейзажа в обоих случаях дополняют пальмы. (Ил. 8.)

Теми же приемами обозначения места действия пользуется и А. Т. Марков, создавая в Исаакиевском соборе композицию «Иосиф в Египте принимает отца и братьев». В этой масштабной, вытянутой по горизонтали панораме собрано сразу несколько маркеров Египта: пальма, верблюд, скульптуры сфинксов-львов и стоящий на первом плане герой в набедренной повязке и клафте. Любопытно посмотреть, как менялся замысел Маркова: на эскизе картины в самом центре заднего плана художник изображает пирамиду, выделяющую фигуры Иакова и Вениамина, а в итоговом варианте росписи отказывается от нее. На фреске Марков сводит роль архитектуры к минимуму и, напротив, вводит мощные скульптурные изображения, ставит сфинксов «во главе» толпы египтян, следующих за Иосифом.

На то, как маркируется Египет в живописи Иванова и Маркова, вероятно, оказали влияние памятники, созданные в России в русле общеевропейского увлечения Египтом после экспедиции Наполеона. А это в первую очередь скульптурные произведения А. Н. Воронихина: статуи, облаченные в передники и клафты, из Египетского вестибюля в Павловске и сфинксы, стоявшие на пристани у дачи А. С. Строганова и во дворе Строгановского дворца¹¹. На рубеже XVIII–XIX веков благодаря Воронихину во многие значимые пространства Санкт-Петербурга и окрестностей были внесены египтизирующие «акценты». Их создавали статуи сфинксов, появившиеся и в убранстве здания Горного кадетского корпуса, и перед дворцом Г. А. Строгонова на Английской набережной, и перед колоннадами Воронихина в Петергофе, и на пристани у Мариентальского пруда в Павловске [11, с. 549]. В 1830-е годы, период, непосредственно предшествовавший работе Иванова и Маркова, разворачивалась и история с покупкой в Россию сфинксов Аменхотепа III и их постановкой на набережной у Академии художеств. А это значит, что во все перечисленные пространства: вестибюля, пристани, двора, спуска на набережной — египетская семантика вносилась с помощью круглой скульптуры.

Во второй половине XIX века отечественную иконографию истории Иосифа дополнила работа И. К. Винцмана. В своем полотне «Иосиф, толкующий сны» художник отталкивается от решения Иванова, а маркером места действия снова делает головной убор героя, облачая спящего виночерпия в яркий клафт.

Похожим образом действует и И. Л. Аскназий, обращаясь к сюжетам, связанным с историей Авраама и Моисея. В картине «Авраам изгоняет из дома Агарь с ее сыном Измаилом» художник облачает главную героиню — египтянку Агарь в уже не раз встречавшийся нам головной убор, напоминающий клафт. Моисей из полотна Аскназия «Моисей в пустыне, задумывающий предприятие свое об освобождении израильтян от египтян» показан как герой библейского Востока тоже с помощью головного убора. На этот раз чалмы. Пророк представлен на фоне обширного пейзажа долины Нила, окутанной утренним туманом. В том, как Аскназий пишет воздух, тонко переливающийся теплыми и холодными оттенками, и пористые камни на переднем

¹¹ Скульптурный декор в египетском стиле в творчестве А. Н. Воронихина и Ж. Ф. Тома де Томона подробно разобран в статье Г. К. Зиминной: [5].

плане, чувствуется желание художника выстроить пейзаж, близкий виду с натуры. Однако в качестве приметы египетского ландшафта он вводит не пирамиды, а пальмы.

Тем самым пирамиды практически не присутствуют и в других библейских картинах русской живописи, события которых происходят в Египте. Одной из причин этого может служить недоверие к пирамидам, которое в русской культуре было связано с тем, что они ассоциировались с гонимым масонством. Форма треугольника использовалась в масонских символах, в частности, таком распространенном, как «Лучезарная дельта», где в треугольник вписан знак Всевидящего ока. Его можно увидеть на целом ряде русских, в частности петербургских, построек второй половины XVIII — первой четверти XIX века. Вопрос о том, насколько память о масонских символах предшествующего столетия, употреблявшихся в основном в архитектуре, может влиять на восприятие живописцами реальных форм в конце XIX века, требует отдельного изучения. В рамках настоящей статьи важно констатировать, что русские художники предпочитали «нарекать» изображенное пространство Египтом не с помощью пирамид.

Анализ религиозных сцен показывает, что маркером «египетского» для отечественных авторов служит достаточно ограниченный набор мотивов и деталей — пальма, скульптура и головной убор. Это может определенным образом еще до посещения Египта «настраивать» художественное зрение и тем самым влиять на то, как русские живописцы, отправившиеся в путешествие на Восток, видят памятники Гизы. Фокус их внимания будет направлен на скульптуру, голову которой украшает клафт, — на сфинкса.

Количественно среди русских изображений Гизы преобладают те, в которых доминирует или хотя бы присутствует сфинкс. Эту точку зрения на ансамбль задает уже Д. Е. Ефимов, совершивший в 1834–1835 годах путешествие в Египет, оставившее значимый след в русской культуре благодаря созданной им серии графических работ. В ней отразился первый хорошо отрефлексированный опыт профессионального восприятия древнеегипетского искусства отечественным художником.

Ефимов вообще не рисует пирамиды как отдельно стоящие архитектурные сооружения. На одном из листов он запечатлевает сложный

конгломерат из каменных блоков — вход в пирамиду Хеопса, а на другом включает фрагмент пирамиды лишь в качестве фона для фигуры сфинкса. Зато колосса Ефимов изображает дважды: в профиль и анфас. Такое внимание образу сфинкса может быть обусловлено тем, что Ефимов воспринимает статую Гизы как первообраз для сфинксов Аменхотепа III, привезенных в Петербург и сыгравших важную роль в становлении его собственных эстетических предпочтений. Ведь до установки на набережной Невы в 1834 году сфинксы Аменхотепа III два года простояли во дворе Академии художеств, в которой в то же время заканчивает архитектурный класс Дмитрий Ефимов и откуда он в 1834 году отправляется в пенсионерскую поездку, частью которой окажется путешествие по Египту¹².

В графических работах Ефимова сфинкс представлен как *genius loci* пустыни. Из песчаных холмов, которые являют собой его тело, естественно вырастает шея, увенчанная скульптурной головой. На листе с изображением статуи анфас холмы как мощные крылья расходятся от плечей сфинкса влево и вправо, обозначая контуры фигуры, совсем не похожей на ту реальную скульптуру, которая скрыта под слоем песка. Следы от эрозии, горизонтальными кольцами обвивающие торс сфинкса, продолжают рукотворные рельефные линии на клафте. В интерпретации Ефимова в создании скульптурной формы, а соответственно и образа сфинкса не меньше, чем древние ваятели, участвуют время, ветер и эрозия. Лицо статуи выглядит двойственно. В фас в нем выявлен костяк, господствуют жесткие линии, проявляется властность. В профиль лицо сфинкса выглядит по античному округлым и мягким, а его выражение можно назвать мечтательным¹³. (Ил. 9.)

Спустя семь лет ансамбль Гизы запечатлели в своих акварелях 1842–1843 годов братья Никанор и Григорий Чернецовы. Их альбом стал для русских художников основополагающим в жанре путевой пейзажной серии, фиксирующей поездку на Восток во второй половине

12 Автор исследования о Ефимове высказывает мысль о том, что впечатление от древнеегипетских сфинксов, увиденных в Петербурге, могло стать триггером в принятии спонтанного и довольно авантюрного решения художника об отклонении от предписанного маршрута пенсионерской поездки и продолжительном изучении Египта [3, с. 13].

13 На «облагораживание» лица сфинкса в античной манере, привычной для художника академической выучки, указывает автор того же каталога выставки «От Петербурга до Асуана: путешествие Дмитрия Ефимова в Египет (1834–1835)» [3, с. 7, 23].



9. Дмитрий Ефимов. *Сфинкс при великих пирамидах в Джизе*. 1835
Бумага, тушь, перо, акварель. 29,5 × 23,5
Государственный музей искусства
народов Востока, Москва



10. Николай Маковский
Сфинкс и пирамиды. 1884
Дерево, масло. 41 × 31,5
Дальневосточный художественный музей,
Хабаровск

XIX — начале XX века. На единственном листе, где памятники Гизы запечатлены вблизи, Г.Г. Чернецов избирает такую точку зрения, что сфинкс располагается на первом плане и одновременно оказывается выше пирамид. Сами пирамиды написаны призрачно и выглядят на этой акварели не как самостоятельные архитектурные объекты, а скорее, как пропилены, обрамляющие гигантскую скульптуру. Сфинкс в работе Чернецова является единственным объектом любопытства бедуинов. Они его рассматривают, на него взбираются, в его тени отдыхают, в то время как подножия пирамид остаются безлюдными.

Чернецов довольно сильно европеизирует облик сфинкса, меняя пропорции и уменьшая все черты лица. Это во многом согласуется с тем, как примерно в то же время на одной из своих акварелей скульптуру антикизирует Дэвид Робертс. Английский художник в первую очередь меняет у сфинкса овал лица, приближая его к греческому идеалу. Однако Робертс, сглаживая впечатления от повреждений на лице сфинкса, все же их изображает. В то время как Чернецов прилагает все усилия, чтобы этого не делать. Рисуя, художник как бы «реставрирует»

скульптуру и наделяет сфинкса аккуратным, даже немного вздернутым носом, миниатюрными губками и округлым подбородком. У Чернецова образ сфинкса отчетливо феминизирован и соотнесен с идеалом вечной красоты, что не позволяет художнику не только запечатлеть лицо скульптуры с изъянами, искажающими облик, но даже зафиксировать на нем небольшие разрушения, произведенные временем. У Чернецова, как и у Робертса, сфинкс принадлежит миру древней культуры. Его «классическая идентичность» позволяет видеть скульптуру как часть «протоевропейской общности» и в целом знакомой культуры.

Художник следующего поколения, Н. Е. Маковский, меняет трактовку образа сфинкса на противоположную. Он наделяет статую маскулинными и одновременно ярко негроидными чертами. Живописец делает лицо сфинкса то мечтательно юным, то старым и как будто бы испещренным морщинами и шрамами, но неизменно изображает скульптуру вечером и помещает в тень, меняя цвет известняка с золотистого на гораздо более темный. В картине Маковского 1884 года кажется, что скульптура выполнена из черного гранита или базальта. Сфинкс в интерпретации художника похож на изображение нубийцев в искусстве Древнего Египта. (Ил. 10.)

Дать статуе сфинкса гендерные и этнические характеристики становится возможно потому, что, рисуя, Маковский дополняет и «восстанавливает» несохранившиеся части лица в не меньшей мере, чем Чернецов. Однако, несмотря на разницу трактовки образа, оба художника исходят из того, что изображенный лик должен быть целостным.

Рядом со статуей на обеих картинах Маковский пишет бедуинов. Но в отличие от героев Чернецова, люди в работах Маковского никак не реагируют на сфинкса. Они лишь следуют движению каравана, каждый раз проходя между пирамидами и статуей колосса. Бесконечной линии каравана отвечает цепь пирамид, уходящая за горизонт. Масштаб не позволяет показать лица людей. Мы видим лишь фигуры в туземных одеждах, но представление об их экзотической внешности как бы переносится на сфинкса. Сам он становится стражем пустыни, обращенным в глубины Африки и репрезентирующим ее для зрителя¹⁴. В интерпретации Маковского в памятники Гизы «впечатывается» облик бедуинов

14 Возможности расового подхода в изучении лица сфинкса используются в нескольких исследованиях; см., например: [15; 13].

и мерный ритм движения караванов, веками проходящих по одним и тем же путям. Внешность и экзотический головной убор сфинкса делают весь ансамбль причастным не давно ушедшей цивилизации древности, а делящейся до настоящего времени эпохе арабского владычества.

Взгляд Маковского вполне согласуется с представлением о сфинксе как своего рода альтр эго бедуинов в европейской живописи. Так у Ипполито Каффи скульптура сфинкса превращена в гигантский бюст капризного туземного ребенка, глядящего поверх расположившегося рядом каравана. Сфинкс Каффи, как и у Маковского, гораздо темнее, чем пирамида, написанная на заднем плане. По цвету статуя приближается к шоколадному оттенку кожи бедуинов, отдыхающих у ее подножия. Негроидной внешностью наделяют сфинкса и швейцарский художник Отто Пилли¹⁵, и англичанин Огастус Осборн Ламплау, много писавшие Египет в конце XIX — начале XX века. Однако, в отличие от Маковского, они не сглаживают изъяны в облике сфинкса и не скрывают пустот на месте отсутствующих черт лица. В отличие от художников 1830–1840-х годов, ряд мастеров второй половины XIX — начала XX века акцентируют инаковость сфинкса, его «аклассическую» идентичность.

Сфинкс может выступать маркером «протоевропейского» и ориентально-экзотического миров как в западной, так и в отечественной живописи. Другая ипостась его образа станет актуальна только для европейских художников и не получит отзвука в русском искусстве. Это сфинкс и пирамиды как образ власти. После египетского похода Наполеона во французской живописи возникает целый круг работ, в котором памятники Гизы будут воплощать величие древней Азии, которой бросает вызов современная Европа. Этому способствует легендарная фраза Наполеона, обращенная к французским солдатам перед Битвой у пирамид о том, что с их высоты на французскую армию «смотрят сорок веков». Пирамиды возвышаются над сражением французов с мамелюками на полотнах Франсуа-Луи-Жозефа Ватто, Луи-Франсуа Лежена и Антуан-Жана Гро. Живописный язык последней работы в наибольшей степени наполнен эмблематическими формулами, как конный портрет Наполеона, помещенный под изображением пирамид, или ладонь полководца, расположенная на фоне неба на уровне древних сооружений.

15 Швейцарский художник Отто Пилли впервые попал в Египет в 1879 году, а далее неоднократно возвращался и жил там, подолгу путешествуя вместе с бедуинами караванными тропами.



11. Жан-Леон Жером. *Бонапарт перед сфинксом*. 1868
Холст, масло. 61,6 × 101,9
Замок Хёрст, Сан Симеон, Калифорния

Сфинкс колосс предстает как образ амбиций Древнего Египта на картине Жана-Леона Жерома «Бонапарт перед сфинксом» («Эдип»; 1868). Художник изображает Наполеона, посещающего Гизу накануне уже упомянутой Битвы у пирамид. Победа в ней виделась провозвестником новой экспансии запада на восток, началом экспедиции Наполеона как Александра Македонского XIX столетия. Сфинкс олицетворяет в этой работе империю древности и фараона как ее создателя, поэтому Жером не скрывает повреждений на лице скульптуры. Новый оттенок возникает и в осмыслении головного убора статуи, так как на картине перед Хефреном в клафте предстает Наполеон в своей неизменной двугольной шляпе [12]. Иконографию изображения Наполеона, бросающего вызов сфинксу, а в его лице всем империям и правителям древности, продолжает Войцех Коссак в начале XX века. В ряде его работ, например картинах 1911 и 1929 годов «Бонапарт и сфинкс», сопоставляются профили статуи и полководца.

Сопоставление императора и фараона придает фигуре сфинкса новые значения: теперь он являет не только образ империи и власти,

но и ее тщеты, разрушения и забвения. Наполеон стоит перед колоссом, наполовину погруженным в песок и тем самым материализующим ответ Бонапарту и как новому завоевателю, и как претенденту на роль властелина Востока и Запада. Такое переосмысление образа сфинкса свойственно художникам, которые в силу исторической дистанции знают и о бесславном завершении египетской кампании Наполеона, и о конце его эпохи в целом. (Ил. 11.)

Сфинкс, соединяющий в себе образ власти и разрушения, появляется в живописи в связи с изображением наполеоновского похода. Позднее эта семантика сохраняется, но получает воплощение в других сюжетах.

Сфинкс видится европейскими художниками и как властелин пустыни, новое воплощение древнего Сета, бога песчаных бурь, приносящего разрушения и беды. Эта связь объяснима. Сфинкс в разное время предстал перед арабами и европейскими путешественниками в той или иной мере засыпанный песком, а иногда скрывался под ним полностью. В средневековом арабском фольклоре это породило представление о мистической связи сфинкса со стихией песка. Он представлялся одновременно божеством засухи и божеством разлива Нила, влияющим на урожай. Исчезающий и спустя десятилетия вновь появляющийся сфинкс соединился с представлением о гуле — оборотне из арабской мифологии, живущем в пустыне и разграбляющем могильники [16].

Европейские художники и путешественники видели сфинкса постепенно освобождающимся из песка на протяжении XIX века: в 1817 году показалась его грудь, в 1860–1870-е в ходе реставрации были расчищены лапы и стела Тутмоса, стоящая между ними. Полностью фигура сфинкса была освобождена археологами только в 1920-е годы. Тем самым на протяжении XIX столетия скульптура постепенно из «бюста» превратилась в лежащую фигуру. Вместе с тем до 1920-х годов форма статуи не была понятна до конца, фигура в той или иной мере всегда была погружена в песок, а ее очертания растворялись в окружающем пейзаже. Это могло стать одной из причин того, что образ сфинкса как оборотня пустыни появился и в европейской живописи.

Сфинкс как воплощение песчаных бурь и губительных сил пустыни появляется уже в конце 1830-х годов в акварелях Дэвида Робертса. На литографии, сделанной по его рисунку Луисом Хейгом, столб песка, повергающий наземь верблюдов и людей, взмывает перед лицом сфинкса. В самой скульптуре акцентировано отсутствие носа, его профиль выглядит пугающе. Сфинкс в работе Робертса, а вслед за ним и на картинах

Джоана Якоба Фрея и Ипполито Каффи, вовлечен в стихию разрушения, перед его лицом закатывается солнце, очертания облаков над головой напоминают разряд молнии, недалеко от пытающихся укрыться бедуинов располагаются истлевшие останки.

Образ сфинкса-гуля, вызывающего бури и пожирающего людей, многократно используется в конце XIX — начале XX века экстравагантным немецким художником и социальным реформатором Карлом Диффенбахом, некоторое время жившим в Египте¹⁶. Его работы лишены задач этнографической фиксации. Вместо пустыни и движущегося по ней каравана, застигнутого стихией, Диффенбах изображает неопределенное пространство видения, в котором тают извивающиеся фигуры призраков и неумолимо царит сфинкс — «отец ужаса» из арабских средневековых легенд и «Тысяча и одной ночи». (Ил. 12.)

В европейской живописи сфинкс как образ власти и разрушения становится героем новой исторической или мифологической картины. С этим контрастирует подход к его изображению у русских художников, который можно назвать портретным. Одним и тем же 1896 годом датированы, например, картина Диффенбаха «Большой сфинкс» и эскиз «Сфинкс» Н. А. Ярошенко. Обе работы выполнены художниками во время их пребывания в Египте.

Диффенбах не изображает сфинкса, а интерпретирует его образ «властителя тьмы» из арабского фольклора, который хорошо согласуется с мистическим настроением самого живописца. Голова колосса возвышается над мраком и вспышками света, в которых растворяются призраки. Ярошенко же точно фиксирует степень исследованности и археологического раскрытия древней скульптуры. Художник выбирает такую точку зрения, что ему удается запечатлеть не только бюст, но и раскопанные незадолго до его путешествия лапы сфинкса, со стоящей между ними стелой Тутмоса IV, спину и левый бок лежащей фигуры. Ярошенко старается показать в своем эскизе все части скульптуры, которые освобождены от песка, и добивается эффекта того, что мы видим статую целиком. (Ил. 13.)

Практически полностью раскопанная, лишенная «покрова тайны», фигура сфинкса противоречит замыслу Диффенбаха, поэтому, когда вокруг настоящей скульптуры удаляют песок и культурные насло-



12. Карл-Вильгельм Диффенбах
Большой сфинкс в Гизе. 1896
Холст, масло. 240 × 335
Частное собрание



13. Николай Ярошенко. Сфинкс.
1896. Картон, масло. 24,5 × 40,5
Мемориальный музей-усадьба
художника Н.А. Ярошенко

ния, художник погружает ее в вихри песчаных бурь на своих работах. Для Ярошенко же, напротив, определенность облика раскопанного сфинкса и возможность увидеть всю его фигуру становится ключевой.

Эскиз с изображением сфинкса можно до некоторой степени уподобить портретам художника, в которых он часто предпочитает полуфигурный и поколенный формат. Одной из важных портретных характеристик героя у Ярошенко являются руки: опущенные вдоль тела, лежащие на коленях или подпирающие голову. Так и в эскизе сфинкса весь передний план занимает изображение лапы. (Ил. 14.) Изъяны в ее кладке, трещины и повреждения лица написаны так, что заставляют зрителя болезненно переживать разрушение скульптуры. Потеря формой своих очертаний, ее «соскальзывание» в бесформенность гуманизируется, приобретая сходство с трактовкой тела в портретах стариков.

Внимание Ярошенко к жизни поверхности приводит к тому, что мы можем довольно многое сказать о том, как выполнена скульптура сфинкса. Художник делает заметной разницу той части статуи, которая высечена из цельного камня со следами эрозии (шея, плечи) и торса, сложенного из блоков, различает осыпающийся песок и проступающий сквозь него камень, подчеркивает не «явленность», а рукотворность формы и ее жизнь во времени.

Изображая сфинкса на рубеже веков, В. Д. Поленов и Я. Ф. Ционглинский изолируют его от пирамид. Чаще всего художники изображают статую с близкого расстояния, так что весь остальной комплекс Гизы остается за кадром. Более того, живописцев интересует лишь голова

16 Подробнее об эксцентрической личности и творческой биографии художника см.: [23].



14. Николай Ярошенко. *Сфинкс*. 1896
Фрагмент

скульптуры, а почти раскопанная фигура остается вне их внимания, как если бы перед нами были работы первой половины XIX века, когда тело сфинкса было скрыто песком. На этих эскизах двойная природа сфинкса скрыта от нас, он предстает только в своей «человеческой» ипостаси.

В работе Поленова 1899 года на лице сфинкса не видно никаких повреждений. Художник добивается этого не с помощью дописывания отсутствующих частей лица, как когда-то Чернецов, а благодаря ракурсу. Поленов выбирает точку зрения сбоку и из-за спины скульптуры, поэтому мы видим сфинкса в полупрофиль, что скрывает поврежденный нос. (Ил. 15.) Ционглинский тоже пишет голову сфинкса сзади или при таком вечернем свете, когда черт лица уже не рассмотреть, и ведущую роль играет силуэт. Во всех работах ядром художественного замысла становится изображение головы на фоне неба и пустыни.

Эскизы Ционглинского даже выстраиваются в некоторый ряд работ, в котором художник пишет сфинкса, как бы совершая круговой обход вокруг скульптуры, а следовательно, каждый раз фиксируя новый поворот его лица. Задача изображения сфинкса реализуется как создание серии головок, в которой модель за счет обилия ракурсов предстает все

время в разном настроении. Сфинкс то уподоблен романтическому герою, бросающему вызов пустыне, то хрупок, как утонченные модели эпохи Эхнатона. Художник изображает его и патетически-взволнованным, зрящим вдаль, и грезящим, замкнутым в себе¹⁷. Лицо сфинкса оказывается способным выражать разное настроение, во многом передаваемое через цвет.

Поленов строит свой эскиз на сочетании интенсивных синего, белого и розового цветов, лишая тем самым сфинкса сходства со статуей, высеченной из известняка. Ционглинский каждый раз выбирает уистлеровские оттенки: серые, пепельные, почти черные, выполняя все работы как монохромные этюды. Рисуя сфинкса перед рассветом — в серых тонах или после заката — почти черным, художник «погружает» его в определенное эмоциональное состояние и тем самым превращает в существо, способное испытывать чувства. (Ил. 16.)

Ционглинский пишет быстрыми и широкими мазками, которые соединяются в крупные «иероглифы», совершенно не согласующиеся с процессом высеканием формы из каменной массы. Живописная техника художника не описывает сфинкса как статую, произведение искусства пластики. На эскизах Ционглинского сфинкс, скорее, дух пустыни как первозданного пространства. Он бесплотен и соткан из оттенков цветовой субстанции. Мастер не изображает конкретные архитектурные памятники, находящиеся рядом со статуей, скорее, он подчеркивает соприродность скульптуры горному плато, как и начинавший русскую традицию изображения сфинкса Дмитрий Ефимов. Так, на одном из эскизов Ционглинского мы видим сзади опущенную голову и спину сфинкса, вырастающими из каменной гряды. Его мощная и одновременно как будто бы угнетенная фигура написана в тех же песочно-серых тонах, что и горы, и противопоставлена голубому небу и Нилу, притягивающему скрытый от нас взгляд статуи.

Образ сфинкса психологизируется, он наделяется способностью «чувствовать и мыслить». Кажется, что «одушевление» сфинкса в русской живописи рубежа веков совершается обратно декартовской логике: он существует, следовательно, не может не мыслить. Отечественные художники подчеркивают длительность его бытия, а, в отличие

17 Лицо и взгляд сфинкса Ционглинский описывает и после поездки, рассказывая о ней своим ученикам: «...ходил один, — и уже наступил вечер, и не находил сфинкса. Вдруг, как-то повернулся — и вижу: смотрит на меня вся суть Египта!» [4].

от Диффенбаха, не его сопричастность времени и пустыне как разрушающем началом.

При определенных ракурсах, пойманных художниками, в лице статуи можно даже прочесть конкретные личностные характеристики: творческую волю, гордыню, способность к провидению. Такой сфинкс отчасти похож на Демона из иллюстраций М. А. Врубеля к поэме Лермонтова, особенно на те из них, где голова Демона крупно изображается на фоне неба или гор.

Однако даже сравнение с Демоном Врубеля не говорит о близости образа сфинкса из этюдов Поленова и Ционглинского видению Диффенбаха, в творчестве которого колосс превратился в оборотня и повелителя песчаных бурь. В работах русских художников рубежа веков, скорее, происходит «очеловечивание» сфинкса, нежели превращение его в злого гения новой мифологической картины ориентальной тематики. Это достаточно логично завершает отечественную традицию изображения сфинкса в XIX веке.

Все русские живописцы разными способами старались сохранить лицо сфинкса, перенести его на холст с минимальными деформациями и избежать выявления дефектов, уродства и неполноты древней скульптуры. На картинах и небольших этюдах возникал цельный образ сфинкса и не фиксировалось то, что его обезображивало.

С девяностых годов XIX века из работ русских художников, изображающих сфинкса, исчезают какие-либо штафажные фигуры и действие. Древний колосс остается единственным героем этих произведений, а сами они из примеров ориентального жанра превращаются в эскизы портретов. Наконец, живописцы сосредотачиваются на лице статуи, сама фигура, а соответственно, животная природа сфинкса не привлекает их внимания.

Часто голова колосса пишется художниками так, что элементы, связывающие ее с миром Древнего Египта, оказываются малозаметными. В эскизах Поленова и Ционглинского рядом со сфинксом можно редко увидеть пирамиды. В ряде их работ головной убор статуи трактован обобщенно, не опознается как клафт, а воспринимается как копна длинных волос. Со лба сфинкса пропадает урей — знак царского убора фараона. Изображение статуи из «сувенирной картины» с главной достопримечательностью Гизы превращается в романтизированный «портрет» духа пустыни. Психологическая трактовка оказывается сильнее этнографической.



15. Василий Поленов. *Сфинкс*. 1899
Холст на картоне, масло. 22 × 29
Государственный мемориальный
историко-художественный
и природный музей-заповедник
В. Д. Поленова



16. Ян Ционглинский. *Сфинкс
вечером. Из путешествия
в Египет*. 1903
Холст на картоне, масло. 26 × 33,3
Национальный музей, Варшава

В этой траектории движения есть определенная логика, ведь в самом выборе русскими художниками сфинкса как главного объекта интереса и портретном подходе к его изображению звучит «дальнее эхо» того, как маркировался Египет в русской религиозной картине первой половины и середины XIX столетия. От обозначения всего египетского с помощью головы в клафте отечественные живописцы приходят к психологизированному видению сфинкса как «мыслящего существа».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Атрощенко О. Д.* «За кого меня почитают люди?». Евангельский цикл картин В. Д. Поленова «Из жизни Христа» // Василий Поленов. Сб. статей. М.: ГТГ, 2019. С. 96–110.
2. *Большаков А. О.* Пирамида и обелиск // Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. С. 23–26.
3. *Ванюкова Д. В.* От Петербурга до Асуана: путешествие Дмитрия Ефимова в Египет (1834–1835). Каталог выставки. М.: Государственный музей Востока, 2022.

4. Гуренович М. А. Путешествия художника Я. Ф. Ционглинского на Восток // *Gazeta Petersburska*. 2016. 19 февраля. URL: <https://gazetapetersburska.org/путешествия-художника-я-ф-ционглинск/> (дата обращения: 25.03.2024).
5. Зими́на Г. К. Египетские мотивы в творчестве А. Н. Ворони́хина // *Вестник СПбГУК*. 2016. №1 (26). С. 163–168.
6. От Петербурга до Асуана: путешествие Дмитрия Ефимова в Египет (1834–1835) // Государственный музей Востока. URL: <https://ar.culture.ru/ru/exhibition/ot-peterburga-do-asuana?ysclid=lxjdiuxzgk701503454> (дата обращения: 11.02.2024).
7. *Серебрянная Н. К.* Представления о Египте в живописи XVII–XVIII веков // *Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном. Каталог выставки*. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. С. 41–49.
8. *Сулейманов. Р. Р.* Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. М.: Фонд Марджани, Изд. дом «Медина», 2023.
9. *Сусленков В. Е.* Египетские мотивы и образ земного рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока // *Византийский временник*. 2011. Т. 70 (95). С. 219–235.
10. *Теркель Е. А., Фомина А. А.* Василий Поленов. В Египте и Палестине. М.: ГТГ, 2019.
11. *Шипунов А. Н.* Египетские мотивы в культурном ландшафте Санкт – Петербурга XVIII – начала XX в. // *Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном. Каталог выставки*. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. С. 547–552.
12. *Bonaparte devant le Sphinx. Le tableau des mois précédents* // *Fondation Napoléon*. URL: <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/tableaux/oedipe/>.
13. *Challis D.* Seeing Race in Biblical Egypt: Edwin Longsden Long's *Anno Domini* (1883) and A. H. Sayce's *The Races of the Old Testament* (1891) // *Papers from the Institute of Archaeology*. 2019. 28 (1). Pp. 1–22.
14. *Clayton P. A.* *The Rediscovery of Ancient Egypt. Artists and Travellers in the 19th Century*. London: Thames and Hudson, 1982.
15. *Galassi F. M.* On the Face and Identity of the Great Sphinx of Giza: A Medico-anthropological Review // *Shemu*. 2014. Vol. 18. No. 3. Pp. 1–4.
16. *Ghoul* // *Britannika*. URL: <https://www.britannica.com/topic/ghoul> (дата обращения: 13.04.2024).

17. *Khatib H.* *Palestine and Egypt under the Ottomans. Paintings, Books, Photographs, Maps and Manuscripts*. New York: Tauris Parke, 2003.
18. *Lipton D.* *Egypt-Watching. Orientalism in the Hebrew Bible* // *Interested Readers: Essays on the Hebrew Bible in Honor of David J. A. Clines* / Ed. by J. K. Aitken, J. M. S. Clines, and C. M. Maier. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2013. Pp. 121–136.
19. *Lodispoto T. S.* *Market, Art, and High Society Amongst England, Germany and France* // *Herman Corrodi (1844–1905). Italy and the East. Enchantment and Fascinations of a Nineteenth Century Traveller* / Ed. by T. S. Lodispoto and S. Spinazzè. Roma: Galerie Berardi, 2016. Pp. 33–59.
20. *Meulenaere H. de.* *Ancient Egypt in Nineteenth Century Painting*. Brussels: Berko, 1992.
21. *Moser S.* *Painting Antiquity. Ancient Egypt in the Art of Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter and Edwin Long*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2019.
22. *Tomson J.* *Wonderful Things. A History of Egyptology*. New York & Cairo: American University in Cairo Press, 2014.
23. *Wagner C.* *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913)*. Meister und Mission. Diss. Berlin, 2007.