



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
ВАНСКОГО ЦАРСТВА

ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА  
2024

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE  
REPUBLIC OF ARMENIA  
INSTITUTE OF ARTS

GAYANE POGHOSYAN

ICONOGRAPHIC FEATURES  
IN THE FINE ARTS OF THE KINGDOM OF VAN

YEREVAN  
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA  
2024

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ  
ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ԵՐԵՎԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

2024

ՀՏԴ 7.03  
ԳՄԴ 85.03  
Պ 797

## Նվիրում եմ հայրիկիս՝ Ռոբերտ Պողոսյանի հիշատակին

*Գիտական խմբագիր՝*  
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Վիգեն ՂԱԶԱՐՅԱՆ**  
*Գրախոսներ՝*  
արվեստագիտության թեկնածու **Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**  
արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ**

Պողոսյան Գ.  
Պ 797 Պատկերագրական առանձնահատկությունները Վանի  
թագավորության կերպարվեստում / Գ. Պողոսյան.-  
Եր.: «Գիտություն», 2024.- 164 էջ:

Գրքում ներկայացված է Վանի թագավորության կերպարվեստի տարբեր նմուշների պատկերագրական և խորհրդաբանական ուսումնասիրություն: Գեղարվեստական ստեղծագործությունների քննությունը կատարված է ժամանակաշրջանի մշակութային, դիցաբանական և կրոնական խնդիրների համատեքստում:

Հասցեագրված է Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն մշակույթով հետաքրքրվող արվեստաբաններին, պատմաբաններին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցասեր լայն հանրությանը:

ՀՏԴ 7.03  
ԳՄԴ 85.03

ISBN 978-5-8080-1541-8  
© Պողոսյան Գայանե, 2024



### ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ .....	7
ԹԵՅՇԵԲԱԻՆԻ ՄԿԱՎԱՌԱԿԱԶԵՎ ՈՐՄՆԱԶԱՐԴԻ ՀՈՐԻՆ- ՎԱԾՔԱՅԻՆ ՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ .....	11
ՈՐՄՆԱԶԱՐԴՄԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ ԷՐԵ- ԲՈՒՆԻ ՊԱԼԱՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐՈՒՄ .....	22
ԳԼԽԱՎՈՐ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ԼՈՒ- ԾՈՒՄՆԵՐԸ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐՈՒՄ .....	49
ԹԵՅՇԵԲԱԻՆԻ ԶԿՆԱԿԵՐՊ ԿԱՎԵ ԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՅ ԾԻՍԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ .....	61
ԾԻՍԱԿԱՐԳԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ ԿՆԻՔ- ՆԵՐԻ ԴՐՈՇՄՎԱԾՔՈՒՄ .....	69
ԾԻՍԱԿԱՆ ՍՅՈՒԺԵՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴՐՍԵՎՈ- ՐՈՒՄՆԵՐԸ ԲՐՈՆՁՅԱ ՍԱՂԱՎԱՐՏՆԵՐԻ ՀԱՐԴԱՐԱՆ- ՔՈՒՄ .....	80

ԹԵՅՇԵԲԱՅԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՈՎ ՀԱՐԴԱՐՎԱԾ ԲՐՈՆՁՅԱ ՍԱՂԱՎԱՐՏՆԵՐԸ .....	92
ԴԻՄԱՀԱՅԱՑ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ .....	98
ԽԱԼԴԻ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆԸ ՄԱՏՈՒՑՎՈՂ ԸՆԾԱՅԱԲԵ- ՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒ- ՆԸ ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔԱՅԻՆ ԹԻԹԵՂՆԵՐՈՒՄ .....	104
ԿԵՆԱՑ ԾԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱ- ԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ .....	109
ՎԵՐՋԱԲԱՆ .....	115
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ .....	120
ՊԱՏԿԵՐԱՑԱՆԿ .....	141

## ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Գրքում ներկայացված ուսումնասիրության նպատակն է հին մերձավորարևելյան և առաջավորասիական կրոնադիցաբանական և մշակութային զարգացումների համատեքստում համեմատական քննության ենթարկել Վանի թագավորության (Ուրարտու, մ. թ. ա. 9-6-րդ դդ.) և հնագույն այլ մշակույթների փոխառնչությունները, պաշտամունքային պատկերահամակարգում առկա ընդհանրությունները, պատկերամոտիվների ձևավորման ակունքները, գաղափարաբանությունը: Վերջին հարյուրամյակում կատարված հնագիտական հետազոտությունները առատ նյութ են ապահովել ուրարտական արվեստի ուսումնասիրության համար: Մեր օրեր հասած կերպարվեստի նմուշներն ուրարտական երբեմնի հարուստ մշակույթի փոքր մասն են միայն: Ուրարտական արվեստում հանդիպում են արվեստի այնպիսի գործեր, որոնք իրենց գեղարվեստական ձևավորմամբ գուգահեռներ չունեն ժամանակաշրջանի հարևան մշակույթներում: Ինչ վերաբերվում է ուրարտական արվեստի վերաբերյալ թեմատիկ գրականությանը, ապա այդ բնագավառում մեծ արժեք ունի անվանի հնագետ Բ. Պիտրովսկու՝ 1962թ. լույս տեսած առաջին նշանակալից աշխատությունը, որում ներկայացված են մ. թ. ա. 8-6-րդ դարերի արվեստի նմուշներն, ինչպես նաև մեծանուն գիտնականի կողմից Կարմիր-բլուրում (Երևան) տարբեր տարիներին կատարված պեղումների արդյունքները<sup>1</sup>: Հատկանշական է նաև 1966թ. հրատարակված Մաուրիթս վան Լունի գիրքը, որում հեղինակն անդրադարձել է ուրարտական արվեստի տարբեր ճյուղերին<sup>2</sup>: Այդ նույն ժամանակահատվածում լույս են տեսել նաև ուրարտական գտածոների վերաբերյալ Գ. Ազարփայի և Է. Աքուրգալի ուսումնասիրությունները<sup>3</sup>: Վանի թագավորության

---

<sup>1</sup> Տե՛ս **Пиотровский** 1962.

<sup>2</sup> Տե՛ս **Maurits van Loon** 1966.

<sup>3</sup> Տե՛ս **Azarpay** 1968; **Akurgal** 1968.

մոնումենտալ որմնանկարչության ուսումնասիրության կատարման համար գիտական գրավոր և պատկերային սկզբնաղբյուր է հանդիսանում Էրեբունու որմնանկարների վերաբերյալ Կ. Հովհաննիսյանի մենագրությունը<sup>4</sup>: Կ. Հովհաննիսյանի, Ն. Դուրնովոյի, Ի. Լոսևայի, Վ. Գազազյանի և Ն. Տրուխտանովայի համատեղ աշխատանքի շնորհիվ Էրեբունիում գտնված բեկորների հիման վրա կատարված որմնանկարների գիտական վերակազմությունները և դրանց վերաբերյալ գրված աշխատությունները թույլ են տալիս որոշակի պատկերացում կազմել ուրարտական ժամանակաշրջանի որմնանկարչության հիմնական թեմատիկ բովանդակության, նկարչական մեթոդների և կառուցվածքի վերաբերյալ: Ուրարտական գեղարվեստական մետաղագործության վերլուծության գործում նշանակալի է Ու. Ջեյդլի՝ բրոնզարվեստի վերաբերյալ արժեքավոր աշխատությունը<sup>5</sup>: Ուրարտական արվեստի նմուշներն ուսումնասիրվել և հրապարակվել են նաև հայ և օտարազգի գիտնականների կողմից (Մ. Իսրայելյան, Ֆ. ՏերՄարտիրոսով, Հ. Միմոնյան, Ս. Հմայակյան, Ս. Եսայան, Գ. Տիրացյան, Ա. Մնացականյան, Հ. Մարտիրոսյան, Ա. Պետրոսյան, Ե. Գրեկյան, Ս. Պետրոսյան, Ս. Այվազյան, Զ. Թարայան, Հ. Ավետիսյան, Ա. Բորոխյան, Ա. Մովսիսյան, Ի. Լոսևա, Փ. Կալմեյեր, Ռ. Բարնեթ, Փ. Ջիմանսկի, Ա. Չիլինգիրով, Թ. Օզգյուչ, Օ. Բելլի, Մ. Սալվինի, Օ. Թաշուրեք, Ա. Բաթմազ, Ռ. Դան և այլոք): Ուրարտական կրոնաձիսական բնույթի պատկերագրության քննության գործում կարևորվում է Ս. Հմայակյանի գիտական հետազոտությունը<sup>6</sup>: Ուրարտական արվեստի վերաբերյալ հրատարակված հայտնի աշխատությունները կատարված են առավելապես պատմաբան-հնագետների կողմից և դեռևս փոքրաթիվ են արվեստաբանական խոր հետազոտությունները: Ուրարտագիտության բնագավառում առաջին անգամ փորձ է

---

<sup>4</sup> Տե՛ս **Հովհաննիսյան 1973**:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Seidl 2004**.

<sup>6</sup> Տե՛ս **Հմայակյան 1990**:



կատարվել սույն գրքի շրջանակներում արվեստաբանական սկզբունքներով վերլուծել գեղարվեստական ստեղծագործությունների հորինվածքային լուծումները, օրինաչափությունները, պատկերագրական և ոճական առանձնահատկությունները, գերիշխող ծիսական մոտիվների խորհրդաբանությունը: Չնայած մեր օրեր հասած արվեստի նմուշների սակավությանն ու վատ պահպանվածությանը՝ թեմայի շրջանակում ընտրված են այնպիսի գտածոներ, որոնցում առավել ցայտուն են դրսևորվել ուրարտական կերպարվեստին բնորոշ պատկերագրական հատկանիշները: Մեծ ուշադրություն է հատկացված ուրարտական կրոնական համակարգի վերաբերյալ առկա տեղեկություններին, քանզի Վանի թագավորության գոյության ողջ ընթացքում արվեստն առաջնորդվել է կրոնական բարդ գաղափարախոսությամբ: Դիցապետական այդ թագավորությունում կրոնն իր ազդեցությունն է ունեցել ոչ միայն երկրի հասարակական ու քաղաքական կյանքի, այլև մշակույթի վրա: Թեման արդիական է, քանզի մինչ օրս բազմաթիվ գիտական աշխատությունների առկայությամբ հանդերձ, ուրարտական պատկերագրությունը լիարժեք լուսաբանման չի ենթարկվել: Փոքրաթիվ ու դեռևս թերի են ուրարտական պաշտամունքային պատկերագրության վերաբերյալ պատկերացումներն ու կատարված դիտարկումները: Ի տարբերություն թեմային առնչվող գիտական այլ ուսումնասիրությունների՝ սույն աշխատանքում վերանայվել և առաջ է քաշվել ուրարտական պատկերագրության վերաբերյալ նոր հայեցակարգ: Պատկերամոտիվների վերլուծության գործում դիտարկվել են Հայկական լեռնաշխարհի և հարևան մշակույթների գրավոր աղբյուրներն ու լեզվաբանական առնչությունները: Գեղարվեստական հորինվածքներում որոշ պատկերների գաղափարաբանությունը հասկանալու համար կիրառվել է տարբեր տեքստերում առկա ուրարտերեն և դրանց համարժեք հարևան մշակույթների բառամթերքը: Գիտական տեսակետից կարևոր ձեռքբերում է սեպագիր աղբյուրների և պատկերագրական սյուժեների համադրմամբ՝ Վանի թագավորության կերպարվեստում ներկա-

յացված որոշ ծիսակարգերի խորհրդաբանական նկարագրի վերլուծությունը: Ուսումնասիրությունը կատարված է կերպարվեստի տարբեր նմուշների առանձին քննությամբ՝ միաժամանակ միավորելով դրանցում առկա համադրական և ստուգաբանական ընդհանրությունները: Պաշտամունքային պատկերագրությունը մեկնաբանվում է ուրարտական և հարևան մշակույթների վիմագիր հիշատակությունների, պատմական տեղեկությունների, առաապելների, դիցաբանության և պատկերագիր հուշարձանների զուգահեռ ուսումնասիրությամբ: Պատկերանմուշների վերլուծությունը հիմնված է հնագիտական սկզբնաղբյուրների վրա (գրավոր և պատկերագրական): Վերջին տարիներին ուրարտագիտությունը մեծ նվաճումների է հասել, սակայն դեռևս բացահայտված չեն Վանի թագավորության խորհրդավոր պատկերագրության գաղտնիքները: Գրքում առաջադրվող վիճահարույց հարցերի պարզաբանումը կարող է նպաստել Վանի թագավորության արվեստի և կրոնի բնագավառում լիարժեք բացատրություն չստացած խնդիրների հետագա լուծմանը՝ լրացնելով ուրարտական կերպարվեստի վերաբերյալ ուսումնասիրությունների շարքը:

## ԹԵՅՇԵԲԱԻՆԻ ՄԿԱՎԱՌԱԿԱԶԵՎ ՈՐՄՆԱԶԱՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ուսումնասիրությունը վերաբերվում է Երևան քաղաքի հարավ-արևմտյան մասում, Հրազդան գետի (Իլդարունի) ձախ ափին գտնվող մ. թ. ա. 7-րդ դարի առաջին քառորդում Ռուսա II արքայի կառուցած Թեյշեբաինի քաղաք-ամրոցի (Կարմիր-բլուր) պեղումների արդյունքում հայտնաբերված որմնագարդին: Թեյշեբա աստվածության անունը կրող այս քաղաքը եղել է Անդրկովկասի խոշոր տնտեսական և ռազմավարչական կենտրոններից մեկը: «Մհերի դուռ» կոչվող քարաժայռի սեպագիր արձանագրության տվյալների համաձայն (մ. թ. ա. 9-րդ դար, Վան, արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) Թեյշեբան Խալդիից հետո դիցարանի երկրորդ գլխավոր աստվածությունն է<sup>7</sup>: Որմնանկարչության հետքերը տարերքի աստվածությունը նվիրված Թեյշեբաինի քաղաքում արձանագրվել են միջնաբերդի հյուսիսային հատվածում տեղադրված կարասային սենյակի տարբեր մասերում, որոնց պեղումները սկսվել են դեռևս 1948 թվականին: Սենյակի պլաները հարդարված են եղել բազմազույն որմնանկարներով, որոնց տարբեր բեկորները հայտնաբերվել են սրահի միջնահատվածում՝ ամբողջովին գետնին թափված ցաքուցրիվ վիճակում: Որմնանկարչության հետքեր պահպանվել են զոհասեղանի մոտ, սյան հյուսիսային պատին և գետնին թափված որմնաբեկորներում: Բավական հետաքրքիր հորինվածք է բեկորների կազմությամբ ստացված սկավառակապատկերը (ստորին հատվածում կենաց ծառի կողքին թևավոր աստվածություններով): Բ. Պիտտրովսկու հաղորդած տվյալներով հորինվածքը ներառել է Հ. Օրբելու՝ Ռուսախինիլիում (Թոփրակ-կալե, արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) 1911-12 թթ. պեղումների արդյունքում հայտնաբերած կարմիր մարմարե որմնագարդում առկա պատկերաձևեր

---

<sup>7</sup> Меликишвили 1954, с. 367.

(ցլեր, կենաց ծառեր, զարդերիզներ)<sup>8</sup>: Երբեմնի գունագեղ որմնանկարները մեզ են հասել խիստ քայքայված և գուներանգային փոփոխությամբ: Այդուհանդերձ հաջողվել է պատառիկներից վերակազմել մի գեղազարդ երկրաչափական շրջան՝ կենտրոնում ճառագայթազարդ սկավառակով (նկ. 1): Սկավառակի կենտրոնում ամփոփված է շրջանաձև վարդյակ՝ արտաքուստ զարդարված հակադիր գունավորմամբ ճառագայթներով, իսկ ներսից երիզված է ոճավորված արմավատերև և նռապտուղ զարդապատկերներով: Յուրահատուկ է ուրարտացիների մտածելակերպը պայմանական ոճավորումներով երկրաչափականացված բուսանախշեր ստեղծելու գործում: Որմնանկարների բացակայող հատվածների սկզբնական տեսքի վերակազմությանը նպաստում է նաև միևնույն հորինվածքում բաղկացուցիչ տարրերի կրկնությունը: Շրջանաձև նմանօրինակ պատկերներ առկա են նաև Էրեբունու (Արին-բերդ) ճարտարապետական կառույցների որմնանկարչական հորինվածքներում: Թեև Թելշեբաինիի այս որմնանկարը խիստ վնասված է և գունափոխված, սակայն հիմնը վելով հետագա տարիներին Էրեբունիում հայտնաբերված գտածոների վրա՝ կարելի է եզրակացնել, որ այստեղ ևս զարդապատկերները կատարված են եղել հակադիր գույների համադրությամբ՝ ներդաշնակ գունապնակ հաղորդելով զարդամոտիվին: Սկավառակի շուրջը ժամանակին պատկերված են եղել մարդկային իրաններով առյուծներ և ցլեր<sup>9</sup>, ինչպես նաև անմորուս թևավոր կերպարներ<sup>10</sup>: Այդ կերպարների և սկավառակի չափսերից (66 սմ տրամագիծ) դատելով՝ կարելի է եզրակացնել, որ ֆիգուրները պատկերված են եղել ծնկած, քանզի ամբողջական հասակի դեպքում չափային անհապատասխանություն կլիներ: Թևավոր այդ կերպարները հորինվածքի վերին ու ստորին մասում հավանաբար շրջանակվել են զարդերիզով, որից պահպան-

---

<sup>8</sup> Пиотровский 1952, с. 26.

<sup>9</sup> Հովհաննիսյան 1973, էջ 31:

<sup>10</sup> Пиотровский 1952, с. 44.

վել են առանձին բեկորներ: Թեպետ հրդեհի հետևանքով այս որմնանկարների գունային երանգավորումը փոփոխված է, այդուհանդերձ Վ. Կոնոնովի կողմից կատարված հետազոտության շնորհիվ հնարավոր է դարձել վերակազմել դրանց երբեմնի գունավորումը: Նկարագարդումը կատարվել է հաստ շերտով պատված հրակայուն սպիտակ կաուչինե մակերևույթի վրա: Եզրագծման համար կիրառվել է սև գունաներկ՝ սաժա, որն ինչպես և կաուչինը, չի փոփոխվում բարձր ջերմաստիճանում: Որմնագարդերի նախնական նշագրման համար օգտագործել են քանոն և կարկին, որից հետո գծագրված տարածությունը լցրել համապատասխան գունաներկով՝ ստանալով ուրվագծային ծավալ: Կ. Հովհաննիսյանի ուսումնասիրությունների համաձայն՝ գեղանկարչության և ճարտարապետության մեջ զարդանախշերի և մարդկային կերպարանքների գծագրումը կատարվել է ըստ համամասնական կառուցվածքային օրենքների<sup>11</sup>: Զարդագոտիներում բազմիցս կրկնվող միանման ու համաչափ նախշագարդերը ստացվել են հավանաբար նախշակադապարների կիրառմամբ: Բնական գունաներկերից օգտագործվել է երկու տեսակի կարմիր ներկ: Առաջինն իրենից ներկայացնում է վառ կարմիր, երկաթի օքսիդով հարուստ օքրա, որը հրդեհի արդյունքում գունափոխվել է՝ ստանալով կարմրա-դարչնագույն երանգ, իսկ մյուսը բարձր ջերմաստիճանում խամրած ավելի բաց դեղին օքրա է: Օքրայագույնն ու կարմիրը պայմանավորված են գունանյութում (պիգմենտ) երկաթի, իսկ դարչնագույնը որպես ումբրա՝ մանգանային զանգվածի պարունակությամբ<sup>12</sup>: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հատկապես վառ կապույտ գունաներկը՝ լաջվարդը, որը մեծ տարածում է ունեցել մասնավորապես հին Եգիպտոսում և Ասորեստանում: Այս առիթով բավական ուշագրավ են գրական աղբյուրներում այսպես կոչված «*հայկական քարի*»՝ լաջվարդի մասին պահպանված հիշատա-

---

<sup>11</sup> Հովհաննիսյան 1973, էջ 12:

<sup>12</sup> Есаян 2000, с. 230.

կությունները<sup>13</sup>: Թանկարժեք մետաղներով և քարերով հարուստ Հայկական լեռնաշխարհում ժամանակին գոյություն ունեցած լաջվարդի վերաբերյալ հիշատակված է շումերական հնագույն կավե մի տախտակի վրա՝ այսպես կոչված «*Էնմերկարն ու Արատտայի տիրակալը*» հերոսական պոեմում<sup>14</sup>: Էրեբունի պալատական համալիրում կապույտ գունաներկի օգտագործումը փաստված է մի անոթում մեծ քանակությամբ պահպանված կապույտ զանգվածով, իսկ Թոփրակ-կալեում գունափոշու տեսքով: Գունազարդման մեջ կապույտի լայն կիրառությունը Վանի թագավորությունում փաստում են նաև Այանիս ամրոցի (Վան քաղաքից 35 կմ հյուսիս, արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) պեղումներում հայտնաբերված կահույքի հարդարանքի մնացորդները<sup>15</sup>: Հնավայրերի տարածքում հայտնաբերված գունաներկերն ըստ երևույթին փաստում են նաև տեղում գոյություն ունեցած արհեստանոցների առկայությունը: Ներկեր ստացել են պղնձից, անագից, կապարից և այլ նյութերից: Վանի թագավորությունում, ինչպես հին Եգիպտոսում, որմնանկարչությունը պատի ծեփածակի վրա կատարվում էր սոսնձային նյութերով միակցված բնական փոշիացված գունանյութերով<sup>16</sup>: Որմնանկարչական հորինվածքների հիմնական գունապնակը կազմված էր կարմիր, կապույտ, սպիտակ, սև, դեղին գույներից: Կանաչ գույնի առկայությունը Վանի թագավորության որմնանկարներում դեռևս անորոշ է, ի տարբերություն օրինակ հին Եգիպտոսի, ուր հին թագավորության շրջանում բուսական մոտիվներ պատկերելիս՝ կանաչ գույնի համար կիրառվում էր մալաքիտ քարի փոշին (հետագայում այն փոխարինվել է քիմիական բաղադրության ներկերով): Վանի թագավորությունում, ինչպես և հին Միջագետքում, որմնանկարները հիմնականում կատարվում էին

---

<sup>13</sup> Сейранян 1987, с. 6-9.

<sup>14</sup> Konstantopoulos 2015, p. 80.

<sup>15</sup> Gilingiroğlu 2011, p. 1060.

<sup>16</sup> Davies, Gardiner 1936, p. 32.

աղյուսե պատերի բարակ ծեփածածկի վրա: Կառուցվածքային առումով Թեյշեբահինի սկավառակապատկերն իրենից ներկայացնում է ճշգրիտ գծագրված շրջան, որի հորինվածքային կենտրոնը զբաղեցնում է ճառագայթավոր վարդյակը: Հորինվածքը եզերում են սկավառակի տրամագծով հերթականությամբ դասավորված դեկորատիվ բուսազարդերը: Այս կրկնվող համաչափ զարդապատկերներում լավագույնս արտացոլված է ժամանակի գեղագիտական ճաշակն ու նկարչական հմտությունները: Եզրային զարդապատկերներն իրենցից ներկայացնում են խիստ ոճավորված արմավապատկեր և նռապտուղ: Անկասկած է, որ այս պատկերների ստացման գործում նկարիչների համար ոգեշնչման աղբյուր են ծառայել իրական բնական նախաօրինակները: Այստեղ գեղարվեստական արժեք են ներկայացնում ոչ թե բուսական տարրերի արտապատկերումը, այլ դրանց գեղարվեստական ձևափոխումը յուրօրինակ օրինաչափություններով: Վանի թագավորության նկարիչ-վարպետներին հաջողվել է իրական բուսական տարրերը խիստ պայմանական լուծումներով հմտորեն ենթարկել երկչափ հարթությանը: Պատկերագրական օրինաչափությունների հիմքում ընկած են համաչափությունն ու ռիթմը: Չնայած զարդամոտիվների դեկորատիվ լուծումներին՝ այս պատկերներում իրենց նախաօրինակի հիմնական ընկալումից շատ հեռացում չի զգացվում: Նկարիչները չեն ձգտել կրկնօրինակել բնության իրական ձևերը, այլ նրանց խնդիրն է եղել դրանց ոճավորումը խորհրդաբանական և գեղագիտական պահանջներին համապատասխան: Պայմանական զարդապատկերների ընտրությունն ու գեղարվեստական առանձնահատկություններն ամենայն հավանականությամբ բխում են ուրարտական կրոնական համակարգում տեղ գտած հիմնական գաղափարական սկզբունքներից: Թեյշեբահինի որմնազարդերի կառուցվածքային և գեղագիտական առանձնահատկություններից բացի, առանձնակի կարևորություն ունի նաև պատկերների խորհրդաբանությունը: Ուսումնասիրությունների արդյունքում կարելի է եզրակացնել, որ սկավառակում ամփոփ-

ված ճառագայթագարդ շրջանը ոճավորված արևն է՝ բուսական աշխարհը խորհրդանշող զարդապատկերներով շրջապատված<sup>17</sup>: Այս ճառագայթագարդ շրջանի պատկերաձևը հիշեցնում է հին միջագետքյան, այսպես կոչված «հալաֆյան» բազմագույն կավե թասի ծաղկանման հորինվածքը (նկ. 2): Թասի գեղարվեստական հարդարանքը չի բացառվում, որ ունեցել է մոզական նշանակություն<sup>18</sup>: Հայտնի է, որ Հայկական լեռնաշխարհում, ինչպես և այլ մշակույթներում, բուսական և ծաղկային մոտիվները պատկերագրության մեջ հին ժամանակներից ի վեր զբաղեցրել են նշանակալի դիրք, որը պայմանավորված է մարդկանց կողմից երկրագործության և անասնապահության զարգացմանը զուգահեռ բուսական և կենդանական աշխարհի վիթխարի դերի գիտակցմամբ: Հնագույն պատկերագրական հորինվածքներում ի հայտ են եկել բուսական աշխարհում և մարդու կյանքում մեծ նշանակություն ունեցող բույսի կարևոր մասերի՝ հատիկ, ծաղիկ և վարսանդապտղային օրգանների գաղափարապատկերները: Ա. Մնացականյանը Թեյշեբաինիի այս որմնագարդի կենտրոնում ներկայացված պատկերը համարում է կրկնագիծ հարդարված բուսական հատիկագարդ<sup>19</sup>: Շրջանը հաճախ արտահայտում է հատիկի կամ սերմի գաղափարը, այդ իսկ պատճառով, անգամ առանձին պատկերված հատիկանախշերը հնում կապվելով պտղաբերության գաղափարի հետ՝ խորհրդանշել են բնության ձևավորման գաղափարը: Ճառագայթագարդ շրջանի կամ հատիկանախշի՝ որպես պտղաբերության խորհրդանիշ մեծ տարածվածությունն են վկայում ուրարտական տարբեր հուշարձաններում աստվածությունների գնդագարդ խույրերը, որոնք թերևս խորհրդանշում են նաև արևի կապը բուսական աշխարհի և պտղաբերության հետ: Թեյշեբաինիի ճառագայթագարդ շրջանը ոչ միայն վարդյակ, այլև արև համարելու գլխավոր դրոշապատ-

---

<sup>17</sup> Պողոսյան 2018, էջ 65:

<sup>18</sup> Флиттнер 1958, с. 49.

<sup>19</sup> Մնացականյան 1955, էջ 153:



Ճառ է հանդիսանում այն փաստը, որ հնում ծաղկային մոտիվները պատկերագրության մեջ համարվել են նաև արևի խորհրդանիշ: Արև հիշեցնող վարդյակների ծիսական կարևոր նշանակությունն ու լայն գործածությունը Վանի թագավորությունում վկայում են Կարմիր-բլուրից գտնված այն բրոնզյա թասերը, որոնց սկավառակաձև մակերեսը ողջ տրամագծով հարդարված է դրոշմագարդ արև-ծաղիկ զարդամոտիվով (նկ. 3): Նույն ձևի կիրառություն կա նաև դեկորատիվ-կիրառական արվեստի այլ նմուշների հարդարանքում: Ճառագայթագարդ արևապատկերներ կարելի է դիտարկել նաև ուրարտական տարբեր վահանների պատկերագրական հորինվածքների կենտրոնում ներկայացված արևանման դրվագագարդերը: Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված արքայական բրոնզյա մի վահանի կենտրոնում՝ վարդյակի շուրջ շրջանաձև դասավորված կենդանապատկերներն ամենայն հավանականությամբ հանդես են գալիս որպես արևի շուրջ դասավորված խորհրդանիշ-կենդանակերպեր (նկ. 4): Նմանօրինակ պատկերագրություն ունի նաև սկյութական դամբարաններից մեկում հայտնաբերված ոսկյա մի թաս, որի կենտրոնում՝ վարդյակի շուրջ շրջանաձև դասավորված կենդանիների պատկերներն ամենայն հավանականությամբ դարձյալ խորհրդանշում են արևի շուրջ դասավորված կենդանակերպեր<sup>20</sup>: Վահանի դրվագագարդ մակերեսը, ինչպես և Թեյշեբախիի որմնագարդը, կառուցվածքային առումով ներկայացնում են շրջան, որի երկրաչափական ձևին ենթարկվում է ողջ գեղարվեստական հորինվածքը: Իհարկե որմնագարդում շրջանն ի տարբերություն վահանի կենդանակերպ (գոռմորֆ) ֆիգուրների՝ բաղկացած է եղել հավանաբար միայն բուսանախշերից, սակայն թեմայի շրջանակում կարևորվում է հենց հորինվածքային կենտրոնում գտնվող արևանման վարդյակը, որի առանցքին զուգահեռ, շրջանի տրամագծային երկայնքով հերթականությամբ դասավորված են հորինվածքի տարրերը: Որմնաբեկորի պատկերագրական այս մո-

---

<sup>20</sup> Пиотровский 1962, рис. 80.

տիվի կիրառությունն առավելապես ծիսական նշանակության առարկաների և կառույցների պատկերագրության մեջ փաստվում է տաճարներին նվիրաբերված պաշտամունքային վահանների նմանօրինակ պատկերներով: Ճառագայթագարդ շրջանը որպես արև Հայկական լեռնաշխարհի մշակույթում հայտնի է դեռևս հնագույն ժայռապատկերներից (նկ. 5): Ակնհայտ է Թեյշեբաինի սկավառակում և ժայռապատկերային հորինվածքում արևի գրաֆիկական պատկերման միևնույն սկզբունքը: Ուրարտական նմանատիպ պատկերաձևերի և արևի միջև կապը բացահայտելու բարդ խնդրում օգնության են գալիս նախնադարյան ժամանակներից մեզ հասած նյութական մշակույթի մնացորդներն ու հայ ժողովրդական բանահյուսության հարուստ տվյալները: Ինչպես ողջ հին Արևելքում, Հայկական լեռնաշխարհում ևս ընդունված է եղել արևը ներկայացնել շրջանի կամ ճառագայթավոր անիվի տեսքով<sup>21</sup>: Թեյշեբաինի ճառագայթագարդ շրջանի կապն արևի պաշտամունքի հետ վկայում են նաև Վանաձորում հայտնաբերված բրոնզյա գոտու արևապատկերները: Շրջանի հանդեպ ունեցած հնագույն պատկերացումներն են ներդրված նաև Գնդեվազի միջին բրոնզեդարյա դամբարաններից մեկում գտնված մեծ ու փոքր գնդիկներով ձևավորված արծաթյա սկավառակաձև թիթեղում, որի պատկերագրական տիպը հետագայում ի հայտ է եկել Էրեբունու որմնանկարչական հորինվածքներում՝ որպես երկնային տարածություն խորհրդանշող հիմնապատահ (նկ. 6): Արևի ու ծաղկի կապի վերաբերյալ հնագույն տիեզերական պատկերացումները գոյություն են ունեցել նաև հին Եգիպտոսի դիցաբանության մեջ, որի հավաստիքն են որոշ հուշարձանների հարդարանքում լոտոսի միջից արևամանուկի ծնունդը խորհրդանշող պատկերները<sup>22</sup>: Հայաստանի տարբեր շրջաններից գտնված վաղ երկաթի դարաշրջանի խեցեղենի վրա պատկերված գնդաձև ճառագայթավոր մարմիններն ևս ըստ

---

<sup>21</sup> Իսրայելյան 1973, էջ 44:

<sup>22</sup> Матве 1940, с. 9-10.

երևույթին խորհրդանշել են արևը<sup>23</sup>: Երևակայական պատկերացումներում արևն ընկալվում էր իբրև ճառագայթավոր անիվ, որն ապահովում է կենդանական ու բուսական աշխարհի ընթացքը<sup>24</sup>: Մա փաստում է, որ արևի պաշտամունքը Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորվել է անհիշելի ժամանակներում և դարեր շարունակ հարատևել ժողովրդական հավատալիքներում: Արևն անիվի կամ վարդյակի ձևով պատկերված է նաև Ե. Լալայանի՝ Նոր-Բայազետի դամբարաններից մեկում հայտնաբերած բրոնզյա դաշույնի պատյանի վրա<sup>25</sup>: Վարդյակ-շրջանների և արեգակի միջև կապը վկայում են նաև Հայկական լեռնաշխարհում հայտնաբերված բազմաթիվ այլ իրեր, որոնց վրա կան նմանօրինակ հորինվածքային լուծումներով ճառագայթազարդ սկավառակաձև պատկերներ<sup>26</sup>: Արվեստի տարբեր ճյուղերում արևի գաղափարն արտահայտող հնագույն պատկերաձևերն իրենց արտացոլումն են գտել նաև հետուրարտական շրջանի խեցեղենում<sup>27</sup>: Արևի վաղ հնադարյան պատկերներն ուրարտական արվեստում իշխող գաղափարական պատկերացումների ազդեցությամբ պահպանելով իրենց սկզբնական ձևը՝ ենթարկվել են տարբեր ոճավորումների: Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված Ռուսա III արքայի արձանագրությամբ բրոնզյա մի առարկայի վրա, ծնկած ցլի հարևանությամբ (ըստ երևույթին Թոփրակ-կալեում Հ. Օրբելու հայտնաբերած բեկորապատկերի նմանությամբ) կարելի է տեսնել դարձյալ արևապատկեր (նկ. 7), որը համադրելի է Գեղամա ժայռապատկերների հետ: Շրջանի ու արևի միջև կապը վկայում է նաև արևմտյան Հայաստանից հայտնաբերված բրոնզյա մի ընծայաթիթեղի հորինվածք, որտեղ գույգ առյուծները համադրված են վարդյակներով և խաչապատկերով<sup>28</sup>: Դրանց ծի-

---

<sup>23</sup> Իսրայելյան 1967, էջ 78:

<sup>24</sup> Կողբացի 1914, էջ 142:

<sup>25</sup> Տե՛ս Լալայան 1931, էջ 162, նկ. 119:

<sup>26</sup> Թումանյան, Մնացականյան 1965, էջ 8-9:

<sup>27</sup> Տե՛ս Тирацян 1965, с. 277, таб. II, рис. 4.

<sup>28</sup> Պետրոսյան 2007, էջ 264, նկ. 2:

սական կարևոր նշանակությունն է վկայում Այանիսի Խալդի աստծո տաճարի ցելլայի դեկորատիվ հարդարանքում կրկնվող խաչաձև վարդյակների առջև ծնկած թևավոր արարածների դիրքը (նկ. 8): Այանիսից հայտնի է նաև նմանատիպ պատկերագրությամբ ոսկեպատ դեկորատիվ մի վարդյակագար<sup>29</sup>: Թեյշեբահինի որմնանկարի ճառագայթավոր շրջանը արևապատկեր դիտարկելու համար հավաստի կռվան են ծառայում նաև Վանի թագավորության դեկորատիվ-կիրառական արվեստի տարբեր նմուշների վրա առկա նմանօրինակ գաղափարապատկերները: Թեյշեբահինի որմնանկարի ճառագայթավոր շրջանի ոճավորված տարբերակները որպես վարդյակ կամ արևապատկեր՝ առկա են նաև Կարմիր-բլուրից հայտնաբերված բրոնզյա տարբեր գոտիների գրաֆիկական պատկերագրության մեջ<sup>30</sup>: Վերլուծության արդյունքում կարելի է արձանագրել, որ Թեյշեբահինի վերոհիշյալ որմնանկարի գեղարվեստական հորինվածքում ներկայացված սկավառակն իրենից ներկայացնում է Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորված և դարերի ընթացքում ոճական փոփոխության ենթարկված արևապատկեր: Արևապաշտական հավատալիքների ու պատկերաձևերի վերապրուկները ժառանգորդության սկզբունքով հայոց մեջ շարունակվել են նաև հետագա դարաշրջաններում: Արվեստի ու կրոնական հնագույն պատկերացումների փոխադարձ կապն ակնառու է ուրարտական պատկերագրական ընդհանուր արտահայտչամիջոցներում: Դա պայմանավորված է նրանով, որ արվեստը մշտապես առնչվելով մարդու հոգևոր կյանքին՝ պատկերամտածողությամբ է մեկնաբանում մարդկային գոյության նպատակներն ու իմաստը<sup>31</sup>: Այս բոլոր գուգահեռների համադրմամբ որմնագարդերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ Վանի թագավորության պատկերագրությունը ձևավորվել է մարդկային աշխարհընկալ-

---

<sup>29</sup> **Batmaz** 2013, fig. 7.

<sup>30</sup> Տե՛ս **Пиотровский** 1962, с. 74-75, рис. 42, 43.

<sup>31</sup> **Яковлев** 1977, с. 7.

ման և կրոնական պատկերացումների միահյուսման արդյունքում: Այս առիթով իզուր չէ մեջբերել Մ. Դվորժակի այն խոսքերը, որ «արվեստը դա սուբյեկտիվ կրոնական ապրումների անմիջական օրգանն է»<sup>32</sup>:

---

<sup>32</sup> **Дворжак** 1934, с. 9.

## ՈՐՄՆԱԶԱՐԴՄԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ ԷՐԵՐՈՒՆԻ ՊԱԼԱՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐՈՒՄ

Կոթողային (մոնումենտալ) գեղանկարչությունն ուրարտական կերպարվեստի զարգացած բնագավառներից մեկն է եղել: Ինչպես հին արևելյան այլ մշակույթներում, Վանի թագավորությունում ևս, որմնանկարչական հորինվածքները կարևոր նշանակություն են ունեցել ճարտարապետական հոյակերտ կառույցների հարդարանքում՝ զարգանալով հին արևելյան և առաջավորասիական քաղաքակրթությունների արվեստին բնորոշ օրինաչափություններով: Որմնանկարչության պահպանված պատառիկները հանդիսանում են ուրարտական ժամանակաշրջանի կրոնական ու հասարակական կյանքի մանրամասներն արտացոլող կարևոր փաստագրական նյութեր: Պատկերագրության կանոնիկ արտահայտչամիջոցներով ստեղծված արվեստի այս տեսակն արտահայտում է ժամանակի գեղագիտական ընկալումները, կերպարվեստում ընդունված ավանդույթներն ու մարդկային պատկերացումները: Որմնանկարների պատկերագրական գաղտնիքների ուսումնասիրության և պարզաբանման գործում մեծ կարևորություն ունի Հայկական լեռնաշխարհի և հարևան մշակույթների նմանօրինակ հուշարձանների համեմատական վերլուծությունը: Վանի թագավորության կենտրոնական շրջաններում պալատական և տաճարային համալիրները դարերի ընթացքում անվերադարձ կորցրել են երբեմնի հարուստ գեղարվեստական նկարագիրը, սակայն ուրարտական մի շարք քաղաքներում իրականացված հնագիտական պեղումների արդյունքում (Թեյշեբահնի, Էրեբունի, Արգիշտիխինիլի, Ալթին-թեփե, Այանիս) հայտնաբերված որմնանկարների բեկորները վկայում են տվյալ ժամանակաշրջանում արվեստի այս ճյուղի զարգացվածության բարձր մակարդակը: Որմնանկարները Վանի թագավորությունում զարդարել են ինչպես աշխարհիկ, այնպես նաև պաշտամունքային կառույցների ներքին ու արտաքին միջավայրը: Ցավոք մեր օրեր են հասել միայն որմնանկարչության

սակավաթիվ մնացորդներ, ուստի հնարավոր չէ լիարժեք վերականգնել գեղարվեստական հորինվածքների ամբողջական նկարագիրը: Էրեբունի պալատական համալիրի ճարտարապետական կառույցների ներքին ճոխ հարդարանքում ոչ միայն որմնանկարներով, այլև գունազարդ տարրերով հարդարելու ավանդույթն են փաստում գունավորված փայտի (սոճի, թեղի) կտորները սյունազարդ (պահպանվել են երեք սյան խարիսխները) սպասարահին կից սենյակում<sup>33</sup>: Մենյակն ըստ երևույթին ունեցել է երկնագույն առաստաղ և գունազարդ պատեր<sup>34</sup>: Սյունազարդ բակի շուրջ խմբավորված գլխավոր կառույցների շարքում կարևոր և միաժամանակ ուշագրավ հուշարձան է հանդիսանում ուղղանկյուն հատակազծով **susi** պալատական տաճարը: Տարածքում գտնվել են որմնանկարների բեկորներ, որոնք վկայում են տաճարի հարուստ գեղարվեստական հարդարանք<sup>35</sup>: Այս կառույցում որմնանկարների առկայությունը փաստում են տաճարի ճակատամասում հայտնաբերված ծեփածածկի մնացորդներն ու կապույտ գունաներկով կատարված եզրազարդի հատվածը<sup>36</sup>: Նման եզրազարդի հետքեր են գտնվել նաև տաճարի ստորին հատվածներում՝ փլուզված պատերի կապտագույն ծեփածածկի վրա: Պեղումների ընթացքում տաճարի առջևում հայտնաբերված արմավապատկերի խոշոր բեկորը վկայում է, որ կառույցում եզրազարդից բացի եղել են նաև այլ որմնանկարներ<sup>37</sup>: Թեև երբեմնի ընդարձակ որմնանկարչական ստեղծագործություններից պահպանվել են միայն դրանց աննշան պատառիկները, սակայն հորինվածքներում միևնույն տարրերի կրկնության շնորհիվ հնարավոր է համադրական եղանակով վերականգնել դրանց սկզբնական տեսքը: Էրեբունի պալատական համալիրում իրենց նախնական տեսքով հնարավորին չափով վերականգնվել են

---

<sup>33</sup> Паланджян 1964, с. 49-53.

<sup>34</sup> Իսրայելյան 1971, էջ 31.

<sup>35</sup> Իսրայելյան 1957, էջ 94.

<sup>36</sup> Հովհաննիսյան 1968, էջ 41:

<sup>37</sup> Հովհաննիսյան 1973, էջ 15:

միջնաբերդի արտաքին սյունասրահի, սյունազարդ բակի, Արգիշթի I արքայի պալատի և Խալդի աստծո տաճարի սյունասրահի որմնանկարները: Սյունազարդ բակը՝ արևմտյան կողմում գտնվող **susi** տաճարով, աչքի է ընկել հակադիր գույների ներդաշնակությամբ: Տաճարի պատերը ներկված են եղել կապույտ, իսկ բակում կարմիր՝ դատելով ծեփածածկույթի բեկորների վրա պահպանված գունահետքերից (չի պահպանվել): Որմնանկարչական նմանատիպ հարդարանք է կիրառվել նաև Սարդուրիխինիի (Հայկաբերդ, Վանի նահանգ, Թուրքիա), Ալթին-թեփե (Երզրնկա քաղաքից 20 կմ արևելք, Թուրքիա) քառանկյուն հատակազծով և կապույտ պատերով տաճարներում: Կապույտ գունաներկով են պատերը հարդարվել նաև Այանիսի տաճարական կառույցում<sup>38</sup>: Էրեբունի պալատական համալիրում կենտրոնական կառույցների գեղարվեստական հարդարանքն ըստ որմնանկարչական բեկորների համադրման՝ ունեցել է ընդհանուր տիպի կառուցվածք և գունավորում: Էրեբունի հնավայրում ներքին հարդարանքով աչքի է ընկնում միջնաբերդի հարավային մասում տեղակայված վեց սյունաշարով բաց արտաքին սյունասրահին՝ իր ողջ երկայնքով տարածված աստիճաններով: Սյունասրահը գունազեղ որմնանկարներով հարդարելով՝ նկարիչ-վարպետներն ամենայն հավանականությամբ հոգացել են նաև հեռավոր տեսադաշտերից սրահի գեղագիտական ընկալումն առավել հետաքրքիր դարձնելու մասին: Սյունասրահի ճակատային պատն ամբողջությամբ ծածկված է եղել սպիտակ ծեփածածկի վրա կատարված գեղարվեստական հորինվածքով: Վերականգնությամբ այն իրենից ներկայացնում է կապույտ հիմնապատաստառի վրա շախմատային դասավորությամբ բազմաթիվ մեծ ու փոքր միանման վարդյակների բազմություն և պատի վերնամասը հարդարող եզրազարդ: Վարդյակները շրջանաձև են՝ ներսում կենտրոնական առանցքի շուրջ համաչափ դասավորված թերթիկ-

---

<sup>38</sup> Ingo, Gilingiroğlu, Di Carlo, Batmaz, De Caro, Riccucci, Parisi, Faraldi 2013, p. 4284.



ներով: Այս պարզ պատկերը ծագելով Հայկական լեռնաշխարհի դեռևս վաղ-նեոլիթյան ժամանակներում՝ որպես ինքնուրույն զարդամոտիվ արտահայտում է երկնքում արևի մշտական պտույտը<sup>39</sup>: Տարբեր ժողովուրդների պատկերագրական մտածողության մեջ տարածության և ժամանակի նախասկզբնական սահմանագծումն ու տիեզերքի պատկերումը մշտապես կատարվել է հենց շրջանի միջոցով, որը ոչ միայն տիեզերք կամ երկնակամար, այլև երկնային լուսատուներ խորհրդանշող գնդաձև մարմին է: Կասկածից վեր է, որ որմնանկարները պատերի վրա նախ կատարվել են քանոնով կամ կարկինով նախնական նշագրումով, ապա գծագրված մակերեսները լրացրել համապատասխան գունաներկով: Մյուսասրահի ներկայիս վերականգնությամբ վերարտադրված է ժամանակին պատը հարդարող վարդյակազարդ կապտագույն հիմնապաստառը և պատի վերնամասի երկայնքով ձգվող դեղին հիմնագույնով եզրագոտին: Այս հորինվածքը հեռվից կապույտի ու դեղինի հետաքրքիր գունախաղ է ստեղծում՝ արտացոլելով ժամանակաշրջանի բարձր գեղագիտական ճաշակը: Հորիզոնական պատկերագոտին (ֆրիզ) կազմված է առանձին զարդերիզներից, որտեղ հորիզոնական ուղիղ գիծը ծառայում է որպես առանցք՝ համախմբելով հորինվածքային բոլոր տարրերը (նկ. 9): Վերին շերտը ծածկված է համաչափ հերթականությամբ դասավորված և սևով ուրվագծված սխեմատիկ վարդյակներով: Ըստ վերականգնության՝ վարդյակների շերտը հաջորդից առանձնացված է հորիզոնական երկու նեղ, կապույտ երիզներով: Այնուհետև ներկայացված են կապույտ և սպիտակ թերթերով հովհարաձև հարդարված արմավապատկերների և ծաղկակոկոնների հակադիր գունավորմամբ ձգվող շարքերը: Հաջորդիվ պատկերված են աստիճանաձև աշտարակապատկերներ, որոնք ամենայն հավանականությամբ խորհրդանշում են տաճարային այն տիրույթը, որտեղ տեղի է ունենում ստորին շարքի ծիսական արարողության մոտիվը: Այն

---

<sup>39</sup> **Тараян** 1989, с. 30.

ներառում է կապույտով առանձնացված քառանկյուն «մտուպների» կենտրոնում կատարվող որոշակի տեսարան: Եռատարր կառուցվածքով պատկերամոտիվի ավանդույթը հայտնի է դեռևս հին շումերական արվեստից, որն ասուրական արվեստի գերակայության շրջանում ավելի լայն տարածում և պարզեցված արտահայտություն է ստացել: Ուրարտական որմնանկարչությունը գերծ չմնալով մշակութային ազդեցություններից՝ այդուհանդերձ զարգացել է իր ներքին օրինաչափություններով: Ամենայն հավանականությամբ հորինվածքում կերպարների հանդերձանքը միագույն չի եղել. հիմնական գույնից բացի ունեցել է նաև լրացուցիչ դեկորատիվ լրացումներ: Հին Արևելքում ընդունված կիսադեմ (պրոֆիլ) պատկերումը կարծես ցուցադրում է անցյալ իրադարձությունների անմահացած պատկերը<sup>40</sup>: Այստեղ տեղին է մեջբերել Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի այն կարծիքը, որ թե՛ դիմահայաց և թե՛ կիսադեմ պատկերման ավանդույթը պայմանավորված է եղել կարևոր կերպարները և իրադարձությունները առավելապես ընդգծելու սկզբունքով<sup>41</sup>: Ջարդագոտու ողջ երկայնքով կրկնվող կերպարների մի ձեռքը բարձրացված է կենաց ծառի ուղղությամբ, իսկ մյուսում դույլանման առարկա է: Նմանատիպ իրական դույլիկներ հայտնաբերվել են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններում: Ուրարտական, կամ ավելի նպատակահարմար է ասել, վանտոսայան բրոնզից ու արծաթից պատրաստված նման տարաները հանդիսացել են ծիսանոթներ, որոնք երկաթի դարաշրջանում մեծ տարածում են ունեցել Առաջավոր Ասիայում: Դրանց տրվող կարևոր նշանակությունն են վկայում Իշպուհնի արքայի արձանագրությամբ արծաթե նմուշները<sup>42</sup>: Կարելի է ենթադրել, որ դույլերն ունեցել են պաշտամունքային գործառույթ և կիրառվել են ծիսակատարություններում սրբազան ջրի հեղման համար: Դրանց ծիսական բնույթն

---

<sup>40</sup> Տե՛ս Ս. П. Люмберже 1985, с. 172-180.

<sup>41</sup> Тер-Мартirosов 2006, с. 129.

<sup>42</sup> Հմայակյան 2007, էջ 177:

են վկայում նաև փոքր չափսերը, ինչպես օրինակ Երևանի բիայնական դամբարանում գտնված բրոնզյա փոքրիկ դուլլիկն է<sup>43</sup>: Էրեբունու վերոհիշյալ որմնանկարում հավանաբար սրբություններն իրականացնում են կենաց ծառի ծիսական բեղմնավորում՝ սրբազան ջրի ցողմամբ և պտուղը ծառի հետ խորհրդանշական «հարաբերմամբ»: Վանի թագավորության պատկերանմուշներում ներկայացված այս ծիսակարգի պատմական շարունակական հետքերը հայոց մեջ կարելի է գտնել վարդավառյան տոնակատարություններում: Պահպանված հիշատակությունների համաձայն՝ քրիստոնյա Հայաստանում Վարդավառի տոնին մարդիկ եկեղեցի էին բերում ցորենի հասկեր, ծաղիկներ և ծառի ճյուղեր՝ պտղաբերության ապահովման համար դրանք օրհնելու: Այս առիթով հատկանշական է հին ժամանակներում ծառը թարմ ջրով պարտադիր ցողելու խորհրդանշական ավանդույթը<sup>44</sup>: Վերոհիշյալ որմնանկարի դեկորատիվ զարդագոտին ավարտվում է ոճավորված կապույտ նուռ-խնձորային դրասանգով: Տարբերի ռիթմիկ համաչափ կրկնությունը ողջ հորինվածքում հաստատում է Վանի թագավորությունում տարածված այսպես կոչված «ռիթմիկ» արվեստի առաջատար դերը<sup>45</sup>: Պատկերագրական համակարգում հնուց ի վեր նկարիչները որպես զարդամոտիվների սկզբնաղբյուր մշտապես կիրառել են բնության մեջ համաչափության հիմք հանդիսացող մաթեմատիկական օրենքները<sup>46</sup>:

Էրեբունի հնավայրում այունազարդ բակից արևելք՝ պալատական համալիրի կենտրոնական մասում է տեղակայված փոքր դահլիճը, որի արևելյան որմնախորշերի ծեփածածկի վրա իրենց նախնական տեղում պահպանվել են որմնազարդի որոշ բեկորներ: Հատակի վրա գտնվել է ժամանակին պատի ներքնամասը հարդարող՝ գոգավոր (ներճկված) քառանկյան առջև ծնկած ցլա-

---

<sup>43</sup> **Есаян, Биягов, Амаякян, Канемян** 1991, с. 12.

<sup>44</sup> **Мартиросян** 1958, с. 120.

<sup>45</sup> Տե՛ս **Филиппов** 1937, с. 3; **Ванслов** 1956, с. 184.

<sup>46</sup> Տե՛ս **Вейль** 1968, с. 140.

պատկերով խոշոր որմնագարդի բեկոր (նկ. 10): Հորինվածքային այս դրվագը ենթադրել է տալիս, որ հաջորդիվ պատկերված է եղել դեմ-դիմաց ծնկած մեկ այլ ցուլ՝ ինչպես կենաց ծառի կողքին կանգնած սրբությունները: Հորինվածքի կենտրոնական հատվածում հիմնական գույնն ապահովում է կապույտ հիմնապատարը: Վարդյակագարդ գոգավոր քառանկյան ներսում կապույտի վրա պատկերված է դեղին շրջան՝ հակադիր դասավորված կարմիր և կապույտ թերթիկներով: Այդ գրաֆիկական գծապատկերը կրկնում է Թեյշեբահինի ճառագայթագարդ սկավառակի կառուցվածքային ձևը: Պատի հարդարանքը կազմված է արմավենիների, աստիճանաձև աշտարակների, ինչպես նաև գլխավոր հորինվածքը վերևից և ներքևից շրջանակող սրբազան պատկերամոտիվների հաջորդական դասավորված շարքերից: Ստորին եզրը հարդարող դրասանգում երկրաչափորեն ոճավորված պտուղների հիմնական գունավորումը կապույտ է՝ կենտրոնում սպիտակ, եզրերում սև եզրագծմամբ: Ի տարբերություն միջնաբերդի արտաքին սյունասարահի՝ այստեղ կենաց ծառերի պատկերները տարբերվում են իրենց նրբագեղությամբ և սլացիկությամբ: Ցլապատկերը կառուցվածքային առումով կատարված է իրատեսական մոտեցմամբ, սխեմատիկ գծագրմամբ ընդգծված է անատոմիական տեսակետից ճշգրիտ մկանունքը: Այստեղ հայտնաբերվել են նաև առյուծապատկերներ, որոնցում գծանախշերով հաղորդված է երախաբաց առյուծների բաշը և մորթին, վեր ձգված պոչը, գլուխը: Ի տարբերություն ցլապատկերների՝ առյուծների քայլքը մարմնին հաղորդում է որոշակի շարժունություն (նկ. 11): Առյուծների պատկերներն ըստ ուսումնասիրողների կազմել են հաջորդ հիմնական թեմատիկ գոտին՝ կրկնելով ցլերի հորինվածքը, և իրարից սահմանազատվել են հավանաբար վերոհիշյալ գոտենախշերով: Վանի թագավորությունում խորհրդանշական կենդանիների դեմ-դիմաց պատկերման այս սկզբունքը սկիզբ չի առել ուրարտական շրջանում, քանզի դրա հնագույն տիպը Հայկական լեռնաշխարհում կարելի է տեսնել Վանաձորի բրոնզեդարյա դամբարանում գտնված ոսկյա գավաթի հարդա-

րանքում: Էրեբունու որմնանկարներում կենդանիների կարևոր խորհրդանշական էությունն ընդգծված է կենտրոնական դաշտում իրենց զբաղեցրած դիրքով: Վանի թագավորության արվեստում բուսական և կենդանական մոտիվներն անկախ իրենց իրատեսական ձևերից, գեղարվեստական հորինվածքներում օգտագործված են որպես յուրօրինակ գաղափարապատկերներ: Պատկերագրության մեջ բազմիցս հանդիպող առյուծ և ցուլ պատկերամոտիվներն ամենայն հավանականությամբ կապված են եղել հնագույն մարդկանց տիեզերական պատկերացումներով ստեղծված կենդանաշրջանի հետ, որն էլ իր հերթին սերտորեն առնչվում է արևի գաղափարի հետ: Փաստորեն ստացվում է, որ կերպարվեստում արևի պաշտամունքի հետ կապված բնության երևույթներն արտահայտվել են նաև տարբեր կենդանիների խորհրդանշական պատկերներով: Այսպիսով ուրարտական որմնանկարներում ճառագայթազարդ սկավառակ պարունակող գոգավոր քառանկյունն ամենայն հավանականությամբ ներկայացնում է երկիրն ու արևը՝ չորս կողմից շրջապատված տարվա տարբեր փուլեր խորհրդանշող կենդանակերպ համաստեղություններով: Գոգավոր քառանկյան պատկերագրական հնագույն գուգահեռ կարելի է դիտարկել Խաջիլար նեոլիթյան մշակույթի պեղումներով հայտնաբերված խեցեղենի արևախաչ հիշեցնող շեղանկյան կամ ներձկված կողմերով քառանկյան մեջ ամփոփված շրջանը<sup>47</sup>: Վարդյականախշ քառանկյան զարդամոտիվը հայտնի է նաև հին եգիպտական դամբարաններից: Ներձկված քառանկյան մեջ ներփակված շրջանն իրենից ներկայացնում է դարերի ընթացքում ձևավորված իմաստակիր երկրաչափական պատկերահամակարգ, որն իր արտահայտությունն է գտել ոչ միայն կերպարվեստում, այլև սրբազան ճարտարապետության մեջ: Ըստ Ա. Զարյանի՝ քառակուսին և դրա կենտրոնում խաչվող առանցքները տիեզերագիտական առումով արտահայտում են քաղաքի գաղափարը, ելնելով այն հանգամանքից, որ քառա-

---

<sup>47</sup> Տե՛ս **Мелларт** 1982, с. 101, рис. 42 а.

կուսու կենտրոնում խաչվող առանցքները կրկնում են ներգծված խաչով շրջանաձև նույնիմաստ եգիպտական հիերոգլիֆը<sup>48</sup>: Հնագույն ժամանակներից «տիեզերական խաչը» դիտվել է որպես քաղաքաշինական սկզբունք, որտեղ հին մարդկային պատկերացումներում կարևորվող քաղաքը, տաճարը և տունը նմանեցվել են տիեզերքին, իսկ քաղաքի չորս բաժանումները՝ կենդանակերպերին: Փաստորեն ներգծված քառակուսիով շրջանակը որպես երկնքի, իսկ քառակուսին երկրի գաղափար միասին դառնում են տիեզերակազմական պատկեր (կարելի է դիտարկել եկեղեցական ճարտարապետական կառուցվածքները): Ճարտարապետական և գեղարվեստական հորինվածքներն իրենց հիմքում կրում են տվյալ ժամանակաշրջանի աշխարհընկալումը: Դրանք դարերի ընթացքում իրենց ձևագոյացման արդյունքում պահպանել են նախաստեղծ տարրերի սկզբնական խորհուրդը: Օրինակ հորիզոնի չորս կողմերն արտահայտող գծերը կարելի է դիտարկել որպես երկրային երևույթ՝ նախաստեղծ Մայր աստվածուհու գաղափարը, իսկ շրջագիծը կարող է լինել արև-երկնքի նախաստեղծ արական խորհրդանիշը<sup>49</sup>: Ներձկված քառանկյունը որպես յուրօրինակ ու ոճավորված արևապատկեր վկայում են նաև Հայկական լեռնաշխարհում հայտնաբերված բրոնզյա բազմաթիվ իրեր (այդ թվում Լճաշենից, Շամշադինից, Ախթալայից, Ռեդզին Լագերից և այլ վայրերից հայտնաբերված խաչագարդ սկավառակներն ու սվաստիկաները): Ուրարտական որոշ գոտիների հարդարանքում սկավառակակիր ներձկված քառանկյունը որպես արևի խորհրդանիշ հանդիսացող քառակողմ խաչ է դիտարկում նաև Ս. Եսայանը<sup>50</sup>: Այսպիսով բնության բեղմնավոր ուժերը, ինչպես իրական կյանքում, այս դեպքում նաև պատկերագրության մեջ, հնագույն մարդկանց պատկերացումների համաձայն կապվել են արևի գորեղ ուժի հետ: Վերոհիշյալ հորինվածքի

---

<sup>48</sup> **Չարյան** 1986, էջ 146:

<sup>49</sup> **Գրիգորյան** 2005, էջ 135:

<sup>50</sup> **Есаян** 2000, с. 269.

տարբեր բովանդակությամբ պատկերագրություններն իմաստային առումով կապակցված են ընդհանուր գաղափարի ներքո: Պատկերագրական նմանատիպ մոտիվներն ըստ երևույթին արտացոլում են համալիրի կարևոր նշանակություն ունեցող կառույցների պաշտամունքային դերը: Այս առիթով անհրաժեշտ է քննության առնել աշտարակապատկերների նշանակությունը, քանզի ճարտարապետության մեջ ևս՝ պարիսպների, աշտարակների և այլ կառույցների հարդարանքում մշտապես կիրառվել է միևնույն պատկերաձևը: Ըստ երևույթին աստիճանաձև աշտարակի պատկերը խորհրդանշում է այն կառույցը, որտեղ կատարված է հարդարումը: Դրանց իրական ճարտարապետական ձևի գոյությունն են փաստում Թոփրակ-կալեում և Կարմիրբլուրում հայտնաբերված ատամնավոր ելուստներով աշտարակների փոքրաչափ մոդելները: Աստիճանաձև նախշագարդը կիրառվել է նաև պաշտամունքային թիթեղների հարդարանքում, որը ևս փաստում է դրա պաշտամունքային նշանակությունը: Ինչ վերաբերվում է արմավապատկերին, ապա հատկանշական է, որ այն հին արևելյան տարբեր մշակույթներում տաճարների ճակատային հատվածի հարդարանքում է օգտագործվել (օրինակ արմավածառի նմանությամբ սյուները)<sup>51</sup>: Կարելի է եզրակացնել, որ այս պատկերը կապված է եղել տաճարի կամ պաշտամունքային կառույցի ներսում իրականացվող սրբազան արարողության հետ: Այս պատկերամոտիվները Վանի թագավորության, ինչպես հետագա միջնադարյան արվեստում, ելնելով կրոնական ըմբռնումներից՝ հավատացյալների կողմից հավանաբար ընկալվել են դրանց այլաբանական իմաստով: Այս որմնանկարների կանոնիկ հորինվածքներում բազմիցս հանդիպող դեկորատիվ արմավապատկերի նշանակությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեջ տեղ գտած արմավենու զարդամոտիվի գաղափարաբանությանը (նախաքրիստոնեական արվեստ-

---

<sup>51</sup> Roaf 1995, p. 426.

տում հանդես է եկել հաղթության, իսկ քրիստոնեականում՝ որպես արդարություն և դրախտի խորհրդանշական պատկեր)<sup>52</sup>: Էրեբունի և Նիմրուդի (Իրաք) պալատական համալիրների որմնանկարների վերակազմությունների համեմատությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ ուրարտական որմնանկարներում ինչպես ասուրականում, գոգավոր քառանկյուններով հարդարված զարդագոտիները սրահների պատերը հարդարել են միջնահատվածում երկայնական ձգվածությամբ: Գտնվելով հորինվածքային կենտրոնում այդ գոտիները ներդաշնակ համադրություն են ստեղծել որմնագարդի վերին ու ստորին հատվածների միջև<sup>53</sup>: Բացի որմնանկարներից, փոքր դահլիճի հարավային պատի փոսիկների հետքերը վկայում են, որ դահլիճում նաև այլ հարդարում է կիրառվել: Փոսիկները նախատեսված են եղել բրոնզյա գամերով (զիգատի) գորգեր կամ այլ դեկորատիվ իրեր կախելու համար<sup>54</sup>: Էրեբունու որմնանկարների կարմիր, կապույտ, դեղին, սպիտակ և սև գույներից կազմված ներկապնակով են կատարված նաև Արգիշտիիսինիլի (Արմավիր) հնավայրի որմնագարդի բեկորները<sup>55</sup>: Այս նույն գունային համակարգը կիրառվել է նաև հին Ասորեստանի որմնանկարներում: Պալատի արևմտյան մասում տեղակայված մեծ դահլիճի պատերն ըստ երբեմնի ճոխ որմնանկարների պահպանված բեկորների՝ հարդարված են եղել 4,5 մ բարձրություն ունեցող գեղարվեստական հորինվածքով: Այդ որմնանկարներում բացի ընդունված պաշտամունքային մոտիվներից՝ ուրարտական որմնանկարչության մեջ ի հայտ է եկել աշխարհիկ, ավանդական թեմաներից անկախ բովանդակություն: Կավե հատակի մեջ հայտնաբերված որմնանկարների բեկորների վերակազմությամբ հաջողվել է պարզել դրանց հորինվածքային կառուցվածքը, որն իր զուգահեռներն ունի հին

---

<sup>52</sup> Տե՛ս **Ավետիսյան** 2015, էջ 39; **Ազարյան** 1975, էջ 42:

<sup>53</sup> Տե՛ս **Snyder, Paley** 2001, p. 72.

<sup>54</sup> **Հովհաննիսյան** 1973, էջ 16:

<sup>55</sup> Տե՛ս **Տիրացյան, Կարապետյան** 1981, էջ 283; **Տիրացյան, Կարապետյան** 1991, էջ 158-159:



Ասորեստանի համաժամանակյա կոթողային արվեստում: Մեծ դահլիճում ևս կրկնվում է փոքր դահլիճի համապատասխան հորինվածքը: Այստեղ դարձյալ առկա է լայն եզրագարդը, այն տարբերությամբ միայն, որ սկավառակ պարունակող ճկված քառանկյունների առջև պատկերված են եղել ոչ միայն ծնկած ցլեր և քայլող առյուծներ, այլ նաև միջագետքյան արվեստից հայտնի թևավոր առյուծներ և մարդկային իրաններով երևակայական էակներ: Մեծ դահլիճում ևս որմնանկարչական հորինվածքը պատի վրա կատարված է փոքր դահլիճի նմանությամբ: Վերին հատվածում պատկերված են արմավենիներ, աստիճանաձև աշտարակներ, սրբազան ծառեր, սրբություններ, իսկ ներքևում ավարտվում է դարձյալ սրբազան ծառերով և պտուղներով: Էրեբունու որմնանկարների պաշտամունքային թեման լրացնում են մեծ դահլիճի սրահում՝ դռան խորշի առջև գտնված սրբազան շքերթ պատկերող որմնանկարի ջախջախված բեկորները (նկ. 12): Մեծ դահլիճի որմնանկարների մեջ որպես աշխարհիկ մոտիվի ուշագրավ նմուշ է խոշոր բեկորի վրա պահպանված արքայական որսի բազմապլան տեսարանը (նկ. 13), որն իր պատկերագրական բնույթով էապես տարբերվում է նախորդ քննարկված մոտիվներից: Հին Արևելքի կերպարվեստում հաճախ հանդիպող որսի տեսարաններն աշխարհիկ մոտիվ ընդունելը թերևս վիճահարույց է (արդյոք դրանք իրական իրադարձության պատկերագրական փաստագրում են, թե՞ կրում են որոշակի առումով հնարածին, գաղափարային բնույթ): Որսի տեսարան ներկայացնող մոտիվների կանոնիկ պատկերագրության հավաստիքն են ժամանակաշրջանի ասուրական բարձրաքանդակները, որոնք ստեղծված են հատուկ նախատիպերով: Հին Մերձավոր Արևելքի ոչ միայն պատկերագրական, այլ նաև գրավոր աղբյուրներում կան որսի վերաբերյալ բազմաթիվ հիշատակություններ<sup>56</sup>: Առաջավոր Ասիայի կերպարվեստում մեծ տարածում գտած որսի մոտիվը ոչ միայն արքայական զվար-

---

<sup>56</sup> Տե՛ս **Watanabe** 2002, pp. 70-84.

ճանք է եղել, այլև հավանաբար արքայական ծիսակատարությունների անբաժան մաս կազմել<sup>57</sup>: Որսի հանդեպ նախնադարյան մարդու ունեցած ծիսահմայական հավատալիքների արտացոլումն է՝ որսում ձեռք բերած հաջողությունները թշնամու դեմ տարված հաղթանակի հետ կապելու հին արևելյան ավանդույթ<sup>58</sup>: Ծիսական որսի մասին է խոսվում նաև Տացիտեսի մի հիշատակարանում, որտեղ նկարագրվում է Բեհիսթունյան ժայռի մոտ (այս ժայռը դեռևս նախաաքեմենյան ժամանակներից ի վեր համարվել է աստվածների բնակավայր) գտնվող տաճարի տարածքում աստծո կարգադրությամբ գիշերային որսի համար նախատեսված կառքերի մասին<sup>59</sup>: Որսի մոտիվը ձևավորվել է դեռևս որսորդության ձևավորման վաղնջական ժամանակներում, երբ դիցաբանական հնագույն պատկերացումների համաձայն՝ որսի թիրախին սպանող արքան հերոսացվում և աստվածացվում էր<sup>60</sup>: Այս առիթով հատկանշական է նաև հին Եգիպտոսի Կարնակ հնավայրում գտնվող Ամոն աստվածության գլխավոր քրմի դամբարանի որմնանկարներից մեկը, որում որս պատկերող տեսարանն ուղեկցվում է ծիսական նշանակությունն արձանագրող տեքստով<sup>61</sup>: Նեո-ասուրական ժամանակաշրջանում թևավոր առյուծի դեմ Նինուրթա աստծո (շուներա-աքքադական դիցաբանության մեջ տարերքի և պատերազմի աստվածություն) պայքարի տեսարանները ևս հանդիսանում են ծիսական կամ դիցաբանական որսի օրինակներ: Հերոս-աստծո գաղափարն արտացոլված է նաև հին Էլամի տարածքում (Իրան) հայտնաբերված կնիքների դրոշմահետքերում<sup>62</sup>: Աշուրնասիր-պալ II-ի և Աշուրբանիպալ արքայի (Նինուրթ, Նինվե, Իրաք) պալատների բարձրաքանդակների որսի տեսարաններից հե-

---

<sup>57</sup> Кинжалов 2009, с. 26.

<sup>58</sup> Матъе 1956, с. 75.

<sup>59</sup> Дандамаев 1963, с. 18-19.

<sup>60</sup> Кинжалов 2009, с. 26.

<sup>61</sup> Матъе 1961, с. 459.

<sup>62</sup> Ghaempanah, Afarin, Heydari, 2014, p. 142.

տևում է, որ հին Մերձավոր Արևելքում արքայական որսն ուղեկցվում էր խմիչքի հեղմամբ, որի խորհուրդը հաջողված որսում աստծո դերի փառաբանումն էր, ինչպես նաև կենդանական զոհաբերության յուրօրինակ ձև<sup>63</sup>: Հին Ասորեստանում նա, ինչպես Եգիպտոսում, որսում ձեռք բերված հաջողությունը նույնանում էր թշնամու դեմ տարված հաղթանակի հետ<sup>64</sup>: Վանի թագավորությունում ծիսական որսի գոյության ապացույց կարող է լինել ուրարտական մի գոտու դրվագաշարը, որտեղ թևավոր աստվածության հովանավորությամբ ուղեկցվող որսի տեսարանում հեծյալի կերպարում հավանաբար ներկայացված է արքան կամ հերոսը (նկ. 14)<sup>65</sup>: Մ. Բադայանի ենթադրությամբ, հեծյալն այս տեսարանում կարող է հանդիսանալ թևավոր աստվածության՝ ըստ երևույթին Խալդիի հովանավորյալը<sup>66</sup>: Որսի տեսարաններից բացի այլ աշխարհիկ բնույթի որմնանկարներում կատարման ազատ եղանակով աչքի են ընկնում անիմալիստական ժանրի պատկերները: Կատարման եղանակների տարբերություններն ըստ էության պայմանավորված են իրական և խորհրդանշական հորինվածքներում այդ պատկերների կիրառությամբ<sup>67</sup>: Էրեբունու որմնանկարների ընդհանուր հորինվածքային նկարագիրն ամբողջանում է Խալդի աստվածությանը նվիրված տաճարի նկարագրողումներով: Պատերը՝ դատելով հայտնաբերված որմնանկարների բեկորներից, հարդարված են եղել տաճարական կառույցին համապատասխան թեմատիկ գույնզգույն որմնանկարներով<sup>68</sup>: Հին Արևելքում տաճարն աստծո բնակարանն էր, ուր բավարարվում էին աստվածության կարիքները<sup>69</sup>: Խալդի աստծո տաճարի գլխավոր ճա-

---

<sup>63</sup> Տե՛ս **Watanabe** 2002, pp. 69, 76; **Albenda** 1972, pp. 167-178.

<sup>64</sup> Տե՛ս **Weissert** 1997, pp. 339-358.

<sup>65</sup> **Çavuşoğlu** 2003, p. 21.

<sup>66</sup> **Բադայան** 2018, էջ 168:

<sup>67</sup> **Ходжаш, Трухтанова, Оганесян** 1979, с. 65.

<sup>68</sup> **Տիրացյան** 1960, էջ 100:

<sup>69</sup> Տե՛ս **Терешина** (ред.) 2011, 133; **Кинк** 1979, с. 10.

կատր լրացվել է փայտե սյունասարահ-նախասարահով (պորտիկ)՝ ուղղահայաց սլացիկություն ու թեթևություն հաղորդելով ճակատամասին: Տաճարը ներքուստ հարդարող գեղարվեստական հորինվածքը կառուցված է եղել կապույտ հիմնապաստառի վրա, որն իրենից ներկայացնում է շախմատաձև դասավորված մեծ ու փոքր վարդյակներով (փոքր վարդյակներն ունեն 6,6 սմ, իսկ մեծերը՝ 9,9 սմ տրամագիծ) պատկերադաշտ: Տաճարային այս կառույցի տարածքում հայտնաբերված փոքրաչափ (61սմ) որմնազարդում առյուծին կանգնած մարդկային ֆիգուրը (նկ. 15) ամենայն հավանականությամբ Վանի թագավորության դիցարանում գերագույն աստվածությունների եռյակը գլխավորող Խալդին է, որի անունով էլ Արգիշթի I արքան կառուցել է քաղաքամրոցը (մ. թ. ա. 782թ.): Խալդին մարդկային պատկերացումներում և կերպարվեստում եղել է մարդակերպ: Նրա խորհրդանշական կենդանին ըստ Բ. Պիտրովսկու՝ եղել է առյուծը<sup>70</sup>: Դրա միջոցով հնարավոր է տարբերակել նրան այլ աստվածություններից, թեև այս տեսակետը որոշ գիտնականների կարծիքով (Ն. Էզգյուչ, Ու. Ջեյդ) չի կարող չափորոշիչ և անժխտելի ապացույց հանդիսանալ Խալդի աստվածության տարբերակման հարցում: Առյուծին կանգնած աստվածության պատկերը մասամբ կորսված է, սակայն մասերի վերակազմությունը որոշակի չափով թույլ է տալիս պատկերացում կազմել նրա ամբողջական կառուցվածքի մասին: Հորինվածքի 1/3 մասը զբաղեցնող կենդանուց պահպանվել են միայն մեջքը, պոչը և բաշի մի մասը: Վառ կարմիր մորթին գլխամասում և փորի ստորին հատվածում պատկերված է գծանախշմամբ՝ որոշակի ծավալ հաղորդելով պատկերին: Տրված է մկանունքը, մանրամասն պատկերված են թաթերը: Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերների և պալեոկենսաբանական տվյալների համաձայն՝ առյուծն այս տարածքներում գոյություն է ունեցել հնագույն ժամանակներից: Առյուծի վերաբերյալ ավանդական պատկերացումները կապված

---

<sup>70</sup> Пиотровский 1959, с. 223.

են ամենագոր արևի, ուժի, ինչպես նաև արքայական իշխանության հետ: Առաջավոր Ասիայի դիցաբանական պատկերացումներում առյուծը հանդես է եկել որպես արևի խորհրդանշան, որն ըստ Հ. Մարտիրոսյանի լեզվաբանական ուսումնասիրության՝ համարժեք է հին հայերենում արևի *արև-արիւ-արեզ* և առյուծի *առև-առիւ* բառաձևերին<sup>71</sup>: Նման ենթադրության տեղիք են տալիս նաև առյուծի անվան *առեւծ*, *առիւծ*, *առոյծ* ձևերը<sup>72</sup>: Խալդի աստծո տաճարում առյուծի վրա կանգնած Խալդիի կերպարը կարելի է զուգահեռել Հայաստանի ժայռապատկերներում արեգակնային աստվածություն խորհրդանշող ճառագայթավոր վերջույթներով մարդակերպ արարածների ու նրանց կենդանական կցորդների հետ, որոնք հետագայում ամբողջացան Սասնա դուցազներգության մեջ «Առյուծ-Մհեր»-ի կերպարում: Աստվածության մարդակերպ ֆիգուրը պատկերված է գլուխը, աչքը և ոտքերը կիսադեմ, մարմինը պայմանական թեքվածությամբ: Այս որմնապատկերում Խալդիի և առյուծի մարմինների պլաստիկ մշակումը, արտաքին տեսքի հանդիսավոր ու ձիգ տեսքը ևս նպատակաուղղված են ընդգծելու և փառաբանելու դիցաբանի գլխավոր տիրակալի հզոր ուժը: Հին Արևելքում մարդկային կերպարները ներկայացվում էին հիմնականում (բացառությամբ կլոր քանդակը), գլուխն ու ոտքերը կիսադեմ, ուսերն ու ձեռքերը դիմահայաց, իսկ մարմինը պայմանական  $3/4$  թեքվածությամբ, որտեղ աչքն անգամ կիսադեմ պատկերում տրվում էր դիմահայաց<sup>73</sup>: Մարդկային կերպարների հին արևելյան կիսադեմ պատկերումն արտացոլում էր ոչ միայն իշխող հասարակարգի գաղափարներն, այլև լավագույն միջոց էր կերպարը տարբեր դիրքերով ցուցադրելու և որոշակի հատվածներն ընդգծելու համար<sup>74</sup>: Մարմնի հատվածների այսպիսի պատկերումը արտա-

---

<sup>71</sup> Մարտիրոսյան 2012, էջ 9:

<sup>72</sup> Աճառեան 1971, էջ 259:

<sup>73</sup> Раушенбах 1980, с. 19.

<sup>74</sup> Тер-Мартиросов 2006, с. 130.

ցում էր եռաչափ օբյեկտի երկչափ հարթությանը հարմարեցնելով՝ առավել բնորոշ առանձնահատկությունների ընդգծումը: Երկչափ մակերեսի վրա եռաչափ ֆիզուրի այսպիսի տեղադրումը հայտնի է դեռևս հին եգիպտական արվեստից, որտեղ հարթության վրա մարմնի հնարավորինս ամբողջական պատկեր ստանալու միտում է զգացվում<sup>75</sup>: Աստվածության դեպի ձախ ուղղված դիրքը վկայում է, որ նրա դիմաց ժամանակին տեղադրված է եղել մեկ այլ (աստվածության կամ արքայի) ֆիզուր: Այդ առիթով հետաքրքրական է տաճարի տարածքում հայտնաբերված տղամարդու կիսադեմ մի գլխապատկեր (նկ. 16): Խալդի աստծո քննարկված կերպարում, ինչպես և ողջ ուրարտական արվեստում, առհասարակ անհատականացում չի նկատվում, չնայած այն բանի, որ դիմանկարն որպես այդպիսին ի հայտ է եկել հնագույն ժամանակներում, երբ հասարակության սոցիալական բաժանումը հանգեցրել է իշխող դասի փառաբանմանը, որին ոչ միայն անհրաժեշտ էր խոնարհվել, այլև պատմության մեջ անմահացնել: Հին Միջագետքում և Եգիպտոսում արքաները պատկերվում էին ինչպես և աստվածները<sup>76</sup>: Ուրարտական արվեստում պատկերագրական կերպարների ինքնությունն ի տարբերություն միջագետքյանի և եգիպտականի՝ պարզելը բարդ է, քանզի պատկերը չի ուղեկցվում արձանագրություններով: Իրենց անունն արձանագրելով՝ արքաները խուսափում էին մինևս պատկերը այլոց կողմից օգտագործվելու վտանգից (հնում անձի անհատական հատկանիշները չէին ընդգծվում)<sup>77</sup>: Չնայած ուրարտական արվեստում Խալդիի և այլ աստվածությունների կերպարների բազմազանությանը՝ պատկերագրական միօրինակություն չի նկատվում<sup>78</sup>: Պահպանված կապույտ գունաներկի հետքերը վկայում են, որ որմնանկարը կատարվել է կապույտ հիմ-

---

<sup>75</sup> Michalowski 1969, p. 169.

<sup>76</sup> Андроникова 1975, с. 2.

<sup>77</sup> Матъе, Афанасьева, Дьяконов 1968, с. 65-76.

<sup>78</sup> Есаян 1982, с. 188.

նապաստառի վրա, սակայն դիմագծերն ընդգծվել են սևով: Գլխապատկերում առկա է բարձր կոնաձև սաղավարտ, որի վրա ակնառու են հորիզոնական գծանախշումներ: Մաղավարտը հարդարված է ժապավենով, գագաթին ունի ելուստ, իսկ կողքային հատվածում՝ ականջի համար նախատեսված բացվածք: Խալդի աստծո տաճարի վերոհիշյալ հորինվածքում, ուսումնասիրությունների համաձայն, ներկայացված է եղել հավանաբար Վանի թագավորության պատմության կարևորագույն դրվագներից մեկը՝ արքայի թագադրման տեսարանը (հավանաբար Արգիշթի I արքայի)<sup>79</sup>: Թագադրման ծեսը մարդկային երևակայական պատկերացումներում աստվածային ծագում է ունեցել տրվելով Խալդի աստվածության կողմից, Խալդիի պաշտամունքային կենտրոն հանդիսացող Մուծաձիր քաղաքում<sup>80</sup>: Նրանք Խալդիից ստանձնում էին իշխանությունն իբրև ծառայություն «արքա-աստծո» մոտ<sup>81</sup>: Խալդի աստծո պատկերն այնքան կարևոր է եղել ուրարտացիների համար, որ Սարգոն II-ի վկայությամբ, Մուծաձիրի տաճարի ավիրման և այնտեղից Խալդիի արձանի գերեվարման պատճառով Ռուսա I-ը ինքնասպան է եղել<sup>82</sup>: Երկնային գլխավոր աստվածություններից արքաներին փոխանցվող սրբազան իշխանության վերաբերյալ հիշատակություններ պահպանվել են նաև շումերական արքայական ցուցակներում<sup>83</sup>: Վանի թագավորությունում, ինչպես և Միջագետքում, ընդունված է եղել արքաների պատկերումը, այդ է թերևս վկայում Մալմանասար III-ի՝ Նաիրի երկրում իր սեփական պատկերի ստեղծման վերաբերյալ (մ. թ. ա. 859-824 թթ.) հիշատակությունը<sup>84</sup>: Էրեբունու վերոհիշյալ գլխապատկերը որպես արքայական պատկեր

---

<sup>79</sup> Ходжаш, Трухтанова, Оганесян 1979, с. 56-57.

<sup>80</sup> Ste'u Меликишвили 1960, № 128, 156, 168; Հմայակյան 1990, էջ 75; Дьяконов 1951, №2, №49, прим. 85.

<sup>81</sup> Գրեկյան 2005, էջ 319:

<sup>82</sup> Дьяконов 1951, №46.

<sup>83</sup> Вейнберг 1986, с. 117-118.

<sup>84</sup> Дьяконов 1951, №49.

ընդունելու համար կռվան են ծառայում մ. թ. ա. 714 թվականին Մուծածիրի Խալդի աստծո տաճարից առևանգված Սարդուրի և Արգիշթի արքաների արձանների (երկրպագության դիրքում), ինչպես նաև Ուրսայի (հավանաբար Ռուսա) երկու ձիերով լծված կառքով քանդակախումբի վերաբերյալ Սարգոն II-ի հիշատակությունը<sup>85</sup>: Այս առիթով կարելի է դիտարկել նաև Մարիի *insitu* (տեղում) պահպանված որմնանկարում աստվածության կողմից թագավորական խորհրդանիշներ հանձնելու տեսարանը<sup>86</sup>: Թագադրման պուժե հայտնի է նաև Սարգոն II-ի՝ (մ. թ. ա. 721-705 թթ.) Խորսաբադում (Դուր-Շարուկին, Իրաք) գտնվող պալատի վերականգնված որմնանկարից, որտեղ կամարաձև հարդարված հորինվածքի մեջ Աշուր աստվածությունը արքային է հանձնում իշխանության խորհրդանիշները (նկ. 17): Հարթակի վրա եղջրակիր խույրով Աշուրի մարմնի վերնամասը չի պահպանվել (վերականգնված է Ալթամնի կողմից)<sup>87</sup>: Ստորին հատվածը շարունակվում է հորիզոնական զարդագոտիներով, ինչպես Էրեբունու որմնանկարներում: Այստեղ ևս առկա են գոգավոր կողմերով զարդանախշ քառանկյունները՝ երկու կողմերում դեմ-դիմաց կապույտ ցլապատկերներ, շրջանաձև վարդյակների կողքին ծնկած թևավոր սրբազան կերպարներ: Լայնական գոտեզարդ հորինվածքը կառուցված է սպիտակ հիմնապատտառի վրա՝ սևով ուրվագծված պատկերների կապույտ ու կարմիր գունային հակադրությամբ, ձգված սրահի ողջ երկայնքով: Ի տարբերություն Խալդիի՝ Աշուրը ոչ թե կենդանու, այլ պատվանդանի վրա է կանգնեցված: Պատկերազրական այս հնարքը թույլ է տալիս բարձրացնել աստվածության կերպարը սովորական մահկանացուի հետ միևնույն հարթությունից: Քննարկվող երկու որմնանկարներում կան ակնհայտ նմանություններ աստվածային խորհրդանիշների պատկերման մեջ: Նույն գործառույթներով գլխա-

---

<sup>85</sup> Дьяконов 1951, №49.

<sup>86</sup> Bradshaw, Head 2012, p. 3.

<sup>87</sup> Green, Teeter, Larson, 2012, p. 132.



վոր աստվածությունների հենց ձախ ձեռքում են պատկերված իշխանական խորհրդանիշները (Խալդիի ձեռքում միայն գավազանն է), աջ ձեռքը ողջույնի դիրքով է: Երկու աստվածությունները կրում են բարձրությամբ և ձևով նմանատիպ եղջրակիր խույր, նման են նաև մորուքն ու դիմագծերը: Խալդիի ճակատը բարձր է, ունի ուղիղ, թեթևակի լայնացող քիթ, սև հոնքն ու նշաձև աչքը պատկերված են դիմահայաց, բերանը փոքր է, շրթունքները թեթևակի սեղմված: Վերին շուրթի հատվածում մազածածկույթը միանում է խիտ ու երկար մորուքին՝ հասնելով  $\frac{3}{4}$  քառորդ թեքվածությամբ կրծքամասին: Սև ալիքաձև վարսերը խույրի տակից իջեցված են ուսերին: Խալդիի խույրը հարդարված է մինչ գոտկատեղ ձգվող երկար երիզով, հագին շքեղ, կարճաթևք, ուղիղ կտրվածքով ծոփազարդ զգեստ է: Նման ճոխ հանդերձանքը հատուկ է եղել Վանի թագավորության վերնախավին և արքաներին, ուստի պատկերման նման եղանակը նկարիչներին հնարավորություն էր տալիս մոտեցնել աստվածների և մարդկանց արտաքին նմանությունը<sup>88</sup>: Այդ երևույթը գոյություն ունեյ նաև Ասորեստանում, որտեղ ցեղային աստվածությունը պատկերվում էր իրենց արքայի նմանությամբ<sup>89</sup>: Աստվածային հանդերձին տրվող կարևոր նշանակությունը փաստված է Խալդիին նվիրաբերված հագուստի վերաբերյալ Սարգոն II-ի հիշատակությամբ, ըստ որի՝ Խալդիին նվիրաբերված այլ իրերի հետ այն պահվում էր Մուծածիրի տաճարում<sup>90</sup>: Ուրարտական արվեստում Խալդիի տարբեր կերպարները Ս. Եսայանի կարծիքով միգուցե պայմանավորված են Խալդիի տարբեր տարիքային հատկանիշներով<sup>91</sup>: Կենդանու վրա կանգնեցված Խալդիի համար հարթակ է ծառայում առյուծի մեջքը, որի վրա ոտքերն ամբողջապես պատկերված են կիսադեմ ձախ ուղղվածությամբ: Նկարիչը ոտքերի միջև հե-

---

<sup>88</sup> Եսայան, Հմայակյան 1980, էջ 204:

<sup>89</sup> *Оппенхейм* 1990, с. 147.

<sup>90</sup> *Дьяконов* 1951, №49.

<sup>91</sup> *Есаян* 1982, с. 180.

ռավորություն թողնելով՝ ստեղծել է թվացյալ հեռանկար, որը ստեղծում է նաև կենդանու մեջքի հարթության վրա ամուր կանգնած դիրքի որոշակի տպավորություն: Այստեղ Խալդին կանգնեցման դիրքով շատ մոտ է Աշուրի կերպարին՝ այն տարբերությամբ միայն, որ հարթակ է ծառայում ոչ թե պատվանդանը, այլ կենդանու մեջքը: Որմնանկարի ներկայիս վերակազմությունը թվում է ոչ համոզիչ և կիսատ, քանզի ուրարտական արվեստում ընդունված կանոնիկ արվեստի սկզբունքներից ելնելով այդ հատվածը պետք է եզրափակված լիներ Խալդի աստվածության պատկերին դեմ-դիմաց ուղղված մեկ այլ պատկերով: Որոշ ենթադրությունների համաձայն տաճարի առաստաղը ևս ծածկված է եղել երկնագույն հիմնապատառով, թեև Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը տեխնիկական պատճառներից ելնելով համաձայն չի եղել<sup>92</sup>: Սյունազարդ մեծ սրահում հայտնաբերված փայտաներկի մնացորդներն ապացուցում են, որ ոչ միայն պատերը, այլև առաստաղները եղել են երկնագույն<sup>93</sup>: Տրամաբանական է երկնային տարածությունը հենց առաստաղի վրա ներկայացնել, քանի որ կրոնական պատկերացումներով առաջնորդվող նկարիչը որմնանկարներում պատկերում էր իրական աշխարհից տարբերվող սրբազան աշխարհը՝ տարանջատելով երկնայինը երկրայինից: Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը տաճարի սյունազարդ պորտիկում աստղազարդ երկինք պատկերող խորհրդանշական հիմնապատառի նշանակությունը կապում է մուտքի մոտ արքաների երդմնակալության արարողության հետ, ինչպես դա արվում էր օրինակ Աքեմենյան Իրանում<sup>94</sup>: Ջարդերիզների պատկերագրությունից ենթադրելի է, որ յուրաքանչյուր շարք որոշակի ծիսական խորհուրդ է կրում: Անհերքելի է այն փաստը, որ դիցարանի գլխավոր աստվածությանը նվիրված տաճարի ներքին սրահը պետք է հարդարված լիներ երևակայական սրբազան աշխարհի

---

<sup>92</sup> Тер-Мартиросов 2005, с. 41.

<sup>93</sup> Ст'у Паланджян 1964.

<sup>94</sup> Фрай 1972, с. 148.

երկչափ պատկերներով: Վանի թագավորության որմնանկարներում օգտագործված է հին Եգիպտոսի և Միջագետքի արվեստում տարածված կենդանիների և մարդու կողքից պատկերման մեթոդը: Շարժման փոխանցման համար առավել նպաստակահարմար է այս դիրքը, քանի որ դիմահայաց պատկերման դեպքում չի փոխանցվի շարժումը, քայլող ու կանգնած դիրքերը չեն տարբերվի, իսկ այս եղանակով առարկաների հարթային համաչափությունը զուգահեռ է ստացվում հարթությանը: Նկարիչները պատկերներն օդում կախված թվալու տպավորությունից գերծ պահելու համար հորիզոնական գիծը ծառայեցրել են որպես հենարան: Այդ հորիզոնականը ուղղանկյուն պրոյեկցիայի դեպքում ծառայում է նաև երկրի հարթության ընդգծմանը: Կերպարվեստում հորիզոնական գծին խորհրդանշական մեծ կարևորություն էր տրվում հատկապես հին Եգիպտոսում: Այն համարվում էր պինդ ու անթափանց ինչպես երկիրն է, ինչպես նաև հանդիսանում էր բաժանարար՝ երկրային ու երկնային աշխարհների միջև<sup>95</sup>: Անտարակույս ուրարտական գեղարվեստական հորինվածքները ներկայացնում են երկչափ հարթության վրա երկրի ու երկնային երևույթների անխզելի կապը: Հայկական լեռնաշխարհի որոշ ժայռապատկերներում ևս առկա է «երկիր» գաղափարանշանով երկրի ու երկնքի անջատումը<sup>96</sup>: Հին շումերական պատկերագրության մեջ այս մեթոդով տարբերակվում էին աշխարհաստեղծման կարևոր տարրեր հանդիսացող երկինքն ու երկիրը<sup>97</sup>: Երբեմնու որմնանկարներում հիմնապաստառի հորինվածքային կապը երկնքի հետ հաստատում են ներսում փոքրիկ շրջանով վարդյակները, որոնք համադրելի են հին Եգիպտական պատկերագրության մեջ հայտնի կետամիջուկով արևի գաղափարապատկերների հետ: Մյունիքի ժայռապատկերային նշանագրերում այն ի սկզբանե կիրառվել է արե-

---

<sup>95</sup> Раушенбах 1980, с. 17.

<sup>96</sup> Տե՛ս Մարտիրոսյան 1973, էջ 47, աղ. 9:

<sup>97</sup> Крамер 1965, с. 100.

գակ իմաստով և Հայկական լեռնաշխարհում օգտագործվել մինչև միջնադար<sup>98</sup>: Հայերեն արեգակ բառի *արեգ-արև* և *ակն-աչք* ստուգաբանության մեջ ևս այս պատկերը կազմված է երկու բաղադրիչից՝ արևի սկավառակից և ակնից, որը կարելի է դիտարկել որպես արևի ոճավորված պատկեր: Տարբեր երկրների դիցաբանական պատկերացումներում կետամիջուկ շրջանը արևի խորհրդանիշն է, իսկ արևը՝ երկնքի աչքը<sup>99</sup>: Ղ. Ալիշանը անդրադարձել է *արեգակ* բառի ստուգաբանությանը. «*Բնչպես աղբեր-ակն ջրոց բոխումն ցուցրն է, սա ալ տաքութեան և լուսոյ*»<sup>100</sup>: Մ. Աբեղյանն ևս արևը մեկնաբանում է որպես լուսավոր քար՝ *արեգ-ակն*<sup>101</sup>: Կետամիջուկ շրջանները որպես արև խորհրդանշող մարմիններ ընդունվել են նաև Ա. Միլլերի, Վ. Դարկևիչի և մի շարք այլ ուսումնասիրողների կողմից<sup>102</sup>: Հայկական լեռնաշխարհի Գեղամա ժայռապատկերներում կետամիջուկ շրջանով արևապատկերները նույնությամբ կրկնվում են միջնադարյան Հայաստանի հիերոգլիֆային նշանագրության մեջ<sup>103</sup>: Երբեմնու որմանկարներում շրջանի մեջ վարդյակի վերածված գծանախշերը նմանվում են նաև անվապատկերի խորհրդանշելով երկնականարում արևի անդադար շարժումը<sup>104</sup>: Վարդյակագարդ հիմնապաստառը փաստորեն կարող է ներկայացնել թե՛ արևի, և թե՛ աստղալից երկնքի գաղափարը: Արևապաշտության վերաբերյալ հիշատակում է անգամ Եզնիկ Կողբացին՝ արևը ներկայացնելով որպես բազում ճառագայթներով անիվ<sup>105</sup>: Առյուծը, որ նախաուրարտական մշակույթում ևս հանդիպում է արևանշանների ուղեկցությամբ, հին արևելյան ու

<sup>98</sup> Տե՛ս *Մարտիրոսյան* 2012, էջ 9-10:

<sup>99</sup> *Бобринский* 1902 թ. 18-19.

<sup>100</sup> *Ալիշան* 1895, էջ 85:

<sup>101</sup> *Աբեղյան* 1975, էջ 40:

<sup>102</sup> *Даркевич* 1960, թ. 43-57.

<sup>103</sup> Տե՛ս *Մարտիրոսյան* 1973, էջ 10, նկ. 15.

<sup>104</sup> *Есаян* 1968, թ. 255.

<sup>105</sup> *Կողբացի* 1914, էջ 142:

հայկական դիցաբանության մեջ համարվում է արևի կցորդ-խորհրդանշան: Ավելորդ չէ, այս առիթով դարձյալ հիշել հայկական ազգային դիցազանագրության առյուծաձև Մհերին, որը մարմնավորում է տիեզերական գորեղ ուժ և արևի աստվածության գաղափարը, ինչպես արևամարտիկ ու ամպրոպամարտիկ աստվածները Վարդենիսի լեռների Սև սար բարձունքի մի ժայռանկարում<sup>106</sup>: Խալդի աստծո տաճարի որմնանկարներում առանձնակի ուշադրություն է գրավում զարդագոտիներից մեկում սպիտակ այծերի առկայությունը (նկ. 18): Այդ պատկերների խորհրդաբանական վերլուծության գործում դարձյալ օգնության են գալիս Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորված գաղափարագրերը: Օրինակ որմնանկարչական վերոհիշյալ հորինվածքներում արևի, այծերի, առյուծի և աստվածային էակների մեկ հորինվածքում համատեղ պատկերումը հիշեցնում է Սյունիքի ժայռապատկերներից հայտնի այծապատկերի, «արեգակ» նշանագրի և առյուծի համատեղ պատկերները<sup>107</sup>: Սա իհարկե թույլ է տալիս եզրակացնել, որ տվյալ գաղափարապատկերը առնչվում է հենց արևի աստվածության պաշտամունքի հետ: Զարդագոտում դասավորված այծապատկերների պատկերագրության սաղմերը կարելի է գտնել Հայկական լեռնաշխարհում դեռևս պղնձեդարյա խեցեգործական իրերի հարդարանքում: Խալդի աստծո տաճարում այծերի գաղափարական նշանակության վերաբերյալ ամենաարժեքավոր տեղեկությունը՝ Մհերի դռան վիմագիր տեքստում Խալդի աստվածությանը Շիվինի արևի աստվածության ամսին ուլեր գոհաբերելու վերաբերյալ հիշատակությունն է, որում խոսվում է Իշպուհինի և Մենուա արքաների կարգադրությամբ Շիվինիի ամսին տոնախմբություն կազմակերպելու և դիցաբանի բոլոր աստվածներին ու սրբու-

---

<sup>106</sup> Տե՛ս Օրբելի, Աբեղյան, Աբով, Ղանալանյան 1961, էջ 7; Մարտիրոսյան 1973, աղ. 3:

<sup>107</sup> Տե՛ս Մարդարյան 2010, նկ. 127:

թյուններին գոհաբերություն մատուցելու մասին<sup>108</sup>: Այս առիթով հատկանշական է, որ այժեր սահմանված է եղել գոհաբերել արևի ամսին և միայն Խալդի աստվածությանը: Վանի թագավորության ժողովրդական հավատալիքներում այժերի ու արևի միջև խորհրդանշական կապի վկայությունն են թերևս որոշ բրոնզյա թիթեղների պատկերադաշտում այժերի մարմնի վրա դրոշմված արևի սկավառակները<sup>109</sup>: Հնագույն դիցակարգերում, ինչպես նաև հայ քանահյուսության մեջ, այժերը հաճախ հանդես են գալիս որպես երկնային լուսատուներ խորհրդանշող կենդանիներ<sup>110</sup>: Ուսումնասիրությունների համաձայն Շիվինիի ամիսը համապատասխանել է մարտին, երբ տոնվել է բնության զարթոնքն ու ամանորը: Միջնադարյան պատկերացումներում ևս, մարտի 20-ի գարնանային գիշերահավասարի ժամանակահատվածում են ստեղծվել արեգակն ու լուսինը, և հետևաբար արևի հետ է կապված արևի ամսին դիցարանի գլխավոր աստվածությանը այժի գոհաբերությունը: Թեման թերևս համադրելի է հնագույն նախատիպ հանդիսացող շումերական մի կնիքի դրոշմահետքում այժերի գոհաբերության սյուժեի հետ<sup>111</sup>: Հայկական լեռնաշխարհում նախաուրարտական ժամանակաշրջանից բազմաթիվ ժայռանկարների հետ մեկտեղ կարելի է դիտարկել նաև խեցեղենի վրա առկա այժապատկերները<sup>112</sup>: Բացի դա, այժը հնագույն Միջագետքի հուշարձաններում հիմնականում հանդիպում է բուսական նշանակության պատկերների հետ՝ խորհրդանշելով պտղաբերություն, առատություն, բնության կենսական ուժ<sup>113</sup>: Այժերին հղում է կատարվում նաև հնագույն շումերական նոր տարվա առաջին ամիսների անվանումների

---

<sup>108</sup> **Հմայակյան 1990**, էջ 10-11:

<sup>109</sup> **Есаян 1998**, с. 89.

<sup>110</sup> **Գրայեյան 1968**, էջ 87:

<sup>111</sup> **St 'u Клима 1967**, с. 78, рис. 19 б.

<sup>112</sup> **Манасерян, Касабян, Симомян 2011**, с. 192.

<sup>113</sup> **Антонова 1984**, с. 100-102.

վերաբերյալ հիշատակություններում<sup>114</sup>: Եզրագարդի վերին գոտու աստղապատկերները հավանաբար խորհրդանշել են երկնային տարածությունը, արմավանախշերը՝ տաճարից դուրս բնության կամ դրախտի գաղափարը, եռաստիճան աշտարակները որպես տաճարային կառույցի վկայություն (միգուցե նաև գոհասեղան), որի ներսում ծիսական արարողակարգի տեսարան է ներկայացված: Խալդի աստվածության տաճարի հարդարանքում գեղարվեստական հորինվածքներին ավարտունություն են հաղորդում աղեղագարդերով միահյուսված կարմիր կոկոններով զարդերիզները: Այս դեկորատիվ նախշագարդը հաճախ է հանդիպում նաև մետաղագործական առարկաների գեղարվեստական հարդարանքում: Այն կառուցված է զարդագոտու երկայնքով համաչափ կրկնվող պատկերներից, ունի վերին և ստորին ուղղվածություն, որն առավել հարմար է հորինվածքային ավարտունությունն ընդգծելու համար: Հին արևելյան արվեստում ծառապատկերներն, ինչպես նաև աստվածությունների ձեռքում հաճախ հանդիպող նմանատիպ կոկոններն իրենցից ներկայացնում են վարսանդապտղային, պտղաբերություն խորհրդանշող ոճավորված զարդանախշեր: Ճարտարապետական կառույցների կարմիր-կապույտ գունային հակադրությունն ամենայն հավանականությամբ բացի գեղագիտական նշանակությունից, ունեցել է նաև իր խորհրդանշական իմաստը: Ուշագրավ է ուրարտական որմնանկարների հետ ընդհանուր շատ տարբեր ունեցող հնագույն Թիլ-Բոբսիպի (ներկայիս Սիրիայի տարածքում) ասորական զիկուրատի որմնագարդ պատերի գունային համակարգում կարմրագույնը որպես Մարս կարմիր մոլորակի, իսկ կապույտը Մերկուրիի խորհրդանշական գույն լինելու Շ. Ռոուլինսոնի կողմից առաջադրված վարկածը<sup>115</sup>: Հին Արևելքում զիկուրատների հարդարման գունային այսպիսի համակարգը ձևավորվել էր դեռևս մ. թ. ա. I հազարամյակում: Կարմիր գույնի

---

<sup>114</sup> Емельянов 2009, с. 261.

<sup>115</sup> Ste 'u James, Anthony van der Slujs 2008, pp. 58-59.

վերաբերյալ կրոնական պատկերացումները Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորվել են դեռևս Կուր-արաքսյան մշակույթում, որի վառ վկայությունն են Բերքաբերի դամբարաններում հայտնաբերված կարմիր խեցեղենի բեկորները, որոնց գույնը կապվել է արևի ու կրակի պաշտամունքի հետ<sup>116</sup>: Այս առիթով ուշագրավ են նաև Հայաստանի տարբեր հնավայրերից հայտնաբերված կարմիր ծիսական վեգերը<sup>117</sup>: Նեո-բաբելոնական ժամանակաշրջանում զիկուրատային կառույցը կրում էր տիեզերական համակարգի յոթական բաժանման գաղափարը, որը ծագում էր դրախտի յոթմաս կառուցվածքային պատկերացումներից<sup>118</sup> և գունային համակարգը ևս ենթարկվում էր յոթմաս սկզբունքին: Փաստորեն չի բացառվում, որ Էրեբունու Խալդի աստծոն նվիրված տաճարում ևս գոյություն է ունեցել գունային համակարգի նմանօրինակ պատկերացում: Դա են թերևս վկայում զարդերիցների յոթական շարքերը՝ հավանաբար որպես աշխարհի կրոնական և դիցաբանական պատկերացումներով ստեղծված յուրօրինակ պատկեր:

---

<sup>116</sup> Գասպարյան 1991, էջ 118:

<sup>117</sup> Ենգիբարյան 1991, էջ 170:

<sup>118</sup> Horowitz 1998, pp. 8-15.



**ԳԼԽԱՎՈՐ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ  
ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ  
ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐՈՒՄ**

Վանի թագավորության կերպարվեստում բավական ուշագրավ է սրբությունների պատկերագրությունը: Պաշտամունքային արվեստում իրենց գեղարվեստական առանձնահատուկ լուծումներով և խորհրդաբանությամբ աչքի են ընկնում դիցարանի գլխավոր աստվածությունների պատկերները: Պատկերագրական հորինվածքներում, ինչպես սեպագիր տեքստերում, պահպանվում է դիցապետական եռյակի՝ Խալդի, Թեյշեբա և Շիվինի հիերարխիկ անխախտ կանոնի հաջորդականության սկզբունքը<sup>119</sup>: Քանդակային արվեստում մեծ տարածում ունեն հատկապես Խալդի և Թեյշեբա աստվածությունների զինավառ կերպարները, որոնց պատկերագրական խորհրդաբանությունը վերծանելի է սեպագիր տեղեկությունների շնորհիվ: Ուրարտական և հին Ասորեստանի վիմագրական աղբյուրների համաձայն՝ Խալդին որոշ գործառույթների հետ միասին հանդես է գալիս որպես պատերազմ հովանավորող աստվածություն: Ջինյալ մարտիկների տեսքով հանդես եկող կերպարների մեկնաբանությանը նպաստում է նաև ուրարտերեն-հայերեն բառամթերքը: Արձանագրություններում պատերազմները հիմնականում ներկայացված են որպես Խալդիի պատերազմներ, որոնցում Խալդին համարվում է չար ուժ թշնամիների և բարի՝ իրեն երկրպագողների համար: Մարդկային պատկերացումներում Խալդին էր առաջնորդում իրենց բանակներն ու հաղթանակ պարգևում պատերազմներում: Խալդի անվան հետ էին կապվում պաշտամունքային ու ռազմական բոլոր երթերը: Վանի թագավորության դիցարանում Խալդիի գործառույթների կարևորությունը շեշտվում է որոշ սեպագիր արձանագրություններում՝ «Խալդին հզոր է բոլոր աստվածներից» արտահայտությամբ: Քարակերտ հիշատակա-

---

<sup>119</sup> Այդ մասին տե՛ս **Меликишвили** 1946, с. 405.

րաններում Խալդիին են ուղղված «Խալդի աստծո գորությունը», «Խալդի աստծո մեծությունը», «Խալդի աստծո աստվածայնությունը» և այլ փառաբանություններ: Խալդին որպես մարտիկ որոշ զինականների կարծիքով սկսել է տարածվել պետության կազմավորման ընթացքում՝ իր վրա վերցնելով պետության հովանավոր զինվորի գործառույթը<sup>120</sup>: Այս առիթով պատահական չեն Միերի դռան սեպագիր տեքստում հիշատակված «Խալդի աստծո զենքեր» կամ «սուրը» արտահայտությունները<sup>121</sup>: Ելնելով արձանագրություններում Խալդիի՝ ռազմարշավներում որպես զորքի առաջնորդ հանդես գալու փաստից, կարելի է կարծել, որ այս աստվածությունը պատկերացվել է հենց զինվորի կերպարանքով: Դա են վկայում տարբեր գեղարվեստական հորինվածքներում աստվածության գոտկամասում կամ թիկունքում, ինչպես նաև ձեռքերում առկա զինատեսակները: Այս առիթով հետաքրքրական է նաև Մուծածիրի Խալդի աստծո տաճարում գոյություն ունեցած վահանի և նիզակի պաշտամունքը<sup>122</sup>: Քաջ ու առնական Խալդիի կերպավորումներն են ուրարտական բազմաթիվ հուշարձաններում հանդիպող առյուծի վրա կանգնած նետ ու աղեղով զինված խիզախ կերպարները: Խալդիի ուժի ու զորության գաղափարի հետ է թերևս առնչվում Կարմիր-բլուրում գտնված զինվորի հանդերձանքով փայտե արձանիկներից մեկը (նկ. 19): Փոքրաչափ արձանիկը ներկայացնում է մորուքավոր կերպար՝ գլխին մետաղյա հարդարանքով և գոտուն ամրացված զենքերով: Վանտոսայան այս յուրօրինակ մանրաքանդակը եթե անգամ Խալդի աստվածության պատկերը չէ, ապա կարող է լինել Միերի դռան արձանագրության աստվածային զինվորների ընդհանրական կերպարը: Կլոր քանդակի բնագավառում նմանօրինակ մարտիկ-աստվածության կերպար պահվում է նաև

---

<sup>120</sup> **Биягов** 1974, с. 99.

<sup>121</sup> **Меликишвили** 1954, с. 369.

<sup>122</sup> **Пиотровский** 1944, с. 275.

Թբիլիսիի թանգարանում<sup>123</sup> (ցավոք քանդակի գլուխն ու ոտքերը պահպանված չեն (պահպանված հատվածը 1.28մ), այն իրենից ներկայացնում է կանգնած մորուքավոր տղամարդ, ուսերին հասնող ալիքավոր վարսերով): Մարտիկի կերպարն ամբողջացնում են աջ ձեռքի եռաժանին և ձախ ձեռքում գտնվող նետ ու աղեղը, ինչպես նաև ձախակողմյան հատվածում գոտուց կախված թուրք: Աստվածության մեկ այլ կերպար է հավանաբար ներկայացնում բրոնզյա մի փոքրաչափ արձանիկ: Այն մարմնավորում է երկարափեշ զգեստով մորուքավոր տղամարդ, գլխին սրագագաթ, կոնաձև եղջրագարդ խույր, իրատեսական մշակմամբ ոտքերով, մարմինը մշակված է ժամանակաշրջանի ասուրական արձանիկների ոճով (նկ. 20): Հստակ են դիմագծերը. նշաձև արտահայտիչ աչքեր, քթավերևում միացող աղեղնագիծ հոնքեր, փոքրիկ նուրբ շուրթեր: Ձեռքում ժամանակին տեղադրված է եղել հավանաբար կենաց ծառի ճյուղ կամ որևիցե զինատեսակ: Խալդի աստվածության կերպարային տիպը Վանի թագավորության պատկերաքանդակային արվեստում բավական զանազան է: Խալդի աստվածության եռաչափ կերպավորումներից է համարվում նաև ծնկած եղջրավոր առյուծին կանգնեցված ֆիգուրը (նկ. 21): Ոսկու հետքերից դատելով այն ժամանակին եղել է ոսկեպատ՝ արտացոլելով վանտոսայան քանդակագործության բարձր զարգացվածությունն ու նուրբ ճաշակը: Աստվածության դեմքի ներդիր հատվածը և ձեռքերը չեն պահպանվել: Այսպիսի մանրաքանդակները հանդիսացել են կահույքի հարդարանք, դրվել են պալատներում, տաճարներում, ինչպես նաև ծառայել որպես շտանդարտներ<sup>124</sup>: Գեղարվեստական հորինվածքներում Խալդի աստվածության այսպես ասած «դասական» կերպարներ են պատկերված Կարմիր-բլուրում հայտնաբերված բրոնզյա երկու գոտիների վրա (նկ. 22, 23): Չնայած Խալդիի դիմագծային տարբերություններին՝ ընդհանուր

---

<sup>123</sup> Տե՛ս **Maurits van Loon** 1966, p. 70.

<sup>124</sup> **Հմայակյան** 2011, էջ 7:

պատկերաձևը, հանդիսավոր կեցվածքը, ձեռքերի դիրքը, ինչպես նաև խորհրդանշական տարրերը նույնն են: Ակնհայտ են աստվածության գոտկամասում ամրացված զենքերը, ինչպես նաև ձեռքերում գավազանատիպ առարկաները: Երկրորդ գոտու հարդարումը կազմված է զուգահեռ դասավորված պատկերագոտիներից: Անհրաժեշտ է նկատել, որ գոտիներում կենաց ծառի գաղափարը արտահայտված է ոճավորված բուսազարդերով, որոնք սահմանագատում են աստվածությունների հաջորդաբար դասավորված համաչափ պատկերները: Գոտիների պաշտամունքային բնույթի պատկերագրությունը բացատրվում է այն կարևոր հանգամանքով, որ հարդարանքի տարր լինելուց բացի, դրանք հնուց ունեցել են նաև մոզական նշանակություն: Մարմինը գոտիով շրջանակելով՝ այն պահպանում էին չար ուժերից<sup>125</sup>: Իսկ սրբազան պատկերները կրողին հավանաբար մոտեցնում էին նաև սրբազան աշխարհներին<sup>126</sup>: Խալդիի պատկերման վերոհիշյալ տիպը կրկնում է Արծքեի (Աջիլնագ, Վանա լճի հյուսիսային ափին, Թուրքիա) ամրոցի պեղումներում հայտնաբերված որմնաքանդակում առյուծին կանգնած Խալդիի անմորուս և թևավոր կերպարը (նկ. 24): Հնավայրի տարբեր հաստվածներում գտնված բեկորների վերակազմությամբ՝ հորինվածքում կենդանու վրա կանգնած Խալդիի կերպարը ներկայացված է եղել հայելային դիրքով: Ըստ երևույթին այստեղ ներկայացված է աստվածության կողմից կենաց ծառի ծիսական բեղմնավորման արարողակարգ: Պատկերագրական նույն սկզբունքով, սակայն ցլին կանգնած աստվածության՝ ամենայն հավանականությամբ Թեյշեբայի կերպարն է ներկայացված Արծքեից գտնված մեկ այլ պատկերաքանդակում: Այստեղ աստվածությունը երիտասարդ կերպարանք ունի, գլուխն ու ոտքերը ամբողջովին կիսադեմ են, իսկ մարմինը  $\frac{3}{4}$  դիրքով (նկ. 25): Հազին ավանդական հանդերձ է, զլխին գնդազարդ եղջրավոր խույր, գոտկատեղից կախված է

---

<sup>125</sup> Ստեփանյան 2007, էջ 17:

<sup>126</sup> Taronci 2014, p. 3.

թուր: Այստեղ դարձյալ ներկայացված է աստվածության կողմից կենաց ծառի սրբազան բեղմնավորման արարողություն: Դրա վկայությունն են Թեյշեբայի ձախ ձեռքի թասը և ծառին մոտեցված աջ ձեռքի բուսազարդը: Աստվածության գլուխը մշակված է մարմնի համեմատ ավելի ուռուցիկ: Այս երևույթը նման է որոշ ուրարտական մեդալիոններում ոսկյա թիթեղով աստվածության գլխի ընդգծմանը: Թեյշեբայի պատկերում բացակայում են թևերը, սակայն մարմնի դիրքը, հանդերձանքը և պատկերված գործողությունը կրկնվում են: Պատկերաքանդակի պահպանված բեկորներից մեկում պահպանվել է նաև դեպի աջ թեքված կնոջ, միգուցե աստվածուհու կերպար<sup>127</sup>: Կարելի է եզրակացնել, որ սովյալ բարձրաքանդակը աստվածությունների շքերթ պատկերող հորինվածքի մի հատվածն է: Տարերքի աստվածության մշտական խորհրդանշական իրերի բացակայության պատճառով Մաուրիխս վան Լունն ի տարբերություն Բ. Պիտրովսկու՝ ենթադրում է, որ այս բարձրաքանդակի վրա ցույլ բավարարար ապացույց չի կարող հանդիսանալ նրա վրա կանգնած աստվածությունը որպես Թեյշեբա ընդունելու համար<sup>128</sup>: Այս նույն հորինվածքի սխեմատիկ գծապատկերն առկա է Կարմիր-բլուրից գտնված քառակողմ կնիքի դրոշմահետքում, ուր Թեյշեբան ներկայանում է ցլի վրա կանգնած թևավոր էակի ռճավորված կերպարանքով (նկ. 26): Չինյալ Թեյշեբայի կողմից կենաց ծառի բեղմնավորումը պատկերելով՝ հավանաբար նրանից ակնկալել են անձրև և բերքատվություն, քանզի մարդկային պատկերացումներում տարերքի աստծո «զենքերը» ասոցացվել են հենց անձրևի հետ<sup>129</sup>: Կենաց ծառի սրբազան բեղմնավորումն իր մեջ կրում է պտղաբերության իմաստը, ինչպես նաև արական սեռի աստվածության կողմից կենաց ծառի բեղմնավորման ակեգորիկ իմաստը, որտեղ ցույլ թերևս հանդես է գալիս որպես արական

---

<sup>127</sup> **Пиотровский** 1962, с. 96.

<sup>128</sup> **Maurits van Loon** 1966, p. 76.

<sup>129</sup> **Badalyan** 2015, p. 131.

բեղմնավորության գաղափարը մարմնավորող մայր աստվածուհիների գուգընկերը: Ուրարտական այս սրբազան սյուժեներն ամենայն հավանականությամբ նախնադարյան հողագործական պատկերացումներից սերող ծառի և նրա արական գուգակցի պաշտամունքի վերապրուկն են: Հնում ցուլը խորհրդանշել է հենց ամպրոպի աստվածություններին և Վանի թագավորության արվեստում ըստ երևույթին այն պետք է խորհրդանշեր հենց Թեյշեբային: Թեյշեբայի հետ համադրելի է ամպերի աստված խեթական Դատայի կերպարը, որը մարմնավորել է կայծակի ու ամպրոպի հատկանիշները, պատկերվել ցլի, ինչպես նաև նետ ու աղեղով զինված մարտիկի տեսքով: Հին փյունիկյան (սեմական) մեռնող ու հարություն առնող աստված Բաալը (Բալու) ևս մշտապես հանդես է եկել ցլի կերպարանքով<sup>130</sup>: Այսպիսով տարերքի աստծո հատկանիշները տարբեր մշակույթներում կապվում են նաև պտղաբերության գաղափարի հետ, իսկ բնության բերքատվությունը անկասկած պետք է կախված լիներ անձրևից ու ակնկալվեր հենց տարերքի աստծուց<sup>131</sup>: Տարերքի աստծո գործառույթներ կրելուց բացի՝ Թեյշեբան ունեցել է նաև ռազմի աստվածությանը բնորոշ հատկանիշներ, որի վկայությունն է Մհերի դրան արձանագրության «Թեյշեբա աստծո զորքին» արտահայտությունը: Խալդի և Թեյշեբա աստվածությունների գործառույթներն ու պատկերագրական նմանություններն ակնհայտ են Կարմիր-բլուրից գտնված բրոնզյա գոտու վրա, որտեղ երկու աստվածությունների համար օգտագործվել է տարբեր խորհրդանշական կենդանիների վրա կանգնեցման նույն պատկերագրական սկզբունքը: Գոտիներում հետաքրքիր է աստվածությունների դասավորվածությունը: Թվում է, թե այս համախմբության մեջ պատկերված է համաստեղությունների հաջորդական հերթակայություն: Ցլին կանգնած Թեյշեբան թերևս կարող է խորհրդանշել ցլի համաստեղությունը, որին հաջորդում է

---

<sup>130</sup> Шифман 1991, с. 159.

<sup>131</sup> Хук 1991, с. 70.

Խալդին՝ որպես առյուծի համաստեղություն: Երկրորդ գոտու պատկերադաշտում արևի թևավոր սկավառակին ձեռքերն ուղղած ծնկած կերպարն ընդունելով որպես Շիվինի արևի աստվածություն (թեպետ ամենայն հավանականությամբ արևի աստվածության գաղափարը կրում է թևավոր սկավառակը, այլ ոչ թե երկրպագողը), ենթադրելի է, որ այն խորհրդանշում է արեգակնային դիրքը մյուս աստվածություն-կենդանակերպերի միջակայքում<sup>132</sup>: Շիվինին ներկայացված է երիտասարդ պատանու տեսքով, մյուս աստվածություններից տարբերվում է իր հանդերձով. այն է կարճաթև շապիկ և գոտեկապ, մինչև ծնկները հասնող տաբատ: Ուշագրավ է Թեյշեբայի մորուքավոր կերպարը, որը ենթադրել է տալիս, որ նա զիջում է իր դիրքերը Շիվինին հաջորդող, ավելի երիտասարդ Խալդին (չնայած Ս. Եսայանի կարծիքով Խալդին պատկերված է որպես ծերունի)<sup>133</sup>: Ակնհայտ է նաև խորհրդանշական կենդանիների հաջորդական դասավորությունը, որը մեկ անգամ ևս փաստում է ուրարտական պատկերագրության մեջ աստվածությունների գերագույն եռյակի և նրանց խորհրդանշական կենդանիների կապը տարվա երեք եղանակների փուլային հաջորդականության հետ<sup>134</sup>: Խորհրդանշական են նաև ուրարտական բազմաթիվ այն վահանները, որոնց պատկերադաշտը զբաղեցնում են տրամագծին համապատասխան հաջորդաբար դասավորված ցլերն ու առյուծները: Ասվածը փաստում է նաև Վերին Անձավ ամրոցի (Վանա բերդից դեպի հյուսիս-արևելք, Թուրքիա) Խալդի աստծո տաճարից հայտնաբերված բրոնզյա վահանի բեկորի դրվագաշարը (նկ. 27): Հորինվածքում բոլոր կերպարները ներկայացված են հին արևելյան պատկերագրական կանոնի համաձայն՝ գլուխը և ոտքերը կիսադեմ, ուսերը և իրանը  $\frac{3}{4}$  դիմահայաց: Վահանի պատկերագարը հատվածի միջնամասում՝ հորինվածքի բաժանարար է

---

<sup>132</sup> Պողոսյան 2016, էջ 170:

<sup>133</sup> Есаян 1982, с. 182.

<sup>134</sup> Բաղայան 2009, էջ 36:

հանդիսանում փետրավոր նիզակով և աղեղով զինված բոցավառ կերպարը: Կենտրոնական հրավառ կերպարի մարմնի շարժումը հաղորդված է տարբեր անկյունների տակ թեքված ոտքերի և իրանի պլաստիկայով: Ս. Հմայակյանի ենթադրությամբ բոցավառ կերպարի պատկերման ոճական յուրատեսակ հատկանիշները հատուկ չեն Վանի թագավորության արվեստում ներկայացված ոչ մի աստվածության, ուստի այն պետք է ընդունել որպես էպիկական հերոսի վերարտադրություն<sup>135</sup>: Որոշ գիտնականներ հակված են այն ընդունել որպես Խալդիի մարմնավորում՝ կռվան ընդունելով այն փաստը, որ ուրարտական սեպագիր տեքստերի համաձայն Խալդին էր առաջնորդում ուրարտական զորքը պատերազմների ժամանակ և իր զենքին հպատակեցնում թշնամուն<sup>136</sup>: Ըստ Ե. Գրեկյանի՝ Վանի թագավորության մարդկանց հոգևոր ընկալումներում Խալդին հավերժ էր, նա նույնանում էր արևի և ռազմի աստվածների հետ, չնայած այդ աստվածությունների արդեն իսկ գոյությանը (նշվում է նաև Խալդիի աղեղնավոր կամ տեգավոր կերպարը)<sup>137</sup>: Փ. Զիմանսկու ենթադրությամբ՝ վերոհիշյալ կերպարը աստվածային խորհրդանշական կենդանիների, ինչպես նաև եղջրավոր գլխի հարդարանքի բացակայությամբ կարող է լինել Խալդիի հատկանիշները փոխառած Վանի թագավորության արքաներից մեկը<sup>138</sup>: Վահանի հորինվածքում ցլին կանգնած և թևավոր սկավառակով օղակված կերպարն ամենայն հավանականությամբ Թեյշեբան է, որի նմանօրինակ պատկերները մեծ տարածում են ունեցել ուրարտական կերպարվեստում: Խալդին ներկայացված է առյուծին կանգնած՝ ձեռքում ինչ-որ խրցեր: Չի բացառվում, որ վահանի պատկերադաշտում ներկայացված է «Արև աստծո թիկնագորը»<sup>139</sup>: Դա թերևս համեմատելի է արևի «թիկնապահների» մասին հայկա-

<sup>135</sup> Հմայակյան 2006, էջ 15:

<sup>136</sup> Տե՛ս Belli 1999, pp. 37-41; Բաղայան 2018, էջ 188:

<sup>137</sup> Գրեկյան 2004, էջ 315:

<sup>138</sup> Zimansky 2012, pp. 105-106.

<sup>139</sup> Հմայակյան 1990, էջ 29:



կան ժողովրդական ավանդազրույցի հետ<sup>140</sup>: Թերևս այստեղ ևս, Թեյշեբան ներկայանում է որպես ցլի, իսկ Խալդին՝ առյուծի համաստեղություն խորհրդանշող աստվածություն: Իսկ վահանի երկնականարի ձևը կրկնող տրամագծի երկայնքով դասավորված դինամիկ պատկերաշարի կենտրոնական բոցավառ կերպարը կարող է լինել համաստեղություններն առաջնորդող արևային Շիվինին<sup>141</sup>: Ասվածն ապացուցելու համար նկատի է առնվում նաև դրվագաշարում կերպարների դասավորման դիրքը, որը կրկնում է երկնականարում արևի շարժման ուղղությունը<sup>142</sup>: Այստեղ հատկանշական է այն, որ երկնականարում արևը դիտողի համար ձախից աջ դիրքում ներկայանում է աշնանային գիշերահավասարից սկսած՝ գտնվելով երկնքի հարավային մասում<sup>143</sup>: Աղեղնավոր բոցավառ կերպարը որպես Շիվինի ընդունելու փաստարկ է հանդիսանում արևի աստծո այրելու կարողության վերաբերյալ Արծքեի սեպագիր հիշատակությունը<sup>144</sup>: Վահանի դրվագաշարում պատկերաշարի բաժանարար հանդիսացող բոցավառ կերպարը համադրելի է հին եգիպտական բազմաթիվ առասպելներում թշնամիների դեմ մարտնչող տարբեր կերպարանքներով արևի աստվածության հետ<sup>145</sup>: Համեմատելի է նաև միջագետքյան արևի Շամաշ աստծո հետ, որի շողարձակ լույսը սարսափեցնում էր թշնամիներին<sup>146</sup>: Այս առիթով հիմնավոր փաստարկ կարելի է ընդունել նաև Շիվինի անվան **ues** (լուսավորել, այրել) արմատը<sup>147</sup>: Բոցարձակ կերպարը կարծես հանդես է գալիս մարտիկի կերպարանքով լույսի ու խավարի պայքարի կենտրոնում՝ ներկայացնելով իր տիեզերական իշխանությունը:

<sup>140</sup> Տեքյան 1995, էջ 39:

<sup>141</sup> Պողոսյան 2016, էջ 51:

<sup>142</sup> Պետրոսյան 2005, էջ 241:

<sup>143</sup> Վրթանեսյան 2015, էջ 357:

<sup>144</sup> Բաղայան 2015 էջ 169:

<sup>145</sup> St 'u **Marše** 1956, c. 31-45.

<sup>146</sup> **Редер** 1965, с. 29.

<sup>147</sup> Պետրոսյան 2005, էջ 234:

Վահանի պատկերագրությունն արտացոլում է արևի աստվածության կողմից չար ուժերի կործանման և լուսավորության բարիքի խորհուրդը: Ասվածը հաստատում է վահանի ռենտգենային լուսանկարահանման արդյունքում նկատվող կերպարին գոտևորող շրջանակը<sup>148</sup>: Մ. Բադայանը ենթադրում է, որ վերոհիշյալ կերպարը Խալդին է, հիմնավորելով կարծիքը վահանի եզրագոտու արձանագրության մեջ «**Haldi**» սեպախմբի՝ հենց ֆիգուրի գլխավերևում գտնվելու հանգամանքով<sup>149</sup>: Չնայած վիճահարույց է այն հանգամանքը, որ դրվագաշարում արդեն իսկ առկա է առյուծին կանգնած Խալդիի կերպարը: Այս առիթով հետաքրքրական է Մ. Գավուքճյանի ուսումնասիրությունը, որտեղ Խալդին համարվում է կրակի աստվածություն և համեմատվում կրակնային Վահագնի հետ<sup>150</sup>: Այսօրինակ կերպարը եզակի չէ Վանի թագավորության արվեստում, նմանատիպ ճառագայթազարդ կերպարներ հայտնի են նաև ձիու լանջապանակները հարդարող որոշ զարդերում: Բոցարձակ այդ կերպարներն իրենց զուգահեռներն ունեն նորաստրեստանյան պատկերագրության մեջ հանդիպող Իշթար աստվածության պատկերների հետ: Չի բացառվում, որ վահանի գեղարվեստական հորինվածքն օրացույցային համակարգի խորհրդանշական պատկերահամակարգ է, որտեղ ներկայացված է արևի գլխավորությամբ համաստեղությունների խորհրդանշական ընթացքը: Բոցավառ կերպարում այլ աստվածությունների մարմնավորումը նույնպես բացառված չէ, քանզի գեղարվեստական տարբեր հորինվածքներում բոցավառ օղակով հանդես են գալիս նաև առյուծի կամ ցլի վրա կանգնած աստվածություններ: Դա կարելի է բացատրել այն հանգամանքով, որ Վանի թագավորության դիցարանի աստվածությունների հատկանիշները (հատկապես պտղաբերության և բեղմնավորման) անքակտելիորեն կապված են արևի գաղափարի հետ:

---

<sup>148</sup> Գրեկյան 2017, էջ 289:

<sup>149</sup> Բադայան 2018, էջ 192:

<sup>150</sup> Գավուքճեան 1988, էջ 157-159:

Կերպարներին գոտևորող օղակները միգուցե հանդիսանում են նաև դեռևս անհայտ «աստվածային զենք-խորհրդանիշեր», որոնց մասին խոսվում է զրադաշտական տեքստերում<sup>151</sup>: Այլ տեսանկյունից թևավոր շրջանակն իր մեջ կրում է թռչուն-արև միասնության գաղափարը, որի անհայտ գործառույթն ըստ երևույթին աստվածությունները վերցնում են իրենց վրա: Ամպրոպի և հողմի աստված Թեյշեբայի եռաչափ պատկերագրական հայտնի կերպարը 1941թ. Կարմիր-բլուրում գտնված Թեյշեբայի բրոնզյա արձանիկն է (նկ. 28): Այն ներկայացնում է անմորուս տղամարդու կերպար, հագին վարդյակազարդ երկար զգեստ, գլխին եղջրակիր խույր, ձեռքերում տարերքի աստվածությանը բնորոշ մարտական կացին և գայիսոն: Դատելով գլխի հարդարանքի գազաթին տեղադրված սկավառակաձև օղակից՝ արձանիկը հավանաբար գործածվել է որպես «շտանդարտ»: Դա է թերևս վկայում նաև արձանիկի ստորին մասում ամրացման համար նախատեսված առանցքը: Նմանատիպ լուծում ունի Թեյշեբան բրոնզյա մի թիթեղի բազմաֆիգուր հորինվածքում՝ ցլին հարմարեցված գահի վրա (նկ. 29): Այստեղ ռազմի ու փոթորկի Թեյշեբան ներկայացված է երեք ցորենի հասկով՝ հավանաբար որպես պտղաբերություն և տարվա որոշակի ժամանակաշրջան խորհրդանշող աստվածություն: Թիթեղի հորինվածքի աջակողմյան հատվածում Թեյշեբային ողջունի դիրքով ուղղված է չորս կերպար, որոնցից առաջինը՝ դատելով եղջրակիր և գնդազարդ խույրից՝ աստվածություն է կամ արքա, հաջորդը հանդերձի տիպով նման է առաջինին, սակայն գլխին կրում է թասակ, երրորդը հավանաբար քուրմ է: Ամենից ուշագրավը թերևս բոլորից տարբերվող փոքրիկ կերպարն է: Խորհրդավոր այս պատկերամոտիվը հորինվածքի վերնամասում լրացնում են գաղափարանշանները, որոնց մեջ հատկանշական է արևի թևավոր սկավառակն ու «ամենատես» աչքը: Ա. Մովսիսյանի ենթադրությամբ

---

<sup>151</sup> Զրադաշտական տարբեր գրվածքներում խոսվում է զենքով գոտևորված մարտիկ աստվածությունների մասին: Տե՛ս **Բոֆ** 1987, շ. 9.

այս հորինվածքում Թեյշեբայի առջև կանգնած են արքայական ընտանիքի անդամներ և քուրմ, իսկ արևի թևավոր սկավառակը խորհրդանշում է արքայական իշխանությունը<sup>152</sup>: Արևի սկավառակը հավանաբար հանդես է գալիս ոչ միայն որպես արքայական խորհրդանշան, այլև որպես երկնային գլխավոր լուսատու՝ ընդգծելով ծիսակատարության պահը: Համադրելով երեք գլխավոր աստվածությունների հաջորդականությունը թե՛ սեպագիր և թե՛ պատկերագրական աղբյուրներում՝ կարելի է եզրակացնել, որ նրանք մարմնավորել են բնության կարևորագույն և միմյանցով պայմանավորված երևույթները՝ բուսականություն, կյանք, պտղաբերություն, տարերք, արև, ինչպես նաև համաստեղություններ: Դրա բացատրությունը կայանում է նրանում, որ Վանի թագավորության դիցարանի աստվածային գլխավոր եռյակի հատկանիշները համապատասխանում են հնդեվրոպական եռամաս դիցաբանական գաղափարախոսությանը, որի համաձայն գլխավոր աստվածներն իրենց մեջ կրում են երեք հիմնական գործառույթներ՝ գերագույն իշխանություն, ֆիզիկական ուժ և պտղաբերություն<sup>153</sup>:

---

<sup>152</sup> Մովսիսյան 1998, էջ 32-33:

<sup>153</sup> Стѣ́у Дюмезиль 1986, с. 17-29.

## ԹԵՅՇԵԲԱԻՆԻ ԶԿՆԱԿԵՐՊ ԿԱՎԵ ԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ԾԻՍԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վանի թագավորության եռաչափ քանդակային արվեստում ավանդական ուրարտական պատկերաձևերից իրենց գեղարվեստական լուծումներով էապես տարբերվում են Թեյշեբաինիի միջնաբերդի տնտեսական նշանակության կառույցներից մեկում՝ գինու մառանում, 1949 թվականի պեղումների արդյունքում հայտնաբերված ձկնամարդակերպ արձանիկները: Փոքրաչափ, մոտ 15 սմ բարձրությամբ միատիպ այդ արձանիկները պատրաստված են կարմրագույն կավից և ներկայացնում են կանգնած դիրքում կենդանակերպ (զոոմորֆ) և մարդակերպ (անտրոպոմորֆ) հատկանիշների համադրությամբ մորուքավոր արարածներ՝ դիմագծերի և մարմնի մասերի պայմանական կառուցմամբ (նկ. 30): Արձանիկներն ուրարտական քանդակագործության այլ նմուշներից տարբերակելի են գեղարվեստական ինքնատիպ լուծմամբ: Առեղծվածային այս կերպարներն ունեն բավական պլաստիկ լուծումներ: Մեկնված ձեռքում հավանաբար ժամանակին եղել է ինչ-որ առարկա, որն ըստ երևույթին հարմարեցած է եղել պատվանդանի փորվածքում: Բ. Պիտրովսկու ենթադրությամբ դա միգուցե եղել է նիզակ կամ ծառի ոստ<sup>154</sup>: Արձանիկների գլուխը և մարմնի հետևամասը հարդարված են ձկնագլուխ գլխանոց-ծածկոցով: Բավական ճշգրիտ ու իրատեսական են մշակված երկու արձանիկների դիմագծերը, չնայած վնասվածությանը՝ նկատելի են հոնքերը, աչքերն ու ընդգծված շրթունքները: Երրորդի գլուխը կոտրված է, սակայն պահպանվել է կրծքին հասնող խնամված մորուքը: Ձկնաթեփուկային հարդարանքի վրա պահպանված փռչեղենի հետքերը վկայում են ժամանակին դրանց վառ կապույտ գունավորումը, որն ըստ երևույթին խորհրդանշել է ձկնակերպ արարածների կապը ջրի հետ<sup>155</sup>: Ինչպես հայտնի է, Մհերի

<sup>154</sup> Пиотровский 1959, с. 230.

<sup>155</sup> Погосян 2019, с. 98.

դրան սեպագիր տեքստում առկա է **Tsuini** աստվածության վերաբերյալ հիշատակություն՝ կազմված ուրարտերեն **Tsue** բառարմատից, որը բառացի թարգմանվում է ծովային<sup>156</sup> և անտարակույս նույնանում է հայերեն **ծով** բառի հետ: Չի բացառվում, որ վերոհիշյալ մանրակերտ քանդակները մարմնավորում են **Tsuini** աստվածությանը: Ենթադրելի է, որ արձանիկները միասին հանդիսանում են ծիսական նշանակության խմբաքանդակային միասնական հորինվածք: Քառանկյուն պատվանդանը գեղարվեստական ավարտուն տեսք է հաղորդում քանդակներին, ինչպես նաև հին արևելյան պատկերագրական սկզբունքների համաձայն հավանաբար խորհրդանշում աստվածության վերերկրյա դիրքը: Չկնակերպ աստվածությունների պատկերագրական նախատիպը հանդիպում է օրինակ քասսիթական ժամանակաշրջանի արվեստում, որը մեծ տարածում է գտել նաև հետագա նոր-ասուրական և նոր-բաբելոնյան մշակույթներում<sup>157</sup>: Չկնակերպ մորուքավոր արարածների կավե նմանօրինակ քանդակներ հայտնաբերվել են նաև Աշուր և Նինվե քաղաքների կառույցների ստորգետնյա հատվածներում (նկ. 31, 32)<sup>158</sup>: Չկնակերպ արարածներն ամենայն հավանականությամբ ունեցել են ծիսապաշտամունքային կարևոր գործառույթ՝ դատելով ասուրական մի կնիքի դրոշմվածքից (նկ. 33): Վանի թագավորության հավատալիքներում այս կերպարների կարևորությունն է փաստում նաև Բ. Պիոտրովսկու կողմից հիշատակվող՝ Թոփրակլալեից հայտնաբերված մի կնիքի զոհաբերություն պատկերող սյուժեի ձկնակերպ արարածը<sup>159</sup>: Կարմիր-բլուրի մեկ այլ սրահում հայտնաբերված զոհարանի մոտ է գտնվել նաև վերոհիշյալ քանդակախումբը լրացնող մեկ այլ՝ կարիճի պոչով և ասուրաբաբելոնական պատկերագրությունից հայտնի կարիճ-աստվա-

<sup>156</sup> Капанцян 1947, с. 4.

<sup>157</sup> Black, Green 1992, p. 82.

<sup>158</sup> Green 1983, p. 87.

<sup>159</sup> Ст' у Пиотровский 1959, с. 230; Пиотровский 1944, с. 282.

ծության մի ծեփածո քանդակ: Արձանիկի վրա պահպանվել են գունավորման հետքերը. դեմքը սպիտակ, աչքերը կարմիր, մորուքն ու մազերը գորշ (նկ. 34): Գլխի հարդարանքը, ինչպես ձկնակերպ քանդակների մոտ, ունեցել է վառ կապույտ երանգավորում, իսկ ձեռքում հավանաբար եղել է գալար, ուր գրված են եղել միգուցե մարդկային «ճակատագրերը»<sup>160</sup>: Կրոնական կյանքում այս արձանիկների պաշտամունքային նշանակության բացահայտման գործում օգնության են գալիս միջագետյան առասպելներն ու դիցապատումները: Ասորեստանցիների համար այս կերպարները հայտնի էին որպես **kulullû** ձուկ-մարդ կամ **girtablullû** կարիճ-մարդ, որոնք ամենայն հավանականությամբ առնչվում էին ջրային աշխարհի հետ<sup>161</sup>: Մարդ-հրեշները, ինչպես օրինակ կարիճ-մարդը, ասուրական մի առասպելում ներկայացվում են որպես Թիամաթ աստվածության զինվորներ, իսկ օրինակ «Գիլգամեշ» դյուցազնավեպում կարիճ-մարդիկ պահպանում էին առասպելական Մաշու լեռը<sup>162</sup>: Հիշարժան է այն փաստը, որ կենդանագլխի հետ համադրված մարդակերպեր Հայկական լեռնաշխարհում հայտնի են դեռևս մ. թ. ա. 8-7-րդ հազարամյակներով թվագրվող Չոյունթեփեյում (պատմական Հայաստանի Աղձնիք նահանգի Անգեղտուն գավառ, Թուրքիա) գտնված արջի դիմակով մարդակերպ արձանիկի օրինակով<sup>163</sup>: Առանձին ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ Հայկական լեռնաշխարհում ձկնակերպ քանդակները և դրանց հետ կապված բազմաթիվ առասպելները տարածված են եղել դեռևս նախաուրարտական ժամանակներում: Արձանիկների թիկունքի ձկնածածկոցի առկայությունը գաղափարապես նմանվում է Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր շրջաններից հայտնաբերված վիշապաքարերի վրա կենդանական մորթու պատկերման երևույթին,

<sup>160</sup> Тараян 2010, с. 183:

<sup>161</sup> Black, Green 1992, p. 131.

<sup>162</sup> St 'u Хук 1991, с. 35-44; Մարտիրոսյան 1963, էջ 74.

<sup>163</sup> Եսայան 1987, էջ 125:

որը մեծ կարևորություն է ունեցել գոհաբերությունների ժամանակ<sup>164</sup>: Կարմիր-բլուրի կավե արձանիկները կարծես հնագույն վիշապաձև քարակոթող-աստվածությունների վերապրուկը լինեն<sup>165</sup>: Հին հեքիաթների համաձայն՝ վիշապները ոչ միայն աղբյուրների և գանձերի պահապաններն են եղել, այլև առնչվել են ջրերի և պտղաբերության աստվածությունների հետ: Միգուցե Թեյշեբահինի կարասային սենյակում դրված ձկնակերպերը այնտեղ պահվող գինու (կյանքի ջուր) բարեբերության պահապան սրբություններ են հանդիսացել: Այս առիթով ուշագրավ է համեմատական անցկացնել Ավեստայում հիշատակվող **Vourukaša** լճում աճող **haoma** տիեզերական ծառը պահպանող հսկայական ձկան կամ վիշապի հետ: Վիշապաքարերը, որոնք հիմնականում ջրաշատ վայրերում դրվող կոթողներ են եղել, և իրենց պատկերագրության մեջ ներառել են ձուկ, ցուլ և հոսող ջրի շթեր՝ արտացոլում են տիեզերական ծառի պահապանների<sup>166</sup>: Տեղին է նկատել, որ Թեյշեբա ամպրոպի աստծուն նվիրված քաղաքում կարող էր ընդունված լինել նաև **ձուկ-վիշապի** հնագույն պաշտամունքը: Ասվածի համար կարելի է գուգահեռ անդրադարձ կատարել իրանական ավանդույթին, ըստ որի հսկա ձուկը (**gav-mahi**-պարսկ.) օվկիանոսում իր վրա կրում է ցլին՝ որպես երկրի հենարան: Բ. Պիտրովսկու ենթադրությամբ՝ վիշապները ոչ մի կապ չեն ունեցել ուրարտական Թեյշեբա աստվածության հետ, իսկ Սևանա լճի ափին Թեյշեբա աստծուն նվիրված տաճարի տեղում նախկինում գոյություն ունեցած վիշապների տաճարի մասին տեղեկությունները արդարացված չեն<sup>167</sup>: Չհակառակվելով տեսակետին, տեղին կլինի նաև հիշատակել, որ Թեյշեբայի խորհրդանշական կենդանին Վանի թագավորությունում եղել է հենց ցուլը, և չի բացառվում, որ Հայկական լեռնաշխարհի տա-

<sup>164</sup> Ст ' у Пиотровский 1939, с. 4-10.

<sup>165</sup> Погосян 2019, с. 99.

<sup>166</sup> Մարտիրոսյան 2015, էջ 164:

<sup>167</sup> Пиотровский 1939, с. 32.



րածքում իրար հաջորդած մշակույթներում առասպելական այս կերպարների միջև գոյություն է ունեցել որոշակի խորհրդանշական կապ: Հայոց տիեզերագիտական պատկերացումներում ևս աշխարհի պահապանների դերում հանդես են եկել ցուլն ու ձուկը՝ վերախմաստավորելով հնամենի վիշապաքարերի խորհրդաբանությունը: Էա աստվածության խորհրդանշական պատկերը բաբելոնա-ասուրական ժամանակաշրջանում համարվում էր այծ-ձուկը, որը հավանաբար ընդունված է եղել նաև Վանի թագավորությունում՝ դատելով Կարմիր-բլուրում հայտնաբերված (ըստ Բ. Պիտրովսկու՝ ասուրական) կնիքի հարդարանքից (նկ. 35): Ձկան խորհրդապատկերն ուրարտական արվեստում համադրվել է տարբեր կենդանիների և մարդակերպ արարածների հետ: Հայկական լեռնաշխարհում վիշապաքարերի կամ ձկնակոթողների պաշտամունքը հնում կապված էր նաև երկնային լուսատուների ու աստեղային համակարգի հետ, որոնց մարդիկ դիմում էին կյանքի բարեկեցության ու պտղաբերության ակնկալիքով: Աստղերը որպես կենդանակերպ աստվածություններ դիտարկվում են դեռևս շումերա-աքքադական «Գիշերային Մեծ աստվածներ» աղոթքում<sup>168</sup>: Այս առիթով պատահական չէ Եզնիկ Կողբացու այն ենթադրությունը, որ աստղերը տարվա տաք ու ցուրտ ժամանակաշրջանի կենդանակերպ խորհրդանշաններն են<sup>169</sup>: Եվ իսկապես, Անանիա Շիրակացու ուսումնասիրության համաձայն՝ փետրվարի 17-ին արևը մտնում է ձկներ, մարտի 20-ին խոյ, իսկ ապրիլի 21-ին ցուլ համաստեղություններ<sup>170</sup>: Ըստ Բ. Թումանյանի՝ գարնանային գիշերահավասարի փուլում արեգակը մտնում է ոչ թե խոյ, այլ ձկներ համաստեղություն<sup>171</sup>: Հետևաբար ձկները հանդես են գալիս որպես անցնող տարվա եզրափակիչ և նոր տարվա սկիզբը խորհ-

---

<sup>168</sup> Խնկիկյան 1997, էջ 152:

<sup>169</sup> Աբրահամյան 1970, էջ 34:

<sup>170</sup> Տե՛ս Աբրահամյան, Պետրոսյան 1979, էջ 79, 117:

<sup>171</sup> Թումանյան 1972, էջ 11:

դանշող համաստեղություն (այստեղ իզուր չէ մեջբերել նաև Քրիստոսի հետ ասոցացվող ձկնակերպ խորհրդանշանը): Ձկնակերպ արարածները որպես համաստեղային խորհրդանիշ թերևս առկա են նաև Սուսա հնավայրից (Իրան) հայտնաբերված բաբելոնյան **kuduru** քարաբեկորի պատկերադաշտում՝ միջագետքյան դիցարանի 12 հիմնական աստվածությունների խորհրդանշանների շարքում: Վիշապաքարերի և ուրարտական արձանիկների հետ խորհրդանշական կապի վառ ապացույցն է Գեղարքունիքի մարզի Մադինա գյուղի հարավ-արևմուտքում Քարաձի կոչվող արոտավայրի դամբարանում գտնված մոխրագույն ձկնակերպ արձանիկը<sup>172</sup>: Տարերքի աստվածության և ձկնակերպ արարածների կապն արտացոլված է նաև Թերքայից (Թել-Աշարա, Սիրիա) հայտնաբերված մի պատկերաքանդակի հորինվածքում (նկ. 36): Այսպիսով ստացվում է, որ միգուցե Թելշեբաինիի գինու մառանը նվիրված է եղել ջրային տարերքը խորհրդանշող ձկնակերպ Էայի հատկանիշները կրող ուրարտական աստվածության՝ իրենից ներկայացնելով ստորգետնյա սրբազան տարածք, միգուցե միջագետքյան տեքստերից հայտնի կենաց ծառի, պտղաբերության ու Էաի հետ առնչվող սրբազան «դրախտավայրը»<sup>173</sup>: Այս ձկնակերպ արարածների կապը արևի ու կենաց ծառի հետ վկայում են հին ասուրական կնիքներում արևի սկավառակի ներքո ծիսական արարողություն իրականացնող ձկնակերպ քրմերի պատկերները: Արձանիկների պաշտամունքային նշանակության ուսումնասիրության առիթով հետաքրքիր գուգահեռ է նկատվում մարդու արարումը ներկայացնող Աշուրի երկլեզու մի տախտակում: Այնտեղ **անունակ** կոչվող արարածները Անու, Էնլիլ և Էա աստվածներին պատմում են, թե ինչպես են սպանելու Սին աստծուն երկնքի ու երկրի սահմանագծում և նրա աստվածային արյունից արարելու մարդուն: Այդ առասպելի հին բաբելոնյան տարբերակում Էան աստվածներին կարգադրում է սպանել իրեն-

---

<sup>172</sup> Տե՛ս **Ենգիբարյան** 2015, էջ 191:

<sup>173</sup> **Giovino** 2007, p. 12.

ցից մեկին և արյունը մարմնի հետ միախառնելով կավին՝ ստեղծել մարդկանց<sup>174</sup>: Փաստորեն հասկանալի է դառնում Միջագետքում և Վանի թագավորությունում այս արձանիկները կավից պատրաստման խորհուրդը: Էան բաբելոնացի պատմաբան Բերոսեսի (մ. թ. ա. 350-270 թթ.) «*Բաբելոնիկա*» աշխատության մեջ ներկայացված աշխարհաստեղծման առասպելում ձկնակերպ Օաննեսի նախատիպն է, որն իր հետևորդների հետ ցերեկը դուրս էր գալիս ծովից ու մարդկանց սովորեցնում գիր, արվեստ, գիտություն, հողագործություն, տաճարաշինություն, օրենսդրություն և այլն: Ձկնակերպ այդ արարածի նկարագրությունը որոշ առումով համեմատելի է նաև Աստվածաշնչյան Յովնանի մարգարեության հետ<sup>175</sup>: Ձկնակերպ արձանիկների խորհրդաբանության հենքում հավանաբար Վանի թագավորությունում Մհերի դռան արձանագրության մեջ հիշատակվող «Քz[i-q]u-u-ni-i-e» (Չիուկունի) աստվածությունն է: Հետևելով Գ. Ջահուկյանի կողմից վերոհիշյալ արտահայտության հայերեն **ձուկն՝** հոգնակի **ձկունք** ստուգաբանությանը՝ **ձուկուն**-ը բառի հիմքային ձևն է<sup>176</sup>: Գ. Մելիքիշվիլին «Քz[i-q]u-u-ni-i-e» աստվածությունների պաշտամունքի կենտրոնը համադրել է Չիուկունի երկրանվան հետ, որը տեղադրվում է Վանա լճի հյուսիսային ափերի մոտ<sup>177</sup>: Լճի տարածքում դրանց տեղայնացումը կարող է դարձյալ բացատրվել ջրերի պաշտամունքով: Եվ պատահական չէ թերևս այն փաստը, որ Վանի թագավորությունում ստորգետնյա կյանքի վերաբերյալ պատկերացումները կապված են եղել ջրի, օվկանոսի կամ ծովերի հետ, որի մարմնավորումն է եղել հենց Վանա լիճը<sup>178</sup>: Չի բացառվում նաև, որ ձկնակերպերը կարող էին հանդես գալ որպես ձուկ կենդանակերպի խորհրդանշան-կուռքեր: Ձկնակերպ արարածները Վանի թագավորությունում հայտնի են ոչ

<sup>174</sup> Тураев 1953, с. 126.

<sup>175</sup> Տե՛ս Աստվածաշունչ, Մարգարեություն Յովնանի, ԳԼ. Բ:

<sup>176</sup> Տե՛ս Գ. Ջահուկյան 1986, էջ 52:

<sup>177</sup> Տե՛ս Գ. Հմայակյան 1990, էջ 18, ծանոթ. 106; Erdog̃an 2017, p. 31.

<sup>178</sup> Есаян, Биягов, Амаякян, Канецяп, 1991, с. 25.

միայն վերոհիշյալ քանդակների տեսքով, այլև մի շարք բրոնզյա գոտիներում և թիթեղներում ձկան պոչով թևավոր արարածների կերպավորմամբ: Իրականի ու երևակայականի գերազանց համադրմամբ առեղծվածային այս կերպարներն ամենայն հավանականությամբ խորհրդանշել են Վանի թագավորությունում գոյություն ունեցած հնագույն հավատալիքների սինթեզը՝ արտացոլելով հին արևելյան ժամանակաշրջանի պատկերացումներն ու գաղափարները:

## ԾԻՍԱԿԱՐԳԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ ԿՆԻՔՆԵՐԻ ԴՐՈՇՄՎԱԾՔՈՒՄ

Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից հայտնաբերված բազմատեսակ կնիքների պատկերագրությունը հանդիսանում է Վանի թագավորության հասարակական ու կրոնական կյանքի տարբեր դրվագների վերաբերյալ տեղեկության կարևոր աղբյուր: Թեմայի առիթով հետաքրքրական են այն կնիքները, որոնց գեղարվեստական հարդարանքում ներկայացված են առավելապես ծիսապաշտամունքային սյուժեներ: Դեկորատիվ-կիրառական արվեստի յուրահատուկ այս բնագավառում պատկերամոտիվների ուսումնասիրությունը մեծ կարևորությունը ունի ոչ միայն կերպարվեստում պատկերագրական հատկանիշների դուրս բերման, այլև հնագույն մարդկային պատկերացումների, հավատալիքների ու ծիսական արարողությունների բացահայտման գործում: Պատկերագրական այլ աղբյուրների հետ համեմատական վերլուծության արդյունքում կարելի է հնարավորին չափով վերականգնել ուրարտական կնիքների պատկերագրության խորհրդաբանությունն ու կիրառական նշանակությունը, ինչպես նաև ուրարտական ծեսերի հնարավոր նկարագիրը: Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից հայտնաբերված կնիքների գերակշիռ մասը հարդարված է կերպարվեստի տարբեր ճյուղերում առկա նույնօրինակ թեմատիկ պատկերաձևերով: Ուրարտական կնիքները զանազանվում են իրենց տիպային ու գեղարվեստական հատկանիշներով, ինչպես նաև գործածական բազմաբնույթ եղանակներով: Իրենց հարդարանքով աչքի են ընկնում հատկապես գլանաձև և դրոշմ-կնիքները: Վանի թագավորության դեկորատիվ-կիրառական արվեստի այս յուրօրինակ նմուշներն իրենց պատկերագրության շնորհիվ հնարավորություն են ստեղծում կրոնական ավանդույթների վերաբերյալ գրավոր տեղեկությունների բացակայության պայմաններում որոշակի պատկերացում կազմել Վանի թագավորության երբեմնի կրոնական ծիսակատարությունների մասին: Կնիքներն

ուրարտական նյութական մշակույթի յուրօրինակ դրսևորումներից են, որոնցում իրենց արտացոլումն են գտել Հայկական լեռնաշխարհում մ. թ. ա. I հազարամյակում գոյություն ունեցած դիցաբանական ու կրոնական տարբեր երևակայական պատկերացումներ: Վանի թագավորության անկումից հետո ուրարտական կնիքների գործածությունն ըստ երևութին դադարել է: Ուրարտագիտության բնագավառում դեռևս սակավ են կնիքների պատկերագրական խնդիրներին առնչվող ուսումնասիրությունները, քանզի հայտնի աշխատություններում ներկայացված է հիմնականում փաստագրություն և արտաքին հատկանիշների վերլուծություն: Քանի որ ուրարտագիտության բնագավառում կնիքների տիպաբանական հատկանիշներն արդեն բազմիցս քննության են առնված են տարբեր մասնագետների գիտական աշխատանքներում, ուստի սույն հետազոտության շրջանակում անդրադարձ է կատարվում միայն որոշ կնիքների պատկերագրական և հորինվածքային խնդիրներին: Կնիքների գեղարվեստական հարդարման վերլուծության գործում հատկանշական են բովանդակային և ոճական տարբերությունները: Պատկերագրական տեսակետից կարևորվում է հորինվածքների ներքին խորհրդաբանությունը: Վերլուծության համար անհրաժեշտ է նախ հասկանալ հորինվածքներում ներկայացված պատկերների իրական գործառույթը, դերն ու նշանակությունը ուրարտական հոգևոր մշակույթի համատեքստում, այնուհետև ըստ բովանդակության դրանց պատկերատիպային առանձնահատկությունները: Կնիքների դրոշմվածքների պատկերագրության հարցում կարևորվում է նաև գեղարվեստական մոտիվների նկարագրությունն ու վերլուծությունը: Հատկանշական է, որ ներկայացված պայմանական պատկերները սերտորեն առնչվել են ուրարտական կրոնական ավանդույթի հետ: Պատկերագրության մեկնության հարցում նշանակալի դեր ունեն ոչ միայն մասնագիտական փորձառությունը, այլև ժամանակաշրջանի և կրոնի վերաբերյալ պատկերացումները: Ուրարտական հոգևոր ավանդույթների վերաբերյալ բացակայող տեղեկությունները կարելի է լրացնել

հարևան մշակույթներում պահպանված աղբյուրների համեմատությամբ: Նախևառաջ հարկավոր է պատկերացում կազմել պատկերի խորհրդաբանական հիմքում թաքնված դիցաբանական կամ կրոնական գաղափարաբանության վերաբերյալ: Անհրաժեշտություն կա նաև պարզաբանելու հորինվածքների ձևաբանական կառուցվածքի հիմնական տարր հանդիսացող պատկերատիպերի և մոտիվների ստեղծման շարժառիթը: Կարելի է ենթադրել, որ դրանք ստեղծվել են նախատիպերի ավանդական կրկնօրինակման արդյունքում, հետզհետե ենթարկվելով ձևափոխման: Ծիսակարգ ներկայացնող կնիքներն առանձնանում են պատկերագրական և ոճական կտրուկ տարբերակիչ հատկանիշներով: Դժվար է մեկնաբանել, թե դա պայմանավորված է եղել տարբեր գեղարվեստական դպրոցների պատկանելությամբ, թե խնդիրը թաքնված է վարպետների անձնական աշխարհայացքային և ոճական ավանդույթներում: Չեն բացառվում նաև նախաուրարտական ակունքները, միջմշակութային փոխառնչություններն ու ազդեցությունները:

Քննության համար բավական ուշագրավ են երկու դրոշմագլանաձև կնիքները Թոփրակ-կալե և Նորշուն-թեփե (արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) ուրարտական հնավայրերից (նկ. 37, 38): Կնիքների դրոշմվածքում ներկայացված է սյուժետային հորինվածք, քրմի կողմից իրականացվող նմանօրինակ ծիսակարգով: Կնիքներին միավորում է առարկայական ձևն ու թեմատիկ բովանդակությունը: Պատկերադաշտը կառուցված է կնիքների լայնաձիգ մակերեսին՝ հորիզոնական տարածականության սկզբունքով: Թեմատիկ նմանության հետ մեկտեղ կնիքները տարբերակելի են կատարման ոճով: Պատկերագրական օրինաչափության առումով առաջին կնիքը կատարված է պարզ գրաֆիկական ոճով: Պատկերադաշտն առանձնացված է հորիզոնական եզրագծերով: Առաջին օրինակում հորինվածքային հիմնական տարրերն են հանդիսանում ծառի կողքին երկրպագության դիրքում պատկերված արական սեռի կերպարն ու քառաստիճան պատվանդանին կանգնեցված ուղղահայաց, կամարաձև

կտրվածքով ստելայաձև հուշարձանները: Պատկերները տրված են ավանդական կիսադեմ սկզբունքով, նկատելի է տարածականության ստեղծման միտում: Հորինվածքին թվացյալ տեսողական շարժունություն են հաղորդում մարդկային կերպարի ձեռքերի դիրքը, ինչպես նաև ծառերի ճյուղերի ռիթմիկ ուրվագիծը: Ստելաների կողքին եռոտանի հիմքով ուղղահայաց առարկա է պատկերված: Ծիսական գործունեության կարևոր տարր է հանդիսանում նաև կերպարի առջևում տեղադրված սափորը: Հատկանշական է նաև ծառերի տեղադրությունը պատվանդանի վրա, որը թերևս թույլ է տալիս այն դիտարկել որպես սրբազնացված ծառ: Չի բացառվում նաև, որ ծիսակարգերում իրական ծառի փոխարեն կիրառություն ունենար դեկորատիվ ծառ-հուշարձան: Երկարագետ կերպարը, դատելով հանդերձանքից և գլխի խույրից, ամենայն հավանականությամբ քուրմ է<sup>179</sup>: Կնիքի հորինվածքում ծառերն ու ստելաները ներկայացված են դիմահայաց, գրաֆիկական սխեմատիկ ոճով, իսկ մարդկային կերպարն ու սափորը կիսադեմ: Իրատեսական կողմից սա թերևս տարօրինակ է, քանի որ մարդկային կերպարը գործողություն է իրականացնում ծառի դիմաց: Հետևաբար կարելի է ենթադրել, որ նկարիչը փորձել է միջավայրում առարկաներին հաղորդել պատկերագրական պայմանական դիրք՝ ելնելով ըստ երևույթին թեմայի կանոնիկ ավանդույթից: Այսպիսի գեղարվեստական հնարք կիրառում էին նաև հին եգիպտացիները տարածական հորինվածքներում<sup>180</sup>: Հնագույն հուշարձաններ ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է դիտարկել նաև այն փաստը, որ կերպարվեստում ներկայացվող պատկերաձևերը հաճախ ուղղված են ոչ միայն դիտողին, այլև պատկերն այսպես ասած «ընթերցողին»՝ հանդիսանալով պատկեր-գիր և կատարելով նշանային գործառույթ<sup>181</sup>: Ստելաների վրա առկա զմանախշումներից կարելի է եզրակաց-

---

<sup>179</sup> **Ayvazian** 2006, p. 998.

<sup>180</sup> **Раушенбах** 1980, с. 18-20.

<sup>181</sup> **Даниэль** 1990, с. 24.



նել, որ դրանք սեպագիր կոթողներ են և պարունակում են ծեսին համապատասխան կրոնական բնույթի գրավոր բովանդակություն: Կնիքների վրա ներկայացված ծիսակարգերում պատկերված ստեղանների և ծառերի երբեմնի գոյությունն են փաստում Ալթին-թեփե հնավայրի բացօթյա սրբարանում հայտնաբերված նմանօրինակ ստեղաններն ու փոստրակով պատվանդանը<sup>182</sup>: Նման պատվանդաններ գտնվել են նաև Այանիսի պեղումներում: Շատ հավանական է, որ փոստրակով պատվանդանին տեղադրված սրբազան ծառերի շուրջ կատարվել է խմիչքի հեղման արարողություն<sup>183</sup>: Դրա ապացույցն է հանդիսանում վերոհիշյալ հորինվածքում պատկերված սափորը, որն ամենայն հավանականությամբ նախատեսված է եղել սրբազան խմիչքի ընծայաբերման՝ միգուցե ջրի կամ արյան խորհրդանիշ հանդիսացող գինու համար<sup>184</sup>: Ասվածի իրեղեն ապացույցն են հանդիսանում Այանիսի սրբավայրում հայտնաբերված երեք սափորները, որոնց արտաքին ձևը, կարելի է ասել, համապատասխանում է պատկերված սափորին<sup>185</sup>: Ա. Բաթմազի տեսակետի համաձայն՝ կնիքի հորինվածքում կենարար հեղուկն օգտագործվում է ծառի վերակենդանացման (կյանքի շարունակականության կամ հարության գաղափար) նպատակով և որպես ասվածի վկայություն բերվում պատկերված ծառի դեպի ներքև ուղղված ճյուղերը<sup>186</sup>: Մեկ այլ ծիսակարգ է ներկայացված Նորշուն-թեփե հնավայրից գտնված գլանաձև կնիքի պատկերադաշտում: Այնտեղ պատկերման ոճական տիպն առանձնանում է առավել պարզունակ և խիստ սխեմատիզմով: Հորինվածքում ներկայացված է երկարազգեստ մարդկային կերպար, ձեռքում կարծես թե գավազան, կենտրոնական հատվածում եռոտանուն տեղադրված հսկայական կաթ-

---

<sup>182</sup> **Özgüç** 1969, p. 28.

<sup>183</sup> **Batmaz** 2013, p. 73.

<sup>184</sup> Ծիսակարգերում զոհաբերված կենդանու արյան կիրառման վերաբերյալ տե՛ս **Diakonoff** 1993, pp. 47-57.

<sup>185</sup> **Batmaz** 2013, 73, p. fig. 21.

<sup>186</sup> **Batmaz** 2013, p. 73.

սա, իսկ աջ կողմում՝ երեք ստելա, սեղան (հավանաբար գոհասեղան) և պայմանական ծառապատկեր: Երկու կնիքների վրա երեք ստելայի առկայությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանք ունեցել են ըստ երևույթին կարևոր ու սրբազան նշանակություն: Չի բացառվում, որ գործ ունենք մահվան պաշտամունքի հետ և այդ ստելաները ծառայել են որպես մահարձանհուշարձան, կամ ինչու ոչ նաև կուռք-արձան<sup>187</sup>: Ծիսական հեղման համար հավանաբար կարող էր կիրառվել ինչպես ջուր, այնպես նաև գոհաբերված կենդանու արյուն կամ արյուն խորհրդանշող գինի<sup>188</sup>: Այն, որ այդ ստելա-կոթողները խորհրդանշել են աստվածներին՝ փաստում են Վանա ծովակի արևելյան ափերին Մենուա և Ռուսա II արքաների Թեյշերա աստվածությանը ձոնված երկու արձանաայուները<sup>189</sup>: Կոթողների առջև քրմերի կողմից կատարված գոհաբերությունների վերաբերյալ հիշատակություն պահպանվել է Մենուա արքայի արձանագրությունում, որտեղ խոսվում է խաղողուտի տոնին խալդյան դոան և կոթողի առջև Խալդի և Ուարուբահնի դիցերին մատուցվող ընծայաբերության մասին<sup>190</sup>: Ստելաների առջև ծիսակատարության անցկացման հիշատակություններ պահպանվել են խեթական տեքստերում, որոնցում հիշատակված ծիսական **huwaši** կոչվող հուշարձանները համարվում էին աստվածության տուն, պատրաստվում էին ինչպես քարից, այնպես նաև փայտից ու արծաթից՝ դեկորատիվ թանկարժեք դրվագազարդամբ<sup>191</sup>: Դրանց որպես սրբությունների առջև, կատարվում էին ծիսական արարողություններ և գոհաբերություններ: Ուշագրավ է, որ խեթական հնավայրերում ևս, ստելաների կողքին հայտնաբերվել են ջրի կուտակման համար նախատեսված տարաներ<sup>192</sup>: Սարգոն II-ը

---

<sup>187</sup> Տե՛ս **Kuvanc, İşik, Genç, Konyar** 2022, pp. 55-88.

<sup>188</sup> **Çilingiroğlu** 1997, p. 102.

<sup>189</sup> Տե՛ս **Меликишвили** 1960, №103, 267.

<sup>190</sup> **Այվազյան** 2018, էջ 70:

<sup>191</sup> **Cammarosano** 2015, p. 225.

<sup>192</sup> **Cammarosano** 2015, p. 227, fig. 3.

հիշատակում է գոհաբերությունների ժամանակ Խալդի աստվածությանը նվիրաբերված գինու հեղման հատուկ բրոնզյա տարաների մասին<sup>193</sup>: Պատկերամոտիվներում ներկայացված ստելաների իրական գոյությունն են վկայում Վանի թագավորության տարածքից հայտնաբերված բազմաթիվ քարակոթողները: 1947 թվականին Թեյշեբախի միջնաբերդի տարածքում հողի մեջ ուղղահայաց կանգնեցված (in situ) տուֆե կուռքի և նրա դիմաց գտնված խեժի հետքերով սափորի հայտնաբերումը ևս մեկ ապացույց է Հայկական լեռնաշխարհում քարե կոթողների դիմաց իրականացված ծխական արարողակարգերի ավանդույթի գոյության<sup>194</sup>: Մահվան գաղափարի միտքը բխում է վերոհիշյալ հորինվածքի ծառանման պատկերներից: Ծառերի եռանկյունաձև ուրվագծից դատելով՝ դրանք մշտադալար նոճի են: Համեմատելով Նորշուն-թեփեյի կնիքը նույն վայրից հայտնաբերված այլ նմուշների հետ, կարելի է եզրակացնել, որ պատկերատիպերի տարբերությունները և ընդգծված սխեմատիզմը բխում են թերևս տարածաշրջանային գեղարվեստական ձեռագրից: Հասկանալի է, որ դարձյալ գործ ունենք քրմի կողմից որոշակի ծխական արարության հետ: Մակայն այստեղ ի տարբերություն առաջին օրինակի՝ արարողակարգի գլխավոր տարրը կաթսան է: Պատկերագրական տեսակետից վարպետին հաջողվել է կաթսայի ուրվագծերով ստանալ ծավալային լուծում: Կնիքի հիմքում սխեմատիկ ուրվագծմամբ պատկերված է կենդանու վրա կանգնած աստվածություն<sup>195</sup>: Այսօրինակ կնիքներում համատեղված է իրանի գլորմամբ արտաստաման և հիմքին արված պատկերը սեղմամբ դրոշմելու մեթոդը: Պահպանված հնագիտական նյութերը վկայում են, որ այս տիպի կնիքներով գործարքը իրավական ուժ է ունեցել միայն վավերագրի վրա կնիքի գլորման և

---

<sup>193</sup> Дьяконов 1951, №2, №49.

<sup>194</sup> Сорокин 1951, с. 71.

<sup>195</sup> Аувазян 2006, р. 984.

դրոշման արտասպառնությունների առկայության դեպքում<sup>196</sup>: Պատկերված կաթսայի բրոնզյա իրական օրինակները հայտնի են ուրարտական տարբեր հնավայրերից: Ակնհայտ է, որ կաթսան կրում է ծխական գործառույթ և նախատեսված է ըստ երևույթին կենդանական զոհաբերության համար: Չի բացառվում նաև, որ նմանօրինակ կաթսայում կարող էր լցվել նաև ծխական խմիչք: Գինու զոհաբերության փաստացի վկայությունն է Կարմիր-բլուրի 1500 լիտր տարողությամբ պղնձյա կաթսան, որը Ս. Եսայանի կարծիքով կանգնեցված է եղել Թեյշեբախինի տաճարի առջև և զոհաբերության ժամանակ լցվել է գինով<sup>197</sup>:

Պատկերագրության առումով բավական ուշագրավ է նաև Կարմիր-բլուրից գտնված մի կնիք՝ դեպի թևավոր սկավառակն ուղղված ծնկած ֆիգուրի պատկերմամբ (նկ. 39): Ներկայացված է թևավոր մարդակերպ արարած, որն իր դիրքով կրկնում է Կարմիր-բլուրի բրոնզյա գոտու աստվածության ծնկած կերպարը: Կնիքի դարձերեսին որոշակի գործողության դիրքում պատկերված է աջ ձեռքը բարձրացված թևավոր աստվածություն: Նույնօրինակ սյուժեներն իրենց արտահայտությունը գտել են նաև Կարմիր-բլուրից գտնված այլ կնիքներում (նկ. 40): Վանի թագավորությունում գոյություն ունեցած ծխական հետաքրքիր արարողակարգի ուշագրավ տեսարան է ներկայացված Բասթամից (Իրան) հայտնաբերված մի կնիքի երկայնական պատկերադաշտում (նկ. 41): Սեպագիր տեքստով եզերված հորիզոնական պատկերադաշտի կենտրոնում պատկերված է առյուծ՝ առջևում սխեմատիկ եռաժանի, իսկ առյուծի ետևից ամպհովանու տակ պատկերված է առաջ ընթացող արքան: Արքայի ֆիգուրի կարևորությունը հին արևելյան կանոնների համաձայն առավել մեծ է, քան ամպհովանին պահող ծառայինը: Այն, որ այս հորինվածքում ներկայացված է Խալդիի հետ առնչվող ծխակարգ հուշում է առյուծի ներկայությունը: Իսկ ինչ վերաբերվում է եռաժանի հիշեց-

---

<sup>196</sup> Փիլիպոսյան 1998, էջ 58:

<sup>197</sup> Եսայան 1982, էջ 45:

նող պատկերին, ապա այն ըստ երևույթին գաղափարապատկեր է և կարող է վերծանվել իբրև Արարիչ կամ միգուցե Խալդի<sup>198</sup>: Թերևս նույն ծիսակարգն է ներկայացված նաև Թոփրակ-կալեից գտնված մեկ այլ կնիքի պատկերաշարում (նկ. 42): Առյուծի դիմաց նկատելի է կամարաձև պատկեր, հավանաբար տաճարի մուտք, որի ուղղությամբ շարժվում է ծիսաթափորը: Այս կնիքի բովանդակությունը մեկնաբանելու համար թերևս տեղին կլինի օգտվել խեթական տեքստերից, որոնցում պահպանվել են հիշատակություններ արքաների կողմից տաճարների դարպասների դիմաց իրականացվող ծիսակատարությունների վերաբերյալ (տաճարի մուտքը հանդիսանում էր երկրային և երկնային սրբազան աշխարհների խորհրդանշական սահմանաբաժան)<sup>199</sup>: Սյուժեն միգուցե ներկայացնում է Մհերի դռան արձանագրությունում հիշատակված Խալդի աստծո դարպասների դիմաց իրականացվող որոշակի ծիսակատարություն: Բավական ուշագրավ է ձեռքերը վեր ուղղած երկրպագողի կերպարը, որի մարմնի ուրվագիծը թույլ է տալիս ենթադրել, որ նախորդ օրինակում եռաժանին ոչ միայն կարող է հանդիսանալ Խալդիի գաղափարանշան, այլև երկրպագության դիրքով մարդկային կերպարի ոճավորված պատկեր: Թոփրակ-կալեի հորինվածքում պատկերները ներկայացված են որոշակի հեռավորությամբ՝ ստեղծելով յուրօրինակ հեռանկարի զգացում: Նույն վայրից գտնված երկու այլ կնիքների պատկերամոտիվի կենտրոնում ուշադրություն են գրավում ոճապես տարբեր, բայց իրենց եռանկյունաձևությամբ նման առարկաները (նկ. 43, 44), որոնք հավանաբար կարող են լինել այն սայլակառքերը, որոնցում ծիսակատարությունների ընթացքում տարվել է Խալդիի սրբազան նիզակը կամ կենաց ծառը (նման ավանդույթ գոյություն է ունեցել նաև խեթական մշակույթում): Երկու կնիքներում առկա են ցլապատկերներ և երկրպագուներ: Յլազլիսի այդ ուշագրավ պատկերը, թերևս որպես

---

<sup>198</sup> Մովսիսյան 1998, էջ 45, աղ. 2:

<sup>199</sup> Ардзинба 1982, с. 29.

Թեյշեբայի գաղափարանշան հանդիպում է նաև Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված գլանաձև մեկ այլ կնիքի վրա (նկ. 45): Այս հորինվածքում սաղավարտակիր մի կերպար գավազանով որոշակի գործողություն է կատարում դարձյալ պալատի կամ տաճարի մուտքի առջև (չի բացառվում նաև աստվածային դռների առջև) տեղադրված ուղղահայաց սալի դիմաց: Այս տեսարանը հիշեցնում է խեթական աղբյուրներում հիշատակվող, գարնանային տոներին հատուկ քարարձանների դիմաց կատարվող ծիսական արարողակարգերը: Վանի թագավորությունում, հաշվի առնելով քննարկված հորինվածքներում առկա պատկերները, ծիսական արարողակարգերում ևս քարակոթող-ստելաները փաստորեն կարևոր նշանակությունն են ունեցել:

Այսպիսով կարելի է եզրակացնել, որ ուրարտական վերոհիշյալ կնիքների վրա ներկայացված է որոշակի ծիսակատարություն, որում կարևոր նշանակություն ունեն ստելաները և կենաց ծառը: Տարբերվում են ըստ երևույթին ծիսական զոհաբերության ձևերը. մի դեպքում խմիչքով և սափորով, մյուսում միգուցե կենդանական զոհաբերություն կաթսայով: Ակնհայտ է, որ այս հորինվածքները հանդիսանում են ուրարտացիների կրոնական մշակույթում կարևոր ծեսի ճանաչելի առանձին դրվագներ, ինչպես օրինակ քրիստոնյաների համար ավետարանական սյուժեները: Ի տարբերություն ուրարտական այլ գեղարվեստական հորինվածքների, որտեղ ծիսակարգ իրականացնող կերպարներն առեղծվածային էակներ են, վերոհիշյալ կնիքներում մարդկային կերպարներն ամենայն հավանականությամբ մարմնավորում են արքային՝ որպես գլխավոր քուրմ: Կենաց ծառի հետ իրականացվող ծիսական արարողակարգերն ամենայն հավանականությամբ կապվել են կյանքի գաղափարի, և այդպիսով նաև կյանք ու գործություն պարգևող դիցարանի գլխավոր Խալդի աստվածության հետ<sup>200</sup>: Այս առիթով հատկանշական է նաև հորինվածքներում պատկերված թվով երեք կամարաձև հուշարձանները

---

<sup>200</sup> Batmaz 2013, pp. 82-83.

(սրբազան երեք թվի խորհուրդը), որոնք ըստ երևույթին ասոցացվում են Վանի թագավորության դիցարանի գլխավոր եռյակ աստվածությունների և նրանց հետ կապված ծիսակարգերի հետ:

## ԾԻՍԱԿԱՆ ՍՅՈՒԺԵՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԲՐՈՆԶՅԱ ՍԱՂԱՎԱՐՏՆԵՐԻ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՈՒՄ

Վանի թագավորության սպառազենի ասպարեզում բավական մեծ գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում բրոնզյա սաղավարտների գեղարվեստական հարդարանքը: Մետաղական սաղավարտներ հայտնաբերվել են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից: Դատելով կերպարվեստի տարբեր նմուշների վրա պահպանված պատկերներից՝ Հայկական լեռնաշխարհում սաղավարտները կիրառվել են արդեն մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակում: Մեր օրեր հասած ուրարտական բրոնզյա սաղավարտները տարբերվում են իրենց ձևերով և գեղարվեստական հարդարմամբ: Պահպանված օրինակների գեղագիտական տեսքից և պատկերագրական առանձնահատկություններից դատելով՝ դրանք ամենայն հավանականությամբ ժամանակին ունեցել տարբեր խորհրդաբանական և գործածական նշանակություն: Թեմայի շրջանակում դիտարկվում են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից հայտնաբերված բրոնզյա սաղավարտների գեղարվեստական հարդարման հորինվածքային լուծումները և խորհրդանշանների դերը: Վանի թագավորության ժամանակաշրջանին վերագրվող սաղավարտների ձևերի և կիրառության վերաբերյալ առաջնային տեղեկություն են հաղորդում Բրիտանական թանգարանում գտնվող «Բալավայության դարպասների» գեղարվեստական հարդարանքում՝ Արամե արքայի գորքի զինվորների գլխին առկա սաղավարտներն ու Սալմանասար III արքայի այդ դարպասների վրա թողած արձանագրությունը<sup>201</sup>: Հին արևելյան կանոններով կատարված կիսադեմ պատկերները միայն հաղորդում են արտաքին ուրվագիծը և դժվար է դրանց գեղարվեստական հարդարանքի մասին դատողություն կատարել: Այդ հարցում օգնության են գալիս Վանի թագավորության

---

<sup>201</sup> Дьяконов 1951, №2.



տարբեր տարածքներից հայտնաբերված զանազան սաղավարտների նմուշները: Ուրարտական սաղավարտներ հիմնականում հայտնաբերվել են երկու տիպի հնավայրերից՝ տաճարական պաշտամունքային և պալատական համալիրների զինապահոցներից<sup>202</sup>: Ուրարտական սաղավարտներ հայտնաբերվել են Կարմիր-բլուր, Ալթին-թեփե, Չավուշթեփե և այլ հնավայրերից, ինչպես նաև կան բազմաթիվ սաղավարտներ, որոնց հայտնաբերման վայրն անհայտ է: Դա թերևս դժվարեցնում է ամբողջացնել ուրարտական սաղավարտների գեղարվեստական հարդարման զարգացման պարբերացումը ըստ ժամանակագրական և տեղագրական հատկանիշների: Չավուշթեփեից և Ուչկալեից (արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) հայտնաբերված սաղավարտները ենթադրվում է, որ պատերազմում գոհված զինվորների են պատկանել<sup>203</sup>: Առավել հայտնի նմուշների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս որոշակի պատկերացում կազմել մ. թ. ա. 9-6-րդ դարերի ուրարտական սաղավարտների հիմնական ձևի և հարդարման առանձնահատկությունների վերաբերյալ: Ենթադրաբար մեծ թիվ են կազմում նաև տարբեր դարերում գանձագողության հետևանքով կորսված և տարբեր հնավաճառների մոտ հայտնված սաղավարտները: Գանձագողության արդյունքում են կորսվել նաև Սարգոն II-ի ռազմարշավի արդյունքում Մուծաձիբի Խալդի աստծո տաճարից առևանգված գանձերի թվում հիշատակվող սաղավարտները<sup>204</sup>: Արձանագրությունների շնորհիվ պարզ է դառնում, որ սովորական սպառազեն լինելուց բացի, սաղավարտները հանդիսացել են նաև պաշտամունքային առարկա, նվիրաբերվել են տաճարներին և աստվածներին: Դա են փաստում օրինակ Ալթին-թեփե հնավայրի տաճարային հատվածում, պաշտամունքային առարկաների թվում հայտնաբերված սաղավարտները<sup>205</sup>: Պաշտամունքային իրերը պահվել են ոչ

<sup>202</sup> Dezső, Niederreiter, Bodnár 2021, p. 128.

<sup>203</sup> Dezső, Niederreiter, Bodnár 2021, p. 128.

<sup>204</sup> Thureau-Dangin 1912, pp. 368–385.

<sup>205</sup> Özgüç 1966.

միայն տաճարներում, այլև միգուցե պալատական համալիրների սրբազան հատվածներում<sup>206</sup>: Ուրարտական գեղարվեստական մետաղագործության ուսումնասիրության շրջանակում ևս բրոնզյա սաղավարտներն ունեն իրենց ուշագրավ տեղը: Հին Մերձավոր Արևելքից հայտնի սաղավարտների կեսից ավելին հենց ուրարտական սաղավարտներն են<sup>207</sup>: Օ. Բելլիի ենթադրությամբ Արգիշթի I արքայի գահակալման տարիներին (մ. թ. ա. 786-764 թթ.) ռճափոխություն է տեղի ունեցել սաղավարտների գեղարվեստական հարդարանքում և երկրաչափական զարդամոտիվները փոխարինվել են ֆիգուրատիվ պատկերներով<sup>208</sup>: Վանի թագավորության գեղարվեստական մետաղագործության մեջ յուրօրինակ տեղ են զբաղեցնում հատկապես ծիսական սյուժեներով հարդարված սաղավարտները: Հատկապես ակնառու են ռազմական շքերթի, որսի ու ծիսական արարողության թեմատիկ հորինվածքային լուծումները սաղավարտների հարդարանքում: Այդօրինակ սաղավարտների շարքում կարևորվում է Կարմիրբլուրում 1947 թվականին հայտնաբերված Սարդուրի II արքայի արձանագրությամբ բրոնզյա սաղավարտը (նկ. 46, 47): Սաղավարտի ճակատամասը զբաղեցնում է երկու կողմից առյուծագլուխ վիշապներով շրջանակված կենտրոնական պատկերադաշտը: Հորինվածքը ներառում է երկշարք դասավորությամբ սրբազան 11 ծառերի և զույգ աստվածությունների պատկերներ: Ըստ երևույթին կարևոր խորհրդաբանական տարբերություն կա սրբությունների թևավոր և անթև կերպարային լուծումներում: Կենտրոնական հորինվածքը շարունակվում է ծոծրակն ու քունքամասը հարդարող մարտակառքերով և հեծյալներով զարդարված գոտիներով: Զինվորները կրում են քննարկվող նմուշի օրինակով սաղավարտներ և վահաններ: Բոլոր ֆիգուրները մշակված են նուրբ փորագրական տեխնիկայով: Սաղավարտի

<sup>206</sup> Dezső, Niederreiter, Bodnár 2021, p. 17.

<sup>207</sup> Dezső 2001, p. 203; Belli 1993, p. 6.

հարդարանքում ներկայացված են 10 հեծյալ և 8 մարտակառք: Պատկերների ռելիեֆային ուռուցիկ մշակումը մետաղի հարթ պատկերադաշտի հետ ստեղծում է լույս ու սովերի յուրօրինակ խաղ: Ռազմաշքերթ ներկայացնող պատկերամոտիվային նույնօրինակ համակարգը կրկնվում է նաև ուրարտական բրոնզյա կապարճների հարդարանքում: Ի տարբերություն սաղավարտների՝ կապարճների հարդարանքում պատկերների մշակումներում նկատելի են փորագրման տեխնիկայի տարբերություններ, որը բացատրվում է տարբեր վարպետների աշխատանքով<sup>209</sup>: Մարտակառքերում երկու ֆիգուր է ներկայացված մեկը անմորուս, մյուսը մորուքավոր: Յուրաքանչյուր շարք շրջանակված է երկշարք զիզգագանախշ երիզով: Սաղավարտի ստորին հատվածում Արգիշթի I արքայի որդի Մարդուրի II-ի սաղավարտը Խալդի աստծոն ձոնելու վերաբերյալ սեպագիր հիշատակությունն է<sup>210</sup>: 1950 թվականի պեղումների արդյունքում գտնվել է բրոնզյա սաղավարտ Մենուայի որդի Արգիշթի I արքայի սեպագիր արձանագրությամբ, որն իր գեղարվեստական հարդարանքով համընկնում է առաջին օրինակի հետ (նկ. 48, 49)<sup>211</sup>: Սաղավարտներին միավորում է միևնույն գեղարվեստական հարդարման տիպը: Ճակատամասի կենտրոնական հատվածը դարձյալ կազմված է օձամարմին առյուծագլուխ քառակամարով, որը երկու կողմից ներառում է երեք շարքով համաչափ դասավորված գոտիները: Առաջին առանձնացված գոտում մեկ կենաց ծառի պատկեր է յուրաքանչյուր կողմից դեպի ծառն ուղղված մեկական մարդակերպ՝ գործողության մեջ: Ստորին երկու շարքերում, ինչպես առաջին նմուշում, հնգական ծառ երկու կողմից մարդակերպերով: Հաջորդաբար դասավորված մարդկային կերպարները տարբերակելի են թևավոր և անթև մշակմամբ: Վերին գոտու կերպարներն առանց թևերի են: Կերպարների հագին կարճաթևք երկար զգեստ է, գլխին կրում են եղջրազարդ խույր: Բոլոր

---

<sup>209</sup> Миансарян 1972, с. 75.

<sup>210</sup> Пиотровский Б. 1950, с. 67.

<sup>211</sup> Пиотровский 1952, с. 39.

կերպարների մի ձեռքը բարձրացված է դեպի ծառը, մյուսում դույլիկ է: Ուշագրավ է դիտարկել այն փաստը, որ կերպարների աջ ձեռքն է բարձրացված, որը թերևս պայմանավորված է հնուց աջ ձեռքին տրվող պաշտամունքային կարևորությամբ: Ձեռքը մարդու մարմնի ամենասեմանտիկ տարրն է: Աջ և ձախ հասկացությունները մշտապես կարևորվել են տարբեր մշակույթներում: Ձեռքերի դիրքին տրվել է խորհրդաբանական նշանակություն<sup>212</sup>: Իգուր չէ, որ դեռևս հնագույն պալեոլիթյան մշակույթում ձեռքերը որպես պատկերագրական մոտիվ պատկերվել են քարանձավային որմնանկարչության մեջ, կարևոր նշանակություն ունեցել եգիպտական մշակույթում, հետագա հինդուիզմի, բուդդիզմի, քրիստոնեական և մահմեդական կրոններում և այլն: Այս պատկերագրության մեջ ծիսակարգի կարևոր տարր է հանդիսանում նաև ձեռքերի պայմանական դիրքը, որը կարող է պայմանավորված լինել հին մարդկանց հավատալիքներում հոգևոր և ֆիզիկական էներգիայի փոխանցման հետ<sup>213</sup>: Մխեմատիկ գրաֆիկական լուծմամբ ոճավորված ծառերն առնված են կամարակապի մեջ՝ հիշեցնելով քարե ստելա-կոթող: Այս տեսակետն է նաև ժամանակին արտահայտել Բ. Պիտրովսկին՝ նմանեցնելով դրանք ասուրական նմանօրինակներին<sup>214</sup>: Ծառերի ճյուղերը յոթ շարքով են դասավորված, գագաթամասում երկուական ճյուղ, ավարտվում են դեպի վեր ուղղված պտղազարդով: Այս տիպի սաղավարտների հարդարանքում հետաքրքրական է, թե ինչու է կենտրոնական հատվածը նվիրված ծիսական այուժեի պատկերմանը, իսկ կամարաշարից դուրս ձգվող գոտիներում աշխարհիկ բնույթի թեմա՝ այն էլ ռազմական այուժեի դրվագ-մոտիվներով: Պատկերագրական այս համադրությունն ըստ երևույթին ունի իր խորհրդաբանական հիմքը, որը կարիք ունի պարզաբանման: Օձամարմին-առյուծազլուխ քառակամարները հավանաբար բաժանարար են ծառայում աշխարհիկ և ծիսական տեսարանների

---

<sup>212</sup> **Королев** 2005, с. 564-567

<sup>213</sup> **Трессидер** 1999, с. 312.

<sup>214</sup> **Пиотровский** 1950, с. 66.

համար: Վարպետներին հաջողվել է ռազմերթի տեսարաններում ստանալ շարժուն պատկերներ: Դա հատկապես ակնառու է ձիապատկերներում ակնհայտ դինամիկ թռիչքային դիրքերում: Փորագրման մեջ ակնառու է պատկերագրական հաստատուն համակարգի կիրառությունը: Հեծյալների և ռազմակառքերի դիրքը սաղավարտների պատկերադաշտում ուղղված է դեպի կենտրոնական պատկերագոտին, որտեղ ներկայացված է ծիսական տեսարան: Ըստ երևույթին սաղավարտի ճակատամասում հոգևոր թեմայի պատկերումը խորհրդաբանորեն միտված է եղել կրողին արտաքին թշնամուց ու չարքից պաշտպանությանը: Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել կենաց ծառը եզերող կամարակապին, որն այստեղ ոչ միայն ծառայում է իբրև պատկերագրական մոտեցում, այլև հավանաբար ունի իր խորհրդաբանական բացատրությունը: Բացի այն, որ նմանվում է հուշարձան-ստելայի, այն կրկնում է նաև երկնականարի պատկերագրությունը, որը հետագայում ի հայտ է գալիս քրիստոնեական սրբանկարչության մեջ: Այս առիթով հարկավոր է գուգահեռ կատարել մ. թ. 16 դարի մի ձեռագրում պահպանված պարականոն մի զրույցում նկարագրվող կենաց ծառի նկարագրությանը, որտեղ դրախտի կենտրոնում ծառն է, ճյուղարդ ու պտղագարդ, և այդ ծառի վերնամասը հասնում է երկնքին<sup>215</sup>: Պտղագարդ ճյուղերից դատելով՝ ծիսակարգը պետք է տեղի ունենա գարնանը կամ ամռանը՝ խորհրդանշելով պտղաբերություն և կյանք: Այստեղ ամենայն հավանականությամբ գործ ունենք տարվա որոշակի եղանակի ու դրա հետ կապված ծիսակարգի հետ: Ծառի պատկերագրական տիպը հայտնի է դեռևս հին միջագետքյան կնիքների դրոշմվածքներից, իսկ երկու կողմերում մարդակերպ կամ կենդանական կերպարներով հորինվածքները հին միջագետքյան հուշարձաններից<sup>216</sup>: Սաղավարտի հորինվածքում ներկայացված կենաց ծառի պատկերատիպը առավել լայն տարածում ունի իր

---

<sup>215</sup> Афанасьев 1982, с. 214.

<sup>216</sup> Philpot 1897, p. 6.

եռամաս կառուցվածքով: Մ. թ. ա. երկրորդ հազարամյակից ի վեր այս տիպը բնորոշվել է որպես հին-ասուրական մոտիվ և նեո-ասորեստանյան թագավորության հզորացմանը զուգահեռ տարածվել ողջ հին Մերձավոր Արևելքում՝ պահպանվելով մինչև մ. թ. ա. I հազարամյակի վերջ<sup>217</sup>: Վանի թագավորության մշակույթում ծառայատկերի՝ որպես կենաց ծառի գաղափարական նշանակության վերաբերյալ հիշատակություններ չեն պահպանվել: Բնից ելնող ճյուղերով ծառի սխեմատիկ պարզունակ պատկերներն օգտագործվել են նաև ուրարտական հիերոգլիֆային գաղափարանշաններում<sup>218</sup>: Չի բացառվում, որ կենաց ծառայատկերների ոճական տարբերություններն արտացոլում են կյանքի տարբեր փուլերը: Դիցաբանական և կրոնական համակարգերում կյանքի աճն ընդգծվում է ծառի ծաղկմամբ և պտուղների հասունացմամբ՝ իր մեջ կրելով կյանքի ու անմահության գաղտնիքը<sup>219</sup>: Ըստ երևույթին այս ծիսակարգի հիմքում ընկած է կենաց ծառի սրբազան բեղմնավորման և պտղաբերման ծեսը, որին մեծ կարևորություն է տրվել: Այս առիթով ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ ուրարտական կերպարվեստի տարբեր նմուշներում հանդիպում են թե՛ պտղազարդ, և թե՛ առանց պտուղների ծառայատկերներ, դեպի վերև կամ ներքև ուղղված ճյուղերով, հաճախ վերնամասում արևի թևավոր սկավառակապատկերով: Պատկերագրական մոտիվներում մորուքավոր և անմորուս կերպարներն ամենայն հավանականությամբ ընդհանրական կերպարներ են՝ խորհրդանշելով տարվա որոշակի հատված. օրինակ ձմեռը ծերացող ծերունու կերպարանքով, իսկ գարունը երիտասարդ և անմորուս կերպարանքով: Տարվա եղանակների մարդկայնացման երևույթը գոյություն ունի տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներում և դիցաբանության մեջ<sup>220</sup>: Տարիքային տարբեր պատկերումները մեծ տարածում են ունեցել Վա-

---

<sup>217</sup> Parpola 1993, p. 163.

<sup>218</sup> Մարտիրոսյան 1973, էջ 8:

<sup>219</sup> Պողոսյան 2019, էջ 461:

<sup>220</sup> Афанасьев 1982, с. 220.

նի թագավորությունում հատկապես աստվածությունների դիմագծային մշակումներում<sup>221</sup>: Վերոհիշյալ սաղավարտներում հանդիպող գեղարվեստական հարդարման պատկերագրական այս տիպը թերևս հատուկ է միայն ուրարտական սաղավարտներին և չի կրկնվում այլ մշակույթներում: Այսօրինակ հարդարումը կրկնվում է նաև Այանիսի տաճարային հատվածի պեղումներով գտնված Ռուսա II արքայի արձանագրությամբ բրոնզյա սաղավարտի հարդարանքում: Թեմատիկ առումով հարդարման տիպն որոշակի դետալային տարբերություններով առկա է նաև ուրարտական այլ սաղավարտների հարդարանքում: Ճակատամասում առյուծագլուխ վիշապներով հարդարված սաղավարտների հաջորդ տիպն առաջին քննարկված տարբերակից տարբերվում է սաղավարտի տրամագծով ձգվող պատկերագոտին ընդգրկող ռազմական շքերթի փոխարեն առյուծաորսի տեսարաններով:

Սաղավարտի ճակատամասի հորինվածքը դարձյալ ներառում է երկու կողմերից չորսական առյուծագլուխ օձավիշապներով և սաղավարտի գագաթից ներքև իջնող հավելյալ դիմահայաց առյուծագլուխ օձավիշապ (նկ. 50, 51): Դիմահայաց պատկերված առյուծագլուխն ունի մանրակրկիտ դիմագծային մշակում: Ստորին կենտրոնական հատվածը ներկայացնում է ծիսակարգ: Պատկերադաշտերը ներառված են կոկոնազարդ դրասանգի մեջ: Կենտրոնում ցլի մեջքին հարմարեցված գահին երեք քառորդ թեքվածությամբ ներկայացված է թևավոր օղակով պսակված աստվածության պատկեր, նման Աշշուրի կամ Ահուրամազդայի կերպարներին: Տրված է տարածական փովածք գահի ոտնակները կենդանու մեջքին հարմարեցնելու սկզբունքով: Երկու կողմից դեպի աստվածությանն են մոտենում երեք երկրպագողներ, իսկ անմիջապես գահի մոտ ծնկած են երկու կերպար, ձեռքում դուլիկ: Հավանաբար ներկայացված են աստվածությանը երկրպագող և ընծաներ մատուցող տաճարային սպասավորներ, քրմեր: Գեղարվեստական հարդարման տեսա-

---

<sup>221</sup> **Есаян** 1982, с. 182.

կետից հավասարակշռված են հորինվածքային բոլոր հատվածների պատկերագրական տարբերը՝ երեքական յուրաքանչյուր կողմից, հավասարակշռելով հորինվածքի երկու հատվածների ծանրաբեռնվածությունը: Այս կերպարները, ինչպես վերոհիշյալ սաղավարտների կերպարները, ձախ ձեռքում ունեն դույլիկ, իսկ աջն օրհնության դիրքում ուղղված է դեպի թևավոր աստվածությունը: Եռյակ կերպարները տարբերվում են իրենց հագուստով, գլխի հարդարմամբ և ըստ երևույթին տարիքային ու սոցիալական դիրքով: Պատկերագրությունը կատարված է կիսադեմ սկզբունքով: Թևավոր աստվածության այս կերպարը կրկնվում է բրոնզյա որոշ առարկաների վրա՝ ըստ երևույթին ներկայացնելով Թեյշեբա աստվածությանը (դատելով ցլի առկայությունից): Առյուծաորսի մոտիվը հիշեցնում է ասորեստանյան բարձրաքանդակներից հայտնի տեսարանները: Արդյո՞ք այստեղ ներկայացված է աշխարհիկ առյուծաորս, թե սա ծիսական մոտիվ է՝ գաղափարապես կապված ճակատամասի հորինվածքի հետ: Ամենայն հավանականությամբ ծիսական բնույթի այս տեսարանում գլխավոր կերպարն առյուծն է, որին նետահարելով, թերևս առաջ է քաշվում ցլի խորհրդանշական դերակատարումը: Որսի տեսարան ներկայացնող ասորեստանյան կանոնիկ արվեստի նմուշներն, ըստ Բ. Պիտրովսկու, ստեղծվել են հատուկ նախատիպերով<sup>222</sup>: Ծիսական որսի այսօրինակ սյուժեի խորհրդաբանությունը ուրարտական պատկերագրության մեջ կարելի է նաև վերծանել որպես մի կենդանու խորհրդանշական «սպանություն»՝ մյուսի գերակայության հաստատում: Այս վարկածը բխում է թերևս Վանի թագավորության արվեստի տարբեր նմուշներում առկա օրինաչափությունից. արքայական որսի տեսարաններում հիմնականում պատկերված են ուրարտական դիցարանի գլխավոր՝ Խալդի և Թեյշեբա աստվածություններին խորհրդանշող առյուծն ու ցուլը: Փաստորեն, ըստ երևույթին, գործ ունենք տարվա որոշակի փուլի ավարտի հետ, որի խորհրդա-

---

<sup>222</sup> Пиотровский 1962, с. 187.



նիշն է հանդիսանում առյուծը: Ճակատամասի կենտրոնական հատվածում աստվածության գահի տեղադրումը ցլի մեջքին, ըստ էության խորհրդանշում է ցլի առաջատար դիրքն առյուծի նկատմամբ: Այս առիթով հատկանշական է նաև ուրարտական պաշտամունքային մի թիթեղ, որտեղ առյուծին կանգնած Խալդին որպես առյուծի համաստեղության մեջ գտնվող աստվածության մարմնավորում իր դիրքերն է հանձնում Թեյշեբային<sup>223</sup>: Հորինվածքում թռչնի առկայությունը կարելի է դիտարկել որպես երկնքում ամառային արև խորհրդանշող գաղափարապատկեր<sup>224</sup>: Հորինվածքում հաշվի առնելով թռչնի ուղղվածությունը մի դեպքում դեպի առյուծը, մյուսի դեպքում դեպի ցուլը՝ կարելի է գալ այն եզրակացության, որ ծիսական որսի սյուժեի դրվագները հավանաբար պայմանավորված են կենդանու հանդեպ արքայի խորհրդանշական հաղթանակի արդյունքում՝ տարվա խորհրդանիշ-համաստեղություններ հանդիսացող առյուծի և ցլի դիրքերի փոփոխությամբ: Դատելով նմանօրինակ պատկերագրությունից՝ կարելի է եզրակացնել, որ սաղավարտներին տրվել է ծիսական նշանակություն և հատուկ նախատեսված նմուշների գեղարվեստական հարդարանքում կիրառվել է կրոնական պատկերացումներին համապատասխան (միգուցե որոշակի գործառույթին համապատասխան) հորինվածքներ: Պատկերագրության մեջ բազմիցս հանդիպող առյուծ և ցուլ պատկերամոտիվներն ամենայն հավանականությամբ կապված են եղել հնագույն մարդկանց տիեզերական պատկերացումներով ստեղծված կենդանաշրջանի հետ, որն էլ իր հերթին սերտորեն առնչվում է արևի գաղափարի հետ: Փաստորեն ստացվում է, որ կերպարվեստում արևի պաշտամունքի հետ կապված բնության երևույթներն արտահայտվել են նաև տարբեր կենդանիների խորհրդանշական պատկերներով:

Հնում արևը տարվա տարբեր ժամանակահատվածում

---

<sup>223</sup> Պողոսյան 2016, էջ 171:

<sup>224</sup> Носовский, Фоменко, Фоменко 2006, с. 210.

տարբեր կերպ է պատկերացվել: Ամռան արևը հին Արևելքի և Առաջավոր Ասիայի մշակույթներում պատկերացվել է առյուծի կերպարանքով խորհրդանշելով բնության գորեղ ուժը (ինչպես օրինակ Բաբելոնում ամառային հուլիս-օգոստոս ամիսները կոչվել են կրակի ամիսներ, կենդանակամարում պատկերվել առյուծակերպ<sup>225</sup>): Հայ բանահյուսության մեջ այն իր արտահայտությունը գտել է երկնակամարում առյուծի մեջքին սլացող արևի կերպարում: Հնագույն ավանդագրույցների համաձայն, երբ արևն ամռանը հասնում էր իր առավելագույն բարձրությանը, որպես համաստեղություն երկնակամարում հայտնվում էր առյուծը<sup>226</sup>: Առյուծի ու արևի կապը հին Հայաստանում կարելի է գտնել նաև «Մասնա ծոեր» դյուցազներգության առյուծ-Մհեր-արև հերոսական եռամիասնության մեջ, որը մեկ անգամ ևս փաստում է նախաքրիստոնեական Հայաստանում ամառային արևի սերտ կապն առյուծի հետ: Վրաստանում պեղումների արդյունքում հայտնաբերված ուշ բրոնզեդարյա գոտիները, որոնց վրա դրվագված առյուծներն իրենց մեջքին կրում են երկնային լուսատուներ խորհրդանշող ճառագայթավոր սկավառակներ, ևս հանդիսանում են տարածաշրջանում նմանօրինակ մտածողության փաստացի ապացույց<sup>227</sup>: Վ. Օլքոթի ենթադրությամբ աստղալից երկնքի վերաբերյալ ունեցած գիտելիքները փոխառվել են խալդյան ժողովուրդներից, որոնց բնակության տարածքն ինքնին համապատասխանում է Հայկական լեռնաշխարհի և նրան հարող տարածաշրջանին<sup>228</sup>: Ջարմանալի չէ, որ ժայռապատկերներում երկնային լուսատուների հետ ներկայացված առյուծապատկերը հանդիսանում է առյուծի համաստեղություն<sup>229</sup>: Միջագետքյան աստղագիտության ուսումնասիրության համար մեծ կարևորություն ունեցող մ. թ. ա. 7-րդ դարով թվագրվող «*Mul. Apin*»

---

<sup>225</sup> Գորայեյան 1973, էջ 61:

<sup>226</sup> Ravenshaw 1856, p. 108.

<sup>227</sup> Куфтин 1941, рис. 40.

<sup>228</sup> Olcott 1911, p. 6.

<sup>229</sup> Մարտիրոսյան 1978, էջ 176:

կոչվող տեքստում համաստեղությունների շարքում նկարագրվող առյուծներն ու ցլերը (ինչպես նաև կարիճ, այծ-ձուկ և այլն) նախատիպն են հանդիսանում նոր ժամանակների կենդանակերպերի<sup>230</sup>: Այդ ենթադրությունները լրացնում են Հայաստանի տարբեր շրջաններից, ինչպես նաև հարևան երկրների տարածքից հայտնաբերված հուշարձանները: Փաստորեն ստացվում է, որ տարբեր մշակույթների պատկերագրական հուշարձաններում առյուծը կապված է եղել երկնակամարում նույն համաստեղության գաղափարի, ինչպես նաև արևի օգոստոսյան պտույտի հետ, երբ բնության մեջ հասնում են պտուղներն ու հացաբույսերը<sup>231</sup>: Հնագույն պատկերագրության մեջ կենդանիների պատկերները գործածվել են իրենց այլաբանական իմաստով՝ որպես կենդանակերպ աստվածությունների խորհրդանիշ<sup>232</sup>: Ավանդագրույցների համաձայն, երբ արևն ամռանը հասնում է իր առավելագույն բարձրությանը, որպես համաստեղություն էրկնակամարում հայտնվում է առյուծը<sup>233</sup>:

Ամփոփելով կարելի է եզրակացնել, որ վերոհիշյալ սաղավարտի կենտրոնական հորինվածքում թևավոր օղակի մեջ մարմնավորված աստվածային կերպարն ըստ երևույթին արտացոլում է Թեյշեբայի՝ ինչպես նաև ցլի համաստեղության գաղափարը, որում տվյալ ժամանակաշրջանում գտնվում է արևը, և որի հետ է կապված հորինվածքում պատկերված ծիսակարգն ու փառաբանման արարողությունը:

---

<sup>230</sup> **Barton** 1994, p. 13.

<sup>231</sup> **Մարտիրոսյան** 1973, էջ 39:

<sup>232</sup> **Տե՛ս Բարայեյան** 1971, էջ 55; **Тер-Мартirosов** 2005, с. 45:

<sup>233</sup> **Ravenshaw** 1856, p. 108.

## ԹԵՅՇԵԲԱՅԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՈՎ ՀԱՐԴԱՐՎԱԾ ԲՐՈՆՁՅԱ ՍԱՂԱՎԱՐՏՆԵՐԸ

Գեղարվեստական հարդարման տեսակետից բավական ուշագրավ են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից հայտնաբերված այսպես կոչված Թեյշեբայի կայծակնային խորհրդանշանով բրոնզյա սաղավարտները: Թեման արդիական է, քանի որ մինչ օրս գեղարվեստական մետաղագործության այդ յուրահատուկ նմուշներն արվեստաբանական հանգամանալից վերլուծության չեն ենթարկվել և խորհրդապատկերի իրական նշանակությունը ուրարտագիտության խնդիրներից մեկն է: Թեյշեբայի խորհրդապատկեր պարունակող սաղավարտներն ըստ իրենց գեղարվեստական հարդարման ձևի բաժանվում են երկու տիպի՝ Թեյշեբայի խորհրդապատկերով և Թեյշեբայի խորհրդապատկերին միացող ռելիեֆային ուղղահայացով կոնաձև սաղավարտներ: Թեյշեբայի խորհրդանշան պարունակող հայտնի նմուշներից մեկը հայտնաբերվել է Թեյշեբահինի քաղաք-ամրոցի պեղումների արդյունքում (նկ. 52): Սաղավարտի ճակատամասի կենտրոնական հատվածում յուրօրինակ ռելիեֆային մշակմամբ գրաֆիկական պատկեր է, որը Բ. Պիոտրովսկու ենթադրությամբ հանդիսանում է Թեյշեբա աստվածության խորհրդանշանը<sup>234</sup>: Ըստ Միերի դռան արձանագրության՝ դիցարանի գլխավոր աստվածություններն ունեցել են «գորքեր», որոնց ևս մատուցվել են գոհաբերություններ<sup>235</sup>: Պ. Կալմեյերի ենթադրությամբ այս խորհրդապատկերը սաղավարտների ճակատամասում իրենից ներկայացնում է արքայական պատկանելության նշան<sup>236</sup>: Այս առիթով հետաքրքրական է նաև դիտարկել Կարմիր-բլուրում 1941թ. հայտնաբերված բրոնզյա արձանիկը: Ուրարտագիտության մեջ տարերքի ու ռազմի Թեյշեբա աստվածության եռաչափ

<sup>234</sup> **Пиотровский** 1950, с. 59, рис. 38.

<sup>235</sup> **Հմայակյան** 1990, էջ 29:

<sup>236</sup> **Calmeyer** 1991, p. 316.

հայտնի արձանիկը, որպես շտանդարտ միգրացե կապված է եղել Թեյշեբայի գորքի հետ: Արձանիկի կերպարային լուծումը որոշակի տարբերություններով համընկնում է արևմուտյան Հայաստանում հայտնաբերված (Դիարբեքիից հյուսիս, Թուրքիա) մ. թ. ա. 8-րդ դարով թվագրվող ժայռաքանդակում կացինը ձեռքին մարդակերպ աստվածության հետ, որի գլխավերևում առկա են հիերոգլիֆային պատկերներ (նկ. 53): Հիերոգլիֆային նշաններում առկա է Վանի թագավորության կերպարվեստում մեծ տարածում գտած թևավոր արևապատկերի, ինչպես նաև հավանաբար եռաժանու պատկեր: Կերպարային լուծումները համընկնում են Հալեպի ազգային թանգարանում պահվող Թիլ Բորսիայից գտնված մի պատկերաքանդակում ցլին կանգնած տարերքի աստվածության հետ: Նմանություններ կան նաև Վերին Անձավ ամրոցից բրոնզե վահանի բեկորի դրվագաշարում նմանատիպ կայծակնային խորհրդանշաններով, սակայն առյուծին կանգնած աստվածության հետ: Թեյշեբայի խորհրդապատկերով մեկ այլ սաղավարտ Կարմիր բլուրում գտնվել է 1953 թվականին<sup>237</sup>: Այս սաղավարտի ստորին մասում պահպանվել է Արգիշթի I արքայի արձանագրությունը՝ Խալդի աստվածությանը այն նվիրաբերելու բովանդակությամբ (dHal-di-e e-ú-ri-e i-ni ku bu še-[e] mAR-[gi-iš-ti]-še Me-nu-a-hi-ni-[še uš]-tú-ni)<sup>238</sup>: Այս առիթով բավական տարօրինակ է այն, որ Խալդի աստծոն ուղղված տեքստ պարունակող սաղավարտում ըստ ուսումնասիրողների ներկայացված է Թեյշեբայի խորհրդանշանը: Թվաթյալասար I արքայի մի հիշատակության համաձայն, Խունուս քաղաքում Աշշուր աստծո օգնությամբ պատերազմում ձեռք բերած հաղթանակի առիթով նա մի տաճար է կառուցել և այնտեղ դրել «բրոնզյա կայծակ»<sup>239</sup>: Արձանագրության ընթերցումից հասկանալի է դառնում, որ այսպես կոչված «բրոնզյա կայծակ»-ը հուշար-

<sup>237</sup> Пиотровский 1955, с. 25.

<sup>238</sup> Арутюнян 2001, № 222.

<sup>239</sup> Дьяконов 1951, №2 (36) 270-278.

ձան է եղել, որի վրա Ասորեստանի արքան արձանագրել է իր նվաճումները: Վերոհիշյալ տեքստում բացակայում է այդ հուշարձանի արտաքին նկարագիրը: Այն ըստ երևույթին կապված է եղել Միջագետքի դիցաբանության մեջ տարերքի աստվածություն Ադադի հետ (Ադադի հետ նույնանուն է նաև Թեշուրը կամ Թեյշեբան), որի խորհրդանշանը ևս եղել է կայծակնային երկժանին կամ եռաժանին<sup>240</sup>: Կայծակնային եռաժանու հնագույն պատկեր առկա է Մելի Շիփաքի կուրուրրու կոչվող սահմանաքարի վրա ցլին կանգնած աստվածության ձեռքին<sup>241</sup>: Թվում է թե Թզլաթպալասար I արքայի կանգնեցրած հուշարձանը պետք է ունենա այնպիսի տեսք, ինչպիսին կուրուրրու քարերի հարդարանքում առկա խորհրդապատկերներում: Ադադ աստվածության պատկերը երկժանիով հայտնի է Թիրեից մ. թ. ա. 13-րդ դարով թվագրվող մի կնիքից<sup>242</sup>: Թեմայի առումով ուշագրավ է 1946 թ. Կարմիր-բլուրից գտնված բրոնզյա թռչնաթև ցլազխով հարդարված դույլիկը (նկ. 54): Պատկերն ամբողջությամբ ընկալելու դեպքում, վերին ու ստորին ուրվագծերը հիշեցնում են սաղավարտների խորհրդապատկերը: Այստեղ հատկանշական են ցլաեղջուրները, որոնք ընկալվում էին որպես աստվածության ցուցիչ և հավանաբար եղջուրներ կրելով կերպարները ձեռք էին բերում նաև աստվածային ուժ: Այսօր հետահայաց դիտարկելիս, տրամաբանական է թվում, որ հնագետների կարծիքով Թեյշեբանի քաղաքը կառուցվել է տարերքի աստվածության պատվին և այնտեղից գտնված իրերը պետք է ասոցացվեն հենց այդ աստվածության հետ: Սակայն արվեստաբանական տեսակետից խնդրահարույց է վերոհիշյալ սաղավարտների խորհրդապատկերները որպես Թեյշեբա աստվածության կայծակնային խորհրդանշան դիտարկելը: Նմանօրինակ խորհրդապատկերով սաղավարտներ հայտնի են նաև Վանի թագավորության կենտրո-

---

<sup>240</sup> Афанасьева 1994, с. 39.

<sup>241</sup> Ornan 2005, pp. 20; 228, fig. 4.

<sup>242</sup> Ornan 2005, p. 34.

նական և արևելյան շրջաններից: Ճակատամասի նմանօրինակ հարդարմամբ սաղավարտներ են գտնվում Լես Ասքի, Մյուխենի և Տոկիոյի թանգարաններում<sup>243</sup>: Մեկ այլ նմանօրինակ սաղավարտ էլ հայտնաբերվել է Իրանի հյուսիս-արևելքից և պահվում է Բրիտանական թանգարանում<sup>244</sup>: Ի տարբերություն քննարկված մյուս նմուշների, վերջին սաղավարտի վրա պահպանվել է Իշպուհինի արքայի (մ. թ. ա. 824-810) արձանագրությունը, ուստի հայտնի սաղավարտների թվում այն հնագույնն է և կարող է թվագրվել մ. թ. ա. 9-րդ դարով: Այս առիթով հատկանշական է այն կարևոր փաստը, որ վերոհիշյալ սաղավարտների արքայական արձանագրությունները ուղղվել են Խալդի գերագույն աստվածությանը, այլ ոչ թե Թեյշեբային: Այս առիթով բավական ուշագրավ է Մ. Ռիմշնայդերի ենթադրությունն առ այն, որ այդ նշանը եղել է Խալդի աստվածության եռաժանին<sup>245</sup>: Մատրիթս վան Լունը ևս վիճահարույց համարելով Պիոտրովսկու տեսակետը, ենթադրել է, որ այս խորհրդանշանն իրենից ներկայացնում է ոճավորված եղջյուրներ<sup>246</sup>: Սույն ուսումնասիրության հիմնախնդիրն է վերոհիշյալ սաղավարտների Թեյշեբայի կայծակնային նշանի պատկերագրական ստուգաբանությունը: Թերևս այն ոճավորված սխեմատիկ ցլազվսի գրաֆիկական պատկեր է, որն ըստ երևույթին տարբեր ժամանակներում կամ տարբեր գեղարվեստական դպրոցների ազդեցությամբ որոշակի սխեմատիկ փոփոխության է ենթարկվել, և ոչ այնքան կապված է Թեյշեբայի, այլ ցլի գաղափարի հետ: Հայկական լեռնաշխարհում հնագույն եղջրագարդ սաղավարտների օրինակներ կարելի է տեսնել Արծվանիկի բրոնզյա արձանիկների գլխամասում<sup>247</sup>: Համեմատական դիտարկում կատարելով Աժդահա Յուրտի վիշապաքարի վրա ցլամորթի գրաֆիկական պատկերի հետ (նկ. 55)

---

<sup>243</sup> **Есаян** 1986, с. 29-30.

<sup>244</sup> **Есаян** 1986, с. 29.

<sup>245</sup> **Riemschneider** 1965, pp. 78-79.

<sup>246</sup> **Maurits van Loon** 1966, p. 119.

<sup>247</sup> **Есаян** 1980, с. 37.

կարելի է նկատել, որ այս արձանիկների վերնամասը համընկնում է վիշապաքարի ցլազլխի ուրվագծի հետ: Տարօրինակ է, որ այս ուրարտական խորհրդապատկերը առկա է միայն բրոնզյա սաղավարտների վրա և չի հանդիպում այլ պատկերագրական հորինվածքներում: Տարերքի աստվածության հետ ասոցացվող և կայծակնային խորհրդապատկերներով բազմաթիվ գեղարվեստական հորինվածքներից ոչ մեկում չի հանդիպում ուրարտական քննարկված սաղավարտների՝ Թեյշեբային վերգրվող խորհրդանշանը: Յլազլխի ոճավորման վարկածն ապացուցելու համար կարելի է դիտարկել գրաֆիկական յուրահատուկ լուծմամբ մի սաղավարտ, որի ճակատամասը հարդարված է ոճավորված եղջյուրներով պայմանական ցլազլխով, իսկ ստորին հատվածում խորհրդապատկերային գոտի է (նկ. 56): Այս սաղավարտների ուսումնասիրության շրջանակում ուշագրավ է նաև Ս. Եսայանի կողմից հորինվածքի կենտրոնում պատկերված մարդակերպի դիտարկումը որպես Թեյշեբա աստվածություն<sup>248</sup>: Չբացառելով Բ. Պիոտրովսկու կողմից խորհրդապատկերի վերագրումը Թեյշեբային, ավելի հավանական է թվում, այն դիտարկել որպես առնական ուժի և ցլաեղջյուրների հետ ասոցացվող գաղափարանշան: Ուժի գաղափարն ապացուցելու համար անհրաժեշտ է դիմել Կարմիր-բլուրից գտնված Արգիշտի I արքայի արձանագրությամբ սաղավարտներին, որոնց տեքստային վերծանությունը ևս խնդրահարույց է: Այդ արձանագրություններում ամենայն հավանականությամբ խոսվում է ոչ թե Խալդիին սաղավարտները նվիրաբերելու մասին, ինչպես ուրարտագիտության մեջ ընդունված է, այլ խոսվում է, որ այն Խալդիի գորությամբ ուժ կտա այն կրողին: Որպես կռվանն են դիտարկվում ուրարտերեն (*<sup>d</sup>Hal-di-e e-ú-ri-e i-ni ku bu še-[e] <sup>m</sup>Ar-[gi-iš-ti]-še Me-nu-a-hi-ni-[še uš]-tú-ni*) տեքստում ku bu še և uš-tú-ni բառամիացությունները, որտեղ ակնհայտ է հայերեն ուժ բառը: Սաղավարտները նախատեսված են եղել կրողին պաշտպանելու

<sup>248</sup> Есаян 1986, с. 31.



համար, ուստի կարելի է եզրակացնել, որ *uš-tú-ni* արտահայտությունը նշանակում է ոչ թե նվիրել, այլ ըստ երևույթին, ուժ տալ<sup>249</sup>: Ուժ բառի գործածական իմաստով մի ուշագրավ կարծիք է հայտնել նաև Ն. Ենգիբարյանը, ով իր հոդվածում *gunušini* բառը թարգմանել է որպես գորք կամ մարտիկներ<sup>250</sup>: Այստեղից ևս ակնհայտ է, որ գորքը կրում է ուժ կամ զորություն հավաքական իմաստը: Այսպիսով պատկերագրական վերլուծության ենթարկելով այսպես կոչված Թեյշեբայի կայծակնային խորհրդանշանով ուրարտական բրոնզյա սաղավարտները, կարելի է եզրակացնել, որ այն հավանաբար իրենից ներկայացնում է ոճավորված գրաֆիկական պատկեր՝ ասոցացվելով ցլի և միգուցե առնական զորության հետ:

---

<sup>249</sup> Պողոսյան 2018, էջ 257:

<sup>250</sup> Ենգիբարյան 1975, էջ 79-80:

**ԴԻՄԱՀԱՅԱՑ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ  
ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ  
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Վանի թագավորության կերպարվեստում կանոնիկ կիսա-դեմ պատկերման հետ մեկտեղ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում դիմահայաց պատկերագրությունը, որն երկչափ արվեստում հայտնի է առավելապես բրոնզյա թիթեղների գեղարվեստական հարդարանքում: Այդ թիթեղներում մարդկային պատկերները կատարված են ուրարտական կերպարվեստում ընդունված կանոնիկ պատկերաձևերից բավական տարբեր: Գեղարվեստական առումով ուշագրավ է թիթեղներից մեկի պատկերադաշտը, որտեղ հորինվածքի կենտրոնում դիմահայաց ներկայացված է խիստ ոճավորված երևակայական սխեմատիկ երկգլուխ կերպար (նկ. 57): Դիմային հատկանիշները խիստ պայմանական են, պարզունակ, փոքր բոլորակ անցքերով տրված են աչքերը, մետաղի սեղմամբ ստացված խոշոր քիթն ու բերանը դեմքին հաղորդում են որոշակի արտահայտություն, կրում են գլխարկներ: Դիմահայաց պատկերման հետ մեկտեղ ոտքերը տրված են կողքային դիրքում, անատոմիական տեսակետից մարմնի և գլխի չափսերի համեմատ բավական փոքր և իրարից հեռացված: Ձեռքերն ուղղված են դեպի վեր, ամենայն հավանականությամբ երկրպագության դիրքում: Մարմնի երկու կողմերում պատկերված գնդերը խորհրդանշում են հավանաբար երկնային լուսատուների հետ կապը: Սա թերևս կրկնում է Գեղամա և Սյունյաց լեռների ժայռապատկերներում հանդիպող երկնային լուսատուների միջավայրում ներկայացված և ձեռքերի նույն դիրքը կրկնող զույգ մարդակերպ կերպարանքները, որոնց Հ. Իսրայելյանը մեկնաբանում է որպես երկվորյակ աստվածություններ<sup>251</sup>: Նախնադարյան երկվորյակ աստվածություններն իրենց մարմնավորումն են գտել նաև Սանասար և Բաղդասար

---

<sup>251</sup> Տե՛ս **Իսրայելյան** 1980, էջ 216-217, աղ. 1/1:

սրբազան երկվորյակ եղբայրների կերպարներում<sup>252</sup>: Երկրպագության դիրքում մարդկային այս կերպարներն իրենց կեցվածքով և հնատիպ պատկերաձևերով կրկնում են Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերային արվեստին հատուկ սխեմատիկ նկարելաճը՝ կրելով նաև Վանի թագավորության ժամանակաշրջանի ավանդական ժողովրդական արվեստի ազդեցությունը<sup>253</sup>: Թիթեղի կերպարի ոճավորված մարմնի կարևորագույն հատվածը դեպի վեր բարձրացված ձեռքերն են, որոնցում ամփոփված է ծիսապաշտամունքային պատկերագրության գլխավոր խնդիրը: Փաստորեն կարելի է եզրակացնել, որ Վանի թագավորությունում ևս, ինչպես հնագույն այլ մշակույթներում, երկվորյակներն իրենց գլխավոր ծիսական գործառույթը կատարել են հենց ձեռքերի միջոցով՝ հայցելով երկնքից անձրև, քամի կամ լավ եղանակ: Համադրելով թիթեղի կերպարի մարմնի ոճավորումն ու ուրվագիծը Թեյշեբայի խորհրդանշան դիտարկվող գաղափարանշանի հետ, կարելի է մեկնաբանել որպես այդ աստվածության հետ առնչություն ունեցող խորհրդապատկեր: Այս առիթով կարելի է հավելել, որ դյուցազնական Սանասարն ու Բաղդասարը ևս կապված էին երկնային տարերային ուժերի հետ<sup>254</sup>: Դիմագծային նմանատիպ հատկանիշներով, սակայն առանձին կանգնած և դեպի վեր բարձրացված ձեռքերով կերպարներ հայտնի են նաև այլ թիթեղի օրինակով (նկ. 58): Այս խիստ պայմանական ու պարզեցված ֆիգուրներում մարմնի համեմատ ընդգծված անհամաչափ մեծ գլուխները կարծես միտումնավոր ակտիվացնում են գաղափարական կարևոր նշանակությունը: Ուրարտական արվեստում երկվորյակի խորհուրդն են հավանաբար կրում նաև բրոնզյա տարբեր թիթեղներում տարածված զույգ դիմապատկերները կամ «դիմակ»-գլխապատկերները (նկ. 59): Այս առումով խնդրահարույց է այն փաստը, որ կան նաև դիմահայաց եռա-

---

<sup>252</sup> **Հարությունյան** 2010, էջ 77-78:

<sup>253</sup> Ժողովրդական արվեստի վերաբերյալ տե՛ս **Հմայակյան** 2008:

<sup>254</sup> Տե՛ս **Աբեղյան** 1966, էջ 78-79:

գլուխ կերպարներ աղոթքի դիրքում: Կարելի է արձանագրել այն փաստը, որ այսպես ասած «դիմակների» պատկերատիպը հայտնվել է հետագա միջնադարյան գեղարվեստական խեցեղենի հարդարանքում, որոնք ուսումնասիրողների կողմից բնութագրվում են որպես թատերական դիմակներ<sup>255</sup>: Դիմահայաց պատկերագրության ուշագրավ ու եզակի նմուշ է հանդիսանում երկչափ պատկերաքանդակային կտրվածքով բրոնզյա թիթեղը (նկ. 60): Դատելով գլխամասում առկա անցքերից և պահպանված օղակներից՝ այն ժամանակին ամրացվել է ինչ-որ տեղ և հավանաբար ծառայել որպես պաշտամունքային ընծայաթիթեղ կամ շտանդարտ: Ամբողջական հասակով կանգնած կերպարի գլխամասի շրջագիծն ու մարմինը եզերված են ուռուցիկ կետագարդերով, դեմքի վրա ընդգծված են կլոր աչքերն ու զանգվածեղ քիթը: Մարմինը խիստ պայմանական է, ընդգծված են սեռական օրգանները, ուսամասերը հարդարված են եռանկյունանախշով: Դիմային հատկանիշների մշակումը հատուկ է հատկապես ուրարտական ժամանակաշրջանի ավանդական-պայմանական ոճով կատարված գլխաքանդակներին: Ուրարտական ժամանակաշրջանի կուռքերին բնորոշ են հարթ, տափակ դեմք, դեմքի հարթությունից բարձրացված խոշոր քիթ, աչքերը հիմնականում տրված են կլոր խոռոչների ձևով, բերանը՝ հորիզոնական ոչ խոր ձեղքով: Պատկերագրական այս պարզունակ ու նախընտրված ընդունվել է ըստ երևույթին տեղական քանդակագործական հնագույն ավանդույթներով, որն ակնառու է մարդու պատկերման դիմահայաց վերարտադրություններում: Ավանդական ժողովրդական ուղղությունը Վանի թագավորությունում ըստ երևույթին ժառանգորդաբար շարունակում է Լճաջեն-մեծամորյան բրոնզեդարյա մշակույթի գեղարվեստական ազդեցությունը, որն առավել ընդգծված է հենց քանդակագործության յուրահատուկ բնագավառի՝ պաշտամունքային մետաղագործության մեջ՝ արտացոլելով Հայկական լեռնաշխարհի հասարակ

---

<sup>255</sup> Ժամկոչյան 198, էջ 201-209:

ժողովրդի հոգևոր ու գեղարվեստական պահանջները: Մարմնի պարզունակ պատկերաձևերն ու ոճական սխեմատիկ լուծումները վերոհիշյալ կերպարներին մոտեցնում են նախաուրարական ժամանակներից գոյություն ունեցող կուռքերի պատկերագրական հատկանիշներին: Ասվածի վառ օրինակն է հանդիսանում Արգիշթիխինիլի՝ այսպես կոչված «դարբնի արհեստանոցում» հայտնաբերված քարարձանը (նկ. 61): Այն ունի խիստ երկրաչափականացված լուծում, կազմված է ուղղանկյունաձև կառուցված մարմնից ու վեցանիստ գլխից: Մխեմատիկորեն հաղորդված են ուղղանկյունաձև ներփորված աչքերն ու բարձրադիր ուղիղ քիթը, մարմինը հորիզոնական գծով տարանջատված է գոտկատեղի հատվածում, կրծքամասում ունի վահանաձև փորվածք: Գոտկատեղի ստորին մասում պատկերված նշանը որոշ ենթադրությունների համաձայն համապատասխանում է հայկական մեհենագրերի «աղեղնավոր» համաստեղության հիերոգլիֆային պատկերին և կարող է լինել դարբիններին հովանավորող աստվածության խորհրդանիշը<sup>256</sup>: Ուրարտական կլոր քանդակում դիմահայաց պատկերաձևերի մշակման լավագույն օրինակներ են հանդիսանում նաև Կարմիր-բլուրում և Աղջակալայում հայտնաբերված ուշ ուրարտական գլխաքանդակները, որոնցում ակնհայտ է դիմային հատկանիշների նույն պատկերագրական պայմանական ոճը: Չնայած պարզունակությանը՝ վարպետները ժողովրդական արվեստի այս նմուշներում փորձել են կերպարներն ընդգծել որոշակի «ազգային» հատկանիշներով, որն այս դեպքում կարևոր գլխի հարդարանքների բավական իրատեսական մշակումն է: Երկպագության ծիսահմայական մոտիվ է պատկերված մեկ այլ բրոնզյա թիթեղում, որտեղ հորինվածքը կազմված է ձեռքերը դեպի վեր պարզած պայմանական ոճավորմամբ արական սեռի կերպարից (նկ. 62): Գլուխն ու մարմինը երկչափ հարթության վրա տրված են դիմահայաց, ոտքերը կողքից, մի փոքր իրարից հեռացվածու-

---

<sup>256</sup> **Հմայակյան** 2011, էջ 18:

թյամբ տրված է դրանց միջև հեռավորությունը: Պատկերված կերպարի սրբազան էությունը ընդգծված է գլխամասում ճառագայթազարդ շրջանաձև պսակով: Լուսապսակի պատկերագրական ավանդույթը առկա է նաև ուրարտական որոշ մեդալիոնների փորագրապատկերներում (նկ. 63, 64): Գլխամասի ընդգծումը ոսկյա թիթեղով նմանվում է քրիստոնեական պատկերագրության մեջ սրբերի լուսապսակներին՝ խորհրդանշելով թերևս կերպարի աստվածայնությունը<sup>257</sup>: Հետաքրքիր ոճավորում ու գեղարվեստական լուծում ունի նաև մորուքավոր տղամարդու դիմահայաց գլխապատկերը մեկ այլ քառանկյուն թիթեղում (նկ. 65): Դեմքի վրա ընդգծված են կամարաձև հոնքերը, նշաձև ուռուցիկ խոշոր աչքերն ու քիթը, փոքրիկ շուրթերը նկատելի են մորուքի վերին եզրամասում: Գլխին կլոր, ժապավենակապ ականջակալերով հարդարանք է: Այսօրինակ դիմապատկերներում անձնականացման միտում չի նկատվում, քանզի դրանք խիստ պայմանական են և ընդհանրացված: Ուսումնասիրությունների համաձայն՝ հին արևելյան և հունական արվեստում դիմահայաց պատկերներին տրվում էր կարևոր նշանակություն: Դիմահայաց պատկերված կերպարը համարվում էր մարդկանց կյանքում կարևոր դերակատարում ունեցող սրբազան էակի, աստվածության կամ սրբության իրական փոխանորդը: Այդ պատկերները հաղորդում են նաև պատկերվածի և դիտողի միջև մշտական հաղորդակցական կապն անտեսանելի աստվածության հետ<sup>258</sup>: Թերևս անխմաստ չի լինի այս հորինվածքները դիտարկել որպես Հայկական լեռնաշխարհում մշակութային ժառանգորդականության դրսևորումներ, և ինչու ոչ, նաև քրիստոնեական սրբանկարչության պատկերագրական նախատիպեր: Այս միտումը լավագույնս արտացոլված է հատկապես հին արևելյան կուռքերում: Ուրարտական արվեստում դիմահայաց պատկերագրության ժառանգորդական ավանդույթի լավագույն ապացույց են

---

<sup>257</sup> Պողոսյան 2021, էջ 168:

<sup>258</sup> Тер-Мартиросов 2006, с. 129-130.

Վերին Նավեր դամբարանադաշտի արքայական դամբարաններից գտնված ոսկյա նրբաթերթերով երեսպատված միջին բրոնզեդարյա բիտումյա մեդալիոնները (նկ. 66), որոնց դիմային հատվածում քանդակված են հաստ, կամարաձև հոնքերով և ուղիղ քթով կանոնիկ դեմքեր, որոնք պատկերագրական փոխառնչություններ ունեն նաև հնագույն էլամական նմանօրինակ նմուշների հետ<sup>259</sup>:

---

<sup>259</sup> Տե՛ս **Միմոնյան** 2015, էջ 219-227:

**ԽԱԼԴԻ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆԸ ՄԱՏՈՒՑՎՈՂ  
ԸՆԾԱՅԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ  
ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԱՇՏԱՍՈՒՆՔԱՅԻՆ ԹԻԹԵՂՆԵՐՈՒՄ**

Ուրարտական մետաղագործության բնագավառում մեծ տարածում է գտել ծիսական ընծայաբերության և զոհաբերության սյուժեն: Մույն աշխատանքի շրջանակում քննության են առնված հիմնականում Սերբար-թեփե (Գիլիմլի, արևմտյան Հայաստան, Թուրքիա) գյուղի 1971 թ. շինարարական աշխատանքների, այնուհետև հետագա հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերված ուրարտական բրոնզյա պատկերագարող որոշ բրոնզյա թիթեղներ<sup>260</sup>: Թիթեղները հիմնականում ունեն մեկ կամ կես մարդու ձեռքաչափ մեծություն և թվագրվում են մ. թ. ա. 8-7-րդ դարերով: Դատելով այդ թիթեղների պատկերագրության մեջ ծիսական մոտիվների գերակայությունից՝ դրանք ունեցել են պաշտամունքային նշանակություն և ամենայն հավանականությամբ ժամանակին նվիրաբերվել են տաճարներին կամ սրբավայրերին (ինչպես օրինակ հին հունական պաշտամունքային պինակները): Այդ թիթեղները որպես պահպանակ-հմայիլներ կիրառելու վկայություն են հանդիսանում անկյուններում առկա անցքերը, որոնք նախատեսված են եղել հավանաբար հագուստի կամ այլ առարկաների վրա փակցնելու համար: Գեղագիտական առանձնահատկություններով աչքի է ընկնում Գիլիմլիից հայտնաբերված կես ձեռքաչափ մեծությամբ մի թիթեղ, որում գեղարվեստական հորինվածքը կառուցված է ուղղաձիգ մակերեսի ողջ երկայնքով, վերին արտաքին եզրը հարդարված է եռանկյունաձև կտրվածքներով, չորս անկյուններում առկա են հավասարաչափ անցքեր (նկ. 67): Գեղարվեստական հատվածը կառուցված է թիթեղի ստորին հատվածում, զույգ հորիզոնական գծերով սահմանագծված եռանկյունանախշ եզրագարդ հիմքի վրա: Վերին եռանկյունաձև ստամնաշարը գեղարվեստորեն ներդաշնակ է

<sup>260</sup> Տե՛ս **Belli** 2001, pp. 190-194; **Taşyürek** 1977, p. 12.



ստորին նախշեզրի հետ: Մարդկային և կենդանական ֆիզուրների չափսերը համաչափ են, կերպարները պատկերված են հին արևելյան պատկերագրական կանոնների համաձայն կիսադեմ, ուրարտական կերպարվեստին հատուկ ոճական հատկանիշներով և ավանդական գծապատկերային ոճով: Արական սեռի աստվածային կերպարի մարմնի հավասարակշռությունն ապահովված է աջ ոտքը կենդանու մեջքին, իսկ ձախը՝ գլխի կենտրոնում տեղադրելու շնորհիվ: Ֆիզուրի աջ ձեռքը կանոնիկ ձևով ափը բաց դեպի վերն է բարձրացված, իսկ ձախ ձեռքում ձողի վրա ամրացված քառանկյուն, անկյունները գնդերով հարդարված դրոշականման առարկա է: Պատկերագրական վերոհիշյալ սյուժեում ներկայացված է ամենայն հավանականությամբ կին երկրպագողի կողմից (միգուցե աստվածուհու կամ քրմուհու) Խալդի աստվածությանը այծ և դրոշակ ընծայաբերելու կրոնա-ծիսական տեսարան<sup>261</sup>: Աստվածություններին մատուցվող ընծայաբերության այս սյուժեն Վանի թագավորությունում ընդունված ծիսական արարողակարգի պատկերագրական փաստագրումն է թերևս, որի իրական նշանակությունը ուրարտագիտության դեռևս լիովին չպարզաբանված խնդիրներից է: Քանի որ Մեերի դրան սեպագիր արձանագրության համաձայն այծերի գոհաբերություն մատուցվել է միայն դիցարանի Խալդի աստվածությանը, հետևաբար կարելի է ենթադրել, որ վերոհիշյալ թիթեղի հորինվածքում հենց այդ աստվածությունն է պատկերված: Հաշվի է առնվում նաև Խալդիի խորհրդանշական առյուծի առկայությունը: Առյուծն ուրարտական պատկերագրության մեջ հանդես է գալիս նաև որպես Խալդիի գործառույթը խորհրդանշող հիերոգլիֆ գաղափարապատկեր, ինչպես ցույր Թեյշեբայինը<sup>262</sup>: Քննարկված թիթեղի պատկերագրական սյուժեն հորինվածքային առումով կրկնվում է վերնամասն աստիճանաձև աշտարակներով հարդարված մեկ այլ նմուշում (նկ. 68): Խալդի աստ-

---

<sup>261</sup> Պողոսյան 2021, էջ 92:

<sup>262</sup> Մովսիսյան 1998, էջ 37:

վածության դիմաց պատկերված կինը հավանաբար Մհերի դստն արձանագրության մեջ հիշատակված Ուարուբաինի (**ՔA-a-ru-ba-i-ni-e**) դիցուհին է: Ի. Լոսնայի կարծիքով Ուարուբաինին հանդես է գալիս ոչ միայն Վանի թագավորության դիցարանի գլխավոր աստվածության զույգ, այլև պտղաբերության և բուսականության աստվածուհի<sup>263</sup>: Ուրարտական կերպարվեստում նմանատիպ կերպարի եռաչափ մարմնավորում կարելի է դիտարկել պատկերագրական միևնույն հասկանիշներով բրոնզյա փոքրաչափ արձանիկը (նկ. 69): Կանացի հանդերձի և նմանօրինակ կերպարային լուծմամբ հայտնի են նաև այլ արձանիկներ: Այժի ընծայաբերության սյուժեն կրկնվում է նաև Կարմիր-բլուրից և Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված մեդալիոնի և լուսնագարդի գեղարվեստական հարդարանքում, որոնցում Խալդիի կերպարը ներկայացված է գահին բազմած դիրքում (նկ. 70): Կանանց պատկերներում Վանի թագավորության արական սեռի սրբություններին հատուկ տարբերակելի խորհրդանիշների բացակայության պատճառով կարելի է դրանք ընդունել նաև կանանց ընդհանրական կերպարներ: Մեծ կարևորություն ունի նաև գլխաշորի առկայությունը որպես ուրարտական տարազային ավանդույթի, ինչպես նաև սոցիալական դիրքի ցուցիչ<sup>264</sup>: Դատելով բրոնզյա թիթեղների հարդարանքում բազմիցս հանդիպող արական սեռի կերպարների կողմից դրոշակի և այժի մատուցման տեսարաններից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Խալդի աստվածությանն առնչվող ընծայաբերության ծիսակարգին մասնակցել են թե՛ իգական և թե՛ արական սեռի ներկայացուցիչներ (նկ. 71, 72): Թիթեղներն առանձնանում են բազմաֆիգուր և գեղարվեստական տարրերով լեցուն հորինվածքային պատկերադաշտերով: Թեմայի շրջանակում քննության առնված պաշտամունքային թիթեղներում մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև պատկերադաշտը հարդարող ճառագայթաձև ուռուցիկ

---

<sup>263</sup> Лосева 1962, с. 310.

<sup>264</sup> Տե՛ս **Հմայակյան** 2005, էջ 7:

գնդերը, որոնք թերևս խորհրդանշում են աստվածների երկնային տիրույթը և աստղալից երկնքի մասին տիեզերական պատկերացումները: Կարմիր-բլուրից գտնված արծաթյա մեդալիոնում Խալդիի գլխավերևում արեգակի և լուսնամահիկի առկայությունը թերևս հուշում է գոհաբերության ժամանակը: Արև-լուսին պատկերը խորհրդանշում է երկնականարում այն պահը, երբ լուսինն անհետանում է, իսկ արևը ծագում: Այս նշանագիրը Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում և ուրարտական նշանագրային համակարգում բացատրվում է իբրև առավոտ-լուսաբաց գաղափարագիր<sup>265</sup>: Վանի թագավորությունում գոհաբերության արարողությունն ամենայն հավանականությամբ կատարվում էր լուսաբացին կամ մայրամուտին, որի վկայությունն է աստվածությունների գլխավերևում՝ այսպես ասված երկնային տարածությունում, արևի ու լուսնային մահիկի համատեղ պատկերումը: Իհարկե այս առիթով կա նաև Բ. Պիտտրովսկու տեսակետն՝ ըստ որի այնտեղ պատկերված է լուսին-աստղ, սակայն առավել նպատակահարմար կլինի թերևս արև-լուսին տարբերակը, որը բազմիցս հանդիպում է թե՛ միջագետքյան և թե՛ ուրարտական կնիքներում: Ինչ վերաբերվում է պատկերագրության մեջ ներկայացված դրոշ-շտանդարտներին, ապա դրանք ամենայն հավանականությամբ Միերի դրան արձանագրության 53-րդ տողում հիշատակված «**Phal-di-nie di-ru-ši-ie**» արտահայտության գեղարվեստական մարմնավորումներն են: Գ. Ղափանցյանը «**di-ru-ši-ie**» արտահայտությունը մեկնաբանել է իբրև **խալդյան հաղթություն**, իսկ Ա. Մորթմանը՝ որպես **դրոշ** ինչպես հայերենում<sup>266</sup>: Ս. Հմայակյանի ենթադրությամբ Վանի թագավորությունում եղել է «**Խալդի աստծո դրոշ**» հասկացություն՝ հետևելով Սարգոն II-ի՝ Խալդիի տաճարում պահվող դրոշի մասին հիշատակությանը<sup>267</sup>: Այս առումով ան-

<sup>265</sup> Մարտիրոսյան 1978, էջ 26:

<sup>266</sup> Տե՛ս Հմայակյան 1990, էջ 93, ծնթ. 23:

<sup>267</sup> Տե՛ս Дьяконов 1951, № 2-3, 49, 6, 91, 125.

չափ ուշագրավ է այն, որ հին գրությամբ և հնչողությամբ **դրոշ** կամ **դրաւշ**-ը արմատակից է դրօշել բառին, որը հին հայերենում նշանակել է արձան կամ կուռք<sup>268</sup>: Ամենայն հավանականությամբ **di-ru-ši-ie** արտահայտությունը կապված է եղել Խալդի աստվածությանը ձոնված վերոհիշյալ դրոշ-շտանդարտների հետ: Թերևս կարելի է դիտարկել դրանք որպես առարկայական կուռք, որոնք հավանաբար որպես հաղթության խորհրդանշան գործածվում էին պատերազմ գնալիս կամ տոնակատարությունների ընթացքում: Դժվար է այժմ մեկնաբանել դրանց իրական գործառույթը, սակայն ակնհայտ է դրանց կարևորությունը հոգևոր կյանքում: Այս առիթով ուշագրավ է Քելյաշինի արձանագրության տեքստում Մուծածիբի տաճարում Խալդիին պղնձյա շտանդարտներ նվիրաբերելու մասին հիշատակությունը<sup>269</sup>: Սեպագիր տեքստերում դրոշ-շտանդարտների վերաբերյալ հիշատակությունները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ դրոշակները պատրաստվել են պղնձից, բրոնզից, ինչու ոչ նաև գործվածքից: Այս առիթով տեղին կլինի համեմատական զուգահեռ անցկացնել հետագա տոհմային վառերի հետ, ինչպես օրինակ Կոստանդիանոս կայսեր՝ ձողին ամրացված կտավին պատկերված դրոշխաչապատկերները: Նմանօրինակ խաչապատկերներ գործածել է նաև հայոց բանակը պատերազմներ մեկնելիս<sup>270</sup>: Չի բացառվում նաև, որ վերոհիշյալ դրոշակ-շտանդարտները տարվում էին այսպես կոչված «խալդյան գորքի» հետ կապված ծիսակարգերում: Ինչ վերաբերվում է դրոշ բառի ստուգաբանությանը, ապա այն Հայկազյան բառարանում ներկայացված է որպես ձողի վրա ամրացվող տերության կամ իշխանության խորհրդանշական կտավ, խորհրդանշան, պատկեր, արձան, քանդակ<sup>271</sup>:

---

<sup>268</sup> **Հացունի** 1930, էջ 7:

<sup>269</sup> **Բաղայան** 2016, էջ 135:

<sup>270</sup> **Հացունի** 1930, էջ 71:

<sup>271</sup> **Աւետիքյան, Միրմելեան, Աւգերեան**, 1836, էջ 645:

## ԿԵՆԱՑ ԾԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ուրարտական կերպարվեստի տարբեր ճյուղերում բազմիցս հանդիպող ոճավորված կենաց ծառի մոտիվը հայտնի է դեռևս հնագույն միջագետքյան մշակույթից: Կենաց ծառի դեկորատիվ խորհրդանշանը հանդիպում է միջագետքյան կնիքների գեղարվեստական հարդարանքում (եռաժանիով կամ կիսալուսնով պսակված, պտղազարդ): Այս պարզ պատկերը հաճախ փոփոխվում է՝ ծառից վերածվելով պտղի, թփի և այլն: Ասուրական տարբեր դարաշրջանների հուշարձաններում կենաց ծառապատկերը վերածվում է ավելի բարդ և պայմանական պատկերի՝ երկու կողմերում դեմ-դիմաց դիրքով մարդակերպ կամ կենդանական կերպարներով<sup>272</sup>: Վանի թագավորության հուշարձաններում տարբեր են կենաց ծառերի կառուցվածքը, ոճն ու պատկերման եղանակները: Առավել լայն տարածում ունի կենաց ծառերի եռամաս կառուցվածքը՝ բուն և բնից դուրս եկող պտղազարդ ճյուղեր: Երկրորդ հազարամյակի կեսերից ծառի այս տիպը կոնաձև, նռապտուղ կամ արմավատերև վերջավորություններով ուսումնասիրողների կողմից բնորոշվում է որպես ուշասուրական մոտիվ<sup>273</sup>: Նեո-ասուրական թագավորության հզորացմանը զուգահեռ այն տարածվում է ողջ Մերձավոր Մրևելքում և պահպանվում մինչև մ. թ. ա. I հազարամյակի վերջ: Կենաց ծառի պատկերի ստեղծման գաղափարի և գեղարվեստական հորինվածքներում դրա երկու կողմերում ներկայացվող սրբությունների նշանակության վերաբերյալ տվյալներ միջագետքյան և ուրարտական գրավոր աղբյուրներում չեն պահպանվել: Ծառի սխեմատիկ, պարզունակ պատկերներն օգտագործվել են նաև ուրարտական հիերոգլիֆային գաղափարանշաններում<sup>274</sup>: Կե-

---

<sup>272</sup> Philpot 1897, p. 6.

<sup>273</sup> Տես՝ Parpola 1993, p. 163, not. 6.

<sup>274</sup> Տես՝ Մարտիրոսյան 1973, էջ 8, նկ. 11:

նաց ծառի նախատիպեր կարելի է տեսնել Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում: Ժայռապատկերային կենաց ծառերի կառուցվածքային տիպն առկա է Էրեբունու մեծ դահլիճի որսի տեսարանում, ինչպես նաև կրկնվում է Կարմիր-բլուրից հայտնաբերված մի կնիքում<sup>275</sup>: Որմնանկարներում ծառերն ու բույսերը հիմնականում պատկերված են ոճավորված՝ պահպանելով պաշտամունքային դեկորատիվ արվեստի ավանդական գունապնակը (նկ. 73-75): Այս ծառապատկերներում նկարչի խնդիրը ոչ թե իրականության միմետիկ նմանակումն է, այլ ծառապատկերներում որոշակի գաղափարի մարմնավորումը: Այսօրինակ պատկերներում նկարիչը հանդես է գալիս ոչ թե բնության ձևերը կրկնօրինակող, այլ գաղափարային ոգով սոգորված ստեղծագործող: Արվեստում ծառերի պատկերագրական տիպերը հավանաբար ձևավորվել են հնում ծառերի մասին մարդկանց ունեցած գիտելիքներից ու տեսողական էմպիրիկ փորձառության արդյունքում: Հին արևելյան արվեստում ծառերի տարբեր ոճական առանձնահատկությունները հավանաբար պայմանավորված են եղել ծառերի խորհրդանշական գործառույթներով: Սրբազան ծառերի վերաբերյալ հնագույն միջագետքյան պատկերացումների փաստագրում կա «Գիլգամեշ» դյուցազնավեպի «Գիլգամեշը և Խուլուպպու ծառը» վիպերգում<sup>276</sup>: Հարավային Միջագետքի ժողովուրդները ծանոթ էին միայն իրենց տարածաշրջանում աճող բարձրահասակ արմավենուն, որի փյունիկյան տեսակը Միջագետքի կենաց ծառի նախատիպն էր<sup>277</sup>: Հայկական լեռնաշխարհում ծառերի պաշտամունքի վկայությունն է պաշտամունքային շինությունների կանաչապատման մեջ սուսի

---

<sup>275</sup> Տես՝ **Пиотровский** 1955, с. 57, рис. 43.

<sup>276</sup> Միջագետքում Խուլուպպուն տեղական ծառ չէր, այն նախապես աճում էր Եփրատ գետի ափին և սնվում նրա ջրերով: Մաքուր Եփրատ արտահայտությունը վերաբերվում է Հայկական լեռնաշխարհին, ուր գտնվում է գետի վերին հոսանքը, իսկ Միջագետքում Եփրատի ջրերը պղտոր են: Տես՝ **Պետրոսյան** 2008, էջ 174; **K r a m e r** 1938, pp. 74–76.

<sup>277</sup> Տես՝ **Струве** 1941, с. 65; **Авдиев** 1953, с. 47.

ծառատեսակի կիրառումը<sup>278</sup>: Հնագույն ժամանակներում Հայաստանում ծառերի պաշտամունքի կարևորությունն է փաստում Արմավիրում գոյություն ունեցած սոսիների սրբազան պուրակը, որտեղ տերևների սոսափյունով գուշակություններ էին կատարվում<sup>279</sup>: Ծառերի պաշտամունքը անքակտելիորեն կապված է եղել աստվածությունների հետ, քանզի Խալդի աստվածության խորհրդանշաններից մեկը ուրարտական պատկերագրության մեջ համարվում էր հենց կենաց ծառի ճյուղը կամ տերևը, և միգուցե հենց այդ ծառերի տերևներով գուշակության ավանդույթն է փոխանցվել հետուրարտական հասարակարգին<sup>280</sup>: Այս առիթով ուշագրավ է, որ գերմանական ցեղերի մոտ *տաճար* նշանակող բառերն ըստ գերմանացի նշանավոր բանասեր, լեզվաբան Յ. Գրիմմի՝ կապվել են անտառները որպես սրբավայր համարելու հնագույն ավանդույթի հետ: Եվրոպայում հնում որոշ ժողովուրդների մոտ եղել է ծառերի պաշտամունք, իսկ սրբավայր նշանակող բառն իր ծագմամբ և նշանակությամբ համարժեք է լատիներեն *nemus* բառին, որը նշանակում է ծառերի պուրակ<sup>281</sup>: Ծառերի պաշտամունք գոյություն է ունեցել նաև սլավոնական հեթանոսների մոտ, ուր սրբազան է համարվել անգամ ծառի ճյուղը, որն արգելված է եղել պոկել: Եվրոպական որոշ ցեղերի մոտ հնում գոյություն է ունեցել նաև սրբազան ծառի մոտ քրմերի կողմից ծիսական արարողություններ և զոհաբերություն կատարելու սովորույթը: Ծառերի արմատները ծառայել են որպես ամբիոն ծիսական արարողության համար: Չի բացառվում, որ նման պատկերացումներ գոյություն են ունեցել նաև Հայկական լեռնաշխարհում: Ուրարտական որմնանկարներում սրբություններով շրջապատված ծառը ներկայացվում է աստվածությունների կողմից սրբազան բեղմնավորման արարողակարգում: Ծառը

---

<sup>278</sup> Բարսեղյան 1984, էջ 510:

<sup>279</sup> Սովսես Խորենացի 1997, Գիրք Ա, Ի:

<sup>280</sup> Дьяконов 1983, с. 194.

<sup>281</sup> Фрэзер 1983, с. 111.

հավանաբար ընկալվել է որպես պտղաբերող, կյանք ու սնունդ պարզևնոց իգական խորհրդաբանությամբ էակ (ինչպես օրինակ աֆրիկական որոշ ցեղերում): Պտղաբերության և բուսականության աստվածուհիների արձանիկները հնագույն տարբեր մշակույթներում զարդարվում էին բուսական զարդամոտիվներով, դրվում հացահատիկի հորերի կամ ջրավազանների մոտ և օգտագործվում երկրագործական, բնության զարթոնքի տոնական ծիսակատարությունների ժամանակ: Որոշ պահպանված տեղեկությունների համաձայն՝ հեթանոս հայերը Անահիտ աստվածուհուն էին նվիրաբերում ծառերի դալար ճյուղեր<sup>282</sup>, որոնք համադրելի են ուրարտական արվեստի տարբեր նմուշներում Ուարուբահինիի ձեռքում պատկերված ճյուղի հետ<sup>283</sup>: Ծառի և կանացի պտղաբերության միջև խորհրդանշական կապը Վանի թագավորությունում փաստում են Կարմիր-բլուրից հայտնաբերված նախաուրարտական բուսանախշ կուռք-արձանիկները: Այստեղից հետևում է, որ ծառը որպես իգական սեռի խորհրդանիշ պետք է հենց արական սեռի կողմից ենթարկվի սրբազան բեղմնավորման: Տեղին կլինի հիշատակել նաև, որ հնագույն երկրագործների մոտ մարդակերպ արձանիկները արտացոլում էին հողի մասին նրանց պատկերացումները՝ կապվելով կանացի հատկանիշներով էակների հետ<sup>284</sup>: Էրեբունու Խալդի աստծո տաճարի որմնանկարների զարդագոտիներում բազմիցս կրկնվող կենաց ծառերի երկու կողմերում ծիսական արարողություն կատարող թևավոր կերպարների ձևավորման հետքերը կարելի է գտնել Գեղամա մի ժայռապատկերում, որում արեգակնային աստվածությունն իր թռչնակերպ և այծակերպ խորհրդանիշներով պատկերված է երկիրն ու ծառը բեղմնավորելու ակեգորիկ գործողության մեջ<sup>285</sup>: Ջարդարվեստում կենաց ծառի գաղափարը կարող է

---

<sup>282</sup> Հարությունյան 2001, էջ 57:

<sup>283</sup> Պողոսյան 2019, էջ 459:

<sup>284</sup> Антонова 1977, с.115.

<sup>285</sup> Մարտիրոսյան 1978, էջ 45:



արտահայտված լինել ոչ միայն ծառի պատկերով, այլ նաև ոճավորված բուսանախշերի տեսքով: Երկրագործական գլխավոր խորհրդանիշ համարվող ծառը տարբեր մշակույթներում հանդիսացել է մեռնող ու հարություն առնող, ինչպես նաև պտղաբերության աստվածությունների խորհրդանիշ՝ արտահայտելով նաև բնության կարևոր երևույթները<sup>286</sup>: Դիցաբանական և կրոնական համակարգերում կյանքի աճն ընդգծվում է ծառի ծաղկմամբ և պտուղների հասունացմամբ՝ իր մեջ կրելով կյանքի ու անմահության գաղափարը: Կենաց ծառերը կամ առհասարակ ծաղկային զարդամոտիվները, մշտապես ասոցացվել են աճի և պտղաբերության գաղափարի հետ, քանի որ ծաղկազարդերի պատկերմամբ (ընդգծված սերմ, հատիկ, վարսանդա-պտղային օրգաններ) մարդիկ տարբեր դարերում ակնկալել են ծաղկից սպասվող պտուղ<sup>287</sup>: Դա է փաստում ոճավորված ծառապատկերներում ակնհայտորեն ընդգծված կյանքի զարգացող գիծը՝ որպես ճնունդ, աճ, պտղաբերություն<sup>288</sup>: Էրեբունու Խալդի աստծո տաճարում կամ առհասարակ ուրարտական արվեստում կենաց ծառապատկերի և ծիսական բեղմնավորման ավանդույթը ըստ երևույթին կապված էր դիցաբանի գլխավոր աստվածության հետ: Դրա վառ վկայությունն է որոշակի տոների և Այանիսի տաճարում Խալդի աստվածությանը կենաց ծառեր նվիրաբերելու ծիսակատարությունների ավանդույթը<sup>289</sup>: Որոշ ուսումնասիրությունների համաձայն՝ Ասորեստանում և Բաբելոնում սրբազան ծառի պաշտամունքը կապված է եղել դիցաբանի գերագույն աստվածության, իսկ աքքադական մշակույթում՝ Էա աստվածության և սրբազան մայրի ծառի հետ, որի միջուկում գրվում էր աստվածության անունը<sup>290</sup>: Հին եգիպտական դիցաբանության մեջ Օսիրիսի պաշտամունքը կապվում էր ծառի, իսկ հունա-

---

<sup>286</sup> Մնացականյան 1977, էջ 212:

<sup>287</sup> Մնացականյան 1955, էջ 5:

<sup>288</sup> **Топоров** 1991, с. 396.

<sup>289</sup> **Batmaz** 2013, p. 65.

<sup>290</sup> **Philpot** 1897, p. 237.

կանում՝ Դիոնիսիոսի խաղողի որթի հետ: Վանի թագավորությունում նմանօրինակ ավանդույթի խոսուն ապացույցն են Էրեբունու կարասային սենյակում պահպանված խաղողի ողկույզների և որթերի պատկերներով որմնանկարի բեկորները<sup>291</sup>: Ուրարտացիների՝ խաղողի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը արտահայտված է նաև որոշ երկրագործական ծեսերի՝ խաղողուտի և բերքահավաքի վերաբերյալ հիշատակություններում: Այս առիթով ուշագրավ է այն փաստը, որ զարդարվեստում կենաց ծառի գաղափարը կարող է արտահայտված լինել ոչ միայն ծառի պատկերով, այլ նաև ոճավորված բուսանախշերի տեսքով: Կարելի է եզրակացնել, որ երկրագործական գլխավոր խորհրդանիշ համարվող ծառը հանդիսացել է մեծնող ու հարություն առնող կամ սիրո ու պտղաբերության աստվածությունների խորհրդանիշ՝ մարմնավորելով նաև բնության կարևոր երևույթները: Որոշ մշակույթներում կենաց ծառը հաճախ ներկայացվում է կենդանու հետ որպես պտղաբերող ուժի կրող: Կարելի է եզրակացնել, որ ուրարտական պատկերագրության մեջ այդ պտղաբերող ուժի կրողները հանդիսանում են արական սեռի աստվածությունները, որոնք հավանաբար ծնունդ տվող ծառի և արական ուժի միասնական գաղափարը լրացնող էակներ են: Ոճավորված կոկոնազարդերով, արմավաճյուղերով և նռապտուղներով ծառերի պատկերամոտիվներն իրենց արտահայտությունն են գտել նաև սկյութական արվեստի նմուշներում, որոնց նախատիպերն են Հայկական լեռնաշխարհում Կարսի ու Անի-Պեմզայի տարածքներից հայտնաբերված ուրարտական բրոնզյա գոտիների փորագրագարդերը<sup>292</sup>:

---

<sup>291</sup> Պողոսյան 2019, էջ 460:

<sup>292</sup> Стелу Пийотровский 1944, с. 315, рис. 98 а.

## ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Վանի թագավորության կերպարվեստի տարբեր նմուշների քննությամբ հնարավորություն է ստեղծվում որոշակի պատկերացում կազմել պատկերագրական օրինաչափությունների և խորհրդաբանական ըմբռնումների մասին: Ուսումնասիրության արդյունքում կարելի է արձանագրել, որ դրանցում ժամանակի մշակութային ազդեցությունների հետ մեկտեղ նաև առկա են Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն մշակութային ակունքներից սերող և ուրարտական աշխարհընկալումներին համապատասխանեցված պատկերագրական տարրեր: Ճարտարապետական կառույցների գեղարվեստական հարդարանքը կատարվել է տվյալ ժամանակաշրջանում մեծ տարածում գտած միատիպ հորինվածքային լուծումներով՝ արտացոլելով հիմնականում իշխող կրոնական և հասարակական երևույթների կարևորագույն դրվագները: Կոթողային նկարչության բնագավառում վարպետները հասել են բարձր զարգացվածության՝ մեկ կառույցում համադրելով ոճապես տարբեր գեղարվեստական թեմատիկ հորինվածքներ: Որմնագարդումը կատարվել է հիմնականում հակադիր դասավորված ներդաշնակ գունային լուծումներով՝ դուրս չգալով տարածաշրջանում ընդունված գուներանգային ավանդական ներկապնակից: Որմնագարդման պատկերահամակարգում հաստատուն ձևով կիրառված է պատի տարածական հարթությունում գաղափարապես կապակցված տարրերի և գունային համադրման ամբողջացում մեկ գեղարվեստական հորինվածքում: Հորիզոնական շարքերով կառուցված զարդագոտիներում հարաբերակցված տարրերի միջև առկա է խորհրդանշական կապ, որը նպաստում է ողջ հորինվածքի ամբողջական գաղափարային ընկալմանը: Կերպարվեստի թե երկչափ և թե եռաչափ նմուշներում գերիշխում է կիսադեմ և  $\frac{3}{4}$  պատկերման սկզբունքը: Պաշտամունքային կանոնիկ պատկերագրության ավանդական պատկերամոտիվները ներկայացված են որպես ուրարտական հասարակության դիցաբանական և կրոնական պատկերա-

ցումների ընհանրացված և պարզեցված մոդել: Գեղանկարչական և քանդակային հուշարձաններում, ինչպես նաև գեղարվեստական մետաղագործության բնագավառում, ակնհայտ է կանոնիկ և ժողովրդական ազատ ոճերի համաժամանակյա կիրառություն: Պատկերագրական հորինվածքներում, ինչպես սեպագիր տեքստերում, պահպանված է աստվածությունների հիերարխիկ անխախտ կանոնի հաջորդականության սկզբունքը: Դա թույլ է տալիս խորհրդանշանների առկայության միջոցով նույնականացնել կերպարների հավանական ինքնությունը: Ինչ վերաբերվում է ուրարտական կնիքների գեղարվեստական նկարագրին, ապա վարպետները կարողացել են իրականության և երևակայության սահմանագոտում կրոնա-դիցաբանական երևույթները ներկայացնել որպես ավարտուն պատկերամոտիվներ՝ հորինվածքը ենթարկելով պատկերադաշտի կառուցվածքին: Կնիքներում գերիշխում է առավելապես պատկերման սխեմատիկ գրաֆիկական մեթոդը: Հատկանշական է, որ դիցաբանական կամ կրոնական թեմաները զանազան կնիքներում ներկայացված են տարբեր պատկերաձևերով ու ոճական լուծումներով: Բրոնզյա թիթեղներն առանձնանում են միաֆիգուր կամ բազմաֆիգուր, առավելապես պաշտամունքային բնույթի, երբեմն կանոնիկ օրինաչափություններից և պատկերագարման ավանդական արտահայտչամիջոցներից տարբերակելի թեմատիկ բովանդակությամբ: Բրոնզյա թիթեղների գեղարվեստական հարդարանքում տեղ են գտել հիմնականում պաշտամունքային բնույթի սյուժեներ: Բավական հետաքրքրական են նաև դրանցում ավանդական ոճական սկզբունքներին հակադրվող և ինքնուրույն ոճական հատկանիշներով պատկերամտածողության դրսևորումները: Հատկանշական է ուրարտական կերպարվեստում կանոնիկ կիսադեմ պատկերմանը զուգահեռ դիմահայաց պատկերագրության գոյությունը: Այն հատուկ է եղել այսպես ասած ժողովրդական արվեստի նմուշներին, տարբերվում է վերնախավային կանոնիկ արվեստից և կատարված է առավել ազատ ու պարզունակ պատկերամիջոցներով: Ծիսապաշտամունքային

պատկերագրության և խորհրդաբանության առումով աչքի է ընկնում սպառազենի գեղարվեստական հարդարանքը: Սաղավարտների հարդարանքում կիրառված խորհրդապատկերներն իրենց գրաֆիկական ոճավորմամբ արտացոլում են ռազմարվեստում կարևոր պահպանողական գործառույթ կատարող գաղափարաբանական պատկերամտածողությունը: Ուսումնասիրության շրջանակում հատկանշական է այսպես կոչված «Թեյշեբայի կայծակնային խորհրդանշանով» սաղավարտների պատկերագրական և խորհրդաբանական խնդիրների դուրսբերումը: Ուրարտական պատկերագրության համեմատական վերլուծությունը կարևոր է արձանագրելու Հայկական լեռնաշխարհի մշակութային ժառանգորդականությունը Վանի թագավորության կերպարվեստում: Գրքում ներկայացված ծիսական պատկերամոտիվների խորհրդաբանական քննությամբ փորձ է կատարվել հնարավորինս վերականգնել ուրարտական կրոնական ավանդույթների և ծիսակատարությունների գեղարվեստական նկարագիրը:

## РЕЗЮМЕ

Данная книга посвящена изучению иконографических особенностей в изобразительном искусстве Ванского царства (Урарту, 9-6 вв. до н. э.). Исследование проводится путем художественного и символического анализа настенной живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства урартского периода, в контексте религии и мифологии, с использованием археологических находок и письменных источников урартского царства и соседних культур. В результате сравнительного анализа фресок с другими видами урартского искусства, можно сделать вывод, что стилистическое разнообразие было обусловлено исключительно отличительными чертами дворцового и народного искусства. В книге представлены результаты изучения изобразительных особенностей урартских божеств, глиняных рыбообразных статуэток, а также обзор ритуальных сюжетов печатей, бронзовых шлемов и пластин. В схематических изображениях прослеживаются стилевые особенности наскальных рисунков Армянского нагорья и народного искусства Ванского царства. В результате изучения автором приводится предположение, что в урартском искусстве одновременно существовали традиции фронтального и профильного изображения. Актуальность и научная новизна работы заключается в том, что сделана попытка представить иконографические особенности художественных композиций с применением искусствоведческих методов. Особое внимание уделено выявлению древних изобразительных традиций и народных поверий Армянского нагорья, которые являются важной основой развития урартского искусства. Результаты этого исследования помогут пролить свет на некоторые сложные вопросы, касающиеся искусства и религии Ванского царства.

## SUMMARY

This book is devoted to the study of iconographic features in the fine arts of the Kingdom of Van (Urartu, 9-6 centuries BC). The research carried out through artistic and symbolic analysis of wall paintings, sculpture and decorative-applied arts of the Urartian period, in the context of religion and mythology, using archaeological finds and written sources of the Urartian kingdom and neighbouring cultures. As a result of a comparative analysis of the wall paintings with other types of Urartian art, it can be concluded that the stylistic diversity was due exclusively to the distinctive features of palace and folk art. The book presents the results of a study of iconographic features of Urartian deities, fish-like clay figurines, as well as an overview of ritual scenes on seals, bronze helmets and plaques. The schematic images trace the stylistic features of the petroglyphs of the Armenian Highlands and the folk art of the Kingdom of Van. As a result of the study, the author suggests that in Urartian art there were traditions of frontal and profile images at the same time. The relevance and scientific novelty of the research work lies in the fact that an attempt was made to present the iconographic features of artistic compositions through art historical methods. Particular attention is paid to the identification of ancient visual culture traditions and folk beliefs of the Armenian Highlands, which are an important basis for the development of Urartian art. The results of this study will provide insight into intricate issues pertaining to the art and religion of the Kingdom of Van.

## ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Աբեղյան Մ.** 1966. Երկեր, հտ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
2. **Աբեղյան, Մ.** 1975. Երկեր, հտ. Է, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
3. **Ազարյան, Լ.** 1975. Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
4. **Ալիշան, Ղ.** 1895. Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց: Վենետիկ. տպ. Սբ. Ղազար:
5. **Աճառեան, Հ.** 1971. Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Ա, Երեւան, Երեւանի համալսարանի հրատարակչություն:
6. **Այվազյան, Ս.** 2018. Ուրարտական պաշտամունքային «դռները» և աշտարակաձև տաճարները ըստ սեպագիր արձանագրությունների, Բանբեր Հայագիտության, №2, էջ 60-77:
7. **Անանիա Շիրակացի** (թարգմ. և ծանոթագր.՝ **Աբրահամյան Ա., Պետրոսյան Գ.**) 1979. Մատենագրություն, Երևան, «Սովետական գրող»:
8. Աստվածաշունչ. Սարգարեություն Յովնանի, ԳԼ. Բ:
9. **Ավետիսյան, Ք.** 2015. Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն:
10. **Աւետիքյան, Գ.; Միրմելեան, Խ.; Աւգերեան, Մ.** 1836. Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հտ. Ա, Վենետիկ, Տպարան ի Սրբոյն Ղազարու [Առցանց] <http://www.nayiri.com/> [20.10.2023]:
11. **Բաղայան, Մ.** 2009. Տարին և Ուրարտուի դիցարանի գերագույն եռյակը, Մերձավոր արևելք, VI, էջ 36-42:
12. **Բաղայան, Մ.** 2015. Շիվինիի պաշտամունքը, պատկերագրությունը և խորհրդանշանները, Մեծամոր. Կեսդարյա պեղումների տարեգրություն, Մեծամոր հնավայրի



պեղումների 50 և արգելոց-թանգարանի ստեղծման 45-ամյակներին նվիրված միջազգային գիտաժողովի հող-վածների ժողովածու, էջ 162-186:

13. **Բաղայան, Մ.** 2016. Խալդի աստծուն մատուցվելիք կենդանական զոհաբերությունների շուրջ, Պատմություն և հասարակագիտություն, Տարեգիրք, 2, էջ 129-141:
14. **Բաղայան, Մ.** 2018. Ուրարտական պատկերագրության մեջ դրվագված առյուծի և ցուլի որսի տեսարանները, «Ազգ, պետություն, հայրենիք. Պետականության գաղափարը», Երրորդ միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու, էջ 163-172:
15. **Բաղայան, Մ.** 2018. Վերին Անձավի վահանին դրվագված առաջին աստվածությունը, Պատմություն և հասարակագիտություն, 4, էջ 185-200:
16. **Բարսեղյան, Մ.** 1984. Մոսի, Հայաստանի սովետական հանրագիտարան, հտ. 10, Երևան, էջ 510:
17. **Գասպարյան, Մ.** 1991. Բերքաբերի Կուր-Արաքսյան մշակույթի դամբարանադաշտը, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 6, էջ 114-128:
18. **Գավուրճեան, Մ.** 1988. Արմենիա, Սուրբարտու և Սումեր. Հնդեվրոպական հայրենիքը և հին Միջագետքը, Պեյրուֆ. Հրատարակութիւն Հ. Բ. Ը. միութեան Վահրամ Ապտալեան մշակութային հիմնադրամի:
19. **Գրեկյան, Ե.** 2004. Ուրարտական աստվածապետության առանձնահատկությունների շուրջ, Ուրարտուի «արքաները» (նախնական դիտարկումներ), Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XXIII, էջ 315-339:
20. **Գրեկյան, Ե.** 2005. Դրվագներ Ուրարտա-Մուծաձիբյան հարաբերությունների պատմությունից, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XXIV, էջ 277-294:
21. **Գրեկյան, Ե.** 2014. Էթիունցիները ուրարտական պատկերագրության մեջ, Հին Արևելք, 1 (6), էջ 36-56:

22. **Գրեկյան, Ե.** 2017. Հալլեյի գիսաստղը և Խալդի աստծո DIniriaše-ն, «Մեծամորյան ընթերցումներ I», գիտական հոդվածների ժողովածու, էջ 285-297:
23. **Գրիգորյան, Ա.** 2005. Խորհրդանշանային մտածողությունը հայ ճարտարապետությունում, Երևան, «Ալլաս»:
24. **Եզնիկ Կողբացի** (թարգմ. և ներած.՝ **Աբրահամյան, Ա.**) 1970. Եղծ աղանդոց. Աղանդների հերքումը, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն:
25. **Եզնիկ Կողբացի** 1914. Եզնիկյա վարդապետի Կողբացույ եղծ աղանդոց, Թիֆլիզ, Ն. Աղանեանի տպարան:
26. **Ենգիբարյան, Ն.** 1975. Ուրարտական Igarab-hubi երկիրը և Arda քաղաքը, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 11, էջ 77-81:
27. **Ենգիբարյան, Ն.** 1991. Հին Հայաստանի վեգ-հմայիլները և վեգ-խաղալիքները, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 3, էջ 170-174:
28. **Ենգիբարյան, Ն.** 2015. Ձկնակերպ արձանիկ Սևանի ավազանից, Վիշապ քարակոթողերը (խմբ.՝ Պետրոսյան Ա., Բոբոխյան Ա.), Երևան, «Գիտություն», էջ 190-192:
29. **Եսայան, Ս.** 1982. Կարմիր բլուր, Երևան. «Հայաստան»:
30. **Եսայան, Ս.** 1987. Հին Հայաստանի մարդակերպ արձանիկները, Պատմաբանասիրական հանդես, հ. 1, էջ 124-135:
31. **Եսայան, Ս., Հմայակյան Ս.** 1980. Ուրարտական զգեստը, Պատմաբանասիրական հանդես, № 3, էջ 203-215:
32. **Զարյան, Ա.** 1986. Ակնարկներ հին և միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինության պատմության, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն:
33. **Թոխաթյան, Կ.** 2015. Նախնադարյան արվեստը և Հայաստանի ժայռապատկերները, «Աստղագիտության կապն այլ գիտությունների, մշակույթի և հասարակության հետ», ՀՀ ԳԱԱ Հայկական աստղագիտական

ընկերության XIII տարեկան համաժողովի նյութերի ժողովածու, էջ 334-344:

34. **Թումանյան, Բ.** 1972. Տոմարի պատմություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատակչություն:
35. **Թումանյան, Բ., Մնացականյան Հ.** 1965. Բրոնզե դարի գոտի-օրացույց, Երևան, «Միտք»:
36. **Ժամկոչյան, Ա.** 1981. Դիմակազարդ անոթներ Դվինից և Անիից, Պատմաբանասիրական հանդես, № 4, էջ 201-209:
37. **Իսրայելյան, Հ.** 1967. Արևի պաշտամունքի հետքերը բրոնզեդարյան Հայաստանում, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 4, էջ 77-88:
38. **Իսրայելյան, Հ.** 1968. Երկնային մարմիններն ու լուսատուները բրոնզեդարյան արվեստում, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 5, էջ 86-93:
39. **Իսրայելյան, Հ.** 1973. Պաշտամունքն ու հավատալիքը ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանում (Ըստ հնագիտական նյութերի), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
40. **Իսրայելյան, Հ.** 1980. Երկվորյակների պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում, Պատմաբանասիրական հանդես, № 3, էջ 216-228:
41. **Իսրայելյան, Մ.** 1957. Արին բերդի *susi* տաճարը և նրա արձանագրությունները, ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, № 9, էջ 93-104:
42. **Իսրայելյան, Մ.** 1971. Էրեբունի բերդ-քաղաքի պատմություն. Ըստ արձանագրական ու հնագիտական տվյալների, Երևան, «Հայաստան»:
43. **Լալայան, Ե.** 1931. Դամբարանների պեղումներ Խորհրդային Հայաստանում, Երևան, Հրատարակչություն Մելքոնյան ֆոնդի:
44. **Խնկիկյան, Օ.** 1997. Յլագլուխ կոթողներ Վարդենիսի լեռներից և «Վիշապաքարերի» մեկնության հարցի շուրջ, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 3, էջ 148-159:

45. **Հարությունյան Ս.** 2001, Հին հայոց հավատալիքները, կրոնը, պաշտամունքն ու դիցարանը. Ընդհանուր ակնարկ, Երևան, «Մուղնի»:
46. **Հարությունյան, Ս.** 2010. «Մասնա ծոեր» հերոսավեպի ծիսաառասպելական մի քանի հատկանիշների մասին, Պատմաբանասիրական հանդես, № 1, էջ 74-79:
47. **Հացունի, Վ.** 1930. Հայ դրօշները պատմութեան մեջ, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար:
48. **Հմայակյան, Ս.** 1986. Պաշտամունքային շինությունները, քրմությունը, ծեսերը և տիեզերքի եռամասնության մասին պատկերացումն Ուրարտուում, Պատմաբանասիրական հանդես, № 1, էջ 113-133:
49. **Հմայակյան, Ս.** 1990. Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատարակչություն:
50. **Հմայակյան, Ս.** 2005. Ուրարտական ոսկե, արծաթոսկե և ոսկե թիթեղապատ մեդալիոնները, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տարեգիրք, Գիտական աշխատությունների ժողովածու, էջ 5-15:
51. **Հմայակյան, Ս.** 2006. Էպիկական մի կերպար վանտոսայան արվեստում, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տարեգիրք, Գիտական աշխատությունների ժողովածու, էջ 3-9:
52. **Հմայակյան Ս.** 2007. Ուրարտուի ոսկին, Հին Հայաստանի ոսկին (մ. թ. ա. III հազարամյակ-մ. թ. ա. XIV դար), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, էջ 151-187:
53. **Հմայակյան, Ս.** 2008. Երեք ուղղություն ուրարտական արվեստում, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տարեգիրք, Գիտական աշխատությունների ժողովածու, էջ 3-9:
54. **Հմայակյան, Ս.** 2011. Կերպարվեստը Վանի թագավորությունում, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի

տարեգիրք, Գիտական աշխատությունների ժողովածու, էջ 2-23:

55. **Հովհաննիսյան, Կ.** 1968: Էրեբունի. Երևանի հիմնադրման 2750-ամյակի առթիվ, Երևան:
56. **Հովհաննիսյան, Կ.** 1973. Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
57. **Մարտիրոսյան, Հ.** 1973. Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը և նրանց ուրարտա-հայկական կրկնակները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
58. **Մարտիրոսյան, Հ.** 1978. Գիտությունն սկսվում է նախնադարում, Երևան, «Սովետական գրող»:
59. **Մարտիրոսյան, Հ.** 2012. «Առյուծ» նշանագիրը Սյունիքի ժայռապատկերներում և հին աշխարհում, Երևան, «Էդիթ փրինթ»:
60. **Մարտիրոսյան, Հ.** 2015. Լեռնային ակունքի ֆառնը, արշավույսի դիցուհին և գլխի ու մոթթու զոհածեսը վիշապակոթողների իմաստաբանական հենքում, Վիշապ քարակոթողները (խմբ.՝ **Պետրոսյան Ա., Բորոխյան Ա.**), էջ 136-171:
61. **Մարտիրոսյան, Հ., Մնացականյան, Հ.** 1958. Նոր-Արեշի ուրարտական կոլումբարին: ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, № 10, էջ 63-84:
62. **Մարտիրոսյան, Ն.** 1963 (թարգմ. և ներած.) Գիլգամեշ. Հին Արևելքի դյուցազնավեպ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
63. **Մնացականյան, Ա.** 1952. «Վիշապ» քարակոթողների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, № 5, էջ 73-100:
64. **Մնացականյան, Ա.** 1955. Հայկական զարդարվեստ. Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:

65. **Մնացականյան, Ա.** 1977. Վերստին Մուսասիրի տաճարի ճակտոնի խորհրդանշանի մասին, Պատմաբանասիրական հանդես, № 4, էջ 212:
66. **Մովսես Խորենացի** (Թարգմ. և ներած.՝ **Մալխասյանց Ս.**) 1997, Հայոց պատմություն Երևան, «Հայաստան», Գիրք Ա, Ի:
67. **Մովսիսյան, Ա.** 1998. Վանի թագավորության (Բիսյնիլի, Ուրարտու, Արարատ) մեհենագրությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն:
68. Ուրարտու. Վանի թագավորություն. Գտածոներ Հայաստանի ուրարտական հնավայրերից (Բ. ա. 860-585 թթ.), (Հայաստանի պատմության թանգարանի հավաքածուներից), Կատալոգ-ալբոմ (Կազմ. և խմբ.՝ Ա. Գրիգորյան, Ի. Մկրտչյան, խմբ.՝ Գ. Գրիգորյան) 2018, Երևան, Հայաստանի պատմության թանգարան:
69. **Պետրոսյան, Ս.** 2005. Արևի աստվածը վաղ Ուրարտուի կրոնական քաղաքականության մեջ, Պատմաբանասիրական հանդես, № 3, էջ 232-247:
70. **Պետրոսյան, Ս.** 2007. Անձավի ուրարտական վահանի առյուծների զույգը, Պատմաբանասիրական հանդես, №1, էջ 262-273:
71. **Պետրոսյան, Ս.** 2008: «Գիլգամեշը և խուլուպու ծառը» վիպերգի հնդեվրոպական-հայկական բաղադրատարրը, Պատմաբանասիրական հանդես, 2008, № 3, էջ 172-184:
72. **Պողոսյան, Գ.** 2016. Արևի աստվածության պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը Ուրարտուի արվեստում, ՀՀ ԳԱԱ Հայկական աստղագիտական ընկերության XIII տարեկան համաժողովի զեկույցների ժողովածու, էջ 48-54:
73. **Պողոսյան, Գ.** 2016. Վանի թագավորության գլխավոր աստվածությունների պատկերագրական առանձնահատկություններն ու խորհրդաբանությունը, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տարեգիրք, 4, էջ 166-179:

74. **Պողոսյան, Գ.** 2018. Զինավառ Խալդիի կերպարն ըստ սեպագիր արձանագրությունների, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 2018, 2 (75), էջ 252-259:
75. **Պողոսյան, Գ.** 2018. Թեյշեբախնիի սկավառակաձև որմնագարդի հորինվածքային կառուցվածքն ու խորհրդաբանությունը, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տարեգիրք, 6, էջ 62-73:
76. **Պողոսյան, Գ.** 2019. Կենաց ծառի պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը Վանի թագավորության արվեստում, Շիրակի Մ. Նալբանդյանի անվան պետական համալսարանի գիտական տեղեկագիր, 2, էջ 455-464:
77. **Պողոսյան, Գ.** 2021. Դրոշների պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը Վանի թագավորության կերպարվեստում, Աշխատություններ Հայաստանի պատմության թանգարանի, 8, էջ 90-94:
78. **Պողոսյան, Գ.** 2021. Դիմահայաց պատկերագրության դրսևորումները Վանի թագավորության արվեստում, Արվեստագիտական հանդես, 1 (5), էջ 166-171:
79. **Զահուկյան, Գ.** 1986. Հայկական շերտը ուրարտական դիցարանում, Պատմաբանասիրական հանդես, № 1, էջ 43-58:
80. **Սարգսյան, Ս.** 2010. Հայաստանի ժայռապատկերները քարի դարից մինչև բրոնզի դար, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն:
81. **Միմոնյան, Հ.** 2015. Հայաստանի հնագույն դիմաքանդակը, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 2 (63), էջ 219-227:
82. **Ստեփանյան, Ա.** 2007. Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (Օխային, գունային և նշանային համակարգերը), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, 22, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, էջ 7-85:

83. **Վրթանեսյան, Գ.** 2015. Գետաշենի սափորի (հիդրիայի) օրացույցային մոտիվները, ՀՀ ԳԱԱ Հայկական աստղագիտական ընկերության XIII տարեկան համաժողովի նյութերի ժողովածու, էջ 356-361:
84. **Տերյան, Ա.** 1995. Ար աստծո պաշտամունքը Հայաստանում, Երևան, «Աղվանք»:
85. **Տիրացյան, Գ.** 1960. Արին-բերդի սյունագարդ դահլիճը և սատրապային կենտրոնների հարցը Հայկական լեռնաշխարհում, ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, № 7-8, էջ 99-114:
86. **Տիրացյան, Գ., Կարապետյան Ի.** 1981. Արմավիրի 1974-1976 թթ. պեղումները, Պատմաբանասիրական հանդես, № 3, էջ 281-288:
87. **Տիրացյան, Գ., Կարապետյան Ի.** 1991. Արմավիրի 1987-1988 թթ. պեղումները, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 6, էջ 153-159:
88. **Փիլիպոսյան, Ա.** 1998. Հայկական լեռնաշխարհի կնիքները Հին Արևելքի կնքագործության համակարգում, Երևան, «Արամե»:
89. **Փիլիպոսյան Ա., Մկրտչյան Ռ.** 2001. Գեղհովիտի Վանտոսայան (ուրարտական) քարայր-դամբարանը, Երևան, «Զանգակ-97»:
90. **Օրբելի, Հ., Աբեղյան, Մ., Աբով, Գ., Ղանալանյան, Ա.** (նախար., կազմ.) 1961. Սասունցի Դավիթ, Երևան, Հայպետհրատ:
91. **Авдиев, В.** 1953, История древнего Востока (2-изд. перераб. и доп.), Москва, Политиздат.
92. **Андроникова, М.** 1975. Об искусстве портрета, Москва, «Искусство».
93. **Антонова, Е.** 1984. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия, Москва, «Наука».



94. **Антонова, Е.** 1977. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии, Москва, «Наука».
95. **Ардзинба, В.** 1982. Ритуалы и мифы Древней Анатолии, Москва, «Наука».
96. **Арутюнян, Н.** 2001. Корпус урартских клинообразных надписей, Ереван, Издательство «Гитутюн».
97. **Афанасьев, А.** 1982. Древо жизни, Избранные статьи, Москва, «Современник».
98. **Афанасьева, В.** 1994. Адад, Мифы народов мира, Энциклопедия в двух томах, Второе издание, том 1. Москва, Российская энциклопедия, стр. 39.
99. **Биягов, Л.** 1974. К вопросу об интерпретации «Халди и Арубани-Багбарту», Вестник общественных наук АН АРМССР, № 11, стр. 98-101.
100. **Бобринский, А.** 1902. О некоторых символических знаках: Общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии, Москва, Товарищество типографии А. И. Мамонтова.
101. **Бойс, М.** 1987. Зороастрийцы: Верования и обычаи, Москва, «Наука».
102. **Ванслов, В.** 1956. Содержание и форма в искусстве. Москва, Издательство всесоюзной академии архитектуры.
103. **Вейль, Г.** 1968. Симметрия, Москва, «Наука».
104. **Вейнберг, И.** 1986. Человек в культуре древнего Ближнего Востока, Москва, «Наука».
105. **Дандамаев, М.** 1963. Иран при первых Ахеменидах: (VI в. до н. э.), Москва, Издательство восточной литературы.
106. **Даниэль, С.** 1990. Искусство видеть, Ленинград, Издательство «Искусство».
107. **Даркевич, В.** 1960. Символы небесных светил в орнаментике Древней Руси, Советская археология, № 4, стр. 56-67.

108. **Дворжак, М.** 1934. Очерки по искусству средневековья (общая ред. и вступ. статья Маца И.), Ленинград, «Огиз».
109. **Дьяконов, И.** 1951. Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту, Вестник древней истории, Москва, Издательство Академии наук СССР, №2 (36) 257-356 стр.; №3 (37) 207-252 стр.; №4 (38), стр. 283-305.
110. **Дьяконов, И.** 1983, К вопросу о символе Халди, Древний Восток, 4, стр. 194.
111. **Дюмезиль, Ж.** 1986. Верховные боги индоевропейцев, Москва, «Наука».
112. **Емельянов, В.** 2009. Шумерский календарный ритуал (категория МЕ и весенние праздники), Санкт-Петербург, «Петербургское востоковедение».
113. **Есаян, А.** 2000. К вопросу о технологическом исследовании настенной живописи в Армении, Историко-филологический журнал, № 2, 2000, стр. 227-236.
114. **Есаян, С.** 1968. Амулеты, связанные с культом солнца из Армении, Советская археология, № 2, стр. 255-260.
115. **Есаян, С.** 1980. Скульптура древней Армении, Ереван, Издательство АН Армянской ССР.
116. **Есаян, С.** 1982. Искусство портретного изображения Урарту, Историко-филологический журнал, № 3, стр. 176-190.
117. **Есаян, С.** 1986 Доспех древней Армении, Ереван, Издательство Ереванского университета.
118. **Есаян, С.** 1998. Графическое искусство Урарту по материалам села Хараканц (Западная Армения), Вестник Ереванского Университета, Общественные науки, стр. 84-95.
119. **Есаян, С.** 2000. Урартские бронзовые пояса Токийского музея, Историко-филологический журнал, № 1, стр. 267-279.

120. **Есян, С., Бягов, А., Амаякян, С., Канецян, А.** 1991. Биайнская гробница в Ереване, Археологические памятники Армении, 15, Урартские памятники, Выпуск II, Ереван, Издательство АН Армении.
121. **Капанцян, Г.** 1947. Об урартском божестве Шебиту, Ереван, Издательство АН АрмССР.
122. **Кинжалов, Р.** 2009. Териомахия как одна из инсигний царствования (по материалам Древнего Востока), Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии, Сборник статей, Санкт-Петербург, стр. 25-28.
123. **Кинк, Х.** 1979. Древнеегипетский храм, Москва, Издательство «Наука».
124. **Клима, Й.** 1967. Общество и культура древнего Двуречья, Прага, Издательство Чехословацкой АН и Артия.
125. **Королев, К.** 2005. Энциклопедия символов, знаков, эмблем, Санкт-Петербург: «Мидгард».
126. **Крамер, С.** 1965. История начинается в Шумере, Москва, «Наука».
127. **Куфтин, Е.** 1941. Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, Издательство АН ГССР.
128. **Лосева, И.** 1962. Некоторые урартские ювелирные изделия с изображением ритуальных сцен, Древний мир, стр. 300-311.
129. **Манасерян, Н., Касабян, М., Симонян, А.** 2011. Рисунки с зооморфными мотивами на керамических сосудах из кургана № 7 некрополя эпохи средней бронзы Неркин Навер, Материалы международной научной конференции «Биологическое разнообразие и проблемы охраны фауны Кавказа», стр. 192-194.
130. **Мартиросян, А.** 1954. Раскопки в Головино: Результаты работ археологической экспедиции Института истории академии наук Арм. ССР и Комитета по охране древностей

- Армении в 1929 и 1950 гг., Ереван, Издательство АН АрмССР.
131. **Мартirosян, А.** 1958. Идолы из раскопок Кармир-Блура, Историко-филологический журнал, № 2, стр. 114-139.
  132. **Мартirosян, А.** 1964. Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван. Издательство АН АрмССР.
  133. **Матъе, М.** 1940. Мифы древнего Египта, Ленинград, Издание Государственного Эрмитажа.
  134. **Матъе, М.** 1956. Древнеегипетские мифы, Москва-Ленинград, Издательство АН СССР.
  135. **Матъе, М.** 1961. Искусство древнего Египта, Москва, «Искусство».
  136. **Матъе, М., Афанасьева В., Дьяконов И.** (Авт. т. и др.) 1968. Москва, Искусство Древнего Востока.
  137. **Меликишвили, Г.** 1946. Центры культов верховных божеств урартийцев. Сообщения Академии наук ГССР, том VII, № 6, стр. 405-411.
  138. **Меликишвили, Г.** 1954. Древневосточные материалы по истории народов Закавказья: Наири-Урарту, Тбилиси, Издательство АН ГССР.
  139. **Меликишвили, Г.** 1960. Урартские клинообразные надписи, Москва, Издательство Академии наук СССР.
  140. **Мелларт, Д.** 1982. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока, Москва, «Наука».
  141. **Носовский, Г., Фоменко, А., Фоменко, Т.** 2006. Звезды: Астрономические методы в хронологии, Альмагест Птолемея. Тихо Браге. Коперник. Египетские зодиаки, том 2. Москва, «Римис».
  142. **Оппенхейм, А.** 1990. Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. Москва, «Наука».
  143. **Паланджян, В.** 1964. Древесные остатки из раскопок Арин-Берда, Известия биологических наук АН АССР, № 11, стр. 49-53.

144. **Пиотровский, Б.** 1939. Вишапы: Каменные статуи в горах Армении, Ленинград, Армянский филиал АН СССР.
145. **Пиотровский, Б.** 1944. История и культура Урарту, Ереван, Издательство АН АрмССР.
146. **Пиотровский, Б.** 1949. Археология Закавказья с древнейших времен I тысячелетия до н. э., Курс лекций, Ленинград, Издательство Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова.
147. **Пиотровский, Б.**, 1950. Кармир-Блур I, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМ ССР и Государственного Эрмитажа 1939-1949 гг., Ереван, Издательство АН АрмССР.
148. **Пиотровский, Б.** 1952. Кармир-Блур II: Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМССР и Государственного Эрмитажа 1949-1950 гг., Ереван, Издательство АН АрмССР.
149. **Пиотровский, Б.** 1955. Кармир-Блур III: Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук Армянской ССР и государственного Эрмитажа 1951-1953гг., Ереван, Издательство АН АрмССР.
150. **Пиотровский, Б.** 1959. Ванское царство (Урарту), Москва, Издательство восточной литературы.
151. **Пиотровский, Б.** 1962. Искусство Урарту: VIII-VI вв. до н. э., Ленинград, Издательство государственного Эрмитажа.
152. **Погосян, Г.** 2019. Культурное значение рыбообразных статуэток Тейшебаини, Сборник статей международной научной конференции «Культура и искусство в контексте современности» Батумского государственного университета искусств, стр. 98-101.
153. **Раушенбах, Б.** 1980. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов, Москва, Издательство «Наука».

154. **Редер, Д.** 1965. Мифы и легенды древнего Двуречья, Москва, «Наука».
155. **Сейранян, В.** 1987. Армянские самоцветы, Ереван, «Айастан».
156. **Сорокин, В.** 1951, Древние идолы города Тейшебаини, Известия общественный наук АН АрмССР, № 5, стр. 71-82.
157. **Струве В.** 1941. История древнего Востока, Ленинград, Госполитиздат.
158. **Тараян, З.** 1989. Символы симметрии орнамента в армянском прикладном искусстве, Ереван, Издательство АН АрмССР.
159. **Тараян, З.** 2010. Статуэтки человека-рыбы из кармир блура, Ежегодник Ушардзан, 6, стр. 177-186.
160. **Терешина, М.** (отв. ред.) 2011. Религии мира: Всеобщая история: языческие культы и мистерии, мировые религии, христианство, ислам, буддизм, древнейшие религии, иудаизм, конфуцианство, современные духовные течения, символика религиозных обрядов, реликвии, храмы, Москва, Издательство «Эксмо».
161. **Тер-Мартirosов, Ф.** 2005. Фрески Эребуни урартского и ахеменидского времени, АН РА Вестник общественных наук, № 1, стр. 40-65.
162. **Тер-Мартirosов, Ф.** 2006. Фронтальное и профильное изображение в искусстве древности, Ежегодник Ереванской государственной академии художеств, стр. 129-139.
163. **Тирацян, Г.** 1965. О расписной керамике древней Армении (VI в. до н. э.-III в. н. э.), Историко-филологический журнал, № 3, стр. 265-280.
164. **Топоров В.,** Дерево жизни, Мифы народов мира, том 1, Москва, 1991, стр. 396.
165. **Трессидер, Д.** 1999. Словарь символов, Москва, Издательство «Гранд».

166. **Тураев, Б.** 1953. История древнего Востока (2-изд.), Москва, Политиздат.
167. **Филиппов, А.** 1937. Построение орнамента с большим числом вариантов, Москва, Издательство всесоюзной академии архитектуры.
168. **Флиттнер, Н.** 1958. Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Ленинград-Москва, «Искусство».
169. **Фрай, Р.** 1972. Наследие Ирана, Москва, «Наука».
170. **Фрэзер Д.** 1983. Золотая ветвь: Исследование магии и религии, Москва, Политиздат.
171. **Ханзадян, Э.** 1966. Расписной сосуд с зооморфными изображениями из Элара, Советская археология, № 4, стр. 172-176.
172. **Ходжаш, С., Трухтанова, Н., Оганесян, К.** 1979. Эребуни: Памятник Урартского зодчества VIII-VI в. до н. э. [Архитектура, монументальные росписи, художественное ремесло], Москва, «Искусство».
173. **Хук, С.** 1991. Мифология Ближнего Востока, Москва, «Наука».
174. **Шифман, И.** 1991. Балу. Мифы народов мира, Энциклопедия (главный редактор Токарев С.), том 1, Москва, Советская энциклопедия.
175. **Шлюмберже, Д.** 1985. Эллинизированный Восток: Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии, Москва, «Искусство».
176. **Яковлев, Е.** 1977. Искусство и мировые религии: (Система искусств в структуре мировых религий), Москва, «Высшая школа».
177. **Albenda, P.** 1972. Ashurnasirpal II lion hunt relief BM 124534. Journal of Near Eastern Studies, vol. 31, № 3, pp. 167-178.
178. **Ayvazian, A.** 2006. Urartian glyptic: New perspectives. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Near

- Eastern Studies in the Graduate Division of the University of California, Berkeley.
179. **Azarpay, G.** 1968. *Urartian art and artifacts: A chronological study*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
  180. **Badalyan, M.** 2015. The Urartian weather god Teyšeba, *Aramazd*, vol. IX, Issue 1, pp. 125-142.
  181. **Barton, T.** 1994. *Ancient astrology*, London and New York, Routledge.
  182. **Batmaz, A.** 2013. A New Ceremonial Practice at Ayanis Fortress: The Urartian Sacred Tree Ritual on the Eastern Shore of Lake Van, *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 72, № 1, pp. 65-83.
  183. **Belli, O.** 1999. The Anzap fortresses and the gods of Urartu, *Istambul, Arkeoloji Sanat Yayinlari*.
  184. **Belli, O.**, 2001. Giyimli (Hirkanis) excavation, *Istambul University's contributions to archaeology in Turkey (1932-2000)*, *Istambul*, pp. 190-194.
  185. **Black, J., Green, A.** 1992. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, London, British Museum, in association with the University of Texas Press, Austin.
  186. **Bradshaw, J., Head, R.** 2012. The Investiture Panel at Mari and Rituals of Divine Kingship in the Ancient Near East, *Studies in the Bible and Antiquity*, vol. 4, pp. 1-42.
  187. **Calmeyer, P.** 1991. Some remarks on iconography, *Urartu: A metalworking center in the first millennium B.C. E.*, Jerusalem, Israyel museum.
  188. **Cammorosano, M.** 2015. The location of cult stelae in the light of the Hittite cult-inventories, *The Vishap Stelae* (edit. Petrosyan A., Bobokhyan A.), pp. 224-232.
  189. **Campbell, J.** 1976. *The Masks of God: Creative Mythology*, New York, Viking Penguin, 1968, Reprinted.



190. **Çavuşoğlu, R.** 2003. A fragmentary Urartian belt in the Diyarbakir museum, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, XLV/1, pp. 21-26.
191. **Çilingiroğlu, A.** 1997. *Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı*, İzmir.
192. **Çilingiroğlu, A.** 2011. Ayanis: An iron age site in the East, *The Oxford handbook of Ancient Anatolia 10000-323 B. C. E.*, pp. 1055-1068.
193. **Davies, N., Gardiner, A.** (Selected, copied, and described) 1936. *Ancient Egyptian paintings, vol. III, Descriptive text*. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago.
194. **Dezső T., Niederreiter Z., Bodnár C.** 2021. Urartian bronzes. A preliminary report on a looted hoard of Urartian bronzes, Budapest, Eötvös university press.
195. **Diakonoff, I.** 1993. Sacrifices in the city of Teyshebâ (UKN 448): Lights on the social history of Urartu, *Archäologische Mitteilungen aus Iran* (1991).
196. **Erdoğan, S.** 2017. Kefkalesi Urartu yerleşiminin tarihsel arka planı (Historical background of Kefkalesi Urartian settlement), *Tarih Araştırmaları Dergisi*, c. 36/s.62, s. 31-58.
197. **Erzen, A.** 1978. "Ausgrabungen auf der urartäischen Burg Çavuştepe im Gebiet von Van", in: Akurgal, E., eds., *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara – İzmir, 23 – 30, IX, 1973.
198. **Francfort, H.** 2012. A note on the Hasanlu bowl as structural network: Mitanni-Arya and Hurrian, CNRS, Arscan, Nanterre.
199. **Ghaempanah, N., Afarin, R., Heydari, M.** 2014. Mythological Scenes from Mesopotamia on Elamit Cylinder Seals. *Journal of Anthropology and Archaeology*, vol. 2, №. 1, pp. 129-145.
200. **Giovino, M.** 2007. *The Assyrian Sacred Tree: A History of Interpretations*, Fribourg Switzerland.
201. **Green, A.** 1983. *Neo-Assyrian apotropaic figures: Figurines, Rituals and Monumental art, with special reference to the*

- figurines from the excavations of the British school of archaeology in Iraq at Nimrud, Iraq, vol. 45, № 1, pp. 87-96.
202. **Horowitz, W.** 1998. Mesopotamian cosmic geography, Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
203. **Ingo, G., Ğilingirođlu, A., Di Carlo, G., Batmaz, A., De Caro, T., Riccucci, C., Parisi E., Faraldi F.** 2013. Egyptian Blue cakes, from the Ayanis fortress (Eastern Anatolia, Turkey): micro-chemical and structural investigations for the identification of manufacturing process and provenance, *Journal of Archaeological Science*, 40, pp. 4283-4290.
204. **James, P., Anthony van der Slujs, M.** 2008. Ziggurats, colors and planets: Rawlinson revisited, *Journal of cuneiform studies*, vol. 60 (1), pp. 57-79.
205. **K r a m e r, N.** 1938. Gilgameš and the Huluppu-Tree, *Assyriological Studies*, No. 10, Chicago, pp. 74–76.
206. **Konstantopoulos, G.** 2015. They are seven: Demon and Monsters in the Mesopotamian Textual and Artistic Tradition, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Near Eastern Studies) in the University of Michigan.
207. **Kuvaņç, R., Işik, K., Genç, B., Konyar, E.,** Urartian Cult of the Stelae and New Discoveries at Aznavurtepe and Yeşilaliç (Ashotakert), *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 22, pp. 55-88.
208. **Maurits, N. van Loon** 1966. Urartian art. Its distinctive traits in the light of new excavations. Nederlands Instituut voor Nabije Oosten, Leiden: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut
209. **Maxwell-Hyslop, K.** 1956. Urartian bronzes in Etruscan tombs, Iraq, volume 18, № 2, pp. 150-167.
210. **Michalowski, K.** 1969. Art of Ancient Egypt, New York: Abrams.

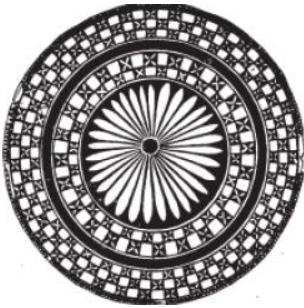
211. **Muscarella, O.** 1962. The Oriental origin of Siren cauldron attachments. *Hesperia, Journal of the American school of classical studies at Athens*, vol. 31, № 4, pp. 317-329.
212. **Olcott, W.** 1911. *Star lore of All Ages: A collection of Myths, Legends and Facts concerning the Constellations of the Northern Hemisphere*, New York and London.
213. **Ornan, T.** 2005. The triumph of the symbol: Pictorial representation of deities in Mesopotamia and the Biblical image ban, Fribourg-Switzerland.
214. **Özgüç, T.** 1966. Altıntepe I. Mimarlık anıtları ve duvar resimleri. *Architectural monuments and wall paintings*, (Türk Tarih Kurumu Yayınlarından, V. Seri, №. 24), Ankara.
215. **Özgüç, T.** 1969. Altintepe II: Tombs, Storehouse and Ivories, Ankara.
216. **Parpola, S.** 1993. The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy, *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 52, №. 3 pp. 161-208.
217. **Philpot, J.** 1897. *The Sacred Tree or the Tree in Religion and Myth*, New York.
218. *Picturing the past. Imaging and imagining the ancient Middle East* (edited by Green J., Teeter E., Larson J. A.) 2012. *Oriental institute museum publications 34*, University of Chicago.
219. **Ravenshaw, E.** 1856. On the winged bulls, lions, and other symbolical figures from Nineveh, *The Journal of the Asiatic society of Great Britain and Ireland*, vol. 16, pp. 93-117.
220. **Riemschneider, M.** 1965. *Das Reich am Ararat*, Leipzig.
221. **Roaf, M.** 1995. Palaces and Temples in Ancient Mesopotamia, *In Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 1, pp. 423-442.
222. **Seidl, U.** 2004. *Bronzekunst Urartus*, Mainz, Von Zabern.
223. **Snyder, A., Paley, S.** 2001. Experiencing an Ancient Assyrian Palace: Methods for a Reconstruction, *Acadia*, pp. 62-75.
224. **Taronci, S.** 2014. Sacred animals and fantastic creatures of Urartian civilization. The article presented at the event of

- Symposium titled «A civilization in Eastern Anatolia-Urartu», Kadir Has University, Istanbul, October 13-15. [Online] <https://www.academia.edu/> [28.01.2021].
225. **Taşyürek, O.** 1977. The Urartian bronze hoard from Giyimli, Expedition, vol. 19, issue 4, pp. 12-20.
226. **Thureau-Dangin, F.** 1912. Une relation de la huitième campagne de Sargon II (714 av. J.-C.), Musée du Louvre, Textes cunéiformes, 3, Paris.
227. **Watanabe, C.** 2002, Animal Symbolism in Mesopotamia: A contextual approach, Institut für Orientalistik der Universität Wien.
228. **Wazana, N.** 2008. Anzu and Ziz: Great mythical birds in Ancient Near Eastern: Biblical and Rabbinic traditions, *Janes*, 31, pp. 111-135.
229. **Weissert, E.** 1995. Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism fragment of Ashurbanipal. Proceedings of the 10<sup>th</sup> anniversary symposium of the Neo-Assyrian text corpus project, pp. 339-358.
230. **Winter, I.** 1989. The Hasanlu gold bowl: Thirty years later, Expedition, vol. 31, № 2-3, pp. 87-106.
231. **Zimansky, P.** 2012. Urartu as Empire: Cultural integration in the kingdom of Van, Biaynili-Urartu, The Proceedings of the Symposium held in Munich, 12-14 October, 2007. *Acta Iranica* 51, pp. 101-110.

## ՊԱՏԿԵՐԱՑԱՆԿ



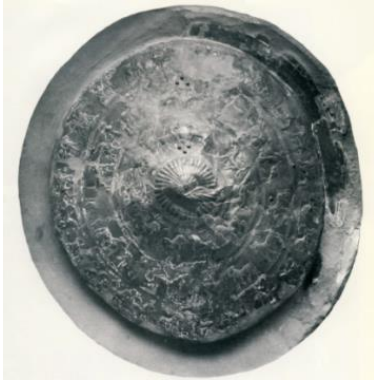
Նկար 1  
Որմնանկարի բեկոր, Կարմիր-  
բլուր,  
Վերականգնություն,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Пиотровский 1962



Նկար 2  
Հալաֆյան մշակույթի  
կավե նկարազարդ թաս, Թեկ-  
Արփաշայ, Флиттнер 1958



Նկար 3  
Մարդուր II արքայի  
արձանագրությամբ բրոնզյա  
թաս, Կարմիր-բլուր,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ  
2018



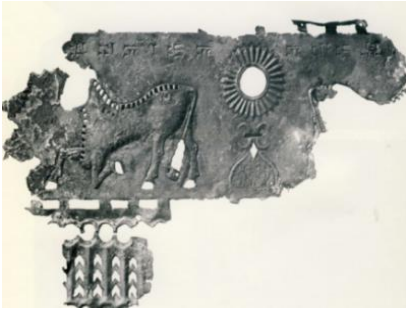
Նկար 4  
Արքայական բրոնզյա վահան,  
Թոփրակ-Կալե, Azarpay 1968



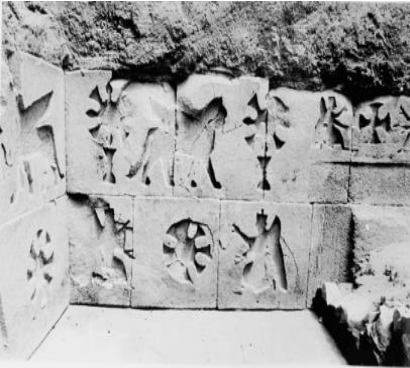
Նկար 5  
Ժայռապատկեր, Գեղամա  
լեռներ, լուսանկարը  
տրամադրել է պատմաբան  
Կարեն Թոխաթյանը



Նկար 6  
Արծաթյա սկավառակաձև  
թիթեղ, Գնդեվազի դամբարանի  
գույք, Սիմոնյան, Շերեթյան,  
Սիմոնյան, Համբարյան,  
Վարդանյան 2018



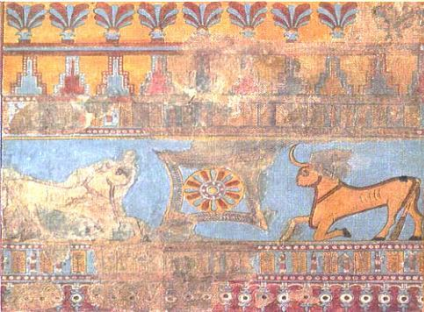
Նկար 7  
Բրոնզյա առարկա Ռուսա III  
արքայի արձանագրությամբ,  
Թոփրակ-կալե,  
Azarpay 1968



Նկար 8  
Քարե դեկորատիվ  
դրվագազարդ, Այանիս, Խալդի  
աստծո տաճարի ցեղլա,  
Gilingiroğlu 2001



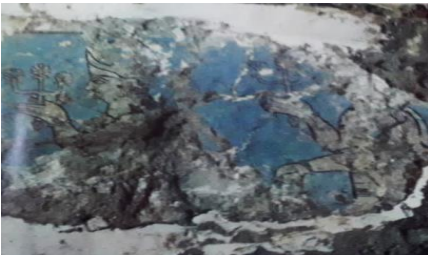
Նկար 9  
Որմնանկարի հատված,  
Էրեբունի, բաց սյունասրահ,  
վերականգնություն,  
լուսանկարն արված է  
Էրեբունի  
պատմահնագիտական  
արգելոց-թանգարանում



Նկար 10  
Ռրմնանկարի բեկոր, Էրեբունի,  
պալատի փոքր դահլիճ,  
վերականգնություն, Կատալոգ-  
Ալբոմ 2018

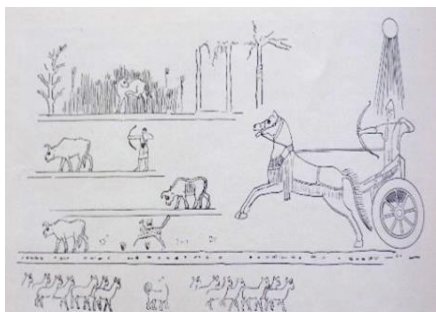


Նկար 11  
Ռրմնանկարի բեկոր, Էրեբունի,  
պալատի փոքր դահլիճ,  
վերականգնություն,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ  
2018

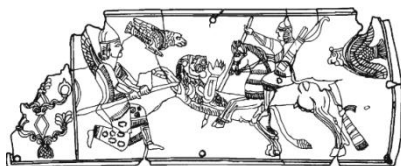


Նկար 12  
Սրբազան շքերթի տեսարան,  
որմնանկարի հատված,  
Էրեբունի, պալատի մեծ  
դահլիճ, Հովհաննիսյան 1973





Նկար 13  
Որսի տեսարան, որմնանկարի  
հատված, Էրեբունի, պալատի  
մեծ դահլիճ, վերակազմություն,  
Հովհաննիսյան 1973



Նկար 14  
Բրոնզյա գոտու բեկոր,  
Շաւսօցիս 2003



Նկար 15  
Որմնանկար, Էրեբունի, Խալդի  
աստծո տաճար,  
Հովհաննիսյան 1973



Նկար 16  
Որմնանկարի քեկոր, Խալդի  
աստծո տաճար, Ходжаш,  
Трухтанова, Оганесян 1979



Նկար 17  
Որմնանկար, Սարգոն II-ի  
պալատ, Խորասրադ,  
վերակազմություն  
Oriental institute museum  
publications 34, Catalog No.20



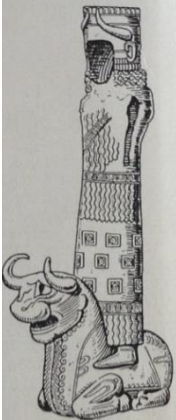
Նկար 18  
Որմնանկար, Էրեբունի, Խալդի  
աստծո տաճար,  
վերականգնություն,  
Հովհաննիսյան 1973



Նկար 19  
Փայտյա արձանիկ,  
Կարմիր-բլուր, Հայաստանի  
պատմության թանգարան,  
Կատալոգ-Ալբոմ 2018



Նկար 20  
Բրոնզյա արձանիկ, Maurits van  
Loon 1966



Նկար 21  
Բրոնզյա արձանիկ, գահի մաս,  
Плютовский 1962



Նկար 22  
Բրոնզյա գոտու բեկոր,  
Կարմիր-բլուր, Հայաստանի  
պատմության թանգարան,  
Пиотровский 1962



Նկար 23  
Բրոնզյա գոտու բեկոր,  
Կարմիր-բլուր, Հայաստանի  
պատմության թանգարան,  
Пиотровский 1962



Նկար 24  
Պատկերաքանդակի հատված,  
Արծթե (Աջիլսազ)  
[https://link.springer.com/chapter/  
10.1007/978-3-030-01762-0\\_25](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-01762-0_25)  
[16.06.2024]



Նկար 25  
Պատկերաքանդակի հատված,  
Արծքե  
(Աջիլսազ), Maurits van Loon  
1966



Նկար 26  
Քառակողմ կնիքի  
դրոշմահետք, Կարմիր-բուր,  
Плютовский 1955



Նկար 27  
Բրոնզյա վահանի մնացորդ,  
Վերին Անձավ, Belli 1999



Նկար 28  
Թեյշեբա աստծո բրոնզյա  
արձանիկը, Կարմիր-բլուր,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ  
2018



Նկար 29  
Բրոնզյա թիթեղ  
[https://www.christies.com/en/lot/  
lot-5609589](https://www.christies.com/en/lot/lot-5609589)  
[15.06.2024]



Նկար 30  
Կավե ձկնակերպ արձանիկ,  
Կարմիր-բլուր, Հայաստանի  
պատմության թանգարան,  
Կատալոգ-Ալբոմ 2018



Նկար 31  
Կավե ձկնակերպ  
արձանիկներ, Նինվե  
[https://www.worldhistory.org/im  
age/4929/fish-cloaked-apkallu/](https://www.worldhistory.org/image/4929/fish-cloaked-apkallu/)  
[15.06.2024]



Նկար 32  
Կավե ձկնակերպ արձանիկ,  
Աշշուր, Green1983



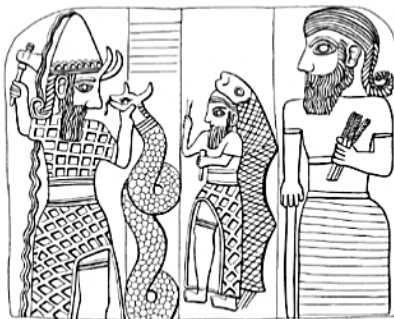
Նկար 33  
Ասուրական կնիք, Campbel  
1976



Նկար 34  
Կավե արձանիկ, Հայաստանի  
պատմության թանգարան,  
Կատալոգ-Ալբոմ 2018



Նկար 35  
Կնիք, Կարմիր-բլուր,  
Пиотровский 1950



Նկար 36  
Ստեղա, Թել-Աշարա, Ornan  
2005





Նկար 37  
Կնիք, Թոփրակ-կալե, Ayvazian  
2006



Նկար 38  
Կնիք, Նորշուն-թեփե, Ayvazian  
2006



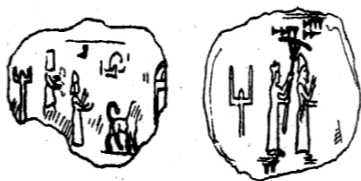
Նկար 39  
Կնիք, Կարմիր-բլուր,  
Пиотровский 1955



Նկար 40  
Կնիք-կախիկ, Կարմիր-բլուր,  
Пиотровский 1962



Նկար 41  
Կնիք, Բասթամ, Ayvazian 2006



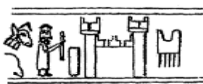
Նկար 42  
Կնիք, Թոփրակ-կալե, Ayvazian  
2006



Նկար 43  
Կնիք, Թոփրակ-կալե, Ayvazian  
2006



Նկար 44  
Կնիք, Թոփրակ-կալե, Ayvazian  
2006



Նկար 45  
Կնիք, Թոփրակ-կալե, Ayvazian  
2006



Նկար 46

Սարդուրի II արքայի  
արձանագրությանը բրոնզյա  
սաղավարտ, Կարմիր-բլուր,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ  
2018



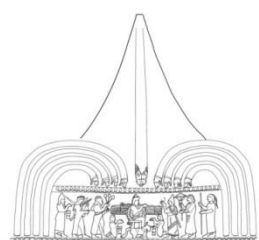
Նկար 47

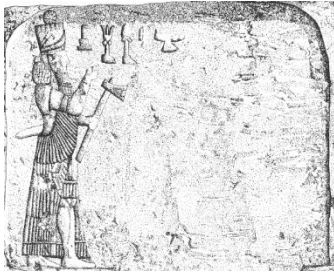
Սարդուրի II արքայի  
արձանագրությանը բրոնզյա  
սաղավարտի գծապատկերը,  
Плютовский 1962



Նկար 48

Արգիշտի I արքայի  
արձանագրությանը բրոնզյա  
սաղավարտ, Կարմիր-բլուր,  
Հայաստանի պատմության  
թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ  
2018

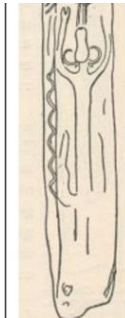
	<p>Նկար 49 Արգիշթի I արքայի արձանագրությանը բրոնզյա սաղավարտի գծապատկերը, Пиотровский 1952</p>
	<p>Նկար 50 Բրոնզյա սաղավարտի գծապատկեր <a href="https://www.christies.com/en/lot/lot-5425499">https://www.christies.com/en/lot/ lot-5425499</a> [11.04.2023]</p>
	<p>Նկար 51 Բրոնզյա սաղավարտի գծապատկեր <a href="https://www.christies.com/en/lot/lot-5425499">https://www.christies.com/en/lot/ lot-5425499</a> [11.04.2023]</p>
	<p>Նկար 52 Արգիշթի I արքայի արձանագրությանը բրոնզյա սաղավարտ, Կարմիր-բլուր, Հայաստանի պատմության թանգարան, Կատալոգ-Ալբոմ 2018</p>



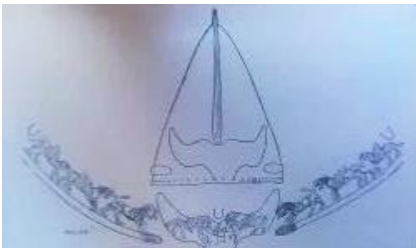
Նկար 53  
Պատկերաքանդակ, Ornan 2005



Նկար 54  
Բրոնզյա դույլի ցլազուխ  
հարդարանք, Пиотровский 1950



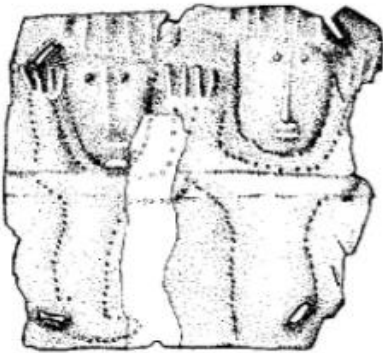
Նկար 55  
Աժդահա Յուրտի  
վիշապաքարի գծապատկերը  
<https://www.carahunge.org/post/>  
[16.06.2024]



Նկար 56  
Բրոնզյա սաղավարտի  
գծապատկեր, Есаян 1986



Նկար 57  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



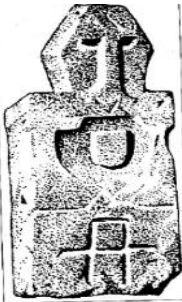
Նկար 58  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



Նկար 59  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



Նկար 60  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



Նկար 61  
Քարարձան, Արգիշթիխինիլի,  
Հմայակյան 2011



Նկար 62  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



Նկար 63  
Արծաթյա մեդալիոն,  
լուսանկարը տրամադրել է  
Հայաստանի պատմության  
թանգարանը



Նկար 64  
Արժաթյա մեդալիոն,  
լուսանկարը տրամադրել է  
Հայաստանի պատմության  
թանգարանը



Նկար 65  
Բրոնզյա թիթեղ, Seidl 2004



Նկար 66  
Մեդալիոն, Վերին Նավեր,  
Սիմոնյան 2015



Նկար 67  
Բրոնզյա թիթեղ, Taşyurek 1977

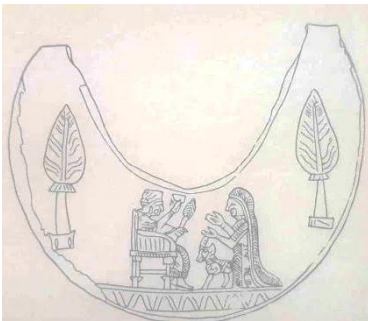




Նկար 68  
Բրոնզյա թիթեղ  
<https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/elamite/oriental-antiquite-votive-bronze-plaque-incised-23714106.html>  
[16.06.2024]



Նկար 69  
Բրոնզյա արձանիկ, Վան, Դարաբեյ ամրոց, լուսանկարը տրամադրել է Հայաստանի պատմության թանգարանը



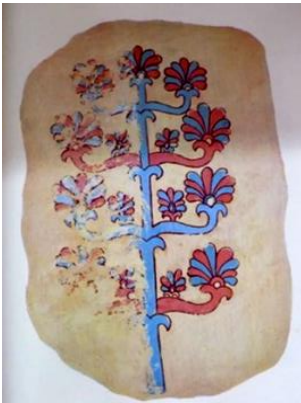
Նկար 70  
Արձաթոսկյա լուսնագարդի գծապատկեր, Թոփրակ-կալե, Пиотровский 1962



Նկար 71  
Բրոնզյա թիթեղ, Հմայակյան  
1990



Նկար 72  
Բրոնզյա թիթեղ,  
Հմայակյան 1990



Նկար 73  
Ուրմանկարի բեկոր, Էրեբունի,  
պալատի մեծ դահլիճ,  
Հովհաննիսյան 1973



Նկար 74  
Ուրմանակարի բեկոր, Էրեբունի,  
պալատի մեծ դահլիճ,  
Հովհաննիսյան 1973



Նկար 75  
Ուրմանակար, Ալթին-թեփե  
<https://x.com/archaeologyart/status/913742772070420480>  
[16.06.2024]

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Համակարգչային էջադրումը և ձևավորումը Վ.Պապյանի

Հրատ. պատվեր N° 1314

Ստորագրված է տպագրության` 21.06.2024թ.:  
Չափսը` 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>, տպագր. 10,25 տպ. մամուլ:  
Տպաքանակը` 150 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24: