

## ПРОСТРАНСТВО В ЖИВОПИСИ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

*Национальный авиационный университет (г. Киев)  
НТУ «Харьковский политехнический институт» (г. Харьков)*

**Постановка задачи.** Не вызывает сомнения, что древнеегипетская живопись – важный этап в становлении современных представлений о пространстве и способах его изображения. Однако ведущие ученые по-разному понимали суть этого этапа. Настало время по-новому осмыслить факты, связать их с синхронными и предшествующими памятниками других культур и особенностями эволюции человеческого сознания – только так возможно определить суть и место древнеегипетского наследия в развитии представлений о пространстве.

**Обзор литературы.** Г. Шефер[1] объясняет своеобразие египетской живописи детской наивностью художников, не знающих о линейной перспективе, видя, разумеется, сходство не в уровне художественного мастерства, а в способах передачи пространства на плоскости. М.Э. Матье[2] развивает мысль о близости изобразительного искусства Древнего Египта и первобытного искусства, рассматривая его как высшую ступень последнего. По мнению Б.В. Раушенбаха[3], египетский художник изображал объективное пространство с помощью ортогональных проекций; причем автор предполагал, что это возможно только с помощью чертежа, выполненного по правилам ортогонального проецирования. С.М. Колотов [4] придерживался аналогичной точки зрения, считая, что пространственные соотношения передавались совмещением нескольких ортогональных плоскостей, располагаемых вертикально или горизонтально.

Таким образом, ведущие ученые выдвигают противоречивые теории, опирающиеся на анализ какой-то части, а не всего массива данных, а сами методы анализа не демонстрируют необходимой системности подхода.

Использование других источников позволит устранить эти недостатки. Это визуальные материалы по египетской живописи, призванные пополнить массив данных – [5]; изображения древних [6, 7] и синхронных культур [8, 9], необходимые для сопоставлений; теория самоорганизации С-пространства – основа для объяснения эволюции пространственных представлений, а также пример ее использования для интерпретации первобытной живописи [10–12].

**Цели статьи** – провести классификацию древнеегипетских изображений; выявить особенности способов передачи пространства; сопоставить их с достижениями доисторических и синхронных культур; определить место древнеегипетской живописи в эволюции человеческого сознания и становлении современных представлений о пространстве.

## **Основная часть.**

**Методика исследования.** В основу классификации и интерпретации произведений древнеегипетской живописи положена теория субъективного пространства, опирающаяся на теорию самоорганизации С-пространства. Напомним ее основные выводы, относящиеся к предмету исследования.

1. Субъективное пространство представляет собой обусловленный общими законами самоорганизации сложных систем гештальт, структурирующий все взаимодействия с окружающей средой. Таким образом, человек воспринимает не объективный, а «отфильтрованный» мир;

2. Этот гештальт включает несколько несводимых друг к другу каналов взаимодействия, каждый из которых имеет свой объект восприятия;

3. А именно: интуитивно воспринимается отношение единства со средой; посредством ощущения своего «я» – внутреннее единство субъекта; воля и разум воздействуют на объект и оценивают ответную реакцию; ум оперирует пространственно-временными категориями; органы чувств определяют эмоциональные реакции на непосредственные воздействия;

4. Соотношение между каналами описывается РС- диаграммой сценария самоорганизации (1С, 1О), а количество каналов – числовым рядом Фибоначчи – 1-1-2-3-5-8. То есть, например, разум оперирует бинарными категориями по принципу «хорошо/плохо», пространственно-временные отношения тернарны, количество внешних органов чувств пять и т.д.;

5. Все эти каналы присутствуют и активны постоянно, но только один из них в какой-то период является доминантным, что и определяет соответствующее «состояние сознания». В свою очередь, взаимодействие с конкретным объектом определяет содержание состояния сознания – в форме идеи, действия, слова, эмоции, в том числе относящихся к прошедшему «воспоминание» или будущему «предвидение» времени;

6. Итак, на извечный гностический вопрос о познаваемости мира теория отвечает совершенно определенно: мир познаваем постольку, поскольку одинаковы законы самоорганизации Вселенной и человека.

Таким образом, необходимо выяснить, какое состояние сознания художника передают его произведения и на активизацию какого канала они рассчитаны. Тогда станет возможно правильно интерпретировать смысл и технику изображений – ведь очевидно, что, например, «пространство воли», физическое пространство и «эмоциональное пространство» имеют качественно различные объекты, находящиеся в качественно различных отношениях, требующих для своей передачи качественно различных средств.

Выделим три группы таких «пространств»:

– *сакральное пространство* объединит то, что воспринимается первыми тремя каналами и является непостижимым ни для ума, ни для чувств. Эта область традиционно относилась к компетенции религии и магии;

– *геометрическое пространство* объединит умопостигаемые абстрактные отношения объектов физического мира, где нас прежде всего будут интересовать отношения форм, т.е. геометрия;

– эмоциональное пространство, постигаемое посредством чувственных восприятий, являющееся предметом эстетики.

Предлагаемая **классификация древнеегипетских изображений** основана на вышеизложенной методике. В [5] можно найти шесть типов изображений, представляющих собой росписи, барельефы и оттиски:

- модели Вселенной;
- изображения богов;
- сцены «официальных хроник»;
- иероглифы;
- «светские хроники», хозяйственные и бытовые сцены;
- изображения природы.

*Модели Вселенной.* Сравним изображения Вселенной древних египтян (рис. 1а) с ассирийским рельефом (рис. 1б).

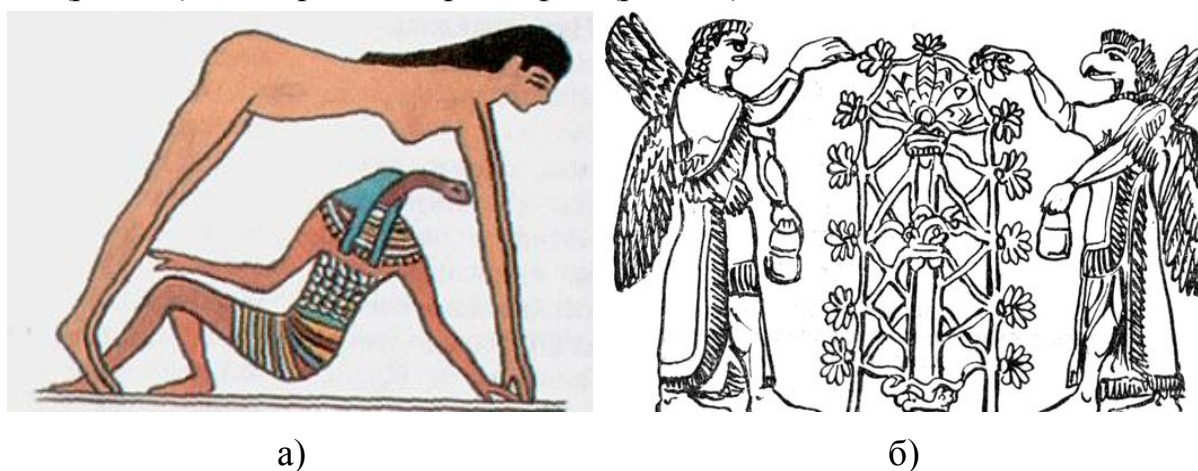


Рис. 1. Структура Вселенной: а) у египтян; б) у ассирийцев

Ассирийцы строго следуют представлению о «мировом дереве», объединяющем подземный, земной и небесный миры, присущего народам земли со времен неолита. Сам человек также отождествлялся с мировым деревом, что символизировало его *единство* с Вселенной. Таким образом, этот *символ* передает «истину» интуитивного восприятия.

В доминирующей мифе египтян видим новацию – Вселенная становится *бинарной*, что представлено фигурами супругов бога Геба и богини Нут. И эти символы отражают бинарность воли/разума. Попробуем разобраться, почему произошла такая перенастройка сознания.

Первобытный человек, нередко находившийся на грани умирания, наверняка заметил, что именно там рождаются необычные прозрения, полезные для личного выживания и преуспевания общины, т.е. активизируется интуитивное восприятие вещей. Символом мира мертвых издревле были змеи и рыбы. Отсюда шумерский миф о человеке-рыбе Оаннесе, научившем людей земледелию, ремеслам и строительству городов. И здесь человек стал отделять себя от природы (активизация «я») и стремиться к ее «покорению» (активизация воли/разума), тем самым ослабив свою интуицию. Стала необходимой ее стимуляция, представляющая собой имитацию околосмертных состояний, монополизированная шаманами и жрецами. И если для окружающих такой шаман или жрец казался умирающим, то сам он переживал состояние, описанное в одном из гимнов «Ригведы»:

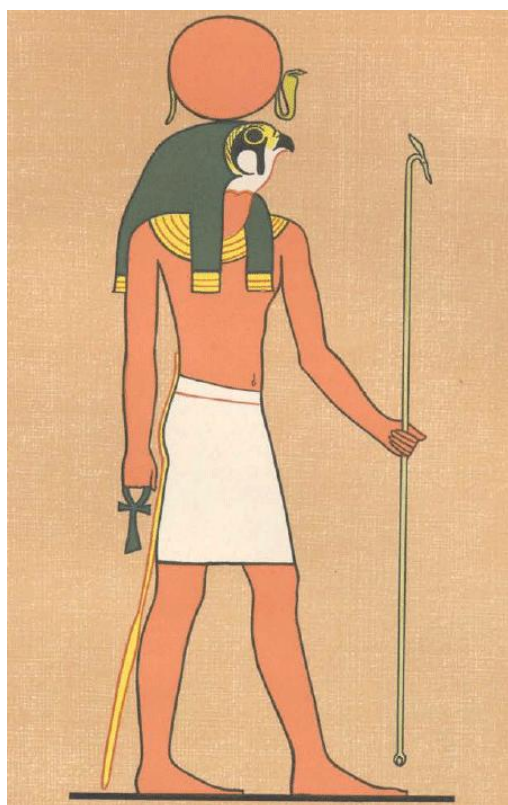
*Мы выжили сомы,  
Мы стали бессмертными,  
Мы вышли к свету,  
Мы нашли богов!*

Так подземный мир стал некоторым образом тождествен небесному, что отражено в позднейших мифах о цивилизаторах, например, о пернатом змее Кецалькоатле (птица – символ небесного мира) или Триптоleme, передвигавшемся на колеснице, запряженной крылатыми змеями. Мир человека обрел самодостаточность, внешний мир – бинарность, и мировое дерево перестало соответствовать новой реальности.

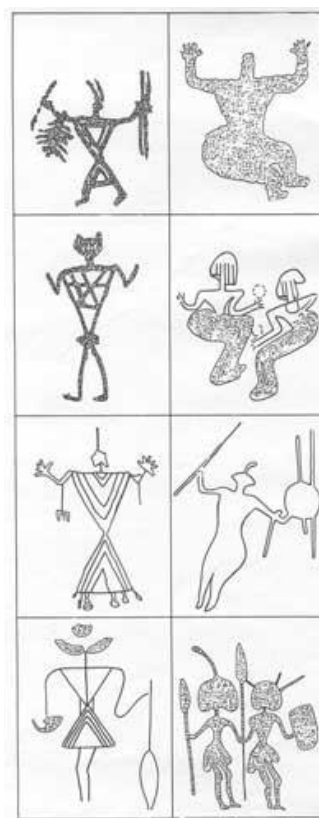
Вероятно, тем же путем двигалось и сознание египтян (обратим внимание на змеиную голову Геба и его супружеские отношения с Нут, что символизировало тождество с небом). Отметим, что в неявном виде изображение содержит идею единства всех миров – через родственные связи с богом-создателем Ра-Атум-Хепри, как содержит ее и мировое дерево.

Итак, рис. 1а показывает *отношения сакрального пространства*.

*Изображения богов* представлены в виде человеческих и человеческих с головами животных фигур, т.е. являются полиморфными (рис. 1а, 2а). Эта характернейшая и кажущаяся странной особенностью хорошо известна из первобытной живописи (рис. 2б). Ее объяснение, данное авторами в [11], опять-таки исходит из того, что *изображались отношения сакрального пространства*.



а)



б)

Рис.2. Изображение полиморфных фигур:

а) Амон-Ра; б) наскальные рисунки первобытных племен Сахары

*Сцены «официальных хроник»* – побед над врагами, а также ритуалов. Их главным героем был фараон (рис. 3).



Рис. 3. Плита Нермера

Поскольку фараон считался потомком богов и живым богом, для его изображения использовалась рассмотренная выше манера, а нехитрый прием увеличения размеров по сравнению с подданными и пленниками подчеркивал величие царя. Обратим внимание, что конкретно эту сцену можно трактовать как манифестацию власти фараона над тремя мирами – мертвых, живых и богов, т.е. здесь также *передавались отношения сакрального пространства*.

*Иероглифы*, передающие как отдельные понятия, так и звуки, использовались, в основном, для записи ритуальных текстов, что дает основание предположить, что их графемы *отражают отношения сакрального пространства*. Это предположение далеко не очевидно, более того, для многих иероглифов, представленных на рис.4а, легко найти вполне «земные» соответствия. Точно также и другие системы письменности развились как абстракции изображений конкретных «земных» объектов (рис.4б).



а)

Конец IV – начало III тыс. до н. э.	Середина III тыс. до н. э.	Ассирийская клинопись I тыс. до н. э.	Что изображено	Самое раннее значение			Современное значение
				Что означает	В египетском	В ассирийском	
			птица	птица (или другое животное)	мушкет	шадуру	ху
			голова быка	бык	губер	вольту	гу
			голова человека	голова	свин	ребу	сиг, сак, шаг, шак, рин, рик
			нога	ходить, стоять, мести	нгени гу, губ, дай тум	агасу, изузу, вабабу	дз, губ, гуп, куб, куст
			пучок лука	лук, бавать	шум шум	шуму, надану	шум, шум, сик, се
			поток воды	вода	а	му	а
			рыба	рыба (или другое животное)	ку	нуну	ха, ку
			левая рука	левый	губ	шумелу	губ, гуп, каб, хас, хуб, хуп

б)

Рис. 4. Происхождение письменности:

а) Египетские иероглифы; б) Шумерская клинопись

Но не будем забывать, что только в сакральном пространстве существует единство между субъектом, символом и объектом, откуда и произошла сама идея обозначения – вначале через конкретный образ, а затем абстрактный знак. Такая интерпретация подтверждается манерой прорисовки иероглифов, ничем не отличающейся от рассмотренной выше.

Изображения «светских хроник», хозяйственные и бытовые сцены демонстрируют все возрастающее стремление к натурализму, достигающее максимума в амарнский период – явно дегенеративный облик фараона-перестройщика Эхнатона передан без малейшей «лакировки» (рис.5а). Среди других образцов изображений этого типа отметим:

- явно осознанный набор приемов передачи *форм и отношений трехмерного пространства* (рис.5б);
- передачу динамики действия (рис.5в);
- передачу внутреннего строения объектов (рис. 5г);
- сохранение, в значительной степени, канонов и приемов передачи сакрального пространства (рис.5д).



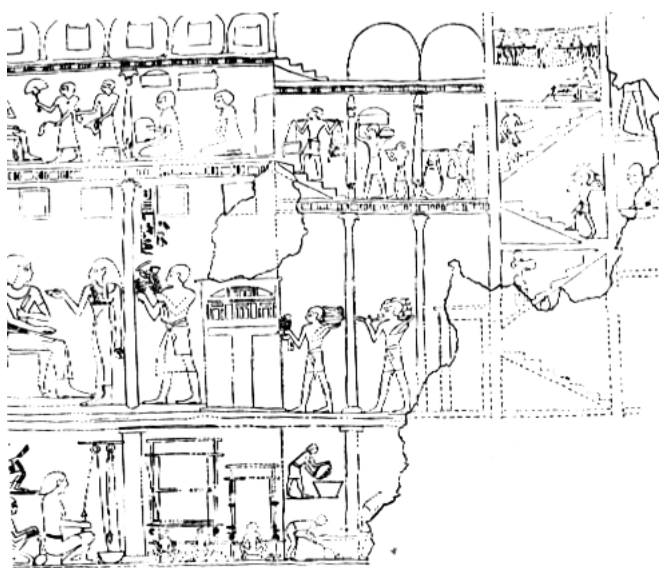
а)



б)



в)



г)

д)

Рис. 5. Изображение отношений геометрического пространства:  
 а) Фараон Эхнатон; б) Сад Небамона; в) Процессия переносчиков;  
 г) Мастерская; д) Зодчий Хесира

Итак, только изображения этой группы передают отношения пространства-времени.

*Изображения природы.* Древнеегипетские художники оставили немало прекрасных изображений природы, производящих глубокое впечатление (рис. 6а). Но, сравнивая их с лучшими образцами неолитического искусства (рис. 6б), мы видим не так уже и много изменений. И это закономерно, поскольку и там, и там передаются *отношения эмоционального пространства*, и ставится задача произвести эстетическое впечатление, средства для чего были известны еще в доисторический период.



а)

б)

Рис. 6. Изображения природы: а) Птицы на акации, Древний Египет;  
 б) Раненый бизон, пещера Альтамира

Теперь, отвлекаясь от сюжетной составляющей, **определим особенности техники древнеегипетских изображений**, сравнивая их с росписями доисторического периода и синхронных культур. Выделим:

1) плоскостность: каждая фигура очерчивается непрерывной линией, неизменной толщины, равномерно заполняемой краской одного цвета;

2) отсутствие ракурса: полностью отсутствуют перспективные сокращения частей объекта вследствие их различного удаления от зрителя. Ракурс устраняется за счет того, что изображение объекта сочетает изображения отдельных его частей, полученные с точек зрения и в направлениях взгляда, при которых отсутствуют перспективные искажения их формы;

3) показ красоты и выразительности формы с помощью специальных приемов. Так, при изображении человеческой фигуры, ноги показываются с точки зрения, дающей наилучшее представление о форме ступни, тогда как верхнюю часть туловища художник рисует в направлении взгляда, при котором она воспринимается без перспективных сокращений. Как следствие, плоскость плечевого пояса, разворачивается относительно плоскости, делящей туловище пополам, на угол в одну четверть круга, – особенность, по которой узнается произведение Древнего Египта. Далее, ступни ног изображаются со стороны большого пальца, потому что вид ступни, раскрывающий внутреннюю линию ее подъема, является более выразительным. Так же и изображаются и кисти рук. Поэтому на древнеегипетских росписях и рельефах у человека имеются две правые или две левые ноги, а также две правые или две левые руки. Однако благодаря этой странности древнеегипетская живопись имеет большую эстетическую ценность, чем анатомически правильные изображения;

4) совмещение с плоскостью картины нескольких изображений, наилучшим образом раскрывающих форму разных предметов. Чтобы показать сад (рис 5б), художник выбирает точку зрения, расположенную на высоте птичьего полета, и обзревает землю сверху. Однако пруд, деревья, растущие вдоль его берегов, показываются в направлении взгляда, дающем наилучшее представление об их форме. При этом рисунки деревьев размещаются под прямым углом к берегам пруда, – и это соответствует тому, как растут деревья в действительности;

5) применяется и другой способ изображения глубины пространства (рис 7а). Поставим картинную плоскость под прямым углом к поверхности земли, а направление взгляда расположим под прямым углом к ней. Изображение земли превратится в прямую линию – картинный след предметной плоскости. Изображения фигур, покоящихся на земле, не повисают в воздухе, а касаются прямой, которую будем называть опорной линией. Обычно на древнеегипетских росписях и рельефах можно обнаружить несколько опорных линий, делящих плоскость изображения на множество пространственных поясов. При этом художник может стереть с плоскости изображения опорные линии и возвратиться к способу передачи простран-



ства, в котором присутствует самая нижняя опорная линия, а предметы в произвольном порядке заполняют плоскость изображения и как будто парят над опорной линией. Т.е. художник при изображении пространства пользовался одним из наиболее простых признаков глубины пространства – приближением к линии горизонта зрительного образа предмета с увеличением расстояния до него, при котором изображение предмета, расположенного дальше от зрителя, показывается выше изображения предметов, расположенных ближе к зрителю. Отметим, что схожими приемами пользовались ассирийские (рис. 7б) и вавилонские мастера;



Рис. 7. Передача глубины в египетском и в ассирийском искусстве: а) Работы в поместье Нахта; б) Штурм крепости войском Тиглатпаласара III  
 б) сдвиг изображений объектов, заключенных в одном пространственном слое в направлении опорной линии (рис. 8).

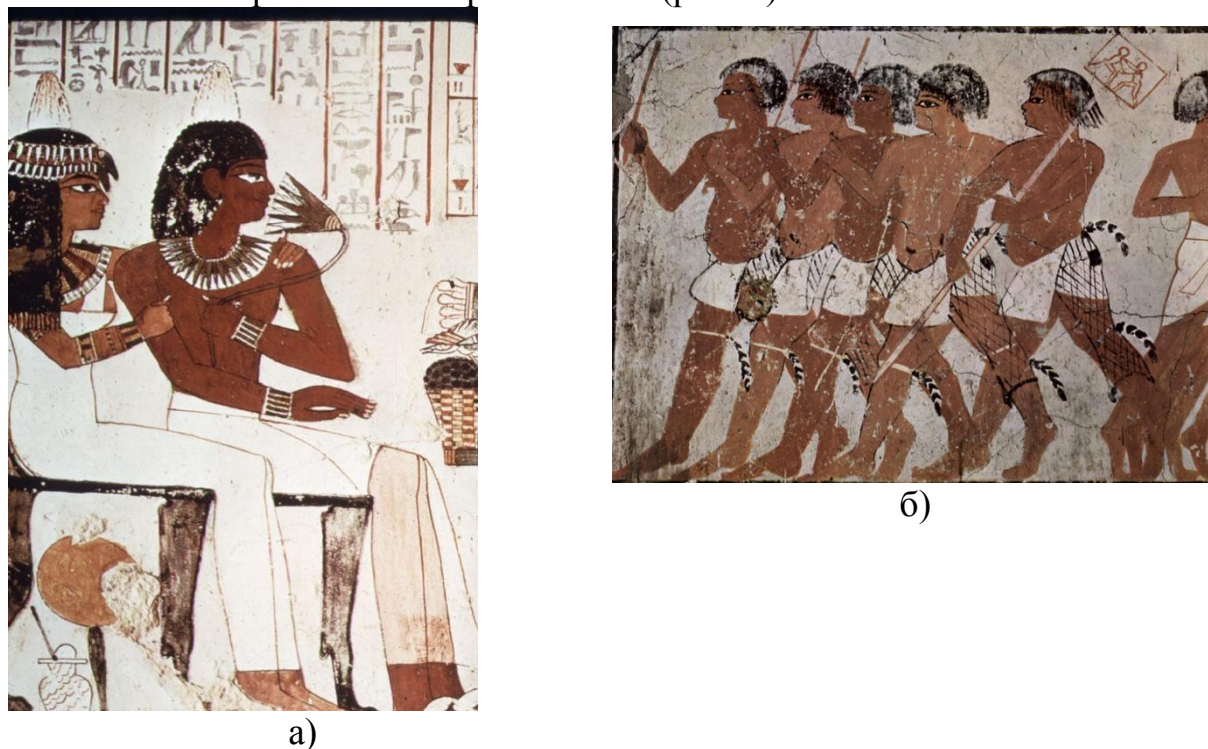


Рис. 8. Сдвиг изображений: а) Царский сановник Паири и его жена; б) Шествие нубийских воинов из гробницы Дженуи

Этот прием применялся в том случае, когда один объект заслонял другие. Например, при изображении супружеской пары фигура жены сдвигается относительно фигуры супруга (рис. 8а). Когда изображается строй идущих в ногу воинов, их изображения также сдвигаются, чтобы фигуры воинов, шествующих рядом со зрителем, не нарушали правильного восприятия воинов, идущих в конце строя (рис.8б). Итак, древнеегипетский художник знал о существовании еще одного монокулярного признака глубины – перекрывания, при котором изображение близкорасположенного предмета закрывает собой изображения предметов, расположенных дальше. Несмотря на то, что эта особенность может создать впечатление о зачатках линейной перспективы, изображение на самом деле лишено глубины пространства, что следует хотя бы из того, что изображения воинов, расставленные вдоль опорной линии, имеют одинаковые размеры;

7) совмещение на одной картинной плоскости в определенной последовательности связанных событий, происходящих в разное время (рис.9а), чем достигалась изображение развертки сюжета во времени. Аналогичный прием использовали ассирийские художники (рис.9б).

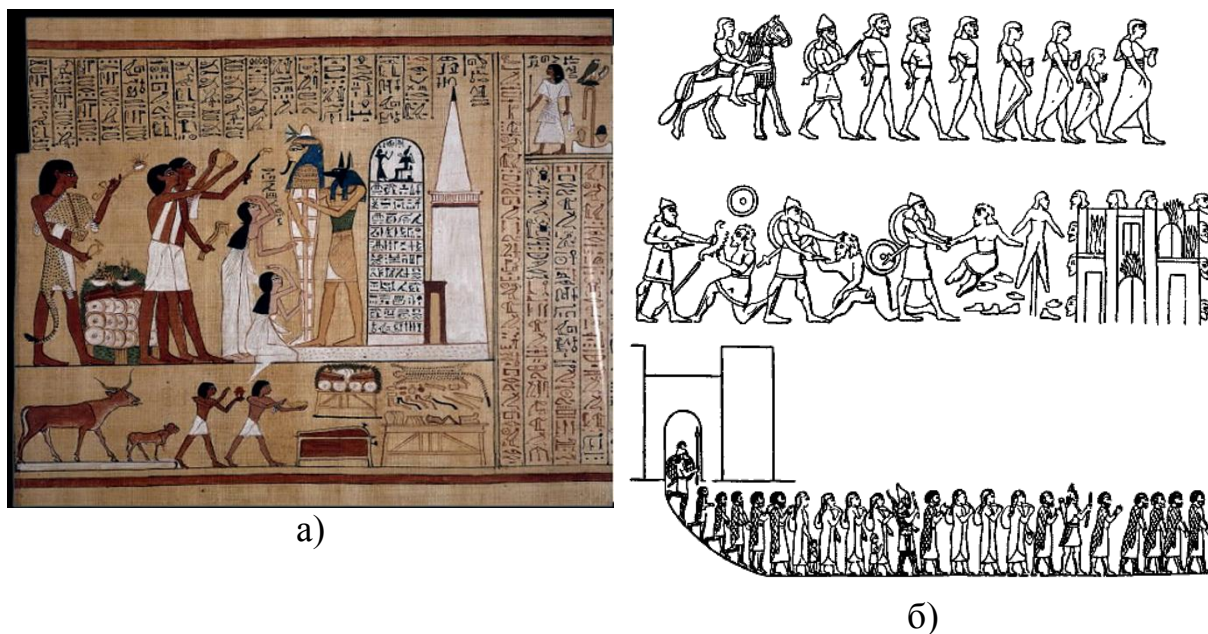


Рис. 9. Отображение течения времени у египтян и ассирийцев:

а) Церемонии Книги мертвых Хунефера;

б) Пленение и казни побежденных врагов ассирийцами

**Интерпретация сюжетов и техники египетского искусства с позиций теории субъективного пространства.** Исходя из описанных изменений сюжетной и технической составляющей древнеегипетской живописи по сравнению с первобытной, приходим к выводу, что она адекватно отражает эволюцию человеческого сознания, обусловленную общими закономерностями самоорганизации сложных систем – развертки С- пространства по сценарию (1С, 1О). Доминанция интуиции, определяющая «магическое» единство человека и природы в первобытном сознании, сменяется активизацией «я» и воли/разума, манифестирующими самодостаточ-

ность человека и противопоставление человека и бога, человека и природы. Эта тенденция характерна прежде всего для ранних произведений, а их архаические черты (особенности 1 и 2), сохранялись в последующем, накладывая отпечаток не только на религиозную, но и светскую живопись.

Следующий этап обусловлен активацией ума, воспринимающего отношения пространства-времени, со временем становящимся доминирующим. Этот же процесс прослеживается и для всех синхронных цивилизаций, что подтверждается сравнениями с ассирийской живописью; именно он породил современную цивилизацию и науку. Поэтому доля светской живописи постепенно увеличивается, она начинает проникать и в сакральную область, профанируя отношения бога-фараона и его супруги-богини до отношения обычных людей, в безуспешной попытке описать *символизм* священного брака при помощи *геометрических и цветовых отношений*.

Констатировав эти тенденции, ответим на вопросы, как раз и определяющие место древнеегипетской живописи в общем цивилизационном процессе: как далеко продвинулись египтяне в осознании пространственно-временных связей? Можно ли говорить, что при передаче пространства использовались, хотя бы и неразвитые, научные методы моделирования?

Для ответа обратимся к этнографическому материалу [12] и укажем на две особенности зрительного восприятия первобытных людей:

1) племена, стоящие на низших ступенях развития, широко используют планы местности. Например, полинезийцы могут передать расположение дальних островов, которые нельзя увидеть с одной точки зрения. Причем расстояния между изображениями соответствуют не расстояниям между зрительными образами объектов, а расстояниям, которые необходимо пройти, чтобы добраться от одного объекта до другого. Итак, план является наиболее естественным способом изображения;

2) представители низкоразвитых племен с огромным трудом соотносят перспективные изображения, с изображенными на них объектами. Кажется, будто перспективные искажения настолько нарушают их истинную форму, что делают объекты неузнаваемыми для первобытного человека.

Приведенные данные вполне соотносятся с особенностями 4-6 древнеегипетских изображений, показывая, что *отношения геометрического пространства для древних египтян также являются субъективными*. Это подтверждается и наличием условных приемов 3 и 5.

Исходя из приведенных данных, следует предположить, что есть способ изображения пространства, данный человеку при рождении, и способ, приобретенный в результате развития ума в рамках научного понимания действительности.

Сравнение технических приемов египтян с особенностями первобытной живописи и детскими рисунками свидетельствует, что применялся первый способ. Следовательно, уровень развития ума древних египтян не далеко ушел от первобытного человека или современного ребенка. Они только получили предпосылки, но еще не встали на путь научного позна-

ния, очень незначительно продвинувшись в понимании пространственно-временных отношений. Что же касается легендарной мудрости египтян, выраженной в религиозных доктринах, достижениях в магии, астрологии и т.д., то она имела место быть, и была обусловлена гораздо большей, чем у современного человека, активностью интуиции, «я», воли/разума. Это был принципиально непонятный современному человеку способ восприятия окружающего мира.

Что же касается второго – проекционного – способа изображения пространства, характерного для основанного на абстракциях и аксиомах понимания пространственно-временных отношений, то, прежде чем прийти к нему, человечество прошло путь в полторы тысячи лет. Этот путь начался первыми опытами в передаче пространства и трехмерных объектов на плоскости картины в эллинистическо-римском искусстве – когда древние цивилизации пришли в глубокий упадок – и закончился линейной перспективой, открытой великими мастерами эпохи Возрождения.

Таким образом, попытки дать научную интерпретацию технике древнеегипетской живописи, увидев в ней ортогональные проекции или преобразования чертежа, являются ничем иным, как некорректным применением современных научных категорий применительно к не достигшему научного уровня сознанию древних египтян. Корректный искусствоведческий категориальный аппарат еще только предстоит разработать.

***Египетская живопись и современная живопись.*** В изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века есть художественное течение, называемое модерном. К числу наиболее ярких его представителей можно отнести Ивана Билибина, Альфонса Муху и Густава Климта. Несмотря на то, что эти художники черпали вдохновение из разных источников, в их творчестве проступили черты, отличающие древнеегипетский стиль – декоративность цвета, нанесение красок без переходов из тона в тон, резкое обозначение контуров фигур, ритмическое построение композиции и, главное, плоскостность изображения. Модерн унаследовал от искусства Древнего Египта уравниваемость плоскостности форм и плоскости изображения и, как следствие, придал цельность общего впечатления и рисункам Ивана Билибина к русским народным сказкам, и афишам Альфонса Мухи, и декоративным полотнам Густава Климта. На наш взгляд, работы, выполненные в стиле модерна, создают более упорядоченное картинное пространство, чем произведения изобразительного искусства, на которых из-за иллюзии пространства изображение как бы «вываливается» из плоскостикартинны.

**Выводы.** На основе модели субъективного пространства авторам удалось разработать новую методику анализа произведений древнеегипетской живописи. С ее помощью была прослежена связь сюжетных линий и технических особенностей с соответствующими характеристиками предшествующих и синхронных памятников живописи. Установлены тенденции развития древнеегипетской живописи и выявлены их связи с общими

закономерностями эволюции человеческого сознания, проявляющимися как в ходе всемирно-исторического процесса, так и в конкретный исторический период существования египетской цивилизации. В результате достигнуто новое понимание феномена древнеегипетской живописи, свободное от несистемного анализа материала и некорректного использования научных категорий, не учитывающих уровень сознания древних египтян.

### Литература:

1. *Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage / H. Schäfer. – Wiesbaden: Springer-Verlag, 1963. – 334 s.*
2. *Матье М. Э. Древнеегипетские мифы / М. Э. Матье. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 144 с.*
3. *Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 228 с.*
4. *Колотов С. М. К истории методов изображения / С. М. Колотов // Прикладная геометрия и инженерная графика. – 1998. – Вып. 63, 64.*
5. *Матье М. Э. Искусство Древнего Египта / М. Э. Матье. – М.: Искусство, 1966. – 231 с.*
6. *Абрамова З. А. Первобытное искусство / З. А. Абрамова. – Новосибирск: НГУ, 1971. – 524 с.*
7. *Померанцева Н. А. Первобытное искусство. От древнейших культур к ранним цивилизациям : [альбом] / Н. А. Померанцева. – М.: Белый город, 2006. – 144 с. – (Эпохи. Стили. Направления).*
8. *Рагозина З. А. История Халдеи. С отдаленнейших времен до возвышения Ассирии / З. А. Рагозина. – СПб : Издание А.Ф. Маркса, 1902. – 423 с.*
9. *Рагозина З. А. История Ассирии. От возвышения ассирийской державы до падения Ниневии / З. А. Рагозина. – СПб : Издание А.Ф. Маркса, 1902. – 500 с.*
10. *Мхитарян Н. М. Эргономические аспекты сложных систем / Мхитарян Н. М., Бадеян Г. В., Ковалев Ю. Н. – К. : Наукова думка, 2004. – 599 с.*
11. *Ковальов Ю. М. Зображення простору у первісну добу / Ю. М. Ковальов, О. Ю. Ніцин // Технічна естетика і дизайн. – 2009. – Вип. 6. – С. 27–33.*
12. *Ратцель Ф. Народоведение: в 2-х т. / Ф. Ратцель. – СПб : Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1902. –Т. 2. – 1902. – 874 с.*

### Анотація

Досліджено засоби передачі простору у давньоєгипетських розписах та барельєфах і запропоновано їх інтерпретацію, виходячи із порівняння із попередніми та синхронними культурами, а також організацією суб'єктивного простору.

### The summary

The ways of transfer of space in Ancient Egypt pictures and reliefs are investigated and their interpretation based on comparison to the previous and synchronous cultures, and also organization of subjective space is offered.