

# ՊԱՏԿԵՐ, ԳԻՐ, ԱՆՈՒՆ. ՀԻՆ ԵԳԻՊՏՈՍԻ ԴԻՄԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ<sup>1</sup>

Արմինե Գալստյան

ԵԳՊԱ Կերպարվեստի մագիստրոս (2013)

*Ահա քո հոգին քեզ հեյր է,  
Պարկերը քո քեզ հեյր է,  
Քանզի քերել եմ քեզ սպիտակ թագը քո:  
Հին եգիպտական հոգեհանգստի ամենօրյա ծեսից*

Երկրորդ Աշխարհամարտի ժամանակ հրատարակած հոդվածում<sup>2</sup> հնագետ Դոուս Դանենը պատմում է, որ Բոստոնի Արվեստի Թանգարանում պահվող Անխհավի կիսանդրին էվակուացնելու ժամանակ կատարվել է մի հետաքրքրաշարժ գիտափորձ: Պատրաստվել է կիսանդրու պատճենը, որի վրա վերականգնվել են քանդակի գույնը, նկարված բիբերն ու հոնքերը, իսկ հետո կիսանդրուն հազցրել են քառասնականների նորաձեւության համապատասխան հագուստ՝ սպիտակ վերնաշապիկ, պիջակ, փողկապ եւ լայնեզր գլխարկ (նկ. 1): «Եթե հաշվի չառնենք կոտրված քիթը եւ ականջների բացակայությունը, սաշեցուցիչ է դեմքի արդիականությունը, դեմք, որ կարելի է հանդիպել փողոցում ամեն օր: Չկա ոչինչ, որ մնացածի նրա հին եգիպտական ծագումը...»<sup>3</sup>: Հեղինակն իր համառոտ հոդվածն ավարտում է եզրակացությամբ, որ հին եգիպտական արվեստի գլուխգործոց այս նմուշի արդիականացման էքսպերիմենտը, որքան էլ կատարված քմահաճորեն եւ անլուրջ հետաքրքրությունից դրդված, թույլ է տալիս հիմնավորել պնդումը, թե հեռավոր անցյալի մեծագույն քաղաքակրթության լավագույն հին դիմապատկերները ֆիզիկապես նման են իրականում գոյություն ունեցած կոնկրետ մարդկանց<sup>4</sup>:

Եվ իրոք, Անխհավի կիսանդրին մարդ-անհատի «ռեալիստական» վաղագույն պատկերներից է: Արձանը հայտնաբերվել է 1925 թվականին Հարավարդի

<sup>1</sup> Հոդվածը կազմվել է 2013թ. ԵԳՊԱ-ում պաշտպանած՝ հեղինակի մագիստրոսական թեզի հիման վրա, որ կրում է «Դիմապատկերը Հին Մերձավոր Արևելքի արվեստում» վերնագիրը:

<sup>2</sup> Dows Dunham, "An Experiment with an Egyptian Portrait", *Bulletin of the Museum of fine Arts*, Vol. XLI, number 243, Boston, February, 1943

<sup>3</sup> Նույն տեղում

<sup>4</sup> Նույն տեղում

համալսարանի Արվեստի թանգարանի արշավախմբի կողմից, Գիզայի Արեւելյան դամբարանադաշտի ամենամեծ մաստաբայի մատուռում: Բացառիկ մեծ չափեր ունեցող այս դամբարանը (101x52.5x10) պատկանել է ուն Անխհավի, որ փարավոնի որդին էր, ու կրում էր «Արքայազն» եւ «Արքայի Մարմնի Ավագ որդի» կոչումները: Բացառիկ է նաեւ նրա պատկերը: Կարելի է ասել, որ անատոմիան, ընդ որում՝ կոնկրետ անձի անատոմիան, այստեղ դարձել է արձանի հորինվածքային դոմինանտը, որ ձեւավորում է առանձին *անհատի* կերպարը:

Անհատի պատկերման հնագույն մեկ այլ օրինակ է արքայազն Հեմիոնի արձանը (նկ.2): Վերջինս Խուֆու փարավոնի ազգականն էր, վարում էր «գլխավոր դատավորի եւ վեզիրի» եւ «աշխատանքների ղեկավարի» պաշտոնները: Կարծիք կա, որ նա Մեծ Բուրգի ճարտարապետն է եւ գլխավոր շինարարը, իսկ նրան պատկերող արձանը մի ուրույն երեւոյթ է, որ «*գերազանցում է Հին Եգիպտոսի քանդակագործության կոնցեպտը եւ հասարակում սեփական սրանդարունները*»:<sup>5</sup> Այստեղ մարդ-անհատը առաջին հերթին մարմին է. առաջնային արտաքին նմանությունը ամփոփված է նյութեղեն ծավալի ներսում, եւ անհատականությունը դարձված է տեսանելի կառուցվածք, ավելի ճիշտ՝ մոնումենտալ կառույց: Հեմիոնի դեմքը եւ մարմինը, չնայած ստեղծված են քանդակագործական միջոցներով, ըստ էության կրում են ճարտարապետական հղացք: Մոզական իմաստով՝ արձանը կոնկրետ անձի կոնկրետ գետեղարանն է, որ բնույթով կոնստրուկտիվ է. այն Հեմիոնի *կայի* բնակատեղին է, որտեղ անհատականությունը բացվում ու բացահայտվում է ոչ թե հոգեւոր կյանքի ու կենսագրական մանրամասների շեշտմամբ, այլ մարմնի ծավալայնության, դրա կառուցվածքն ընգծող գծային դիրքի շնորհիվ: Սա անհատականությունն է բառիս բուն իմաստով, որ ամբողջովին ամփոփված է ինքն իր մեջ, անխոցելի է եւ անհասանելի մեկ այլ «ես»-ի համար: Արձանի ուղղանկյունաձեւ «հատակագիծը» եւ դրա շուրջ արտագծված երեւակայական չորսուն ստեղծում են փակ տարածք, որի ներսում արձանի բաղկացուցիչ մասերը (գլուխը, ձեռքերը, ծավված ծնկները, նստարանը, բուն պատվանդանը) հարաբերակցվում են ուղղահայաց հարթությունների մեջ: Պատկերն առաջին հերթին անհատի հավերժացման կամ, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ «ես»-ի պահպանման միջոցն է, որ իր ձեւի շնորհիվ պաշտպանված է ցանկացած սրբապղծումից: Չէ որ հնագույն դիմապատկերների աշխարհում իրերն ու մարդիկ երբեք չեն եղել ինքնանպատակ նկարագրման օբյեկտներ:

Պատահական չէ, որ շումերական դյուցազնավեպի հերոսը՝ Գիլգամեշը, հավատարիմ ընկեր Էնկիդուի մահը ողբալով, խոստանում է.

<sup>5</sup> C. Aldred, *Old kingdom Art in Ancient Egypt*. London: A. Tiranti, 1949, էջ 28-29

*Եղբայր իմ, քո կոտորը կսարքեն,  
Որպիսին ոչ ոք չի սարքել ընկերոջ համար.  
Եղբորս հասակն ու կերպարանքը կհայտնվի նրա մեջ,  
Որնամասը՝ քարից, վարսերը՝ լաջվարդից,  
Երեսը՝ ալաքասարից, մարմինը՝ ոսկուց:<sup>6</sup>*

Եվ նույն ժամանակաշրջանում, երբ շումերները ստեղծում էին իրենց դյու-  
ցագնավեպը «Ամեն բան տեսածի» մասին, Նեղոսի հովտում եգիպտացիները,  
բաժանելով Գիլգամեշի մտահոգությունը, կառուցում էին դամբարաններ եւ  
պատկերազարդում դրանց պատերը ամենօրյա կյանքի տեսարաններով, որտեղ  
եռում է աշխատանքը, որտեղ գործույթ եւ աշխույժ մարդիկ զբաղված են տար-  
բեր գործերով եւ որտեղ չկա ոչ մի ֆանտաստիկ տարր: Բազմաթիվ որմնան-  
կարներում ու ռելիեֆներում դրոշմված է այն ամենը, ինչ դամբարանի տերը տե-  
սել է իր կյանքի ընթացքում. ունեցվածք, տնտեսություն, ցանկալի առատություն  
ու նյութական բարիք: Այդ բոլոր պատկերներում բացարձակեցված է ոչ միայն  
«ես»-ը, այլեւ անձնական հաջողությունները եւ ունեցվածքը (իմ ստեղծած բարի-  
քը, իմ գործը): Եվ ամեն ինչ տոգորված է, ինչպես կասեր Պոլ Էյյուարը՝ «հարա-  
տելելու դժվար իղձով» (*Le dur desir de durer*): Ըստ էության, այս պատկերները  
կյանքից հետո կյանքի շարունակման խոստումն են:

Անհատականության մահն ու այն հաղթահարելու եւ հավերժանալու  
խնդիրն է ընկած հին եգիպտական առաջին դիմապատկերների ու ինքնակեն-  
սագրությունների հիմքում: Այսպես, օրինակ, 6-րդ դինաստիայի օրոք ապրած,  
Էլեֆանտինի նոմարխ Խուֆհորը իր ժայռավոր դամբարանում արձանագրած  
կենսագրության մեջ ասում է, որ կատարել է փարավոնի բազմաթիվ հրաման-  
ներ ու կարգադրություններ, եւ դա ասում է հպարտորեն, արժանապատվու-  
թյամբ լի բառերով. «Օգրարերկրյա աշխարհներից եւ բազմաթիվ ընծաներ քե-  
րեցի, որ երբեք չէին քերվել այս երկիր: Իջա եւ Սեչուի եւ Իրերչեյի տիրակալի  
տան մուր եւ հայտնաբերեցի եւ այդ օգրար երկրները: Երբեք չեմ լսել եւ, որ  
նման բան անի մեկ ուրիշ «ընկեր» կամ ջոկարների ղեկավար»:<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Գիլգամեշ, «Հին Արևելքի պոեզիա», Կազմ., թարգմ. եւ խմբ. Հ. Ա. Էդոյան, Եր.1982, էջ140-141

<sup>7</sup> Жизнеописание Хуфхора. «История Древнего Востока. Тексты и документы». /Под редакцией В.И. Кузищина. —М.: «Высшая школа». 2002 էջ 10-12: Նույն աշխատության մեջ (էջ 6-10) նշված, Թետի I-ի և Պեպի I-ի ժամանակակից մեկ այլ բարձրաստիճան պաշտոնյայի՝ սալաքարի վրա թողած կենսագրությունը ավարտվում է հետևյալ տողերով. «Ես մարդ էի՝ հիրավի սիրված հոր կողմից և

Համիունի արձանում, ինչպես վերոհիշյալ տողերում, իրականացված է «ես»-ի պահպանման ու հավերժացման գործառնությունը, որ Միխայիլ Ալպատովը կոչում է «մոգական ռեալիզմ»:<sup>8</sup> Նման բանաձեռում անհատականությունը մի կողմից անբաժանելի է մարմնականից ու իրականությունից, մյուս կողմից՝ մոգականից ու սրբագործվածից: Անհատական դիմապատկերը մասնակցում է կեցության խորհրդավոր ճառագմանը, որ բխում է պատկերվողի ռեալ ու հավաստի գոյությունից: Սրա մեջ Հին Աշխարհի մարդը թերեւս հակասություն չէր տեսնում: Կյանքի ողջ ոլորտը սրբազան կազմակերպվածություն ուներ, եւ աշխարհիկն ընկալվում էր որպես սակրալ-իրավական հասկացություն ու բնորոշվում էր զուտ սրբազան տեսակետից:

Իրենք՝ հին եգիպտացիք, հստակ գիտակցում էին պատկերի «ռեալիզմը»: Մեմֆիս-Պտահ անունով պաշտոնյայի մաստաբայի բարձրաքանդակներից մեկին պատկերված է մի գլուխ՝ առանց կեղծամի եւ ուսերի<sup>9</sup>: Դրա կողքին գրված է. «Անունն է նրա մեծ Մեմֆիս-Պտահ, նրա երիտասարդ (*jtws*) արձանը համաձայն կյանքի (*šzpr'nh*)»:

Ուն Սեխեմ-Նեֆերի դամբարանում նույնպես պահպանվել է մեկ նման կիսանդրու պատկեր, որի առջեւ մարդկային ֆիգուրները խոնկ են ծխում, իսկ կողքին գրված է. «Արձան համաձայն կյանքի»: Այս պատկերները եւ կից գրությունները ցույց են տալիս, որ եգիպտացիներն առանձնացրել են արձանների հատուկ մի խումբ, որ ունեցել է «համաձայն կյանքի» որակավորումը, եւ որոնց մասին ուրիշ գրավոր աղբյուրներում այլեւս ոչինչ չի հիշատակվում: Վերը նշված ռելիեֆներում այս արձանները ներկայացված են որպես կիսանդրիներ, ինչպես Անխհավինն է, դրանք չունեն կեղծամ եւ, դատելով գրություններից, հնարավորինս նման են եղել բնորդին: Այս հատկանիշները հաշվի առնելով՝ «համաձայն կյանքի» կատեգորիայի մեջ կարող ենք դասել ոչ միայն Անխհավի կիսանդրին, այլեւ այսպես կոչված «ռեզերվային գլուխները», որոնց մասին կխոսենք մի փոքր ուշ: Եթե որպես չափանիշ վերցնենք կեղծամի բացակայությունը, ապա տվյալ խմբի մեջ կներառվեն Ռանոֆերի, Լուվրի Դպիրի, Կաապերի, Ռահոթեփի արձանները: Սրանք Եգիպտոսի Հին Թագավորության ժամանակաշրջանում ստեղծված եւ մինչ մեր օրերը հասած արձանների ընդհանուր թվի մի չնչին մասն են կազմում եւ ավելի շատ բացառություն են, քան օրինաչափություն: «Համաձայն կյանքի» բոլոր արձանները ներկայացնում են մասնավոր անձանց,

---

գովաբանված մոր կողմից, եղբայրների բարեհաճությունը ստացած իշխան և կարգապահ պետ Վերին Եգիպտոսի, եւ՝ Օսիրիսի կողմից մեծարված Ունան»:

<sup>8</sup> М.В. Алпатов, Очерки по истории портрета: —М.: «Искусство» 1937, էջ 9

<sup>9</sup> Մետրոպոլիտեն թանգարան, Նյու-Յորք, Br M37.28E

գտնվել են դամբարաններում, ստեղծվել են հիմնականում 4, 5, 6-րդ դիմաստիաների օրոք (Ք.ա. XXVII- XXIII դդ.): Հայտնաբերման օրվանից սրանք համարվում են դիմապատկերներ, կամ գոնե դիմապատկերային հատկանիշներ կրող արձաններ, ուր «քանդակագործը հրաշալի ձեռով կարողացել է հաղորդել անհատական գծերը»<sup>8</sup>: Սակայն ովքեր անվերապահորեն ընդգծում են այս գործերի «պորտրետային» լինելը, գրեթե երբեք չեն սահմանում հնագույն դիմապատկերների յուրահատկությունները: Արդյունքում մեզ քաջ հայտնի է քանդակում անհատականացման օբյեկտիվ պատմությունը, բայց դրա առաջացման սուբյեկտիվ ասպեկտը դեռևս լրիվ ուսումնասիրված չէ: Շատերն ընդհանրապես հրաժարվում են այս քանդակները դիմապատկեր համարելուց, ինչպես հայտնի արվեստաբան Բոթմերը: Վերջինս համարում է, որ որևէ ստեղծագործություն դիմապատկեր անվանվելու համար պետք է, բացի դեմքի արտաքին նմանությունից, փոխանցի նաև անձի ողջ անհատականությունը եւ ներքին որակները<sup>10</sup>:

Այսպիսի տեսակետը իրոք հարցականի տակ է դնում Հին Արեւելքում ստեղծված գրեթե բոլոր դիմաքանդակների դիմապատկեր լինելը: Այո, անվիճելի է, որ ցանկացած պորտրետ իր սեփական պատկերային բովանդակությամբ կապված է նախատիպի հետ, որի գոյությունը դրված է ստեղծագործության հիմքում: Սակայն, ինչպես ասում է Հանս-Գեորգ Գադամերը. *«Դիմապատկերը դիմապատկեր է ոչ միայն այն պատճառով, որ ճանաչելի է պատկերված անձը: Պորտրետը չի ասում, թե ով է պատկերված, այլ խոսում է այն մասին, որ պատկերվածը կոնկրետ անհատ է՝ ոչ թե մարդկային տիպ»*<sup>11</sup>:

Անխհավի ու Հեմիոնի արձանները այս առումով իսկական դիմապատկերներ են: Սակայն նրանց հատուկ է նաև մեկ այլ կարեոր գիծ, որն ընկալելու համար պետք է ընդունել, որ դիմապատկերի՝ բնորդի հետ նմանությունը ոչ ներքին է, ոչ արտաքին. այն զուտ դիմապատկերային է, ինչը կապված չէ իդեալականացման կամ նատուրալիզմի հետ, քանի որ կախված չէ պատկերվողի ու պատկերվածի արտաքին համեմատությունից, այլ, կարելի է ասել, բուն դիմապատկերի «անհատական» գծերից: Այդ իմաստով դիմապատկերը ոչ միայն փաստաթուղթ է, որ ներկայացնում է կոնկրետ անձի արտաքինը. այն նաև շեշտում է այն գծերը, որոնց վերագրվում է իմաստային դոմինանտ:

<sup>10</sup> B. Bothmer, “On Realism in Egyptian Funerary Sculpture of the Old Kingdom”, *Egyptian Art*, Oxford University Press, 2004, էջ 373

<sup>11</sup> Х.-Г. Гадамер, Истина и метод: Основы филос. герменевтики:— М.: Прогресс, 1988, էջ 194

Դա հասկանալու համար դիտարկենք հնագույն դիմաքանդակների ամենահետաքրքրաշարժ նմուշները՝ այսպես կոչված «ռեզերվային գլուխները», որոց մեծ մասը (32 հատ) պեղվել է Գիզայում, Արեւմտյան դամբարանադաշտի մաստաբաներում, 1913-1914 թվականներին (նկ.3): Դրանցից մի քանիսը հայտնաբերող հնագետը՝ Հերման Յունկերը, դիմաքանդակները համարեց հանգուցյալի մումիֆիկացված գլխի «պահուստային» տարբերակներ<sup>12</sup>. այստեղից էլ նրանց պայմանական անունը՝ «ռեզերվային գլուխներ»: Գլխաքանդակների մեծ մասը թվագրվում են Խուֆուի գահակալության տարիներով (մ.թ.ա.2551-2528): Սրանք եզակի նմուշներ են, քանի որ պատրաստվել են ոչ որպես ամբողջական արձանի մաս, այլ՝ զուտ ավարտուն դիմապատկերներ: Ունեն 25-30 սմ բարձրություն, զուրկ են պատվանդանից եւ կանգնում են հարթ հատակ ունեցող պարանոցների վրա: Գլուխների մեծ մասը սպիտակ կրաքարից են (միայն երկուսը ծեփված են Նեղոսի տիղմից): Որոշ նմուշներ տեղ-տեղ ծածկված են գիպսի շերտով, բայց հավանաբար երբեք գունավորված չեն եղել: Բոլորի հայացքը բարձր է հորիզոնի գծից, որ նույնպես յուրահատուկ հանգամանք է: Հնագետների համար, գլխաքանդակների թերեւս ամենակարեւոր առանձնահատկությունը մասնակի թերություններն են, որ մասնագետները բնութագրել են որպես «միտումնավոր հասցված վնասվածքներ»<sup>13</sup>: Այսպես, գրեթե բոլոր գլուխների ականջները կտրված են, գանգի զագաթից մինչեւ ծոծրակ իջնում է ակոս, որ մեկ հայտնվում է բարակ գծով, մեկ՝ կոպիտ ու խորը կտրվածքով: Միատիպ, անշուշտ ոչ պատահական կտրվածքներ ունեն նաեւ քթերի ծայրերը: Տվյալ վնասվածքների գոյության պատճառները ավելի մանրամասն կքննարկվեն մի փոքր ուշ:

«Ռեզերվային գլուխների» դեմքերը տարբերվում են իրարից հստակ արտահայտված ուրույն դիմագծերով: Ջորջ Ռեյսները<sup>14</sup>, որ հայտնաբերել է այս գլխաքանդակների մեծ մասը, նույնիսկ փորձում էր ըստ դիմագծերի որոշել դամբարանների տերերի ազգակցական կապերը: Օրինակ՝ G4240 եւ G4440 մաստաբաների տերերին նա եղբայրներ էր համարում: Սակայն այս քանդակների դիմապատկերայնությունը միայն ֆիզիոգնոմիկ առանձնահատկություններով չի սահմանափակվում: Մենք երբեք չենք կարող ասել, թե որքանով են տվյալ դիմապատկերները նման բնօրինակներին, բայց մեզ համար դրանք դիմապատկերներ են, քանի որ անհատականացված են դրանց կառուցման ձևերը: Չէ որ դիմաքանդակը նախ եւ առաջ անհատականության տեսանկյունի կառուցվածքի

<sup>12</sup> Hermann Junker, Vorbericht über die zweite Grabung bei den Pyramiden von Gizeh vom 16. Dezember 1912 bis 24. März 1913. Vienna: Akademie der Wissenschaft, 1913, էջ 32-35

<sup>13</sup> S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*. London, 1949, էջ 23-27

<sup>14</sup> Գիզայի G 4000 դամբարանադաշտը պեղող «Հարվորդ-Բոստոն» արշավախմբի ղեկավարը:

խնդիր է: Բոլոր այս նմուշները քանդակված են արտահայտչամիջոցների նվազագույն օգտագործմամբ: Լուսաստվերային խաղը, դեմքի գոգավորությունների շեշտադրումը, աչքի ձեռքի յուրահատկության ընդգծումը՝ հասցված են նվազագույնի: Այսպիսի ընդհանրացման արդյունքում պատկերային էքսպրեսիվությունն ամբողջությամբ ենթարկված է կառուցվածքային ճիշտ հավասարակշռմանը: Այստեղ էլ, ինչպես Հեմինգուեյի արձանի դեպքում, իրեղեն ձեւերը ամփոփված են նյութական ծավալներում եւ հասցված են ներքին բեւեռացման: Նույնիսկ ճակատի վրա մազերի սահմանը նշող գծի սխեմատիկությունը յուրատիպ շրջանակ, տեսողական սահման է գծում դեմքի շուրջը, շեշտում է դրա քառակողությունը եւ ներփակությունը: Արտաքին պլաստիկ տարրերի մակերեսային վերարտադրումը թույլ չի տալիս, որ դիմագծերի անհատական որակները գերիշխեն ձեռքի ընդհանրացման վրա, իսկ վերջինն էլ իր հերթին թույլ չի տալիս, որ դիմագծերի առանձնահատկությունները տեսողականորեն փոշիանան: Սրա շնորհիվ անհատականացումը ստանում է լատենտ կեցություն, կինետիկ ուժի կենտրոնացում, որտեղ իրականանում է «Ես»-ի մոգական պահպանումը: Կառուցողական ձեւերը մաքուր ամփոփ վիճակում արդեն տալիս են անհատական դեմքի իրական բնորոշ գծերը: Սակայն այս դեպքում բացակայում է էքսպրեսիվ ֆորման՝ «մտքի, սրտի, հոգու» դրսևորումը ձեռքի մեջ: Մեր պատկերացումներում անհատը միշտ զգացմունքային է, նրանից ակնկալվում է ժեստ՝ շարժում, դիրքորոշում, «ներքին աշխարհի» արտաքնացման պայմանական որեւէ նշան: Սակայն «ռեգերվային գլուխների» անհատականացումը զուտ մարմնական է եւ ոչ նշանային: Էքսպրեսիվությունը, դրամատիկ շարժումը այս առումով խանգարում են անձի բացարձակ անհատականության երեւակմանը եւ առաջին պլան են մղում սյուժեն, ինչը բացարձակապես անհամատեղելի է «Ես»-ի պահպանման նպատակի հետ: Կոնկրետ անձի դեմքը մաքուր առարկայական ամբողջականության շեշտմամբ վերածվել է դեմք-իրի՝ դիմապատկերի, որ դադարել է լինել իրական անհատ, եւ դարձել է մոգական կրկնորդ, ինչը սակայն բոլորովին չի խանգարում այն ընկալել որպես դիմապատկեր:

«Ռեգերվային գլուխների» հաջորդ առանձնահատկությունը կապված է դրանց հայտնաբերման վայրի հետ: Դամբարանները, որտեղից գլուխները պեղվել են, թալանված են եղել դեռեւս վաղ անցյալում, ուստի դրանց նախնական կոնտեքստը խաթարված է: Բոլոր գլխաքանդակները գտնվել են դամբարանում կամ դեպի խուց տանող հորանում: Սա նշանակում է, որ դիմաքանդակները չեն առնչվել մաստաքայի վերնաշենքի հետ եւ տեղադրված չեն եղել վերգետնյա «մատուռում»:

Այս վարկածը վերջնականապես հաստատվեց, երբ 1930-ականներին հնագետ Սելիմ Հասանը պեղեց չթալանված դամբարան: «Ռեզերվային գլուխը» հայտնաբերվել է դամբարանախցում՝ սարկոֆագի կողքին՝ հնում խուցը ողողած ցեխի շերտի մեջ թաղված: Սա թույլ է տալիս հաստատել, որ նախկինում հայտնաբերված բոլոր գլուխները սկզբում տեղադրված են եղել խցում, հանգուցյալի կողքին, իսկ հորանում են հայտնվել դամբարան «այցելած» կողոպտիչների ձեռքով<sup>15</sup>: Այս փաստը «ռեզերվային գլուխներին» շնորհում է այլ կարգավիճակ, քան մյուս եգիպտական արձաններին, որ տեղադրված էին դամբարանի վերգետնյա «մատուռում» կամ դրան կից փակ սերդաբում եւ սերտորեն կապված էին հանգուցյալի պաշտամունքի եւ մատուցվող նվիրատվական ծեսերի հետ: Պարզվում է՝ գլուխները «եսի» պահպանման թեմայի սահմաններում չունեն հիշատակային կամ հաղորդակցական նշանակություն: Նրանք հղում են իրենք իրենց, սեփական մարմնականությանը: Այսպիսով, մենք կրկին համոզվում ենք, որ Գիզայի գլուխները չեն կարող ընթերցվել որպես անհատի «նշան» եւ ստեղծված են որպես «մարմին»: Այս դեպքում մարմնի (soma) եւ նշանի (sema) հասկացությունները ներգրավված են դամբարանի երկկենտրոն կառուցվածքի տրամաբանության մեջ: Չէ որ դամբարանը իրականացնում է երկակի ֆունկցիա. մի կողմից նա թաքցնում է հանգուցյալի մարմինը, իսկ մյուս կողմից նշում է հանգուցյալի տեղը կենդանի մարդկանց աշխարհում: Այս երկկենտրոնությունը առավել ցայտուն է երեւում Հին Թագավորության մաստաբաների մշակված համակարգում:

Մարմինը որպես ինքնության կոնցեպտ նյութական արտահայտում է գտել դիագնոսման (մոմիֆիկացիայի), մահադիմակի, ավելի ուշ՝ մարդակերպ սարկոֆագի մեջ: Մարդու նշանը որպես ինքնություն կոնցեպտ նյութականացված է դամբարանի մոնումենտալ ճարտարապետության, որմնակարչության եւ բարձրաքանդակի մեջ: Այս համակարգում մասնավոր անձանց ծիսական արձանները գտնվում են սոմատիկ եւ սեմիոտիկ հասկացությունների մեջտեղում: Արձանը եւ հատկապես «համաձայն կյանքի» արձանը իր մեջ կրում է «մարմնի» եւ «նշանի» գործառույթների իրականացման ներուժը: Արդեն վերը նշված Հեմիոնի արձանը սրա լավագույն օրինակն է: Այն ձեռով ու կառուցվածքով հղում է մարմնին, իսկ սերդաբում տեղադրված լինելու փաստով եւ պատվանդանի արձանագրությամբ՝ նշանին:

<sup>15</sup> Selim Hassan, Excavations at Giza VII, (1935-1936). The Mastabas of the seventh season and their description., Excavations of the Faculty of Arts, Cairo University, Cairo 1953

Սերդաբը խորանարդաձև կառուցվածքի մեջ ամփոփում էր արձանի «մարմինը», ինչպես սարկոֆագը ամփոփում էր անհատի աճյունը: Մյուս կողմից, չնայած արձանը անտեսանելի էր այցելուների համար որպես մարմին, բայց «կարող էր տեսնել եւ լսել» սերդաբի պատին արված անցքի միջոցով, ենթադրյալ մասնակցություն ունենալ մատուցվող ծեսերին եւ լինել հանգուցյալի նշանը կենդանի մարդկանց աշխարհում: Սակայն «ռեզերվային գլուխները» չեն գտնվել այս երկկենտրոն համակարգի կիզակետում, այլ տառացիորեն հարել են «մարմին»-soma-ի աշխարհին: Դիմապատկերի զարգացման այս վաղ փուլում դեմքի իրապաշտական պատկերումը անհատի սոմատիկ պահպանման մասն է, իսկ «մոգական ռեալիզմը» ոչ թե լեզու է կամ ռճ, այլ տեխնիկա, ինչպես օրինակ մուսիայի դեռես շատ պրիմիտիվ եղանակով պատրաստումը, կամ գիպսե մահադիմակի ստեղծումը: Այստեղ կարելու է ոչ թե արտահայտչականությունը, այլ ձեռի առավել նպատակահարմար մշակումը:

Պատահական չէ, որ Միլիցա Մատյեն եւ Սթիվենսոն Սմիթը շեշտում են «ռեզերվային գլուխների» կապը դիագնոստիկ եւ մահադիմակի հետ:<sup>16</sup> Խուֆուի ժամանակաշրջանում դիագնոստիկ տեխնիկան դեռ գոյություն չուներ, չնայած փաստված են հանգուցյալի մարմինը պահպանելու պարզագույն փորձեր<sup>17</sup>: Դիակի ներքին օրգանները հեռացվում էին եւ փոխարինվում վուշե գործվածքի փաթաթաններով: Դիակը արտաքինից փաթաթվում էր նույն գործվածքի ժապավեններով եւ ծածկվում գիպսի (երբեմն ձյութի) բարակ շերտով (նկ.4): Դեմքին փոխում էին խոնավացած բարակ բանվածք, որ կրկին գիպսապատվում էր: Գիպսի շերտի չորանալուն պես, դեմքի վրա նկարվում էին բաց աչքեր, հոնքեր եւ բերան: Բոլոր պահպանված դիմակների դիմագծերը տարբեր են իրարից եւ ունեն լոկ իրենց հատուկ մանրամասներ, ճիշտ այնպես, ինչպես «ռեզերվային գլուխները» եւ դա թույլ է տալիս ավելի վստահորեն պնդել, որ դիմակը պատրաստող վարպետը ելակետային է համարել կոնկրետ հանգուցյալ անձի դիմագծերը, եւ չի օգտվել ստանդարտացված որեւէ կադապրային օրինակից: Կարելու է նաեւ այն փաստը, որ եւ գլուխների, եւ Անխհավի կիսանդրու դեմքերը ծածկված են եղել գիպսե շերտով, որի միջոցով քանդակագործը ստացել է առավել անհատականացված պատկեր: Այս դեպքում դարձյալ դիմապատկերը կա-

<sup>16</sup> М. Э. Матье, *Искусство Древнего Египта*, М 1970, էջ 90, Smith S. A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom. London, 1949. էջ 27

<sup>17</sup> Այստեսակ մշակում ունեցող աճյուններ են հայտնաբերվել Ջոսերի բուրգի դամբարանախցի գրանիտե սարկոֆագում, Սաքարայի արխաիկ դամբարանադաշտում, Սնֆրույի գահակալության տարիներին կառուցված Մեդումի N17 հսկա մաստաբայում:

ռուցվում է, բայց անհատի բուն (գանգ) եւ մշակութային միջոցներով արված միջամտության (դիմակ) օգնությամբ:

Գլուխը հին մշակույթներում սերտ կապ ունի «եւի» սոմատիկ պահպանման սկզբունքի հետ: Վաղ ավանդույթներում առանձնապես էական է գլխի ծիսական անջատումը մարմնից: Գլուխը նախնադարյան մտածողության մեջ կարող է ծառայել ամբողջական մարմնի նշան: Pars pro toto<sup>18</sup> սկզբունքը, ըստ Լեվի-Բրյուլի, առանձնապես էական է նախնադարյան տրամաբանության համար: Հանգուցյալի գլխի անջատումը եւ դրա վերափոխման ձեւերը կարելի է համարել մարդու մարմնի վերստեղծման առաջին փորձերից մեկը: Աշխարհում առանձնապես հայտնի են Երիքովի, Կֆար Հա-Հորեշի, Բեյսամոնի, Թեյ Ռամադի, Թեյ Ասվադի հնավայրերից գտնված գիպսապատ գանգերը: Կոնկրետ անձանց դեմքի վերստեղծման այս հին նախատիպերը *ուրույն «նաբուրալ մակերեսներ»* կարելի է համարել:<sup>19</sup> Հնագետ ու արվեստաբան Աբրամ Ստոյարի առաջարկած այս տերմինը, ճիշտ է, վերաբերում է պալեոլիթյան մարդու գործունեությանը եւ վայրի գազանի գանգի հետ կատարվող արարողություններին, սակայն լիովին կիրառելի է նաեւ մարդկային գլխի վերամշակման համատեքստում:

Լեւանտի եւ Անատոլիայի տարածաշրջաններում տարածված այս պրակտիկան երկար ավանդույթ ունի: Մարդկային գանգերի հիմքի վրա դիմակի պատրաստման սովորույթը, ըստ հնագիտական տվյալների, սկսվել է մ.թ.ա. XI-XII հազարամյակներում՝ Նաթուֆյան շրջանում եւ շարունակվել է միջխեցեգործական A եւ B հնագիտական շրջանները՝ մ.թ.ա. IX հազարամյակը ներառյալ: Տարբեր հնավայրերից գտնված բոլոր գլուխները մշակվել են համաձայն ընդհանուր սկզբունքի, եւ դրանց պատրաստման միջոցները նման են: Մի դեպքում գանգերը ծածկված են կոլագենի եւ մանրախճի խառնուրդով: Այսպիսին են Նահալ Հեմարի եւ Բեյսամոնի գլուխները: Երիքովյան գլուխները պատված են կրի, կավի, մոխրի խառնուրդով, եւ միայն հետո ողջ դեմքը մոդելավորված է ավելի թանձր խառնուրդով, որտեղ կիրը հինգ անգամ շատ է, քան մոխիրը: Վերջում գլուխը ծածկվել է կավահողով (օքրա):<sup>20</sup>

Ամեն դեպքում ակնհայտ է, որ գանգի հիմքի վրա նման միջոցներով դիմակ ստանալը նպատակ է ունեցել վերարտադրել մարդկային դեմքը եւ նրան հնարավորինս «ողջի» տպավորություն հաղորդել: Գանգերից շատերի վրա

<sup>18</sup> Մասն ամբողջի փոխարեն (լատ) :

<sup>19</sup> А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства. —М.: 1985, էջ176-210

<sup>20</sup> F. Marchand, «The Modelling Skulls in the Ancient Near-East». *Tiempo y Sociedad. Revista de Historia y Humanidades* núm.Diciembre 2011- Abril 2012, էջ 14

պահպանվել են քթի, ռունգերի, փակ կամ բաց աչքերի, կոպերի, շրթունքների հնարավորինս մանրամասն վերականգնումներ: Շատ դեպքերում դա արված է մեծ ճշգրտությամբ: Երբեմն կրի, մոխրի, կրածնաքարի կոլագենի խառնուրդը քսված է մի քանի շերտով: Գրեթե միշտ ստացված դիմակը փայլեցված է, որպեսզի կրածնաքարի փշուրները ավելի պայծառ շողան, իսկ վերջում ներկված է կավահողով: Թեղ Բամադից գտնված գլուխները օժտված են պարանոցներով, որպեզի դրվեին քիչ հեռու հայտնաբերված անգլուխ գիպսե արձանների վրա:

Գիտնականները տարբեր կարծիքներ ունեն գանգերի վրա վերստեղծված դեմքերի անհատականացման վերաբերյալ: Ոմանք կարծում են, որ սրանք իդեալականացված վերաներկայացումներ են, մինչդեռ մյուսները պաշտպանում են դիմագծերի կոնկրետության վարկածը: Վերջինը անհավանական չի թվում, քանի որ դեմքերը տարբերվում են իրարից, իսկ որոշ գլուխներ նույնիսկ ակնհայտ յուրօրինակություն ունեն, ինչպես օրինակ Կֆար Հա Հորեշից 1995 թվականին հայտնաբերված KNH-homo անունը կրող գանգն է (սկ.5):

Դիմապատկերը դարձյալ կառուցվում է, բայց այս անգամ անհատի բուն (գանգ) եւ մշակութային միջոցներով արված միջամտության (դիմակ) օգնությամբ: Սակայն նեոլիթյան Լեւանտի եւ Անատոլիայի գիպսապատ գլուխները ունեն եւս մեկ առաձնահատկություն: Հնագիտական նյութը վկայում է, որ սրանք միայն «եւս»-ի սոմատիկ պահպանման համար չէ, որ ստեղծվել են: Որոշ դպքերում ակնհայտ է դրանց հասարակական նշանակությունը ողջ համայնքի համար: Հայտնաբերման պայմանները եւ կոնտեքստը հուշում են, որ գանգերը «կյանքի» տարբեր փուլեր են անցել: Դրանք եղել են պաշտամունքի առարկա ողջ համայնքի համար եւ պահվել են սրբավայրերում, իսկ հետո անհայտ պատճառով դեն են նետվել կամ ավելի հաճախ թաղվել են՝ բնակելի տների հատակի տակ:

Այլ կերպ ասած՝ «դրանք սկզբում տեսանելի էին եւ հասանելի, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ մոռացված ու հուղարկավորված»:<sup>21</sup> Բացի այդ, յուրաքանչյուր գանգի պատրաստման համար պահանջվում էր բավական ժամանակ: Նորագույն փորձագիտությունը ցույց է տալիս, որ գանգը սկզբում թաղվել է հավանաբար դիակի հետ միասին, եւ միայն փտման պրոցեսի ավարտից հետո (3-12 տարի անց) գանգը էզգոմացվել է եւ ենթարկվել հետագա մշակման: Ինչ սկզբունքով են ընտրվել գանգերը՝ հայտնի չէ: Պարզ է, որ ընտրությունը կախված չի եղել հանգուցյալի սեռից կամ տարիքից: Գտնված գանգերից 19-ը տղամարդու են,

---

<sup>21</sup> Г. Франкфорт, Т. Якобсен, Г. Франкфорт, Д. Уилсон, В преддверии философии. Духовные искания древнего человека, - М., «Наука», 1984, էջ 4:

17-ը՝ կնոջ, 2-ը՝ երեխայի: Հասուն կանանց ու տղամարդկանց տարիքը տատանվում է 20-50-ի սահմաններում: Նեոլիթյան մշակույթներն ուսումնասիրող գիտնական Գյորինգ-Մորիսը գտնում է, որ գիպսե դիմակներով գանգերը հասարակական կազմակերպվածության խորհրդանիշեր են եւ պատկանում են համայնքի համար կարեւոր կամ նշանակալի դեր խաղացած անդամներին:<sup>22</sup> Եթե ընդունենք այս վարկածը, ապա գիպսե դիմակով գանգը, բացի «ես»-ի սոմատիկ պահպանման առաջնային ֆունկցիայից, իրականացրել է նաեւ կոլեկտիվ հիշողության պահպանման նշանի գործառույթ: Այսպիսով սոցիալական, տնտեսական, կրոնական փոփոխությունների պայմաններում, նեոլիթյան մարդը սկսում է դիտարկել ու նկարագրել սեփական «եսը» կողքից: Նրա արտաքին առարկայացված նկարագիրը՝ օբյեկտիվորեն քանդակային եւ մեկընդմիշտ ամրագրված, դառնում է անձի՝ հասարակության մեջ զբաղեցրած դիրքի նշանը, նրա սոցիալական կայացման վկան եւ անհատականացման գրավակներ:

Գիզայում, հսկայական բուրգերի ստվերում փոխված դամբարանադաշտերում թաղված եգիպտացի ազնվականների ու պաշտոնյաների առեղծվածային «ռեզերվային գլուխները» նույնպես անհատի գաղափարի գիտակցման տեսանելի պատկերներ են: Սակայն այս դիմապատկերներն ու դրանց տերերն ամփոփված են յուրահատուկ տրամաբանությամբ կառուցված դամբարաններում:

«Ռեզերվային գլուխների» հիմնական մասը պեղվել է Գիզայի երեք խոշոր դամբարանադաշտերում (N1200, N 2110, N 4000): Սրանք միասին պայմանականորեն կոչվում են Արեւմտյան գերեզմանոց (Western Cemetery): N4000 դամբարանադաշտը, ուր հայտնաբերվել են ամենաշատ դիմապատկերներ՝ 18 հատ, կազմված է յոթական մաստաբա ընդգրկող կանոնավոր շարքերից:

Բոլոր մաստաբաների չափերը եւ կառուցվածքը ստանդարտացված են, իսկ ձեւավորումը հասցված է մինիմումի: Եռաչափ, ազատ կանգնած արձանի փոխարեն՝ «ռեզերվային գլուխներն» են ( ընդ որում՝ ոչ մատուռում), իսկ ռելիեֆապատ պատերի եւ կեղծ դռների փոխարեն՝ փոքրիկ սալաքար-կոթողը (մոտ 38 սմ x 53 սմ), որի վրա պատկերված է դամբարանի տերը՝ զոհաբերության սեղանի առջեւ (նկ.6): Սալաքարի վրա գրված է նրա անունը, զբաղեցրած պաշտոնը եւ հանգուցյալին մատուցվող զոհաբերությունների ցուցակը: Սալաքար-կոթողի ձեւավորման լեզուն նույնքան զուսպ ու լակոնիկ է, որքան գլուխներինը: Այստեղ էլ արտահայտչամիջոցների խնայողությունը հանգեցրել է պատկերի ար-

<sup>22</sup> N.Goring-Morris, «Life, death and the emergence of differential status in the Near Eastern Neolithic: evidence from Kfar HaHoresh, Lower Galilee, Israel» *Archaeological perspectives on the transmission and transformation of culture in the Eastern Mediterranean* 2005, էջ 165.

տակարգ գտված ու ամբողջական տպավորության: Այսպիսով ողջ դամբարանը իր բաղկացուցիչ մասերով՝ ճարտարապետական լուծումով, դիմաքանդակով, սալաքար-կոթողով կազմում է փակ համակարգ, որը ծառայում է անհատի «ես»-ի պահպանմանը: Սակայն դամբարանի ներքին համակարգը ընգրկված է ավելի մեծ եւ նույնքան կանոնակարգված ու խստաշունչ դամբարանադաշտի կառուցվածքում, իսկ վերջինն իր հերթին ներգրավված է Գիզայի հովտի վիթխարի կառուցապատման ծրագրի մեջ, որտեղ Խուֆույի հսկա բուրգը իր լակոնիկ ծավալով հաստատում է անվիճելի գերակշիռ դիրքը: Այսպիսով Խուֆույի ժամանակաշրջանի հասարակական հիերարխիայի կառուցվածքը տեսողական մեկնաբանություն է ստանում դամբարանների կառուցապատման խիստ կանոնակարգված հորինվածքում<sup>23</sup>: Եվ այս հսկա համակարգում անհատը իր անունով, դիմապատկերով, դամբարանով եւ հավերժական կյանքի խոստումով ներգրավված է հասարակական կարգի, պետական հիերարխիայի սեմիոտիկ համակարգի մեջ: Գուցե այս տեսակետից է պետք դիտել նաեւ «ռեգերվային գլուխների» առեղծվածային վնասվածքների հարցը: Արդեն նշվեց, որ գլուխները կապված չեն եղել դամբարանի վերգետնյա կառուցվածքի հետ եւ ընդգրկված չեն նվիրատվությունների ծեսի համակարգում: Ամենայն հավանականությամբ դիմաքանդակները չեն անցել նաեւ «շուրթերի բացման» արարողությունը, քանի որ տվյալ ծեսը իր մեջ կրում է վերստեղծման ու մոգական կենդանացման սկզբունքորեն կառուցողական լիցք: Իհարկե գլուխների նկատմամբ նույնպես ծիսական գործողություններ են կատարվել, որի հիմքում, սակայն, ընկած է «կենդանի իր և» միտումնավոր վնասելու, այն սպանելու նպատակը<sup>24</sup>: Եգիպտագետ Մասիմիլիանո Նուգոլոն համոզված է, որ գլուխները հանգուցյալի հետմահու պաշտամունքի ծիսական համակարգում պոզիտիվ միավորներ չեն, եւ սխալ է դրանց հանգուցյալ անձի «անցավոր» գլխի փոխարինող համարել: Ընդհակառակը. դիմաքանդակներին հասցված վնասվածքները միտում ունեն անհատից «խլել» հավերժական կյանքին հասնելու սեփական ունակությունը եւ կախվածության մեջ դնել մեկ այլ գործոնից, այն է՝ Խուֆույի՝ աստված-արքայի, վերածնման կարողությունից:<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Այս առումով ուշագրավ են, Alexanian N. "Tomb and social status. The textual evidence" *The Old Kingdom Art and Archaeology* Charles University in Prague, 2006, Der Manuelian P. *Slab Stelae of Giza Necropolis*. New Haven and Philadelphia, 2003, Roth A.M., "Social Change in the Fourth Dynasty: The Spatial Organization of Pyramids, Tombs, and Cemeteries," *JARCE* 30, 1993. Աշխատությունները:

<sup>24</sup> M. Nuzzolo M. «Reserve Heads»: some remarks on their function and meaning, Oxford 2011, էջ 200-215

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

Չորրորդ դինաստիայի օրոք, փարավոնների բացարձակ իշխանությունը տարածվել էր ոչ միայն հպատակների կյանքի, այլև մահվան վրա: Գիզայի նեկրոպոլը պետության հիերարխիկ կարգի ճարտարապետական վերակերտումն է: Ակնհայտ է, որ Գիզայի հովտի դամբարանների մեծ մասը կառուցվել են փարավոնի պատվերով: Հավանական է, որ դրանք հիմնվել են որպես «առանց տերերի» մաստաբաներ, եւ միայն հետո, արքայի հատուկ հրամանով շնորհվել են մասնավոր անձին: Այստեղից էլ բխում է Խուֆույի պալատականների դամբարանների ասկետիզմը ու ստանդարտ տեսքը: Պատկերային միջոցների խնայողությունը, դրանց մինիմալիզմը շեշտում են միապետության աննախադեպ կազմակերպվածությունը, որտեղ միայն ինքը՝ Խուֆուն, արեւ-արքան, հառնելով իր բուրգից՝ «Արեգակի Հորիզոնից», կարող էր հարություն տալ իր պալատականներին, որոնց գատված ու խոշտանգված գլուխները պիտի սերտաճեին մարմինների հետ: Միայն եւ միայն այդ դեպքում գլխի տերը կկարողանար ֆիզիկապես ինտեգրվել անդրշիրիմյան կյանքին: Իսկ մինչ այդ, նրա ձեռակերտ, բայց «կենդանի» լինելու ներուժով տոգորված գլուխը հայացքը պիտի հառեր հորիզոնից վեր՝ սպասելով վերակենդանացման բաղձալի պահին:

Սակայն մ.թ.ա. III հազարամյակում Եգիպտոսում կառուցվել են նաեւ այլ տիպի դամբարաններ, գտնվել են այլ տեսակի դիմապատկերներ ու արձաններ : Վերջինների վկայությամբ կարելի է պնդել, որ Հին Թագավորության ժամանակ «մոգական ռեալիզմին» զուգահեռ գոյություն է ունեցել մարդկային դեմքի եւ մարմնի պատկերման մեկ ուրիշ ավանդույթ, որ «եսի» պահպանման համար նույնքան գործուն միջոց է եղել, որքան «համաձայն կյանքի» արձանների ստեղծումը:

Այսպես, Գիզայի Արեւելյան Դամբարանադաշտում է գտնվում Մերեսանխ III թագուհու դամբարանը: Սա նաեւ ժայռափոր դամբարանի հնագույն նմուշ է, որ սակայն գտնվում է երկհարկանի մաստաբայի վերնաշենքի տակ: Այստեղից է հայտնաբերվել ոչ մեծ չափերի մի արձանախումբ, որտեղ Մերեսանխը՝ Խուֆույի թոռնուհին եւ Խաֆրա փարավոնի կինը, պատկերված է մոր՝ թագուհի Հեթեփի-հերեսի հետ (նկ. 7): Մայրը, որ ներկայացված է ավելի բարձրահասակ, ձեռքը գցել է դստեր ուսին: Այս ժեստը ազգակցական կապի ներկայացման առաջին արվեստային փորձերից մեկն է: Մնացած ամեն ինչով արձանները կազմում են «ֆորմալ մի կոմպոզիցիա, որ չնայած ուղղահայաց ծավալների շեշտմանը, դարձյալ պահպանում է քանդակի խորանարդաձեւ բնույթը»:<sup>26</sup>

<sup>26</sup> C. Aldred, *Old kingdom Art in Ancient Egypt*. London: A. Tiranti, 1949. էջ 32:

Մայր ու դուստր պատկերված են բարեկազմ, սլացիկ եւ երիտասարդ, չնայած դատելով անյունից՝ Մերեսանխը ապրել է մոտ 50 տարի, իսկ նրա մայրը՝ Հեթեփեհերենը, դամբարանի պատրաստման պահին 70-ամյա կին պիտի լիներ: Երկու թագուհիները չեն տարբերվում նաեւ դիմագծերով: Մեկի ավագությունը մյուսի նկատմամբ շեշտված է ֆիզուրների մասշտաբային տարբերությամբ եւ ուսին զգված ձեռքի շարժումով: Պարզ է, որ այստեղ խոսք չի կարող գնալ որեւէ ռեալիզմի մասին՝ անգամ «մոգական»: Մերեսանխի եւ Հեթեփեհերեսի արձանների պատկերային լեզուն հիմնված է այլ համակարգի վրա, որը դարձյալ մնում է «եսի» մոգական պահպանման գործառույթի սահմաններում: Այս համակարգի հիմքում ընկած է պատկերագրական սխեմաների զուգակցումը: Ըստ էության, Հին Եգիպտոսից մեզ հասած քանդակների գերակշռող մասը կառուցված են այս սկզբունքով: Դժվար է պատկերացնել անգամ, որ Մերեսանխի դամբարանի հարեանությամբ է գտնվում Անխհավի մաստաբան, եւ սրանց ժամանակային առումով բաժանում է ընդամենը կես դար: Մի փոքր ավելի երկար ժամանակ է ընկած Մերեսանխի եւ 6-րդ դինաստիայի ժամանակ ապրած Իրուկապտահիի միջեւ, որ կրում էր «Մեծ Տան (փարավոն) մսագործների պետ» տիտղոսը եւ հարուստ ժայռափոր դամբարան էր կառուցել Սաքքարայում: Այս դամբարանի երկարուկ ուղղանկյուն «մատուռի» մութքից ձախ, առանձին որմնախորշերում շարված են 14 հորելիեֆ քանդակներ, որ ներկայացնում են Իրուկապտահի ընտանիքի արական սեռի անդամներին (նկ.8): Բոլորը քանդակված են հենց ժայռի մեջ եւ գունագարդված են: Դեմքը ձվաձեւ է, ճակատը՝ նեղ, աչքերը խոշոր են, քիթը կարճ է ու լայն ռունգներով, շրթունքները հաստլիկ են, այտերը երկարուկ եւ լիքը: Իրուկապտահի դամբարանի արձանների դեմքերը ավելի շատ նկարված են, քան քանդակված: Դիմագծերի թույլ ռելիեֆայնությունը, լուսաստվերային խաղի բացակայությունը քանդակներին ավելի գեղանկարչական բնույթ են տալիս: Ծավալայնությունը այս դեպքում արտահայտչական մինիմալ դեր է խաղում եւ ներկա է զուտ որպես «մարմնականության» մոգական խորհրդանիշ: Բացի այդ, հորելիեֆ ֆիզուրները ուղեկցվում են շատ բարձրորակ ռելիեֆների ֆրիզներով եւ օրգանապես միահյուսված են դամբարանի պատկերագրողման ծրագրի ընդհանուր հորինվածքին:

Նույն հատկանիշներն ունեն Մերերուկայի՝ 6-րդ դինաստիայի փարավոն Թետիի վեզիրի արձանը, որ գտնվում է Սաքքարայի իր դամբարանում (նկ.9): Քառաստիճան սանդուղքը բարձրանում է դեպի զոհասեղանը, որի առջեւ՝ գետնից 120 սմ բարձրության վրա, բացվում է որմնախորշ: Սրա ստվերոտ խորքից Մերերուկայի մարդաչափ արձանը «քայլ է անում» դեպի այցելուն: Այս արձանի

դեմքը լավ պահպանված չէ, սակայն ընդհանուր գծերը վկայում են, որ դարձյալ գործ ունենք «խղեալականացված» նմուշներից մեկի հետ: Եվ այս անգամ էլ արձանը լիովին ենթարկված է ճարտարապետական կառույցի տրամաբանությանը եւ «կենդանի» արտահայտչականությունը ստանում է ոչ թե զուտ իրեն հատուկ ռեալիստական հատկանիշների, այլ պատի հարթության, խորշի եւ ռելիեֆների հետ համագործակցելու արդյունքում:

Ժամանակակից մարդու համար Իրուկապտահի դամբարանի քանդակները «արվեստի անկում» կամ «վատորակ արտադրանք» կարող են թվալ: Իրականում Մերեսանիսի եւ Հեթեփիեթեսի, կամ էլ Մերերուկայի արձանները հին եզրկապտացու աչքին պետք է որ ֆունկցիոնալ առումով նույնքան հավաստի դիմապատկերայնություն ունենային, ինչ Անխամլի կիսանդրին կամ Հեմիունի արձանը: Այժմ շատ դժվար է հասկանալ այն լեզուն, որով այս արձանները «խոսել» են իրենց ժամանակակիցների հետ: Մեզ համար պատկերները մասամբ կորցրել են իրենց նշանակության սկզբնական հզոր ներուժը. ինչպես ասում է Ումբերտո Էկոն՝ «Ձեռի կյանքն է եռում իմաստային այս հսկա դատարկության մեջ»:<sup>27</sup> Այդուհանդերձ, հնարավոր է ենթադրություններ անել այս տեսակ դիմապատկերների գոյության եւ լայն տարածման նախապայմանների շուրջ:

Արդեն 4-րդ դինաստիայի վերջին փարավոնների օրոք, արձանագործությունը «արդյունաբերական» չափերի էր հասել: Վերջնականապես ձեւավորվել էին «հավերժական կյանքի» մասին գաղափարները, եւ դրան հասնելու լավագույն մեթոդներից մեկը անհատի արձանի պատրաստումն ու դրա ընդգրկումն էր ծիսական արարողակարգի մեջ: Պահանջարկի մեծ աճը անխուսափելիորեն պիտի հանգեցներ հասարակացման եւ ստանդարտացման, որ սակայն կատարվում էր արձանի դերի հստակ ամրագրման նախապայմանով: Գործառնության հստակեցման արդյունքում գտվում էին դրան համապատասխանող ձեւերը, որոնք հետագայում կրկնվում ու բազմացվում էին: Հենց այս հարթության վրա է կարելի դիտարկել դիմապատկերի եւ մոգության կապը:

Մոգական գիտակցության մի ձեռք մեջ մարդը եւ նրա ձեռակերտ կրկնորդը կարող են ֆիզիկապես խիստ նման չլինել: Հայտնի հետազոտող Ջեյմս Ջորջ Ֆրեզերն, կրկնորդի կիրառման ֆենոմենը բացատրում է, նախնադարյան մշակույթներում գործող համակրական մոգության օրենքներով,<sup>28</sup> ըստ որի նույնիսկ սխեմատիկ նմանությունը ընկալվում է որպես նույնականություն: «Շուրթերի

<sup>27</sup> У. Эко, Отсутствующая структура. Введение в семиологию. «Петрополис», Петрополис, 1998, էջ 105.

<sup>28</sup> Ֆրեզերն Ջ. Ջ. Ոսկե Ճյուղը. Մոգության և կրոնի ուսումնասիրություն–Եր. Հայաստան, 1989. էջ 19-62.

բացման» ծեսի միջոցով նույնպես, տեղի է ունենում արձանի մոզական վերակերտում, ինչի արդյունքում մարդու ձեռակերտ կրկնորդը դառնում է անհատի մոզական նմանակը: Այս նմանակը ձեռքի հավասարակշռության շնորհիվ ստեղծում է պատկերային (iconic) նշան: Ըստ այդմ, զտվում է պատկերագրական առանձնահատկությունների մի ամբողջություն՝ «կանոն», որը հասնում է ընդհանրացման որոշակի մակարդակի եւ որը հաճախ կոչում են «իդեալական»:

Այդպիսի ընդհանրացման սկզբունքով է կառուցված 5-րդ դինաստիայի վեզիր Կաիի արձանը (նկ.10): Նա բազմած է խորանարդաձեւ աթոռին ճիշտ նույն դիրքով, ինչ Հեմիունը: Այստեղ էլ արձանի պատվանդանի ուղղանկյունաձեւ հատակագիծը եւ դրա շուրջ արտագծված երեսակայական չորսուն ստեղծում են փակ սրբազան տարածք Կաիի ձեռակերտ նմանակի համար, որի ներսում պատկերը պլաստիկ ձեռքի բյուրեղացմամբ ստանում է մոզական կեցություն: Սակայն այս դեպքում վեզիրը ներկայացված է ոչ թե սեփական մարմնի տառացի վերարտադրմամբ, այլ առհասարակ մարդկային կազմվածքի ընդհանրացված համաչափություններով: Դեմքը նույնպես տրված է այս սկզբունքի համաձայն: Չի կարելի ասել, որ այս դեմքը բոլորովին գուրկ է դիմապատկերային գծերից, բայց դրանք կախվածության մեջ են դրված համաչափությունների կոնկրետ համակարգից, ինչը կոչված է ստեղծել մարդու պատկերային սիմվոլ: Այս համակարգի մեջ ամենակարեւոր գործոնը՝ դեմքի կոմպոզիցիոն կենտրոնն են դառնում ընդելուզված աչքերը, որոնց համար դիմաքանդակը լոկ գեղեցիկ ազուցարան է: Սակայն, որքան էլ նատուրալիստական լինի աչքերի ձեւը եւ կենդանի լինի դրանց թողած տպավորությունը, վեզիր Կաիի դեմքը չի դառնում «ռեալիստական» դիմապատկեր: Մյուս կողմից, այս նմուշը կարող էր ծառայած լինել որպես «իդեալական» պատկերի հաջողված մոդել՝ ենթակա կրկնօրինակվելու: Անվերջանալի այս պատճենահանումները հանգեցնում են, ինչպես ասում է գերմանացի եգիպտագետ Վիլդունգը՝ *kunst vom Fließband*՝-ի՝ «հոսքագծային արվեստի»<sup>29</sup>:

Ահա, այս պայմաններում, երբ ֆիզիոգնոմիկ հատկանիշներն ու մարդկային մարմնի ու դեմքի ռեալիստական վերարտադրումը մղվում են երկրորդ պլան, առաջնային են դառնում մարդու անունը եւ այդ անվան գրությունը արձանի վրա: Հին Թագավորության ժամանակ, առհասարակ ողջ Եգիպտոսում ու Մերձավոր Արեւելքում, անհատին ներկայացնող գրեթե բոլոր ավարտված ար-

<sup>29</sup> D. Wildung, in H. Altenmüller, and W. Hornbostel, *Das Menschenbild im Alten Ägypten*, exhibition catalogue, Hamburg, 1982, էջ 8–10.

ձաններն ու արձանիկները ունեն մակագրություն, որտեղ ներառված է պատկերվողի անունը եւ հաճախ նաեւ տիտղոսը:

Անունն ասես վերստեղծվում է տվյալ անհատի համար: Այն անձի միստիկ եւ իրավաբանական նույնականացման (դեփինտիֆիկացիա) գլխավոր գործոնն է: Անուն եւ պատկեր գույգը Հին Աշխարհում (ճիշտ ինչպես ժամանակակից անձնագրի տվյալները) դառնում է անձի փաստացի ինքնության հաստատման գրավականը<sup>30</sup>: Ահա թե ինչու անվան գրությունը փոխհատուցում էր արձանի անհատականացման պակասը: Բացի այդ, Հին Եգիպտոսում գործում էր հասկացությունների մեկ այլ գույգ, որ կապված էր անվան հիերոգլիֆ գրության առանձնահատկության հետ: Բանն այն է, որ անձի անունը գրեթե միշտ ուղեկցվում էր հատուկ որոշիչ նշանով (դետերմինատիվով)՝ մարդու խորհրդանշանով: Այս դեպքում առաջ էր գալիս անուն եւ պատկեր-որոշիչ գույգը: Եգիպտագետ Հենրի Ֆիշերը նկատում է, որ Հին Թագավորության բազմաթիվ ռելիեֆներում մարդկային երկչափ պատկերը ինքնին ընդունվում է տվյալ անձի անվան ֆոնետիկ գրության որոշիչ նշան:<sup>31</sup>

Արձանը նույնպես եռաչափ որոշիչ նշան է պատկերվողի անվան համար, որ գրված է հենց նույն արձանի պատվանդանին: Ընդ որում, պատկեր-անուն եւ անուն-որոշիչ գույգերի կազմման համակարգում չկա սկզբունքային տարբերություն գրի եւ պատկերի ֆունկցիաների միջեւ: Բոլոր դեպքերում մարդու պատկերը եւ նրա դեմքը, նույնիսկ առանց անհատական գծերի շեշտման, ընկալվում են կոնկրետ անձի ինքնության դետերմինատիվներ: Չէ որ հիերոգլիֆը հղում է ոչ միայն լեզվին, այլեւ պատկերացված ու պատկերված երեւոյթներին ու առարկաներին: Պատկերված նշանները բնական եւ արհեստական, բնական եւ մշակութային երեւոյթների ու առարկաների «մոդելներն» են:

Հին եգիպտացիները հավանաբար քաջ գիտակցել էին դա, ինչը երեւում է հռչակավոր «Մեմֆիսյան աստվածաբանական տրակտատում», որտեղ ասվում է, որ Պտահ աստծո «սրտում միտք ծագեց Աթումի կերպարով, միտք հայտնվեց լեզվին Աթումի կերպարով: Հսկա ու մեծ է Պտահը, որ ժառանգություն է ստացել ուժը բոլոր աստվածների եւ ուժը նրանց ոգիների՝ սրտի միջոցով այս, որտեղ Հորը (դարձել է) Պտահ՝ լեզվի միջոցով այս, որտեղ Թոթը դարձել է Պտահ: Պտահեց՝ սիրտն ու լեզուն իշխանություն ստացան բոլոր անդամների վրա, քանզի իմացան, որ Պտահը ամեն մի մարմնի մեջ է եւ բոլոր մարդկանց, բոլոր գազանների, բոլոր որդերի եւ այն ամենի, ով ապրում է, քանզի նա մտածում եւ տնօրի-

<sup>30</sup> G.H. Fischer, «Redundant Determinatives in the Old Kingdom», էջ 7.

նում է բոլոր իրերը իր ցանկությամբ»:<sup>32</sup> Ապա տեքստում գտնում ենք հետեյալ խոսքերը. «և ստեղծվեցին ամեն աշխատանք և ամեն արվեստ, ձեռքերի գործեր և ոտքերի քայլք, բոլոր անդամների շարժում՝ սրտում մտածված, լեզվով արտասանված, և բոլոր իրերի նշանակությունը ստեղծվեց այդ հրամանով... և ստեղծվեցին կեր ու կերակուր և ուտելիք աստվածների համար և ամեն գեղեցիկ իր...»:<sup>33</sup>

Այսպիսով, Պտահ աստվածը ստեղծում է նախատիպեր (մոդելներ)՝ յուրահատուկ «գեներատիվ քերականություն» (*generative grammar*), որ արտադրում է «ամեն գեղեցիկ իր»։ Ստացվում է, որ հին եգիպտական աշխարհայացքում հիերոգլիֆը «գեներատիվ բանաձև» է, որն իր պատկերով հղում է որոշակի նորմի։

Արձանը նույնպես կարող է ընկալվել այս նորմի սահմաններում ստեղծված՝ որպես կանոնակարգման և ընդհանրացման տրամաբանությամբ կառուցված ձև։ Այս համատեքստում արձանը իր նորմավորված դեմքով և կազմվածքով սկսում է գործել ամբողջական համակարգի ներսում՝ արձանագրությունների ու ռելիեֆների հետ դառնալով ամբողջական «մարմին»։ Սա արդեն սոմատիկ վերստեղծում չէ, այլ անհատի ինքնության ֆիքսացիա, արձանագրում՝ բանի բուն իմաստով։

Այսպիսով, մ. թ. ա. 3-րդ հազարամյակից սկսած՝ Հին Եգիպտոսում մասնավոր անձանց պատկերները ստեղծվում էին համաձայն այնպիսի սկզբունքների, որոնք կենսունակ են մինչև այսօր։ Դրանցից մեկը *նկարագրողական նապուրակիզմն է* կամ այլ կերպ ասած՝ «*մոգական ռեալիզմը*», որտեղ անձնավորությունը վերարտադրվում է, որպես *կենդանի իր*՝ յուրահատուկ դիմակերկնորդ։ Անշարժ ու հստակ, հանգամանորեն նկարագրված դիմապատկերը կենդանի մարդու երբեք մինչև վերջ չբացահայտվող դեմքի իմաստային գտման ու հղկման վերջնական արգասիքն է, և հնագույն ռեալիստական դիմապատկերները ինքնագիտակցման հասած անձի առարկայացումն են՝ նրա մաքուր նկարագիրը, կենսագրության պատկերը՝ մարդ-անհատի պատմությունը։ Ռեալիստական պատկերը իր ծանրակշիռ միջուկով հանդերձ, կազմում է, ըստ Հանս-Գեորգ Գադամերի, *wirkungsgeschichte*-ի՝ «էֆեկտիվ պատմության» մի մասը։<sup>34</sup>

Մյուս կողմից, դիմապատկերն ընկալվում է որպես անհատի *խորհրդանիշ*, որ հատուկ սոցիալ-մշակութային համատեքստում ճանաչվում է որպես կոնկրետ

<sup>32</sup> М. Э. Матье Избранные труды по мифологии и идеологии древнего Египта.-М.: 1996 էջ 230-231.

<sup>33</sup> Նույն տեղում։

<sup>34</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики:— М.: Прогресс, 1988. էջ 32.

անձնավորության կրկնորդ: Նման դեպքում պարտադիր չէ պատկերվողի ու պատկերվածի ռեալ նմանությունը, այլ առաջնային է պատկերի ու պատկերագրական առանձնահատկությունների «իրավական» ընդունման ու ամրագրման փաստը: Անհատականը անբաժանելի է դառնում մարմնականից ու իրավականից, եւ դիմապատկերները ներգրավվում են հասարակական ու քաղաքական կյանքի ոլորտ: Սրանք առաջին հերթին շրջանառության մեջ են դրվում այն խավի սահմաններում, որտեղ սոցիալապես ձեւավորվել են: Բացառիկ անհատականության գիտակցումը եւ դրա պատկերը շատ արագ դառնում է արտաքին ձեւ, իսկ դիմապատկերի «էֆեկտիվ պատմությունը» վերածվում է, ինչպես կասեր Արի Վարբուրգը՝ *Patos formel*-ի:

Ամեն դեպքում, հին եգիպտացիները հասել են իրենց 'նպատակին' «ես»-ի պահպանմանը եւ անհատի կյանքի հավերժացմանը: «Ռեզերվային գլուխների» տերերին մենք ճանաչում ենք դեմքով, իսկ Մերեսանխին՝ անունով: Վերջիվերջո, դիմապատկերի ստեղծումը ու նրա բանավոր կրկնորդի՝ անվան գրառումը, կոչված են կայուն պահել կոնկրետ ու եզակի անհատականության մասին հիշողությունը: Այս պարագային նույնիսկ էական չէ փաստը, որ հնագույն դիմապատկերները պատրաստվել են մոգական կամ քարոզչական նպատակներով, որ կոչված են եղել պահպանել «եսը» վերջնական մոռացումից ու անհետացումից, կամ աստվածացնել ու սրբացնել փարավոններին ու նրանց իշխանությունը: Չէ որ դիմապատկերը իր բնույթով առասպելածին երեւոյթ է եւ գտնվում է դեմքի եւ արտացոլման, ձեռակերտի ու անձեռակերտի միջեւ:

## Ամփոփում

IMAGE, SCRIPT, NAME: ABOUT THE EGYPTIAN PORTRAIT

**Armine Galstyan**

*Yafa Master of Art (2013)*

Portraiture is the most important and productive genre of Egyptian art. Private portraiture of Old Kingdom is self-thematization of an individual subject. But, surely, the ancient portraits are not self-portraits in our sense of the term. Representation of human face is closely linked to Egyptian ideas of immortality, self-eternalization and self-monumentalization. These are notions of self which seems to determine ancient portraiture's functional contexts to the greatest extent.

The current study investigates how these notions are linked to conceptions of the self and how these conceptions are translated into forms of artistic expression in private portraiture. Here is clarified and talked over the problems of individualization, canon, symbol, form and image.

ОБРАЗ, ИМЯ, ПИСЬМО: О ЕГИПЕТСКОМ ПОРТРЕТЕ

**Арминэ Галстян**

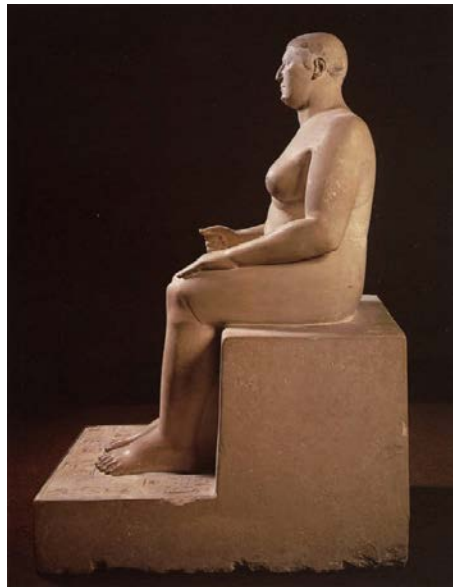
*Магистр искусства ЕГАХ (2013)*

Портрет является наиболее важным и продуктивным жанром древнеегипетского искусства. Частный портрет Древнего Царства тесно связан с ростом индивидуалистических тенденций. Конечно этот первый опыт познания личности через форму олицетворения имеет мистический характер и связан с идеями бессмертия и увековечивания индивидуума.

Данное исследование показывает, каким образом древние представления о человеке интерпретируются в египетских портретах. Здесь обсуждаются проблемы индивидуализации, канона и символа, формы и образа.



Նկ.1 Անխիավի կիսանդրու պատճենը՝  
արդի տարազով

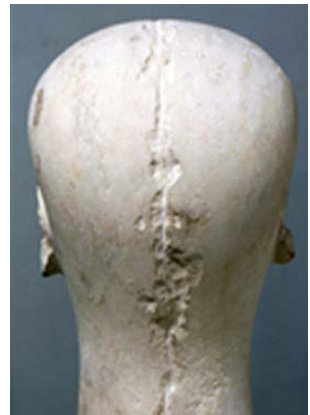


Նկ.2 Հեմիունի արձանը, կրաքար,  
4-րդ դինաստիա, Պելզաուեսի  
թանգարան, Հիլդեսհեյմ



Նկ.3 ա. Ռեզերվային գլուխ, կրաքար,  
4-րդ դինաստիա, Արվեստի  
թանգարան, Բոստոն





Նկ.3 բ. Ռեզերվային  
գլուխ, կրաքար, 4-րդ  
դինաստիա, Արվեստի  
Պատմության թանգարան,  
Վիեննա



Նկ.4. Գիպսապատ մոմիա, 5-րդ դինաստիա, Արվեստի թանգարան, Բոստոն



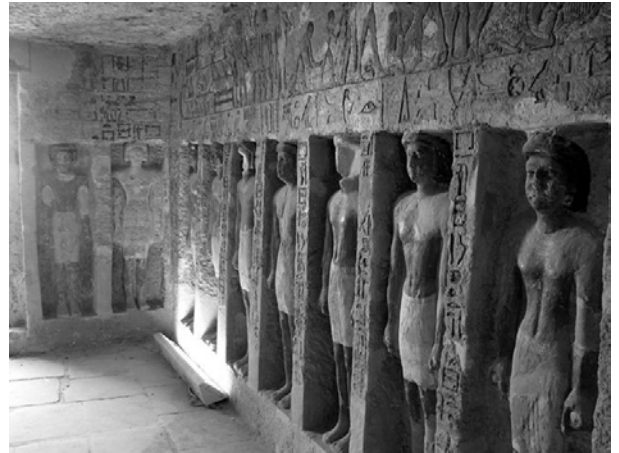
Նկ.5. KNH-homo գիպսապատ գանգ Կֆար Հա Հորեշի հնավայրից, Իսրայելի թանգարան, Երուսաղեմ



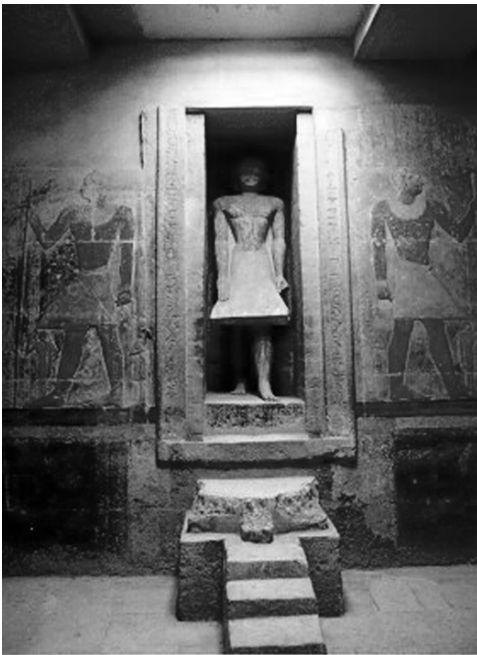
Նկ.6. Վեփեն-Նեֆրետի սալաքար-կոթողը, ներկված կրաքար, 4-րդ դինաստիա, Անտրոպոլոգիայի թանգարան, Բերկլի



Նկ.7. Մերեսանխ և Հենթեփիերես  
թագուհիները,  
կրաքար, 4-րդ դին., Մետրոպոլիտեն  
թանգարան, Նյու Յորք



Նկ.8. Իրուկապտահի ժայռափոր դամբարան,  
6-րդ դինաստիա, Սաքքարա, Եգիպտոս



Նկ.9. Վեգիր Մերերուկայի ժայռափոր  
դամբարան, 6-րդ դինաստիա, Սաքքարա,  
Եգիպտոս



Նկ.10. Կաի, կրաքար, Հավանաբար 5-րդ դինաստիա,  
Լուվր, Փարիզ