

О СЕМАНТИКЕ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ФРАГМЕНТЕ КОПТСКОЙ ТКАНИ ИЗ ФОНДА ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

Л. К. ЕСАЯН

Фрагмент коптской ткани (ТЦУБШ № 1384) из музейной коллекции Центрального училища живописи барона А. Л. Штиглица поступил в Государственный Эрмитаж в 1926 г. В 1930 г. из Эрмитажа этот фрагмент коптской ткани был передан в фонд Государственной картинной галереи Армении (инв. № 190/918). Ткань поступила датированной I—VI вв.

Общая композиция на данном фрагменте коптской ткани (рис. 1) состоит из медальона и расположенного ниже его фриза. Медальон—относительно хорошей сохранности, обрамлен двумя кольцами. Первое кольцо, темного цвета, справа и слева порвано, в верхней части изношено. Завершающее композицию медальона наружное кольцо, с концентрическими кругами, также в верхней части порвано и местами изношено. Нижняя часть обрамляющих колец—в хорошей сохранности. Орнамент фриза по бокам утрачен.

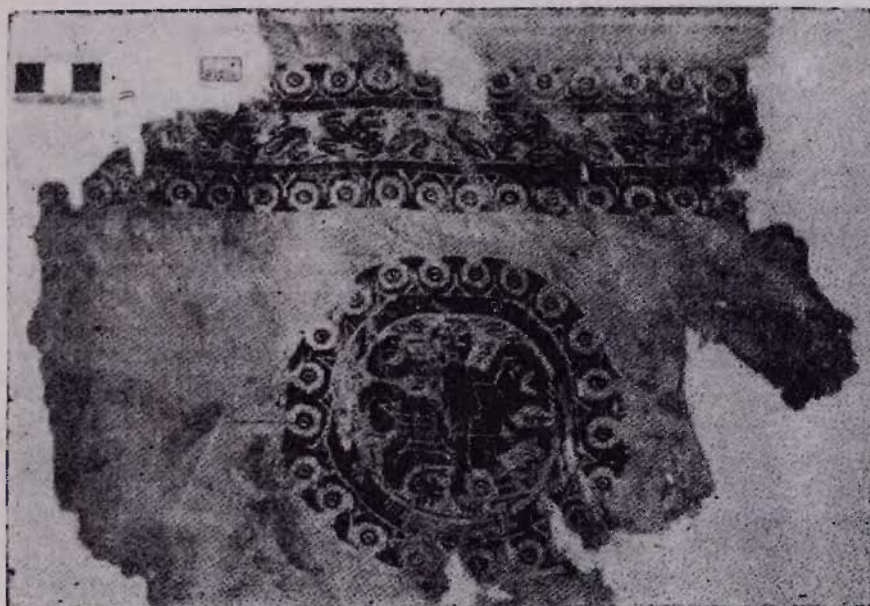


Рис. 1

Медальон и фриз вотканы в льняную ткань полотняного переплетения. Техника исполнения—гобеленная и летящей иглы². Узор выполнен шерстью пурпурного цвета.

¹ Размеры: а) ткани: 480×300 мм, б) диаметр медальона: 72 мм, в) диаметр внешнего кольца: 120÷125 мм, г) уцелевшей части фриза: 250×54 мм, д) расстояние от медальона до фриза: 15 мм, е) расстояние от фриза до соединительного шва: 15 мм.

² При технике летящей иглы светлая нить, не переплетаясь с основной, набрасывается на плотный фон гобеленного переплетения, создавая необходимый узор.

и льном белого (пожелтевшего со временем). Узор воткан в полотняную ткань по основе той же ткани из слабо крученых нитей, взятых по три вместе³.

По структуре⁴ ткань относится к раннему стилю—III—первая половина V вв.

В организации пространства общей орнаментальной композиции на данном фрагменте коптской ткани сочетаются две геометрические формы—медальон и фриз, исходящие из наипростейших форм орнамента—точки и линии, имеющие потенцию бесконечного преобразования⁵.

В линейно-протяженной структуре композиции фриза системой связи в организации пространства является знак в центре композиции из семи горизонтальных отрезков, к которому обращены профильные изображения зверей—ибисов, львов и змей. Знак в центре организует композицию фриза в зеркальной симметрии. Посредством уплощения изображения зверей отброшены их второстепенные признаки, благодаря чему крайне обобщенные формы превращены в знаки с характерной семантической символикой для каждого вида. По принципу цветового контраста ибисы и львы изображены на светлом фоне, а змеи на периферии композиции—на темном. Изображение зверей в орнаментальной композиции фриза отражает необычайно устойчивый культ животных, имевший место на протяжении всей истории Египта до времен греко-римской эпохи включительно⁶. По сведениям Геродота (II, 65)⁷: «Все животные, как домашние, так и дикие считаются священными. Для ухода за животными каждой породы назначены из египтян особые служители—мужчины и женщины, и эти должности по наследству переходят от отца к сыну».

Ибис был воплощением бога мудрости Тота⁸.

Культ льва начинается с глубокой древности. Львы почитались в Верхнем и Нижнем Египте. О большой популярности этого культа и в греко-римское время свидетельствует название Леонтополис, которое носили несколько населенных пунктов⁹. В древнеегипетской религии лев был воплощением солнечного бога¹⁰.

Знаки-звери ибисы и львы в композиции фриза изображены на светлом фоне. На периферии композиции фриза на темном фоне изображены знаки змей¹¹. Змеи в религии египтян представляли положительное и отрицательное начало¹². Темный фон в композиции фриза, по-видимому, акцентирует отрицательную сущность змей. В композиции фриза противопоставление светлого и темного фонов, вероятно, выражает оппозицию света и мрака, жизни и смерти, хаоса и космоса. Три вида знаков-зверей в композиции фриза трактуются динамично: ибисы с профильным изображением поднятого крыла готовы к полету, львы—к прыжку, а змеи—к вторжению в зону космоса (светлый фон). Системой композиционной и семантической взаимосвязи является S-образный элемент, повторяющийся в изгибах змей, хвостов у львов, шей у ибисов.

Каждый из видов знаков-зверей связан с определенной частью вселенной: ибисы представляют верхнее небесное пространство, львы—среднюю, земную зону, змеи—ниж-

³ Плотность ткани: а)полотна: 11×11 нитей, б) вставки: 9 нитей основы×19 нитей утка. Кручение нитей основы и утка S-образное.

⁴ «Коптские ткани» (каталог). Собр. ГМИИ им. А. С. Пушкина (Авт. предисл. и составитель—Р. Д. Шуринова), Л., 1967, с. 13—14.

⁵ В. Я. Береснева, Н. В. Романова, Вопросы орнаментации ткани, разд. II.—Теория симметрии орнаментальных структур, М., 1977, с. 57 и сл.

⁶ М. А. Коростовцев, Религия Древнего Египта, М., 1976, с. 13.

⁷ Геродот, История в 9-ти книгах (пер. Г. А. Стратановского), Л., 1972.

⁸ Б. Тураев, Бог Тот (опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры), Лейпциг, 1898, с. 8, 94.

⁹ H. Kess Der Götterglaube im Alten Ägypten, Berlin, 1977, S. 7.

¹⁰ E. A. W. Budge, The Gods of the Egyptians, vol. II, London, 1934, p. 360.

¹¹ В левой части композиции сохранилось изображение одной и правый завиток второй змеи, в правой части композиции—половины змеи.

¹² М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956, с. 36.

ию—подземную. Три вида животных (ибис-лев-змея) интерпретируют трехчленную структуру мирового дерева по вертикальной оси; количество каждого вида (число четыре) характеризует ориентацию мирового дерева по странам света в горизонтальной плоскости. Соединение двух структур—трехчленной вертикальной и четырехчленной горизонтальной мультиплицируется семиотическим знаком в центре композиции фриза. Этот знак является образом—парадигмой мирового дерева. В композиции фриза последовательность и расположение знаков-зверей между собой и по отношению к знаку мирового дерева воспринимается как сцена ритуала, основная цель которого заключается в обеспечении благополучия, плодородия, потомства, богатства. Поэтому к знаку мирового дерева ближе расположены ибисы, а змеи—дальше. Так как описывающие параметры вертикальной структуры мирового дерева знаки-звери расположены в горизонтальной плоскости, то общая композиция фриза представляет *горизонтальную структуру мирового дерева*, соотносимую с ритуалом¹³.

Медальон расположен на 15 мм выше фриза. В нижней части композиции медальона изображение человеческой фигуры перевернуто по отношению к фризу. Лицо дано в фасном воспроизведении, встречающемся довольно редко в искусстве Египта до эпохи эллинизма¹⁴. Черты лица выполнены белой (пожелтевшей от времени) льняной пряжей, в технике летящей иглы. Нижняя часть правого глаза расположена на четырех, верхняя—на трех, нижняя и верхняя части левого глаза—на трех нитях основы. Такое едва уловимое расхождение размеров правого и левого глаза характерно для египетских памятников, передающих не только едва уловимую асимметрию человеческого лица, но и известную «автономию» правого и левого глаз¹⁵. На всем протяжении искусства Египта изображение разреза глаз стилистически трактовалось различно: миндалевидные, удлинённые, а в поздних памятниках глаза стали круглой формы¹⁶.

На коптских тканях кроме живописно трактованных глаз¹⁷ часто встречаются глаза в графической трактовке—круглой или квадратной формы в виде пустой орбиты или с изображением зрачка в виде точки. Рассмотрим, чем обусловлено изображение квадратных глаз в нашей композиции. Трактованный графически правый квадратный глаз представляет топографию круга, а левый глаз в виде незавершенной структуры квадрата—топографию полукруга или дуги. Таким образом, правый глаз, как незавершенная структура круга, левый глаз, как незавершенная структура дуги, соотносятся со сферой космического бытия—солнца и луны. В древнеегипетских преданиях иногда солнце мыслилось правым глазом бога, а луна—левым: ср. «Прозрели люди, когда сверкнул твой правый глаз впервые. Левый же глаз прогнал тьму вечную» (папирус № 3049, Берлинский музей)¹⁸. Незавершенная структура глаз, делавшая образ незрячим, соотносит его с антропоморфным образом слепого бога демиурга Атума, а его перевернутая поза в композиции характеризует деструктивную ситуацию хаотического

¹³ О структуре мирового дерева см. сл. труды В. Н. Топорова: О структуре некоторых архаичных текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» [«Труды по знаковым системам» («Ученые записки Тартуского гос. университета»), вып. 284, ч. 5, Тарту, 1971, с. 9—62]; О космогонических источниках раннеисторических описаний [«Труды по знаковым системам» («Ученые записки Тартуского гос. университета»), вып. 308, ч. 6, Тарту, 1973, с. 106—150]; К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) («Ранние формы искусства», М., 1972, с. 77 и сл.); Древнее мировое («Мифы народов мира», т. 1, М., 1980, с. 392); О числовых моделях в архаичных текстах («Структура текста», М., 1980, с. 23).

¹⁴ Н. А. Померанцева, Эстетические основы искусства Древнего Египта, М., 1985, с. 177.

¹⁵ Там же, с. 154.

¹⁶ Там же, с. 156.

¹⁷ Напр., из коллекции ГМИИ: богиня Тихе (инв. № 5151, табл. 5), бог Нил (инв. № 5822, табл. 12), Днонис (инв. № 5196, табл. 20): «Коптские ткани» (каталог).

¹⁸ Цит. по М. Э. Матвееву, указ. соч., с. 45.

начала. Слепота бога демиурга отражает ряд космогоний о божественном Оке. Оно встречается не только как Око Атума, но и как Око Гора и как Око Ра. Роль Ока такова, что его удаление от верховного божества означало беспорядок, а его возвращение—умиротворение и восстановление порядка¹⁹. В функциональном значении в трактовке незавершенной структуры глаз в нашей композиции отразились пережитки предшествующих представлений о глазах как вместилище души²⁰. Начиная со времен Древнего царства заупокойные статуи изготавливались с пустыми орбитами, а сделанные из других материалов глаза вставлялись или просто рисовались краской в процессе особых ритуалов²¹.

В египетском искусстве губы не абстрагировались до схематического знака²². В иконографии нашего изображения губы в новой трактовке в виде схематического знака полукруглием аналогичны трактовке губ у юноши секты Исисмисте на коптской стеле²³. В египетской религии и изобразительном искусстве глаза и губы в философском осмыслении были тесно связаны с заупокойным ритуалом «отверзания очей и уст», соотносимым с порядком действий ежедневных ритуалов, проводимых в храмах²⁴.

В изображении нашего божества, расположенного по центральной оси композиции, полное отсутствие зеркальной симметрии. Правая рука поднята в торжественной культовой позе, соответственно канонам древней традиции²⁵. Запястье заканчивается тремя пальцами, по-видимому, представляющими три лика солнца: ср. «Я Хепри—утром, Ра—в полдень, Атума—вечером» (Руг. § 1695)²⁶. Подобные надписи о триедином боге солнца встречаются не только в «Текстах пирамид», но и в текстах Нового царства и позже на стене храма Гора в Эдфу²⁷. Левая рука нашего божества трактована в виде трехступенчатого крыла. Под ним—знак в виде серпа луны. О связи луны с иконографией ибиса античные авторы сообщают следующее. Плутарх (75): «Узорчатое смешение черных и белых перьев напоминает месяц»²⁸. Эллиан: «О следующих особенностях ибиса я слышал в египетских рассказах. Спрятав шею и голову в перья под грудью, он представляет подобие сердца... При затмении луны закрывает глаза, пока богиня снова не засияет»²⁹. Таким образом, выявляется функциональная связь луна—ибис—сердце. Ибис был олицетворением Тота. Как божеству астральному, Тоту приписывались «измерительные исчислительные функции всего—неба, звезд, земли» и т. п. В эдфуском списке номов его называют «сердцем Ра». По другим источникам—«богом прекрасным, творцом благого сердца» Ра, языком Тума, гортьюю того, чье имя сокровенно (т. е. Атума), владыкой времени, царем лет, дееписателем энисады»³⁰.

По геллиопольской системе космогонии рука Атума персонифицируется как его женское дополнение³¹. «Я соединился с кулаком моим, совокупился с рукою моею и бро-

¹⁹ Р. Антес, Мифология в Древнем Египте («Мифологии древнего мира», М., 1977, с. 91).

²⁰ М. Э. Матье, Искусство Древнего Египта, М.—Л., 1961, с. 16.

²¹ М. Э. Матье, Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей («Вопросы истории религии и атеизма», т. 5, М., 1958, с. 345).

²² Н. А. Померанцева, указ. соч., с. 155.

²³ A. Effenberger, Koptisch Kunst, Leipzig, 1975, III. 10.

²⁴ М. Матье, Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей, с. 349.

²⁵ М. А. Коростовцев, указ. соч., с. 146.

²⁶ H. Kess, Der Götterglaube . . . , S. 255.

²⁷ Там же, с. 423.

²⁸ Плутарх, Об Исиде и Осирисе (пер. с древнегреческого Н. Н. Тружиной). («Вестник древней истории», 1977, № 3, 4).

²⁹ Б. Тураев, указ. соч., с. 8.

³⁰ Там же, с. 93.

³¹ H. Kess, Der Götterglaube . . . , S. 221.

...семья себе в рот. И после этого выплюнул я Шу, изрыгнул Тефнут, II сказал тогда отец мой Нун: «Да возрастут они»... И породили Шу и Тефнут Геба и Нут, Геб и Нут породили Осириса и Сета, Исиду и Нефтиду из плоти и кости единой, а они породили множество существ в земле этой»³².

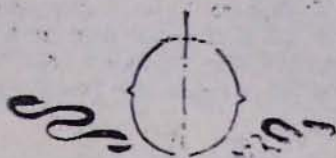


Рис. 2

Справа и слева от головы солнечного божества изображены змеи.

В египетских солярных преданиях змеи олицетворяли доброе и злое начало: «Змеи сторожат врата разделов преисподней, змеи охраняют ладью солнечного бога во время его плавания по подземному Нилу, и если с одной стороны, гигантский змей Апоп пытается воспрепятствовать этому плаванию, то, с другой стороны, змей Мехен, защитник солнца, помогает последнему побороть Апопа»³³.

В нашей композиции первый завиток правого змея слева прерван, образуя знак — числа 40 иератическим письмом³⁴. Число 40 соответствует сумме пальцев правой руки божества по египетскому магическому пальцевому счету³⁵. Очевидно, посредством знака — числа 40 отмечен защитник солнечного бога — змей Мехен, как правая рука бога.

Исходя из принципа двойного противопоставления доброго — злого, правого — левого, слева от головы солнечного божества, вероятно, изображен Апоп.

Среди мифов, стражающих борьбу солнца с силами мрака и зла, наиболее полным по объему дошел до нас миф «Сказание о Горе Бехдетском, Крылатом солнце»³⁶. Высеченный на наружной стене храма Гора в Эдфу, его текст, представляющий собой религиозную драму, повествует о том, как по приказу бога солнца Гор Бехдетский принимает облик Крылатого Диска³⁷ солнца, взмывает в небо, чтобы сверху увидеть врагов и напасть на них.

При сопоставлении изображений нашего солнечного божества и эмблемы Крылатого Диска в композиционном и смысловом аспектах обнаруживаются следующие параллели: в трактовке круглой формы головы божества с формой Диска; в присутствии элементов крыла в трактовке левой руки нашего божества с крыльями эмблемы Крылатого Диска; две уреи у Диска при сравнении со змеями справа и слева от головы божества, на них можно экстраполировать защитные функции урей. Таким образом, в композиции нашего солнечного божества имеются все основные элементы для преобразования его в Крылатый Диск (рис. 3).

Когда после победы Гор Бехдетский вернулся в ладью Ра, бог мудрости Тот ска-

³² Цит. по: Е. Н. Максимов, Древнеегипетская геліопольская космогоническая система (опыт моделирования) («Тутанхамон и его время», М., 1976, с. 128).

³³ М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, с. 32.

³⁴ М. Я. Выгодский, Арифметика и алгебра в древнем мире, М., 1967, с. 17.

³⁵ Вяч. Вс. Иванов, Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем, М., 1978, с. 67.

³⁶ М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, с. 118—138.

³⁷ Крылатый Диск, встречающийся в мифологии и искусстве еще со времен V династии, является всеобщей эмблемой высшей святости и постоянным декоративным-символическим мотивом египетских храмов. Его помещали главным образом на притолоках порталов и на перекрытиях нефов колонных залов: см.: М. А. Коростовцев, указ. соч., с. 132 и сл.; Я. Лившицкая, М. Марциняк, Мифология Древнего Египта, М., 1983, с. 109 и сл.

зал Ра: «Гор Бехдета вернулся в образе сокола, великого Крылатого Солнца, уничтожающего мятежников и врагов»³⁸.

В вашей композиции солнечное божество сочетает антропоморфные признаки с зооморфными элементами в трактовке левой руки в виде крыла. Солнечный бог иногда изображался в виде сокола, Солнечного Диска с соколиными крыльями, или в антропоморфном виде с головой сокола. С вечерним солнцем Атумом отождествлялось соколообразное божество Летополиса «Гор безглазый», бог Гелиополиса назывался «Гором страны света» или «Гором обоих горизонтов (Харахти)»³⁹. Между Летополисом и

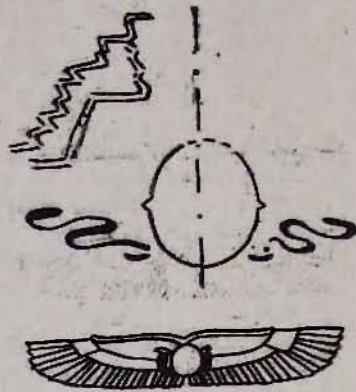


Рис. 3

Гелиополисом лежит круговорот божественного Ока Гора⁴⁰. По мере роста популярности Гор отождествлялся с различными локальными богами. В целях попытки дифференцировать ипостаси Гора был введен культ Хароериса (Гора-старшего или Великого Гора)⁴¹, от которого произошли затем другие ипостаси Гора. По сведениям Плутарха⁴² (12), дифференциация Горов произошла следующим образом: «Говорят, что когда Гелиос узнал о том, что Рея тайно сочеталась с Кроном, он изрек ей проклятие, гласящее, что она не родит ни в какой месяц и ни в какой год. Но Гермес, влюбленный в богиню, сошелся с нею, а потом, играя с луной в шашки, отыграл семнадцатую часть каждого из ее циклов, сложил из них пять дней и приставил их к тремстам шестидесяти; и до сих пор египтяне называют их «вставленными» и «днями рождения богов». Рассказывают, что в первый день родился Осирис, и в момент его рождения некий голос изрек: владыка всего сущего явился на свет... На второй день родился Аруэрис, которого называют Аполлоном, а некоторые также старшим Гором. На третий день на свет явился Тифон, но не вовремя и не должным образом: он выскочил из бока матери, пробив его ударом. На четвертый день во влаге родилась Исида; на пятый—Нефтида... Миф гласит, что Осирис и Аруэрис произошли от Гелиоса, Исида—от Гермеса, а Тифон и Нефтида—от Крона. Поэтому цари считали третий из вставленных дней несчастным, не занимались в это время общественными делами и не заботились о себе до ночи. И рассказывают, что Нефтида стала женою Тифона, и Исида и Осирис, полюбив друг друга, соединились во мраке чрева до рождения. Некоторые говорят, что от этого брака и произошел Аруэрис, которого египтяне называют старшим Гором, а эллины Аполлоном».

³⁸ М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, с. 120.

³⁹ Н. Kess, Der Götterglaube..., S. 205.

⁴⁰ Там же, с. 254.

⁴¹ Там же, с. 259.

⁴² Плутарх «Об Исиде и Осирисе» (пер. с древнегреческого В. И. Трухпиной).

На лбу солнечного божества отмечен знак Овна. Вавилонский зодиак в Египте появился в эпоху эллинизма⁴³. В таблице зодиакального календаря под знаком Овна в качестве правителя—Гор старший⁴⁴.

На основании приведенных иконографических данных можно сделать следующие выводы:

1. Перевернутое положение изображения в нижней части композиции медальона передает идею деструктивной ситуации, обусловленной началом порождения.

2. Символика незавершенной структуры глаз с космическим значением соотносится с образом слепого бога демиурга—Атума—родоначальника Великой гелиопольской эллинеады.

3. Трехпалая правая рука, поднятая в культовой позе, характеризует образ триединого солнца: Хепри—утром, Ра—в полдень и Атума—вечером.

4. Структура в композиции содержит основные элементы для трансформации образа в Крылатый Диск.

5. Образ сочетает антропоморфные признаки с зооморфными элементами в трактовке левой руки в виде крыла, создавая этим иконографию двойственного образа человека-птицы.

6. Символика незавершенной структуры глаз соотносит образ со слепым соколиным божеством Летополиса, а зодиакальный знак Овна—с родоначальником соколиных божеств—Гором-старшим (Хароерисом). Итак, образ божества синкретичен, отождествляется с Атумом и Гором-старшим (Хароерисом).

В верхней части композиции медальона изображен крайне абстрагированный образ второго божества. Чередующиеся темные и светлые солярные концентрические круги обрамлены темным кольцом, срезанным в левой верхней части, на одну четверть. У левой части срезанного кольца изображена прямоугольником. Приблизительно аналогичная трактовка головы прослеживается на Луврском рельефе⁴⁵, где изображен Гор в образе римского всадника, с головой сокола, пронзающего копьем крокодила, олицетворяющего Сета. Композиция головы нашего божества, по сравнению с луврским, более схематична (рис. 4). Как в нашей композиции, так и на луврском рельефе дано профильное изображение божества, повернутое влево. Левая нижняя часть срезанного кольца в нашей композиции изображает нижнюю, а прямоугольник — верхнюю часть клюва. Глаз изображен иероглифическим знаком и детерминативом $\odot$ гс 'солице', детерминативом 'день', 'восход', 'проводить день', 'час', 'вечность' и т. д.⁴⁶



Рис. 4

Основываясь на вышесказанном, можно предположить, что в верхней части композиции медальона изображено второе соколиное божество—Гор-младший—сын Осириса и Исида. Гор-младший или Гарпокраг, по сведениям Плутарха (19), родился следующим образом: «...Осирис же сочтлся с Исидой после смерти, и она произвела на свет Гарпократа, родившегося преждевременно и имевшего слабые ноги». Итак, располагаясь по вертикали композиции медальона, Гор-старший и Гор-младший составляют генеалогическую схему родства. При сопоставлении трактовок иконографии обоих божеств в общей орнаментальной композиции медальона обнаруживается транс-

⁴³ О. Нейгебауер, Точные науки в древности, М., 1968, с. 97.

⁴⁴ В. Н. Топоров, Месяцы («Мифы народов мира», т. 2, М., 1982, с. 144).

⁴⁵ М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, с. 161, табл. XXXIII.

⁴⁶ М. А. Коростовцев, Египетский язык. Список иероглифов (Н) 5, М., 1961.

формация зрительно наглядного образа Гора-старшего в крайне обобщенный, отвлеченный образ Гора-младшего. Параллели процесса сложения различных трактовок двух типов иконографии в одной—общей композиции медальона прослеживаются уже в искусстве Древнего и отчасти Среднего царства. В гробницах этого периода были обнаружены статуи двух типов, условно названные Капаром типом «реалистическим» и типом «идеалистическим». Согласно М. Э. Матье, вопрос о назначении статуй обоих типов следует искать в сложных представлениях египтян о душах⁴⁷.

Вопрос этот весьма емкий и до конца не раскрытый⁴⁸.

Крайнее обобщение и абстрагирование иконографии образа Гора-младшего преобразовало его в знак из солярных концентрических кругов как иконографический синтез. Этот знак в общей орнаментальной композиции является доминирующим, ритмично повторяясь в обрамлениях медальона и фриза, проявляет функции связующего звена, организуя композиционную и семантическую взаимосвязь общей орнаментальной композиции на данном фрагменте коптской ткани.

Рассмотрение семантической взаимосвязи композиций фриза и медальона выявляет следующее: так как по отношению к горизонтальной структуре мирового дерева композиции медальона перевернута, из-за чего нарушено иерархическое расположение Гора-старшего и на его лбу отмечен зодиакальный знак Овна—γ. то очевидно, семантика общей орнаментальной композиции на фрагменте данной коптской ткани связана с ритуалом на стыке Старого и Нового года, с праздником весны, днем весеннего равноденствия—21 марта—началом астрономического года.

Ниже фриза, на расстоянии 15 мм проходит соединительный грубый шов. Для выявления функции этого шва ознакомимся с технологией изготовления туник⁴⁹. Известно, что коптская туника сшивалась из трех отдельно сотканых частей. Верхняя часть в развернутом виде имеет крестовидную форму с лопастями неодинаковой ширины. Снизу к ним пришивалось два прямоугольных куска, сотканых отдельно. *Соединительный грубый шов приходился на уровень талии*. В последнюю очередь сшивались боковые части и рукава. Итак, очевидно, данный фрагмент коптской ткани является частью туники, и соединительный грубый шов, по всей вероятности, проходит по линии талии, и, таким образом, фриз располагается на 15 мм выше талии, а медальон—на груди. В силу сакрального характера орнаментальной композиции обратное расположение логически не предполагается.

Исходя из votивного характера орнаментальной композиции, можно предположить, что данная коптская ткань является фрагментом *ритуальной туники*, которая, по всей вероятности, была храмовой. Орнаментальная композиция ее несет обрядово-магическую, мистико-познавательную, знаково-коммуникативную функции.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀԻ ՖՈՆԴԵՐՈՒՄ ՊԱՀՎՈՂ ՎՓԹԱԿԱՆ ԿՏՈՐԻ ՎՐԱ ՊԱՏԿԵՐՎԱԾ ԶԱՐԴԱՆԱԽՇԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ ԻՄԱՍՏԱՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

1. Կ. ՆՍԱՅԱՆ

Ա մ փ ա փ ա լ մ

Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդերում պահվող ղփթական կտորի վրա պատկերված զարդանախշի կոմպոզիցիայի իմաստարանական վերծանումը ապացուցում է դրա ծագումնաբանական կապը հին եգիպտական, հելլենական և հունա-հռոմեական շրջանների արվեստի ու դիցաբանության հետ: Այս ելակետից զարդանախշի կոմպոզիցիայի վերծանումը հնարավորություն է տալիս լուսաբանելու ղփթական եգիպտոսի արվեստի ձևավորման ու զարգացումը:

⁴⁷ М. Э. Матье, Роль личности художника («Труды отдела истории и искусства Востока», т. 4, Л., 1947, со ссылкой на с. 37).

⁴⁸ А. О. Большаков, Представление о двойнике в Египте Старого царства («Вестник древней истории», 1987, № 1, с. 3—34).

⁴⁹ М. Э. Матье и К. Ляпунова, Коптские ткани Египта, М.—Л., 1951. с. 20—22.