

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԱՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ  
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ  
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ



КОНСТАНТИН ОГАНЕСЯН

ԿՈՍՏԱՆԴԻՆ ՎՈՎՆԱՆԻՍՅԱՆ

РОСПИСИ  
ЭРЕБУНИ

ԷՐԵՒՈՒՆԻ  
ՈՐՍԱԿԱԿԱՐՆԵՐԸ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1973

ՀԱՅԿ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԻՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1973

Պատկերաստեղ խմբակի,  
ակադեմիկոս Բ. Բ. ՊՈՒՏՐՈՎՍԿԻ

Ответственный редактор  
академик Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ

CONSTANTINE HOVHANNISSIAN  
THE WALL — PAINTINGS  
OF EREBOONI

Armenian SSR Academy of  
Sciences publishing house  
Yerevan 1973

0613—066  
708 (69)—73



սպասումը հնամենի մշակույթի երկիր է: Գարեի խորքից եկող հրաբազմաբեղուն կամար մշակավորված է եղել բուն վերելքի և անկում ծանակաշքջաններով, որոնց ընթացքում ստեղծվել են մշակույթի բազմաթիվ հուշարձաններ: Այդ մշակույթը Հայաստանի պատմության բոլոր դարաշրջաններում ընթացել է հարանուն զարգացման ու վերելքի ուղիով: Իրար հաջորդող մշակույթների ժառանգական կայի շնորհիվ ստեղծվել են դրանց մշակակալի արժեքները, սկսած նախնադարյան հասարակարգի հուշարձաններից մինչև հին արևելյան ավանդույթները, և դասական ու ժողովրդական արվեստի ստեղծագործությունները:

Մ. ք. ա. II հազարամյակի վերջերին Հայկական լեռնաշխարհում քնակվող Նաիրի ցեղային միավորումից առանձնանում է Ուրարտուն, հետագայում դառնալով Հին Արևելքի հզոր պետություններից մեկը: Այդ կազմավորումը առերեսության անվանու-

մով կոչվում էր «Ուրարտու», իսկ բնիկների լեզվով՝ «Բիսպինի» և ընդգրկում էր Վանս լճի շրջակայքի տարածությունը: Լճի ափ-վեցյան ափին, այժմյան Վան քաղաքի տարածաններում, գտնվում էր պետության մայրաքաղաքը՝ Տուշարան:

IX դարի կեսերից Առաջավոր Ասիայում Ուրարտուի իրքն այճառն է ուժեղանում, որ մինչև աճառն Ասորեստանն իր հզորության պետն է գիջել նրան:

Երկար ժամանակ Ուրարտուի մասին եղած պատկերացումների հիմնական աղբյուրը գրավոր հուշարձաններն էին, հատկապես ասորեստանյանները, յապակե փորձի երկուստեք աստիճաններին: Հավակառն ՄԱՀ տարածքի վրա կատարված հնագիտական պեղումները առատ նյութ են տալիս այդ հնագույն մեծարության մշակույթի մասին:

Լայն ծավալ ստացած պեղումները հնարավորություն ստեղծեցին հանգամանորեն ուսումնասիրելու հին ուրարտական այն քաղաքներն ու բնակավայրերը, որոնք հայտնաբերվել են Արին-բերդ (հին Էրեբունի), Կարմիր բլուր (Թեյշեբայիտի), Արմավիր և Դավթի սար (Արգիշտիիսինի) ըլուրների շրջակայքում, ինչպես նաև այժմյան Արագած, Էլար (Դար-Անի), Ծովինար (Թեյշեբա աստծու քաղաքը) գյուղերի ամանաններում և այլուր:

Այդ քաղաքների մշակույթը յուսաբանող հնագիտական նյութերի հետ միասին հայտնաբերվել են նաև ուրարտական փմնագրության բազմաթիվ հուշարձաններ, որոնք արժեքավոր տեղեկություններ են հաղորդում Ուրարտուի՝ մ. թ. ա. VIII—VII դարերի պատմության մասին:

Այդ ժամանակաշրջանի քաղաքներից առավել նշանակալից է եղել Արին-բերդ բլրի շուրջը տարածված Էրեբունի: Քաղաքը բարձրացել է Երևանի հարավ-արևելյան ծայրամասում՝ Նոր Արշե և Վարդաշեն թաղամասերի միջև, որտեղ պահպանվել են հզոր ամրոցի պակրակները:

Պեղումների ընթացքում ամրոցի տարբեր կողմերում գտնվել են 28 սեպագիր արձանագրություններ, որոնք պատկանում են ուրարտական թագավորներին (Արգիշտի Ա, Արարտի Բ և Ռուսու Գ): Նրանցում հիշատակված են Ուրարտուի թագավորների շինարարական գործունեության, փաստաբեղ պալատի, տաճարների և հացահատիկի ու այլ գյուղատնտեսական մթերքների պահպանման համար բազմաթիվ շենքերի կառուցումների մասին:

Պեղումների ժամանակ հայտնաբերված նույն բովանդակությամբ երկու սեպագրեր նվիրված են քաղաքի հիմնադրմանը: Արձանագրության մեջ ասված է. «Իսպիի աստծու մեծությանը Արգիշտին, Մեծնայի որդին այս հզոր բերդ կառուցեց, նրա համար ամանանցի Էրեբունի անունը: Բիսպինիի երկրի հզորության համար և թշնամի երկրներին ի սարաբա: Արգիշտին աստու է, երկիրը ամայի էր, հզոր գործեր են սցնտել կառարեցի, Նսպիի աստծու մեծությանը Արգիշտի, Մեծնայի որդի, թագավոր հզոր, թագավոր Բիսպինիի երկրի, տեղը Տուշա քաղաքի»: Հետագայում այս բնագրերի և Վանի շրջանում հայտնաբերված Նորիտյան նշանավոր տարեգրության համարդությանը

որոշվեց նաև քաղաքի հիմնադրման ստույգ ժամանակը՝ Արգիշտի Առաջինի գահակալության 5-րդ տարին: Էրեբունի ամրոցը Արաքս գետից հյուսիս, Արարատյան դաշտում կառուցված առաջին խոշոր կառույցն է, որն այդ ժամանակ լայն շրջանից հետո երկրի երկորդը՝ տնտեսական, վարչական ու քաղաքական կարևոր կենտրոնն էր: Բացի այդ, ամրոցը դեպի հյուսիս կառավորող արշավանքների ժամանակ ծառայում էր իբրև պաշտպանական կայարան, որին ուրարտական թագավորները շատ մեծ նշանակություն էին տալիս: Հենց այդ նպատակով էլ ամրոցում տեղադրվել էր զինվորական հզոր կայարան, իբրև պետության բնական սայնի ամանների պատվար՝ «թշնամի երկրներից ի սարաբա»: Արգիշտի Ա-ի ժամանակ Արարատյան դաշտակալը, Արագած լեռան վանքերը և Սևանի ավազանի մի մասն արդեն հասառատային միացված էին Վանի թագավորությանը, որը վաղուց էր ձգտում նվաճել Արաքսի հովտի արգավանդ հողերը և լեռնային հարուստ շրջանները:

Այդ ուղղությանը առաջին նվաճումները ձեռք բերվեցին դեռևս Մեծնայի օրոք, երբ վերջինս հասառ պայքար մղելով տեղական ցեղերի դեմ, դուրս եկավ Արաքսի հարավային ափերը և Արագածի լանջերը: Այստեղ Մեծնայ կառուցեց մի ամրոց, հավանաբար իբրև ռազմաբնադաշտ՝ գաղից արշավանքների համար, և այն իր անունով կոչեց Մեծնայիտի: Այդ արշավանքներն ավելի լայնորեն ծավալվեցին նրա որդու՝ Արգիշտի Ա-ի թագավորության տարիներին, երբ Ուրարտուն հասել էր իր հզորության ամենաբարձր աստիճանին:

Հենց այս ժամանակ են տեղի ունենում այդ տարածությունների նվաճումը և արագ յուրացումը, աշխատանքներ են կատարվում նրանց բարեկարգման, առաջին հերթին բնակավայրերի կառուցապատման, երկրագործության համար ոռոգող ջրանցքների անվտանգում ուղղությանը և այլն:

Էրեբունիի հիմնադրումից վեց տարի անց անհրաժեշտություն է ստացանում Արաքսի հովտում ստեղծելու նոր, վարչատնտեսական խոշոր կենտրոն: Այն կառուցվում է Արմավիրի բլրի շրջակայքում և անվանվում Արգիշտիիսինի, որը շարունակում է ընդարձակվել Արգիշտիի որդու՝ Արարտի Բ-ի օրոք:

Մ. թ. ա. VII դարում Ագա երկրի մի քանիստ շրջանում երևան է գալիս ուրարտական մի նոր ամրոց, որն իր անունը ստանում է ամպրուտի, կազմակի և պատերազմի աստծու՝ Թեյշեբայի անունից: Ամրոցը հիմնադրել էր Ռուսու թագավորը՝ Արգիշտի Բ-ի որդին: Թեյշեբայիտի պակրակները բացվեցին Կարմիր բլուրի վրա՝ Երևանի հարավ-արևմտյան ծայրամասում:

Հարկ է նշել, որ Էրեբունիի և Թեյշեբայիտի պատմական ճակատագրերն անորոշումն միանջուրված են եղել: Նրանց փոխադարձ կապերի պրտահայտություններից մեկը հայտնի դարձավ Թեյշեբայիտի պեղումների ժամանակ, սակայն աստիճանագրեցին գնորարկությանն առավանդող ասարկաներ, որոնք տեղափոխվել էին Էրեբունիի պահպանումներից (Նսպիի աստծուն նվիրված սաղավարտները, կապարձները, վախճանները և այլն):

Վաճառների վրա պահպանվել են Արգիշտի Ա-ի արձանագրությունները, որոնք վկայում են, որ դրանք պատրաստվել են հատկապես Էրեբունի քաղաքի համար:

Սպառազենի ատարկանքի հետ միասին Թելչերայիցի են տեղափոխվել նաև այնպիսի իրեր, որոնք պատրաստվել են Էրեբունիի հիմնադրման պատվին, այդ թվում՝ աստծու հնամենի արձանի՝ զինվորի տեսքով և բրոնզե մանրամասնորով (վարսակավ գոտի, սուր, կապարե, ճիզակների ծայր): Արձանիի մասը կազմող և մրանջ 2 մետր հեռավորության վրա գտնված պատկանում էր նաև պահպանվել է մի հետաքրքիր արձանագրություն. «ժայռի աստծուն, իր տիրոջը, այս ատարկան Արգիշտին, Մեծուայի որդին պատրաստեց, երբ Էրեբունի քաղաքը կառուցվեց»:

Այսպիսով, մեզ հայտնի է Էրեբունիի ամրոցում հայտնաբերված բրոնզե ատարկանքի այն ամբողջությունը, որը գոյություն է ունեցել նրա ծաղկման տարիներին:

Էրեբունին ազլիկ երկար պահպանեց իր գոյությունը, քան Թելչերայիցի ամրոցը: Երբ մոտ. 585 թ. (մ. թ. ա.) սելուքական ցեղերի ասպատակությունների ժամանակ այն կործանվեց և հրդեհվեց, Էրեբունի քաղաքում կյանքը դեռևս հարատևում էր: Ուրարտական վերջին թագավոր Ռուսան՝ Էրիմեհի որդին, սեպագիր է թողել հացահատիկի շտեմարանների կառուցման մասին: Սակայն այս շրջանի շինարարական աշխատանքները արդեն չուձեցին այն թափն ու ծավալը, ինչ նկատում ենք ամրոցի բուն ծաղկման ժամանակաշրջանում՝ մ. թ. ա. VIII դարում:

Մ. թ. ա. VI դարում, Ուրարտուի անկումից հետո, երբ այդ շրջանները ենթարկվեցին արժանազան Իրանի տիրապետությանը, Էրեբունին դարձավ իրանական աստապություններից մեկի կենտրոնը:

Այս շրջանում արժեմանքները արժատական վերակառուցման ենթարկեցին միջնաբերդում գոյություն ունեցող հույակերտ շինությունները՝ դրանք հարմարեցնելով իրենց պահանջներին: Այսպես, Խալդի աստծու տաճարի վերակառուցմամբ, որի ընթացքում նրա պլանաարարին կից կառուցվում է հանդիսավոր պլանազարդ տարածություն, ստեղծվեց երեսուց պլանավոր խոշոր դամբարանավանդ, որը ծառայում էր որպես հանգիստի վայրը ընդունելությունների վայր: Վերակառուցման են ենթարկվում նաև պալատի կենտրոնական մասը, պլանազարդ թաղը և Սուսի տաճարը, որը վերածվում է կրակի տաճարի:

Միջնաբերդի արժեմանք ժամանակաշրջանից պահպանվել են հնագիտական բնորոշ նյութեր՝ նետերի ծայրեր, սանձեր, ուլունքներ և այլն: Իրերի այս ամբողջությունը թվագրելու համար հատկապես կարևոր են Միջին քաղաքի արձաթե երկու դրամները, որոնք վերաբերում են մ. թ. ա. V դարին: Հնագիտական գնորների այս խումբը վերջերս համալրվեց արվեստի նոր ստեղծագործություններով՝ արձաթե դիտաներով (մ. թ. ա. V դ.), որոնք հայտնաբերվել են Էրեբունի քաղաքի տեղաձախերից մեկում: Այդ զավաթները, հատկապես հեծայի պատկերները, արժեմանք հա-

րաշրջանի արվեստի հազվագյուտ ատարկաներ են (տախտակներ 55, 58):

Այսպիսով, Էրեբունին հին ժամանակների այն հազվագյուղ հանգուցակետն է, Հին Արևելքի և մրան հաջորդած դարաշրջանի այն տախնամագիծը, որտեղ միասնական են իր կյանքն արդեն ավարտած ուրարտական ճարտարապետությունն ու արժեմանքների նոր աղմուկավորվող շինարվեստը, որն իր մեջ էր ստնուն հին աշխարհի մշակույթի ճախող շրջանների նվաճումները: Դա հնարավոր դարձավ այն պայմաններում, երբ դեռևս պահպանվում էին ուրարտական շինարարական արվեստի ավանդույթները և որպես հնամենի արվեստ չէր զերապանցնել նոր ժամանակներում:

Արին-բերդում ի հայտ բերված ճարտարապետական, հնագիտական ու վիճագրական նյութերը վկայում են, որ Էրեբունիում մ. թ. ա. 782 թ. սկզբնավորված կյանքը չի բնորոշվում նույնիսկ Ուրարտուի և արժեմանք Իրանի անկումից հետո, այլ գոյատևում, հասել է մինչև մեր օրերը:

Էրեբունին դարձել է Երևանի հնագույն մշտուկ: Կա պահպանվել է նաև դարերի ընթացքում կերպագիրված անվանումը՝ **Էրեբունի-Երվանդունի-Երևան:**

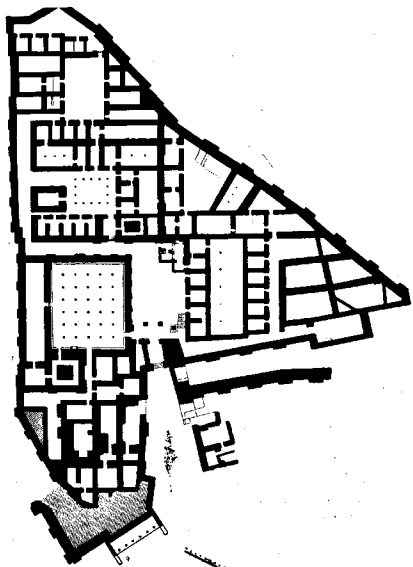
1868 թ. Սովետական Հանրապետության ստալաքաղաք Երևանի 2750-ամյակի տոնակատարության օրերին, բլուրի վրա 18-ամյա համակարգված պետմենի շերտիվ նրա հինավորված ամրոցը գտնե ամբողջությամբ ազատվեց բերդի հողի հաստ շերտից: Բացվեց ամրոցի հատակագիծը, որը կազմում է վիթխարի չափերի ետանցունի՝ եզրախակից ամրոցի հոծ պարիսպներով, որոնք միջնաբերդի հարավ-արևելքում, ավելի պակաս գաղղերը հատվածում շարված են եռաշարով: Միջնաբերդի շինությունների համալիրում ի հայտ եկան նաև պլանաարարի՝ վեց խարիխիաներով, իսկոյի աստծու տաճարը, Արգիշտի Ա-ի պալատը՝ պլանազարդ թաղով, ստանազարդ դամբարանով, ստանդարդ և պահակների սենյակներով:

Միջնաբերդի ողակերտ կառույցները՝ պալատը և տաճարը զարդարված են եղել որմնակալներով: Այսպես ընդհանուր մակերեսը մտավոր հաշվումներով կազմել է 2000 քմ:

Վերջին տարիներին Արին-բերդում, Կամոյի բլուրում, այժմ նաև Այգի-թեհեում և Ազնավոր-թեհեում (Յուրիսի) կատարված պետմենի ակներկ կերպով ցույց տվեցին, որ ճարտարապետական որմնակալները - Ուրարտում կազմել են ինչպես աշխարհիկ, այնպես էլ պաշտամունքային հույակերտ շինությունների հարդարանքի անբաժանելի մասը:

Հայտնաբերված որմնակալները զգալի չափով փոխեցին մեր պատկերացումները ուրարտական հույակերտ կառուցվածքների ներքին տարածությունների զեարդակապական հարդարանքի մասին, ցույց տալով, որ որմնակալությունը որպես զեարդակապական ստեղծագործության բնագավառ կանգնած է եղել քաղաքի բարձր մակարակի վրա:

Ճանդը, որմնակալների վառ պահպանված լինելը դեռևս



Ա. 1. Քեր. 1. Fig. 1.

րիվ պատկերացում չի տալիս նրանց յուրանդակության և բնույթի մասին: Չնայած պետումների ընթացքում հայտնաբերվում են փված ձեխածմուշի առանձին թևերներ՝ որմնակարների մնացորդներով, սակայն այս պատարիկները որոշակի զարահար են տալիս նրանց ստեղծողների վարպետության, երբեմնի հորինվածքային ձևերի հարստության մասին, որոնցում օգտագործված են ըտասկան և երկրչափական զանազան մոտիվներ, մարդկանց և կենդանիների կերպարաններ: Որմնակարների պաշտամունքային թեմաներում կարելի է տեսնել աստվածների թափոք, սրբազան կենդանիներ, կենաց ծառ, իսկ աշխարհիկ մոտիվներում՝ որսի տեսարաններ, անասնապահության ու երկրագործության պատկերներ և այլն:]

Միարտական որմնակարների հորինվածքը միավաճային է՝ կազմված հաջորդական շարքերից, որոնց դասավորված են հորիզոնական շերտերով: Այդպիսի հորինվածքում կարելի է դիտել հետևակարային կառուցվածքի անհնամայնական պատկերացումները: Այդ հորինվածքներում հետապատկերի խորությունը որոշում է պատկերազարդ որմնակարների հորիզոնական շերտերի կիստ համաչափ ռիթմը, որը զարգանում է դեպի վեր՝ էրն տարածական խորություն: Երբեմն որմնագաղղին իրենց հորինվածքով կազմավորվում են որոշակի երկուչափական ձևով, ասանք, սկավառակի վրա կամ ամփոփված շրջանակի մեջ (Կարմիր բլուր): Այդ է պատճառը որ, չնայած երբեմնի ընդարձակ հորինվածքներից մեզ են հասել հաճախ որմնակարների միայն անջնակ պատարիկներ, պնուամենայնիվ հնարավոր է լինում վերականգնել նրանց սկզբնական տեսքը, հիմք ընդունելով քարկացուցիչ տարրերի կրկնության իրողությունը: Այս ձևով պատերի վրա իրենց հանձնական տեսքով վերականգնվել են միջնաբերդի արտաքին պոնաարափ, պոնազարդ բակի, մասամբ նաև պատարի փոքր դահլիճի և Խալիլի առտուր տաճարի պոնաարափի որմնակարները:

Հաջողվել է բացահայտել նաև որմնակարների կատարման ձևանալը: Կարելի է, որ որմնագաղղիի նշագրումները շրջանակների կամ գծերի ձևով պատերի վրա հանապախ կատարվել են քանոնով ու կարկիմով, որից հետո գծազրված մակերևույթներին կարմիր մերկով ներգծվել են նկարների ուրվագծերը, որոնք այնուհետև ծածկվել են զանազան գույներով: Որմնակարներում նախշակաղպարի կիրառությունը չի նկատվում, բայց որում նկարները կատարված են միանգամայն անընդհանր, վառամբ ձևերով և նրբագեղ գծերով, որոնք վկայում են նկարչության մասին: Եվ եթե այդ վարպետությունը միանգամայն համուռիչ կերպով դրսևորվում է աշխարհիկ թեմաներում (որսի տեսարան, անասնապահության ու երկրագործության պատկերներ) կամ նկարչի անտիծագործական անհատականության մեջ, որն արտասպառվում է գծերի ու ծավալների յուրահատուկ մեկնարանություն նրբերանցներով, սպա սաշտամունքային որմնակարներում նկարիչը դուրս չի գալիս հորինվածքների կատարման պաշտոնական և կիստ ամ-

ամանակակ եղանակների շրջանակներից: Բնորոշ է, որ գաղութա-  
նկարների կամ մարդկային կերպարանքների գծազարման ժամա-  
նակ ուրարտական նկարչները հետևել են համաամանակակ կա-  
ռուցվածքների օրինակներին, որոնք կիրառվել են նաև ճարտու-  
րապատկան մեջ: Սակայն Արին-բերդի որմնակարները տար-  
բերվում են մյուսներից ոչ միայն իրենց գծանկարչությամբ, այլև  
նրանց գույների ներդրմանով: Առարարաբար բաց հիմնա-  
պատկան գույների ներդրմանով: Առարարաբար (տարբեր  
ներկերի վրա քակում էին երկնագույն, կապույտ, կարմիր (տարբեր  
որբերակներով), կանաչ, դեղնակարմիր և սև գույների ներկեր:  
Ինչպես նկատվում է, ներկապակակ այնքան էլ հարուստ չէր, ա-  
նկապակակ կամ հյութեր գույների համադրությունը հիմնական  
տպավորություն էր գործում: Որմնակարների երանգներով  
հիմնական գույները կապույտ ու կարմիրն էին: Էրեբունի որմ-  
նակարներում, իբրև կանոն, գույների խառնուրդն էր նկատվում:  
Նրանք երանգավորման տարբերությունը ստանում էին տվյալ  
գույնի ուժեղացման միջոցով, հավանաբար ներկի կրկնակ շերտ  
քսելով: Որմնակարների մեջ հասած մնացորդները ցույց են տա-  
լիս, որ նրանք դարերի ընթացքում պահպանվել են կապույտ և սև  
գույնի ներկերի դիմացկունությամբ շնորհիվ:

Որմնակարների համար կիրառվում էին ինչպես բնական,  
այնպես էլ արհեստական ներկեր: Արին-բերդում հայտնաբերված  
անոթներից մեկում գտնվել են մեծ քանակությամբ կապույտ ներ-  
կի օրինակներ, իսկ Թուրիակ-կապույտ ներկերը եղել են փոշու  
տեսքով:

Ներկեր պատրաստելու համար ուրարտացիները կիրառում  
էին այնպիսի եղանակներ, որոնք հայտնի էին Միջագետքում: Այսպես,  
սպիտակ ներկը նրանք ստանում էին գիպսից, սեր՝ ած-  
խից, կարմիրը՝ երկաթի օքսիդից, իսկ վառ կարմիր ստանալու  
համար օգտագործում էին երկնագույն քարը: Ներկեր էին պատ-  
րաստում նաև ալմոնից, անագից, կապույտից և այլ նյութերից:

Որմնակարը կատարվում էր սպիտակ քարակ մեփի վրա,  
որով ծածկվում էր հում աղյուսով շարված պատերի հարդի հար-  
մուրդով հաստ ծեփածածակը: Ծափը, որմնակարների գծայի մա-  
սակ հայտնաբերվել է իրար վրա խառնիխուրն կուտակված, երբեմն  
մի քանի շերտերով: Դրանցից երեւով դեպի վերև ընկածները  
պահպանվել են իրենց հակալին տեսքով, իսկ մյուսներից փված  
պատերի վրա մնացել են միայն նրանց թողած հետքերը:

Մի քանի որմնակարներ ծածկված էին կավածեփի շերտով:  
Հավանաբար, դրանք վերաբերում են Էրեբունի պատմական  
կյանքի երկրորդ ժամանակաշրջանին, երբ սենյակները վերանո-  
րոգելիս պատերի եղծված որմնակարները ծածկվել են ծեփով:

Ուրարտական պետության տարբեր մասերում Արին-բերդից  
մինչև Ալբին-թեփե և Ազավոր-թեփե հայտնաբերված համա-  
մանակ որմնակարների հորիվածքային լուծումների համեմա-  
տությունը ցույց է տալիս, որ նրանք ներարկվել են ստեղծված  
ավանդների որոշակի կանոններին և ժամանակի ընթացքում այդ  
տարբեր օրինակները են: Ըստ որում, նկարների հորիված-  
քային թմամները պայմանավորված են եղել ոչ այնքան պատվի-

քատի կամքով, որքան դարերով ստեղծված կանոններով,  
որոնք մշակվել են փորձնական, ստեղծագործական որոնումների  
ընթացքում:

Որոշակի ընդհանրություն է նկատվում նաև ուրարտական և  
ստորեստանյան որմնակարների միջև, հատկապես զարդանկա-  
րային թեմաների, նրանց հորիվածքային կառուցվածքի փոխա-  
ման, ինչպես նաև որոշ տարբեր մեկնարակությամբ մեջ: Եվ, չնա-  
յած նրան, որ ուրարտական որմնակարները կրում են ստորես-  
տանյան արվեստի ուժեղ ազդեցությունը, այսուհանդերձ, ուրար-  
տական գեղանկարչությունը իր կերպարուն զարգացման ընթաց-  
քում ձեռք է բերել բնորոշ երանգավորում, որն այնպիսի յուրա-  
հատկություն է հանդիսի այդ արվեստին: Ասորեստանյան ար-  
վեստի գեղագրական հմնարանները փոխ առնելով, ուրարտա-  
կան նկարչները զգալի չափով հարստացրել են նրանք, ինչ  
արևելքի արվեստի մեջ նկատվելով իրենց սեփական: Ասորես-  
տանյան այնպիսի կենտրոնների որմնակարները, ինչպիսիք են  
Դուր-Շարուկին, Կիթուռը, Թիլ-Բուսիպը և ուրիշներ, ընդհանու-  
րապես տարբեր ուժեղ ուրարտական որմնակարների հետ՝ ստա-  
նալիս հարուստ ազդեցություններ, վարդապետ, արմատագրներ, անմ-  
ահներ, խճանկներ, եղբայրների դրվագային հորիվածքներ, ճուխ  
զարդարված սկավառակներ և քառակյունիներ՝ դեպի ներս ըն-  
կած կողմերով, որոնց մոտ տեղավորված են մարդկային գոյու-  
ներով թևավոր ցուլեռ (Շեռու), ծնկապոս ապոմենոնի կամ ցու-  
լերի պատկերներ:

Այսպիսով, ուրարտական ստուտատակ գեղանկարչության  
սեփական պրոցեստ տեղի էր ունենում ինչ Ասորեստանի ար-  
վեստի հետ ունեցած փոխադարձ սերտ կապի մեջ, որոնց համար,  
սակայն հավանաբարությամբ, իբրև ավանդույթ է մտադրել դա-  
րերի խորքից ներս Շուսեի մշակույթը, որի որմնակարների  
հմնապուն նմուշները հայտնաբերվել են Թել-Ուկայի տանքում  
(Ռուուկի դարաշրջան):

Ուրարտի արվեստում որմնակարչության հետ միասին,  
բար երկուսին նշանակալից է եղել նաև մոմունենական քարե-  
կարծրության դերը, որը մոմունենական ճարտարապետության  
կառուցվածքների համալիրում մարմնավորում էր արվեստների  
համադրման մասնակալ մանրը: Այդ են ցույց տալիս նաև այնպի-  
սի հուշարձաններ, ինչպիսիք են Մուսասիրի տանքը պատկերով  
ստորեստանյան նշանավոր քարանձանային, կամ վերջինս  
հայտնաբերված Արին-բերդի բարձրաքանակային և ուրիշներ:

**Միջնաբերդի արտաքին սյունասարանի որմնակարը:** 1968 թ.  
այսցեղենի պատերի կավածեփի թելկոմերո որմնակարների  
մնացորդներով, որոնք պատկանում էին կիսավեր սյունասարանին,  
որը տեղավորված է միջնաբերդի հարավային մասում, նրա ար-  
տաքին պարիսպների կառուցապատման մեջ (տեսապատկեր 1-Ձ):  
Սյունասարանի ճակատի վրա մեջ պարունակվող քաղ պրնաձարը է՝  
սակորոշ երկարությամբ լայնորեն տարածվող ստախճաններով:

Որպարտական նկարչների ուշադրությունից չի վրիպել գունագեղ որմնանկարներով զարդարված սրունաբարձի ընկերվածն հնարավորությունը, ինչպես մերձակա, այնպես էլ հեռավոր տեսադաշտերից, որտեղից սկսվում են շքեղա տաաճություն վրա բարձրացող միջնաբերդի մատույցները:

Սյունաբարձի պատերը, դասերով նրա կավածեփի առանձին բեկորներից, ծածկված են եղել որմնանկարներով, որոնց հորինվածքային կառուցվածքը կազմում էին բազմաթիվ աստղերը և շքանները: Այդ աստղերից խոշորները տեղավորված էին մեծ մյուսի կողքին ուղիղաձայն և հորիզոնական շարքերով, որոնց սրանցներում կապույտ հիմնապատտոսի վրա շախմատային կարգով դասավորված էին համանման, բաց ավելի փոքր շախմատի աստղիկներ: Այս որմնանախշից վերև, պատի վերնագրում (առաստադի տակ) ամբողջ երկարությամբ ձգվելու է եղել գունագեղ եզրագարդը, որի վերակազմությունը ի հայտ բերեց նրա վեց առանձին զարդարուն շերտերը:

Առաջին կամ վերին շերտը ծածկված է եղել վարդալաներով, երկրորդը, կամ ներքինը՝ արմավիկներով, երրորդը՝ արմավիկների և կոտնների գուրգորմամբ: Այնուհետև գալիս է աստիճանավոր աշտարակիկներ հիշեցնող նկարների գեղազարդված շարքը, իսկ սրա տակ՝ սրբազան ծառերի նկարներ՝ նրանց մոտ կանգնած աստվածներով: Եզրագարդը ներքևից վերջավորվում էր ճմնախնձորի պտղների դրասանգով (ներքևից նուստերև ունեցող շքաններ): Ամբողջ եզրագարդը նկարված էր կարմիր և կապույտ ներկերով՝ բաց գույնի հիմնապատտոսի վրա:

**Արգելի Ա-ի պալատի որմնանկարները:** Էրեբունիի պալատի հիմնական մասն են կազմում սրունագարդ բաժը՝ նրա սակաճության կողմում տեղավորված Սուսի տաճարով և հոյակապ դահլիճներով: Սյունագարդ բաժը, որի պատերը, ծեփանախշերի փյված բեկորներից դասերով, ներկված են եղել կարմիր գույնով, իսկ Սուսի տաճարը՝ կապույտ գույնի պատերով, որոնց այս հատվածում ստեղծում էին հակադիր գույների ներդաշնակ միացություն (տեղանկար): ինչպես ցույց են տալիս որմնանկարների պահպանված մնացորդները, պալատի կենտրոնական հատվածի բոլոր պատերն իրենց հորինվածքային կառուցվածքով ունեցել են միասնական եզրագարդ՝ կազմված մի քանի շերտերից, որոնց ծածկված են եղել նախաբարձի եզրանախշից մեզ հայտնի տարբերակ՝ վերևից ներքև դասավորված վարդալաներ, արմավիկներ, աստիճանավոր աշտարակիկներ, սրբազան ծառեր՝ նրանց մոտ կանգնած աստվածներով և պտույների դրասանգ:

<sup>1</sup> Գաղափարական կենտրոնների այնպես զգալիությունը սրմաները, որոնց որված են սրբազանի երեսները վրա և երկու կողմերից եզրամակում են սանտուշները, սեղավակ են հաստատվել վերանախնդր ժամանակ՝ 1968 թվականին: Արձանները պատաստվել են ուրարտական այն արձանիկների օրինակով, որոնցով զարդարված է եղել ուրարտական թագավորների գանդ՝ հայտնաբերված Թրոփակ-կայան և Կլանան Ստոնիլոն ինքնուրույն թեմայի առանձին արձանի ժամանակակից դիպլոմատոր սպանով զարդ գտել է ունեցել, իսկ արձանը պատերը ծածկված է եղել քարով ավել թեթևով:

Ուշագրավ են սրբազան ծառերի և աստվածությունների պատկերները, որոնք այդ եզրագարդերում կատարված են մեծ խնամքով և զեղարվեստական բարձր որակով: Այսպես, պատկերների պահպանված վերնաստերում պարզ երևում է, որ նրանց համեմատաբար միազույն չի եղել, այլ հիմնական գույնից բացի ունեցել է նաև լրացուցիչ նրբագծեր:

Այս կղանակով նկարիչը ավելի նրբազուգ էր դարձնում մարդկային մարմինների ձայկաները՝ լրացուցիչ գունեղանակ հատկություն նրանց: Այդ որմնանկարներում (7,5 մ) տակու և նաև խոչըր, ընդ որում կատարի երկունով (ձայկանով) և գաղափարով, որտեղ պատկերված են վերին մասում՝ կախ ընկած կնաշքաններ, իսկ ներքևում՝ աստվածությունը խորհրդանշող եղջերուներ:

Որոշ տարբերություն է նկատվում պալատում հայտնաբերված սրբազան ծառերի նկարների և նրանց համակների միջև, որոնք գտնվել են միջնաբերդի մնացած մասանկարներում: Այսպես, սրբազան որմնանկարներում սրբազան ծառերը ավելի սպաղի են պատկերված:

Ամենայն հավանականությամբ, Սուսի տաճարը եզրագարդից բացի ունեցել է նաև այդ որմնանկարներ, որոնց թվին կարող է պատկանել տաճարի ճակատի առջև հայտնաբերված խոշոր արմավիկի բեկորը:

**Պալատի փոքր դահլիճի որմնանկարները:** Պալատի փոքր դահլիճը (8,0 × 17 մ) տեղավորված է պալատական համալիրի կենտրոնական մասում, պրոնազադո բաժնից արևելք, որի հետ հաջորդակցված է նախադահլիճի երկու սենյակներով: Դահլիճի արևելյան պատն ունի երկու որմնակոթիչեր, որոնց կավածեփի սրևելյան պատն ունի երկու որմնանկարների կիսասեղծ, հասելով նշմարելի հետքեր: Սրանք միակն են իրենց սկզբնական տեղերում մնացած նկարներից:

1961 թ. պեղումների ժամանակ արևմտյան պատի մոտ, հասակի վրա գտնվեց նաև երկու ներքնամասի որմնանկարների սով պահպանված մի խոշոր բեկոր (1,28 × 1,53 մ): Այստեղ պատկերված է մի ուսուցող ծնկաչոք ցուլ՝ ներս ընկած կողմերով խոշոր քառակուսի առջև, որի մեջ ներգծված է վարդալան և այլ տարրերով զարդարված շքան:

Պատի ներքնամասի որմնանկարը սկսվում է 0,42 մ բարձրությունից և ներկայացնում 1,23 մ լայնության մի շերտ՝ հորիզոնական մասնատումներով: Վերին մասում նկարված է արձան վեհիկների շարք, շատ սովորական էրեբունիի որմնանկարների համար, ներքևում՝ աստիճանաձև աշտարակիկների շարք, իսկ նրանց տակ՝ սրբազան ծառերի և նրանց կողքերին կանգնած աստվածների շարք: Դրանցից ներքև ընկած է որմնանկարների ավելի լայն շերտը՝ ծնկաչոք ցուլերի աստիճաններով, որոնք տեղավորված են ներս ընկած կողմերով խոշոր քառակուսիների մոտ, իսկ այս հորիզոնական շարունակության մեջ ծնկաչոք ցուլերին փոխարինում են աղյուծները: Այս լայն շերտից ներքև նորից ենք տեսնում սրբազան ծառեր, իսկ արևմտյան ավել ձգվում է գար-



դանկարների ձայնակներ, որը կազմված է կախված պտուղների դասանգից (ներշնչից եռատերևով զարդարված սկավառակներ, որոնք հիշեցնում են նմանիների ձևը) :

Տվյալ որմնակաթի առանձին լայն շերտեր անջատված են ավելի մեղ շերտերով՝ նաևց վրա տեղափորված վարդյակներով, որոնք համիցնում են ասորեստանյան հանրամատ զարդակաբանների, օրինակ, լավ հայտնի են Սալմանասար Գ-ի հավաքատյան դարբանների նկարները:

Այսպիսով, բացի եզրագաթի որմնակաթներից, որը համանման է նախորդ սենյակների եզրամակերտին, փոքր դահլիճում ի հայտ է գալիս որմնակաթի հորինվածքային նոր կառուցվածք: 17հնչյուն, ինչպես ցույց են տալիս հայտնաբերված առանձնակի, նշված հորինվածքին շարքաբարդ ընդդրմը (խոշոր աչքը, ձեռքը կամ թևերի մասը), դահլիճը թմառախի ստուժով ձևավորված է եղել ավելի ծուխ:

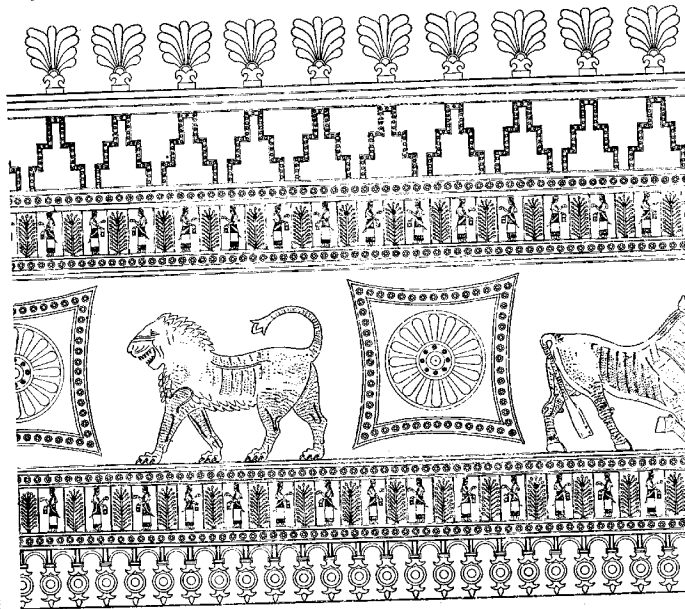
Միստմանակ կարելի է նշել, որ դահլիճի հարավային պատը երկու մետր բարձրությամբ իր բարձր շարվածքի մեջ ունի երեք փոսիկներ, հավանաբար բրոնզե գաների զիգատտիների համար, որոնցով պատի վրա ամրացնում էին գորգեր և գործվածքներ սենյակի ներքնամասի լրացուցիչ ձևավորման նպատակով:

Դահլիճի հարթաբանի նիստայանը, որի պատերի հարթությունները համարյա լրիվ ծածկված էին որմնակաթներով, համապատասխանել են երկու նախադահլիճային սենյակների ներքնամասերը: Սակայն, ցավոք, նրանց որմնակաթներն անհամամատ վառ են պահպանվել:

**Մեծ դահլիճի որմնակաթները:** Պալատի արևմտյան մասում տեղափորված մեծ դահլիճը (12,5 × 49,0 մ) հետագայում կցված կառույց էր (պալատի երկրորդ շինարարական ժամանակաշրջան): Սակայն, նոր կառուցապատման մեջ լինելով, դահլիճը իր երկու նախադահլիճային սենյակներով մեկուսացվել է մնացած կից կառուցվածքներից և նրա մուտքերը բացվել են միջնաբերդի մրապարսկից, ևսալիի սատոն տանառի հակադիր կողմերից:

Հավնի որ դահլիճը խիտ կառուցապատված էր ամբողջ եզրագծով, հավանաբար լուսավորվում էր վերևից, լուսամուտների միջոցով, որոնք բացված էին կից կառուցված սենյակների ծածկից վերև:

Իր երկայնական առանցքով դահլիճն ունեցել է հինգ փայտն պուճեր, որոնցից տեղում պահպանվել են միայն կարծր տուփից չորս խարխիւկները՝ յուրաքանչյուրը միատող սեպագիր արձանագրությամբ. «Լիզրիշտին՝ Մենուայի որդին այս տունը կառուցեցի»: Մեծ դահլիճի պատերը, հավանաբար, մկարագրված են եղել 4,5 մ բարձրությամբ և այդ տեսքով էլ պետք է ներկայացնեն ուրարտական գեղանկարչության նշանավոր ստեղծագործությունը: Սակայն իր գոյության վերջին շրջանում դահլիճը ծառայել է իբրև գինու մարան: Նրա հողին հատանի մեջ թաղվել են վիթխարի կարասներ, որոնք հայտնաբերվեցին պեղումների ըն-



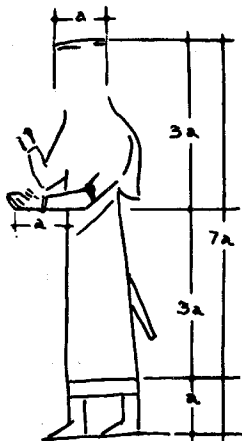
թացքում: Երբեմնի ճնխ որմնանկարներից պատահականորեն ընկնում պահպանվել են միայն նրանց մի քանի հոսանքայ թեկորները: Հավանաբար, աքեմենյան ժամանակաշրջանում մեզ անհայտ նպատակներով դասիճի հյուսիս-արևմտյան մասում գտնվող պատերի կավածեփի թեկորներն այդ որմնանկարների մնացորդներով հավաքվել են, տեղադրվել և հարթվել հատակից մոտ 40 սմ բարձրության վրա՝ ծածկված մեծ կարանների խցեթեկորների շերտով: Հենց այդ տեսքով էլ պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Նրանք արգշտամենթային և աշխարհիկ բովանդակություն ունեն, ըստ որում, աշխարհիկը թեև ուրարտական արվեստում ի հայտ է գալիս առաջին անգամ, սակայն դատելով պահպանված մնացորդներից, ունենել է իր բազմադարյան հարուստ սկանդրայները:

Վաղել հատակի հաստության մեջ հայտնաբերված որմնանկարների թեկորների վերակազմության ընթացքում կարելի է պարզել հորինվածքային մի շարք կառուցվածքների թեմատիկան, որը, ինչպես հաջողվել է որոշել, բազմաթիվ գուադորություններ է ի հայտ բերում Հին Արևելքի, մասնավորապես Ասորեստանի, Ագիպտոսի և այլ արվեստների հետ:

Մեծ դասիճի որմնանկարների ներքևի մասը կրկնում է փոքր դասիճի համապատասխան հորինվածքը: Այստեղ ևս առկա է լայն շերտը, այն տարբերությամբ միայն, որ ներս ընկած կողմերով և ներգծված սկավառակներով թատակուսիների առջև տեղավորված են ոչ միայն մեկ ոտքով ծնկաչոք ցուլեր և կանգնած առյուծներ, այլև թևավոր առյուծներ և մարդկային իրաններով ցուլերի կերպարանք ունեցող առասպելական էակներ, որոնք շատ սովորական են ասորեստանյան արվեստում (տախտակ 23): Այս լայն շերտը երիզված է եղել ճիշտ այնպես, ինչպես փոքր դասիճի որմնակարում: Վերևի մասում պատկերված են արմավենիկներ, աստիճանաձև աշտարակիկներ՝ սրբազան ծառեր աստվածներով, իսկ ներքևում՝ դարձյալ սրբազան ծառեր և պտուղների դրասանգներ:

Այս որմնանկարների շարունակության վրա, դասիճի խորության մեջ ներս ընկած թատակուսիների առջև ծնկաչոք ցուլերի և առյուծների փոխարեն կանգնած են մարդկային կերպարանքներ՝ դեմքով դեպի դիտողը, որոնք առաջին անգամ են հանդիպում տվյալ հորինվածքում: Հարկ է նշել, որ սրբազան՝ ծառերի կողքին պատկերված ցուլերի մոտ, որոնց մեներ տեսնում ենք Թեյշեբայինում հայտնաբերված, բայց Էրեբունիական ծագում ունեցող բրոնզե առյուծկարտների վրա, տեղավորված են երկու աստվածություններ՝ թևավոր, մորթքներով (քերուփ) և անթն, անմորթք:

Էրեբունիի որմնանկարներում սրբազան ծառի մոտ պատկերված են միայն ցուլեր: Աստվածության ի հայտ եկած խոշոր կերպարանքով հաջողվել է պարզել, որ ինչպես գեղամակարչության, այնպես էլ ճարտարապետության մեջ ուրարտական նկարիչները կիրառել են համամասնականության սկզբունքը, որը,



Նկ. 8. Քառ. 3. Քից. 3.

Քաղաքաբար, արվեստի այդ քննազավտներում տիրապետող օրինակչությունն էր:

Այսպես, մարդից (Յ) ակներս է, որ խոյրի լայնությունը ծառայել է իբրև գործակից ամբողջ կերպարանքի բարձրության (1 × 7), ձեռքերի դիրքի բարձրության (1 × 4) և հանդերձանքի ծուպերի մակարդակի համար (1 × 1):

Աստվածության այս խոշոր կերպարի առջև տեղավորված են աստվածների և ծառերի չորս շարք պատկերներ, այս դեպքում սովորական չափերի, որոնք համապատասխանում են լայն շերտը մերթնից և վերևից եզրապատող մկարներին (տախտապի 26):

Հենց այստեղ, դոնախորշի առաջ գտնվել են աստվածների թափողը պատկերող որմնակարի բեկորներ, որոնցից համեմատաբար լավ են պահպանվել երկու կերպարանքների իրանների վերևի մասերը, իսկ մյուսները մեզ են հասել խիստ վնասված

տեսքով (տախտակ 15): Աստվածների պատկերված են խոյրերով և անմորթ, զարդարված են եղջյուրներով և ժապավեններով, որոնք իջնում են նրանց մեջքերին: Լավ պահպանված աստվածներից առաջինն աս ձեռքում մի փոքրիկ դույլ է բռնել, իսկ ձախում արթավան ծառի ճյուղ: Երկրորդը, ընդհակառակն, աս ձեռքում բռնել է ճյուղը, ձախում՝ դույլը: Կերպարանքները կատարված են պարմանախմբում, աստվածների դեմքերը միաստեսակ են, կեցվածքները կաշվանդված, ճյուղերը բռնած ձեռքերի քայ ափերը:

Սովորաբար աշխարհիկ բովանդակության որմնակարանքում ձող բռնած պապիտի կերպարանքները պատկերվում են մի ձեռքը վեր բարձրացրած և փակ ափերով: Իսկ այստեղ, մկարիչը այս նախշարկապատասխին կերպարանքը օժտելով արթավան ծառի ճյուղով և վերջինս տեղավորելով ձեռքի քայ ափի մեջ, ոչ մի չափով չի փոխել մասների դրությունը:

Այս հորինվածքից մերթն, դրան բացվածքից դեպի աս, պատկերված է զոմի ցուլերի բերման տեսարանը, որը, հավանաբար, իր թեմատիկայով սանկվում է աստվածների թափողի տեսարանի հետ (տախտակ 17): Կենդանիները մկարված են ցայտուն որվազձծերով, իրանի մակերեսի որվազատող հարդարումով, որ մեզ քայ հայտնի է ուրարտական բրոնզե վաճառների վրայի ցուլերի պատկերներից կամ Թուրակ-կալիի քարե եզրագարից: Ցուլերին վարում է մի մարդ, որից պահպանվել է միայն իրանը մերթնի մասը, նույնպես շատ ցայտուն որվազձծերով: Ոչազգալ է, որ մարդը չի ջշում կենդանիներին՝ ժողակը ձեռքին գնալով նրանց ետևից, ինչպես սովորական է համանման աշխարհիկ տեսարաններում, այլ քայտում է նրանց առջևից, կարծես թե նրանց տանելով իր ետևից:

Նույն դաճիճնում գտնվել են որմնակարների մի շարք բեկորներ, որոնց թվում տեսնում ենք աշտարակիկներ, որոնցից տարբեր վիճակով պահպանվել են երեք տեսարաններ (տախտակ 18): Ամենայն հավանականությամբ իրենց քնույթով նրանք ևս առընչվում են նախորդ տեսարանների հետ: Դրանց համադրությունից ակնհայտ է դարձել, որ աշտարակիկները կանգնած են եղել մի շարքում, իրանից որոշակի հեռավորության վրա, այսինքն ունեցել են խիստ համաչափ դասավորություն, իսկ շքշանակներով որվազձծված միջանկյալ տարածությունները նույնպես եղել են ճոխ մկարազարդված: Այդ աշտարակիկները իրենց համանման օրինակներն ունեն Թուրակ-կալիի բրոնզե թիթեղիկների վրա պատկերված շեմի, ինչպես նաև ուպրի վրա փորագրված այն աշտարակիկի հետ, որի բեկորը հայտնաբերվել է Թիշեքաիճիի պեղումների ժամանակ:

Այս աշտարակիկները որոշակի նմանություն ունեն նաև Աղի-ջազում, Կալիկախի պեղումներով հայտնաբերված քազալտե խորանման մեծ կառույցի ներքին հետ, որոնց հնագիտները համարում են գոմարբության սնունդ: Հենց այս պատճառով էլ կարելի է ենթադրել, որ Էրեբունիի աշտարակիկները նույնպես եղել են պաշտամունքային նպատակների ծառայող շինություններ:

Միայն այս դեպքում հասկանալի կլինի այն թեմատիկ փոխադարձ կապը, որ գոյություն ունի վերը բնկված տեսարանների միջև, որոնք պատկերում են սրբազան կենդանիների հետ աստվածների շեքերը դեպի տանաք, որտեղ տեղի են ունենում գովաբերությունները:

Պատի վերևում, որմնանկարները եզրամակուղի մասում տեղավորված է եղազարդ, որը բաղկացած է սրբազան մեծ հուսեփի իրար հասցորդող երկու պատկերներից: Նրանցից մեկը ամփոփված է կիսակլոր վերնամասով ուրվագծի մեջ: Մրբազան ծառի պարիսնակ պատկերումը հանդիպում է նաև Արզնայի Ա-ի և Սարդուրի Ա-ի ստեղծարարների ճակատամասերի հորիզոնազմեքում: Երկրորդ պատկերը արտահայտում է ստանձնակի կազմանը ռեալորված սրբազան ծառը՝ վեր ձգվող ճյուղերով, որոնք զարդարված են կապույտ և կարմիր գույներով:

Այս եզրագծային և խոշոր գեղազարդային տարրերով շերտի միջև գտնվելիս է եղել մի խոշոր հորիզվածք, որի մասին կարելի է պատկերացում կազմել նրա ստանձնից պատտիկներից: Այստեղ պատկերվել են թագավորական որսի, երկրագործության և անասնաբուհության տեսարաններ:

Որմնանկարի բեկորների մեջ ուշագրավ է որսի տեսարանը՝ շատ մետաքսքրի մանրամասերով:

Հավանաբար, այս հորիզվածքի գլխավոր տարրը եղել է մարտակառքը, մարդու կերպարանքի հետ, որից պահպանվել են միայն թափերը և անվիլը՝ ճաղերով: Մարտակառքում կանգնած մարդու կերպարանքից պահպանվել է միայն ներքևի մասը, որը ցույց է տալիս տոմիկ ամենավորայանը համապատասխան ճուխ հանդերձանքը (տեխնոստի 29):

Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել են պազող ճեղքի առջևի ոտները և կրծքի մի մասը: Հսիկից դառելով պետոս է եղածորդել, որ այս նույնպես պատկանել է մարտակառքով հորիզվածքին:

Որսի ընդհանուր տեսարանում ցույց է տրված մի մարդու ոչ մեծ կերպարանք, հավանաբար հետոնում որսորդի, որից նույնպես անվանա է մնացել միայն ներքևի մասը: Այս կերպարանքի համեմատությունը մարտակառքում պատկերվածի հետ ցույց է տալիս, որ ազնվատոմիկի իշխանավորի կամ թագավորի պատկերը թավականոնի մեծ է, գրեթե չորս անգամ գերազանցում է որսորդից, մի բան, որ համապատասխանում է Հին Արևելքի արվեստի սկզբունքներին:

Որսի տեսարանը պատկերված է բնույթում հիմնապատաստող վրա: Որմնակարում բնությունը հանդես է գալիս ստանձնի ծառերի, թփերի, ճահիճի և այլ տեսարաններով:

Ուղարտական թագավորի որսի կենդանիները ևս թագվածան են: Ծառ լայն ճանաչվում է ընձառյուծի կերպարանքն իր սրբաթաց վազում, որն ավելի է շեղավում նրա վեր ցցված աշուղ: Ընձառյուծի այս նկարը կենդանիներ պատկերող ուրարտական արվեստի ստեղծագործությունների շարքում աչքի է ընկնում իր հորիզվածքային ուշագրավ կառուցվածքով, հատկապես կենդա-

նու կերպարանքի ինչուտ ցայտում հարաշարժությանը: Մրանից վերև տեսակերված շերտի վրա երևում է իրանով տառա թեքված վայրի ցույց գլուխը: Հավանաբար որսորդի հետոլ խոցված այս կենդանին պատկերված է ընկնելու պահին:

Որսի տեսարանում հատկապես հետաքրքիր է հորթուկի պատկերը, որը թագվել է եղեգնումներում: Հորթուկը փախել է որսորդներից, թայց դեռ ուշքի չի եկել տարափից և ետևի ճախ ուղղով քորում է ականցի ետևը, կամ փորձում է դուրս քաշել պանտեղ խրված ճեղք: Հորթուկի պատկերը զգալի շարժով կենդանացնում է որսի տեսարանը ոչև հորիզվածքը: Կենդանին տեղավորված է որմնակարի կապույտ հիմնապատաստող վրա, եղեգնումներն արտահայտված են գեղանկարչական գծերով:

Ընձառյուծի պատկերի հետ միասին այս երկու կենդանիների կերպարանքներն իրենց ցայտում դրսևորված հարաշարժությանը միանգամայն փոխում են մեր պատկերացումները ուրարտական արվեստում ռեալիստական մեկնաբանության մասին: Նկատի ունենալով հորթուկի պատկերը, կարելի է համոզվել, որ նկարիչը ցույց է տվել ոչ միայն կենդանու կերպարանքի՝ ուրարտական արվեստի համար սեփականացնելու հոր հորիզվածքային կառուցվածքը, այլև նրա միանգամայն որվագծման թավականոնի համոզիչ ճշգրտությունը (տեխնոստի 38):

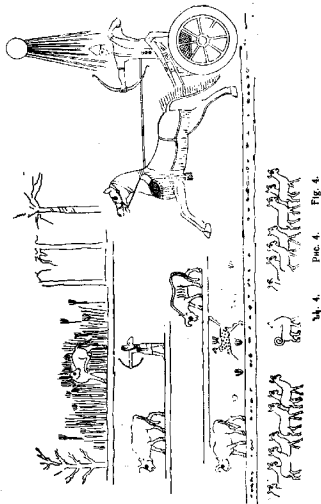
Աչքարմիկի թուվանկալությունը ուրարտական նկարի համար լայն հնարավորություն էր ստեղծում թացվածքներու իր ստեղծագործական ամենատակալությունը: Դրա շեքերով, սպառնալուցանքային որմնակարների կաշիւնակված ձևերից հակասակ, հանդես են գալիս արտահայտիչ գծերով օժտված գեղանկարչական հորիզվածքներ:

Ցավոք, որմնակարի բեկորների մնացորդները ճնարակությունում չեն տալիս լիակատար կերպով վերականգնելու որսի տեսարանը, սակայն հորիզվածքի ընդհանուր բնույթը պարզորոշ է և արտահայտված է մեր սենեանակն որվագծում (Ու, 4):

Որմնակարի մնացորդների մեջ կան այնպիսի բեկորներ, որոնք պատկերում են որսից հետո տեղի ունեցած իրադարձությունները: Այսպես, ճրանցից մեկի վրա պատկերված է ինչուտ ուշագրավ հագուստով, ուղղակի մնած գլխավոր ուրարդ, որը բռնել է երկու շեքի և կերակրված է ճրանց: Մեկ այլ բեկորի վրա պատկերված է դաշտում կապուտող որվագծի հիմնակի պատկերը, որի վրայից իջեցվել է թափերը կամ մարտակառքի լիակատարը: Կարգող ճեղքը արտահայտված է արտակարգ մեղմությամբ և նրբազանությամբ:

Այս ճեղքը պատկերված է սրբաթաց շարժման մեջ, կապույտ հիմնապատաստող վրա և ուժեղ տպավորություն է գործում: Ուրարտական արվեստում որսորդի կանգնելով կենդանիված նկարիչը, որ համապ նկարում է ըստ ճեղքի կանգնելի, այս դեպքում ճեղքի կերպարանքը պատկերել է այնպես, որ նրա վազի թեկուրյանը զարմանալի նրբազանությամբ է հատ թրվել:

Հարկ է նշել, որ մեծ մեծ տեղ էր զբաղում ուրարտական արվեստի թեմատիկայում: Նրան կարելի է տանել Արևի-թեմատիկում



գունձված բրոնզե արձանիկում, և Կարմիր բլուրի պեղումներով հայտնաբերված բրոնզե սաղավարումների, կապարճների և գոտիների բարձրաքանակներում: Իր հրքազեղությանը ստանձնապես աչքի է ընկնում ձիու գլխի քանդակը, որը խիստ ուշագրավ է իր կազմախոսական ճշգրտությամբ, արտահայտչականությամբ և կատարման բարձր վարպետությամբ:

Ինչ վերաբերվում է որսորդությանը, որը որմնակարների հիմնական բովանդակությունն է, կարելի է ասել, որ այդ բնման այդքան էլ խոթք չի եղել ուրարտական արվեստին: Հասանձման գնույներից կարելի է զեղի էրբուրների քաղաքային տարածքի հյուսիս-արևմտյան ծայրամասում գտնված երեք գոտիների վրայի բարձրաքանակների հորինվածքները: Այդ բարձրաքանակների վրա որսը պատկերված է մարտակարգերով, ինչպես նաև հետիոտն և հեծյալ որսորդներով, որոնք որսում են ոչ միայն ցուլեր, այլև աղյուճներ:

Հարկ է նշել նրանց հորինվածքային պարզությունը՝ համեմատած այն նկարների հետ, որոնք պահպանվել են Արաբշտի Ա-ի պալատում, հատկապես որսի տեսարանում:

Որսի տեսարանի հետ միասին հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև անասնապահության տեսարանները, որոնց պատուհյները հայտնաբերվել են Խառնաձորի, տարբեր տարիների ընթացքում և այդ պատճառով հնարավոր չի ամբողջացնել մեկ հորինվածքում: Այսուհանդերձ, կարելի է եզրակացնել, որ այդ հորինվածքներից մեկում պատկերված է եղել մամր եղջերավոր անասունների հոտը: Ըստ որում այս տեսարանը բավական հետաքրքիր կատարվածք է ունեցել, ներկայացնելով երկու Խառնաձորի շարքերով շարժվող անասունների շարանը: Այս եղանակով նկարիչը ցույց է տալիս հոտի մեծությունը, որը տարածվել է քայմուշյանը: Միաժամանակ, ամեն մի շարքում կենդանիները այնպես են տեղավորված իրար կողքի, որ միանցից յուրաքանչյուրը մասամբ ծածկվում է մյուսին: Երկու շարքերում հերթազարկով կենդանիների կերպարանքները ստանձնամուտ են ևս ներկվել, որով և խուսափելով իրար վրա դրված նկարների միախառնումից, միաժամանակ հասնում են ոչ միայն գունային, այլև հորինվածքային որոշակի ներգործության: Այստեղ, ինչպես և նախորդ դեպքերում դրսևորվում է նկարչի ուշադրությունը կերպարանքների մանրամասների վրա, չնայած դրանց դե մեծ քաջարմակ չափերին: Այսպես, ցայտուն կերպով ցույց է տրված խոյի բուրդը՝ մամր գանգուրների ձևով, որը շատ նման է քնակաձևին:

Անասունների հոտի սկիզբը (հորինվածքի ձախակողմյան մասը) հետաքրքրություն է ներկայացնում ինչպես իր պահպանված վիճակով, այնպես էլ պատկերման ձևով (տախտակ 38): Որմնակարի այս հատվածում հոտը շտր հովիվը պատկերվել է գրեթե ամբողջ հասակով, կթել չհաշվեն ոտքերը՝ ծնկներից ներքև: Հովիվը երկար ու գունազեղ հագուստով է, հավանաբար այժեմակար լրան գլխով: Խիստ յուրօրինակ է հովվի փափուկ կարավոր գլխարկը՝ նուրից կախված երկու ճարտանքանև վերջավորվող ծապակեններով:

Fig. 4. Fig. 5.

Հովիվը հուղը բշում է մտրակով, որը բռնած է գլխից վերև: Ինչպես բնորոշ է, որ նա մտրակը բռնել է ինչպես կարգը՝ ամուր սեղանած բռունցքառ: Այստեղ հետք աճառն չկա այն պարանախանության, որ դիտվում էր աստվածների շքերթի տեսարանում, որ աստվածները արձանվեում ճյուղերը բռնել էին բաց ափերով:

Հովիվը ստառ է հոտից անմիջապես հետո պատկերված է թրոտտ սև մեծ շունը, որը չալում է բացված նրախով: Մյուս շունը՝ կեր սուշով և գլուխը ետ, դեպի հուղը թեքած, շարժվում է հոտի առջևից: Մինչդեռ, հավանաբար, չտակարարվելով կերպարի մուգինսն այդպիսի արտահայտիչ ու բնորոշ մանրամասն, նկատիչ, ստեղծելով զուտ կենցաղային տեսարան՝ գուրկ համարափորության պատմական գծերից, հորինվածքի մեջ ներմտնել է նոր տարր, որով կարծես տատացիորեն վերաբաղարում է իր տեսածը (տախտակ 39):

Այդ կարգի հավելումներից է նաև նրաձին գառնուկը, որին հովիվը տանում է իր մտքի վրա: Այս հորինվածքում նկարչի դիտողականությունը ընդգրկում է որսարտական անասնապահների առօրյա, իրական կյանքի մանրամասեր: Սակայն, անհրաժեշտ է նշել, որ դասիկի որմնակարներում անասնապահական թմանս իր հորինվածքով տարրեր արտահայտություններ է ստացել: Օրինակ, նրա բնկորներից մեկը պատկերում է արտասակարում արածող կովին, որի միայն առաջամասն է պահպանվել (տախտակ 38):

Էրեբունիի որմնակարչության աշխատիչ մյուս թեմատիկան երկրագործությունն է, որն արտացոլված է հողի մշակման տեսարաններում: Ծափը, այդ տեսարաններից միայն աննշան բնկորներ են պահպանվել, որոնց հիման վրա կարելի է դատել ոչ թե բուն տեսարանների, այլ լույս նրանց թեմատների մասին: Այսպես, բնկորներից մեկի վրա պահպանվել են միայն եզերքի գլուխներ, լուծ և մտրակով եզերված բշտը մարդու կերպարանքի վերևի մասը: Երկրագործը պատկերված է գլխաբաց և գանձորը մագերով: Նրա հագին է վերնաշապիկ է, բշտած թևերով: Համանման մի այլ պատտիկի վրա ներկայացված են ափսիս լավ պահպանված եզերք, իսկ մարդու պատկերի ուրվագիծը համարյա եղծված է: Հավանաբար, միջալ և համանման բնկորները կարող են ներկայացնել երկրագործության ընդարձակ տեսարան՝ կազմելով լայնորեն տարածված հորինվածք (տախտակ 37):

Միանգամայն բնական է, որ հողագործական բովանդակությանը որմնակարները տեղավորված են եղել որսի և անասնապահության տեսարանների կողքին, քանի որ հնում նույնպես այդ տեսարանները դիտվել են իրրև սննդի հայտնաբերում:

Ուշագրավ է նաև, որ մեծ դասիկի որմնակարներում որսի, անասնապահության, երկրագործության տեսարաններում վերաբաղարված է նաև բնությունը: Այստեղ տեսնում ենք անտառն իր բնական տեսքով, առանձին ծառեր, նույնիսկ նրանց ճյուղերին նստած թռչունները (տախտակ 32):

Գլուղական կյանքի և որսորդության տեսարաններ պատկերող որսարտական որմնակարչությունը նշանակալի հետաքրք-

որություն է ներկայացնում իր գեղարվեստականությամբ և անասնաչղական կարևոր նշանակություն ունի որսորդացիների կենցաղի ուսումնասիրության համար:

Ծափը, նույն չի կարելի անել ուղանական բովանդակությանը որմնակարների մասին, որոնք մեծ են հասել միայն կիսաներ հետքերի մեջ: Այդ բնկորներից մեկի վրա պահպանվել է երեք մարդու կերպարներ, հավանաբար մի հատված ընդարձակ հորինվածքից, որտեղ պատկերված են եղև շարքում քայլող անհավորներ: Այդ գինկորների կերպարանքների մեջ հասան արձանն անհրաժեշտորեն որոշ դեմանտոր պատկերացում են տալիս նրանց հազատի, գլխապների, կոշիկների և գեներիի մասին: Այսպես, գինկորների հազատող կարծ է եղել, մինչև ծննդու, գլխապկները՝ լայնոր, դեպի վեր ուղղված եզրերով, կոշիկները՝ մինչև ծնկները հասնող քուրեղում և կրակներով: Չհնկորների ունեցվածքը ամբացված է նրանց մեջքերին (տախտակ 49):

Դատկով բրոնզե անարվածների բազմաթիվ բարձրաստիկներից, այստեղ ներկայացված հետևազորը պետք է գտնվեր նույն շարքում՝ հեծկազորի և մարտականքների հետ միասին: Հավանաբար, այս վերջիններին են պատկանում այն բնկորները, որոնք ստալծմ հնարավոր չէ հավաքել որևէ միանական հորինվածքի մեջ:

Ծառ հետաքրքիր է ձիու գլխի փոքր պատտիկի, որից երեվում է, որ պատել պատկերված են արագակա ձիերը: Այդ է ցույց տալիս ձիու անջևից ձգվող կաշե փուկերի համասարքը:

Ըհ. Պիտորովսկին, ուսումնասիրելով ասորեստանյան պալատների բարձրաստիկները, պարզել է, որ նրանց ընդհանուր հորինվածքը կազմված է առանձին կերպարներից, որոնք կատարվել են նկարչի արվեստանցում գտնվող նախատիպերի հիման վրա: Այդպիսի նախատիպեր և զանազան գծագիր ուրվագրվածքներ մեծ քանակությամբ հասել են մինչև մեր օրերը, որոնք պահպանվել են հատկապես հին Աշիպատի նկարիչների արվեստանցներում:

Բ. Պիտորովսկին եզրակացնում է, որ հինյալ նախատիպերի հիման վրա կատարվել է տարրիչ շարժումների մեջ կամ տարբեր դիրքերում գտնվող առանձին կերպարանքների համակցություն: Այսպես, արագ պագող մարտավազքի վրա հարձակում է աղյուծը, սակայն նրա կերպարանքը արտահայտում է հանգիստ վիճակ, իսկ նետ արձակող քազմվոր կապի մեջ ափսիսի դիրքով է պատկերված, որի ժամանակ նետը կարող էր շեղվել պահանջվող ուղղությունից:

Այսպիսով, խախտում էր կերպարանքների և նրանց գործողությունների հորինվածքային և գոծառական փոխադրան կապը: Սակայն, չնայած դրան, նկարչի վարպետությունը տարբեր բարձրաստիկների քոլոր հորինվածքներին հարողորմ է որոշակի նրբացեղություն, գեղարվեստական ամբողջականություն և համագլուխություն, որի շնորհիվ ասորեստանյան արվեստը համարվում էր ընեպիստանյան բարձր ստեղծագործությունը:)

Պետք է ենթադրել, որ նույն երևույթն է տեղի ունեցել նաև ուրարտական գեղարվեստում: Հայտնի է, որ նրանք որմնանկարներում շարքեր ծածկված են իրար հերթադասյալ նույնատեսակի տաղաբանների, կապարների, կապարների և գեղարվեստական բրոնզե մյուս տարակների վրա գտնում ենք հենքանների ու մարտկապների կրկնվող պատկերներ: Սակայն այդ կամոնականացված հեն միասին ուրարտական նկարիչը, չհնաճակով նրանցից, կարող էր տեղեղծել և այնպիսի գեղատեսիլ հորինվածքներ, ինչպիսիք են Արգիշտի Ա-ի մեծ դամիճը պեղումների ժամանակ ի հայտ եկած որմնանկարները:

Ելլ այսպես, մեծ դամիճը Էրեբունիի պալատի այն բարձրալեռն է, որտեղ, որմնանկարների հորինվածքային ռազմազան կառուցվածքների ճոխություն հետ միասին, ի հայտ է գալիս ուրարտական նկարիչների և բնդհանրապես Ուրարտոսի գեղարվեստական մշակույթի խիստ այնտառ օժտվածությունը, որով նա իր հաստատուն տեղն ու ունեւ է նմանն հին արևելյան գեղանկարչական արվեստում: ]

**Թաղի աստծու տաճարի որմնանկարները:** Թաղի աստծու մեծ տաճարը՝ բաղկացած երկու սենյակներից, գիկուրատից և երկշարք դասավորված սենյակներով սքանից, կառուցվել էր միջնաբերդի հրապարակում և հանդիսանում էր տվյալ ճարտարապետական համալիրի հուշակերտ շինությունը: 1988 թ. գիկուրատի ճակատը մաքրելիս նրա շարվածքում հայտնաբերվեց մի սեպագիր, որտեղ խոսվում է տաճարի շինության մասին:

Այստեղից դժվար չէ եզրակացնել, որ տվյալ կառուցվածքում ի հայտ է գալիս հին արևելյան այն ավանդույթը, ըստ որի գիկուրատներ են կառուցվել միայն այն տաճարներում, որոնք նվիրված էին երկրի գերագույն աստվածությունը:

Այժմ անդրադառնալով տաճարի արտաքին ձևերի ճարտարապետությանը, կարելի է ասել, որ այդ ձևերը բնորոշումը շատ գծեր ունեն արտա-խնդրական ճարտարապետության պատասխան նշանակող շինություն՝ հիտ-խիսանիի հետ (տես **տեսակերտ 49**):

Էրեբունիի տաճարը մյուս շինությունների նման ինչպես արտաքուստ, այնպես էլ ներքուստ հարդարված է եղել ճոխ որմնանկարներով, ինչպես նաև բրոնզե գեղազարդ այնպիսի վախճաններով, որոնք հայտնաբերվել են Թելչքալիցիի պեղումների ժամանակ և Մեհնուպի որդի Արգիշտի թագավորի կողմից նվիրվել են Թաղի աստծուն:

Երկրպետն այդ որմնանկարների մասին կարելի է գաղափար կազմել թափված կավածեղի վրա պահպանված այն պատկերներով, որոնք հայտնաբերվել են 1950—55 թթ. պեղումների ժամանակ, ինչպես նաև այն վերակազմություններից, որոնք 1988 թ. կառարվել են մասնակի վերակազմման ենթարկված տաճարի պատերի վրա: Պարզվել է, որ տաճարի ներքնատախտակ և արտաքին որմնանկարներն ունեցել են կառուցվածքային համանման հորինվածքներ, թագադրության իրարից տարբերվող մի

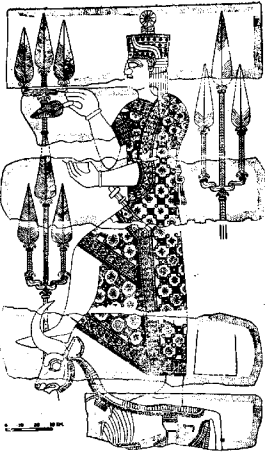
քանի եզրագարի: Այսպես, ներքնատախտակի արմատաքին պատերն ունեցել են եզրագարի շերտ՝ աստվածություն (Թաղի) պատկերով, ինչպես նաև հարթություն՝ գեղազարդակն որմնանկարներով: Դաստիվ այնպիսիված պատուհիներից, եզրագարը իր հորինվածքային և գունագարնան արտոմով նույնական է եղել միջնաբերդի արմատաքին արտաքին եզրագարի հետ: Եզրագարից ներքև ձգվում է մի շերտ, որի վրա պատկերված է ապոմծի վրա կանգնած աստված (Օճի մ), նրա սեւ ձևը բաց ապոմ թարձրացված է վեր, իսկ ձախը (պահպանվել է մասամբ) երկար է առայ է բռնել հնչ-որ Թիսակարի արարկը: Մորթավոր գլուխը պատկերված է եղջյուրավոր խոլովը, խիստ մեծապատասխան ասորեստական թագավորների խոլերին: Գլխարկից ժայռակներ են իջնում իրենցին:

Այնն ինչից երևում է, որ նման կերպարանքերը պատկերվում համար կեցվածքները, շարժունները և նույնիսկ, մյուս մանրամասները մշակվել են երան կամոնների համաձայն:

Կենդանիների վրա կանգնած աստվածների պատկերում ուրարտական պատկերադրության մեջ հանդիպում է երկու եղանակում, ինչպես այդ ցույց են տալիս Կարմիր բլուրում գտնված բրոնզե գոտիների և կնիքների վրա եղած պատկերները: Աստվածներից մեկը պատկերված է ապոմծի վրա կանգնած, դա Խալիցն է, իսկ մյուսը՝ Թելչքան կանգնած ճուխ վրա և կանգակը ձևերին՝ համապատասխան պատերազմի և փոթորիկի աստվածություն իր կոչմանը: Արիջնազում հայտնաբերվել են վեց խոշոր քարեր, որոնք վրաի թարձրաքանդակներում Թելչքա աստծու կերպարանքը պատկերված է ավելի քան երեք մետր թարձրությամբ: Այստեղ կազմակի փոխարեն նա սրբազան ծառի ճյուղ է բռնել (ՔԷ-5):

Ասորեստանյան պանթեոնում աստվածների ավելի մեծ թիվ է առկալում կենդանիների հետ: Կրոնների պատմությունից հայտնի է, որ վաղնջական ժամանակներում աստվածները կենդանիների տեսք են ունեցել, և միայն նրանց մարդկերկրավորումից հետո է, որ այդ կենդանիները վերածվել են աստվածների խորհրդակնիքների, նրանց ուղեկցողների (սրբանյակների): Թուփրակ-կալուն գտնված կնիքի որոշյալ պատկերից դաստիվ, կարելի է ենթադրել, որ այնտեղ, իրրկ սրբազան կենդանի, պանվել է ուրարտական տաճարներում:

Արորհնակ հորինվածքներ (ապոմծի վրա կանգնած աստված) հանդիպում են Հին Արևելքի գեղանկարչության և քանդակարտության շատ արեւմտագործություններում: Կարելի է հիշատակել Տեղ-Խալիցի սրբավայրի գլխավոր ճակատի արձանատախտակը, որը պատկերում է կենդանուրարտական որդուսի աստվածների՝ ամգրուպի աստված Տեղուրալի, աստվածուհի Խեպեուհի, արևի աստծուն, ինչպես նաև Բալիսանի ասորեստանյան ժայռապատկերները և այլն: Այսպիսով, տվյալ թեմատիկան իր աստվածական խոր արմատներով Հին Արևելքում որոշ իմաստով ավանդական էր դարձել:



Նկ. 5. Բաճ. 5. Fig. 5.

Վերայտանալով Լեռնունիի տաճարի որմնակարներին, Գշենք, որ պատերի մակերեսները ինչպես պղնձապատում, այնպես էլ տաճարի ներքնատանում ծածկված են եղել բազմազան վարդյակներով (բազմաթիվ աստղեր շրջանի մեջ), դասավորված շախմատային կարգով՝ հարթ, մուգ կապույտ հիմնապատտոսի վրա:

Հնարավոր է կարծել, որ այդ ամբողջ հորինվածքը արտահայտել է երկնակաճարը՝ իր լուսատուներով: Բննվող վարդյակներով որմնակարի կապույտ մակերեսը վերևում սկզբում է ժապավեններով նզրապատված գոտիով, որոնց արանքում, գոտու երկու ծայրերից կախված են իրար հետ կապված կոկոններ:

Այդ գոտին զույգների հաջորդափնջով (կարմիր կոկոններ, կանաչ ճյուղեր՝ դեղնակարմիր ջալտում զուգակցումով) ներդաշնակ միասնություն է հաղորդում հորինվածքին: Կոկոններով ղըր-

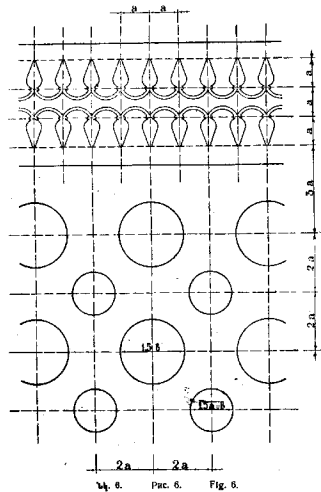
վագազարդը լայն տարածում է ունեցել ուրարտական արվեստում: Այդ զարդանկարը տեսնում ենք Արգիշտի Ա-ի բրոնզե վանանների վրա, որոնք, թեև գունակ են թեչեչեքսիվում, սակայն պատասխակ են Լեռնունիում: Նույն դրվագով է զարդարված դարձյալ Կարմիր բլուրում գտնված արծաթե հիմնալի անոթի կախարիչը՝ ոսկե հաճակեցրոն շերտանակչերով և Արգիշտի Ա-ի արձանագրությանը:

Ուշագրավ են նաև համաչափությունները, որոնք ի հայտ են գալիս որմնակարների հորինվածքներում: Ջարդակարի հիմնական տարր վարդյակներն են, որոնք շախմատային կարգով դասավորված են 4,4 սմ կողմի ունեցող շառակուսիներից կազմված վանդակացանցի վրա: Այս շախն էլ հենց դարձավ եման մեծություն, որը հավասար է ուրարտական կանգունի (արմունկի) 1/3 կամ 32.5 սմ: Կապույտ հիմնազույգի վրա տեղավորված փոքր վարդյակն իր տրամագծով հավասարվում է 1.1.2.4.4-6,6 սմ, իսկ մեծ վարդյակը՝ 1.1/2.1/2.4.4-9,9 սմ:

Մեծ վարդյակի ներսում ներգծված է մի շրջան, որը հավասար է եման մեծությանը կամ քառակուսու կողմին, այսինքն՝ 4,4 սմ: Այս որմնակարի օրինակից, ինչպես նաև վերը մեջ բերված աստվածություն կերպարների կառուցվածքից ակնհայտ է, որ ինչպես ուրարտական արվեստում, այնպես էլ նրա ճարտարապետության մեջ համաչափությունները պահպանվում էին բոլոր մասերումսերով: Ուրարտական արվեստում ստեղծված գեղարվեստական ձևերի ներդաշնակությունը հիմնվում էր ոչ թե գեղեցկության ընդունման անհատական էմպիրիկ որոնումների, այլ պարզ թվային հարաբերությունների կառույցն ամրանված համակարգի վրա, որի հիմքում ընկած էր գծաչափի իրական միավորը՝ կանգունը:]

Տեսարի ներքնատանի մեծ իրենից ներկայացնում էր մի խոր դահլիճ (7,30 × 34 մ), ինչպես և արմատաքն ծածկված են եղել ճուխ որմնակարներով, ռառ որում գեղարվեստական տարրերի նույն համադրությանը: Այսպես, դահլիճի ներքնամասի եզրազարդի վերին շերտը կազմված է վարդյակներից, որոնց մեջ ներգծված են իրար վրա դրված կարմիր և կապույտ թառակուսիներ՝ մերս ընկած կոկոնով, որոնք կազմում են ուր պատկաթերթով աստղեր: Այդ շերտը վերինը և ներքինը եզերված է շրջանակներ ունեցող ժապավեններով: Այնուհետև գալիս է արմակուցիների շարքը, իսկ նրանց ներքև՝ աստիճանավոր զարդակալոր՝ իր զույգների հերթապայտմամբ: Այս շերտի տակ կապույտ հիմնազույգի վրա տեղավորված է այնուպես պատկերների շարքը՝ հորթեր և աճեր, հավանաբար իրն քրթազան կենդանիներ: Հաջորդ շարքում տրված են քրթազան ծառեր, որոնք համապատասխանապատ են իրենց մոտ կանգնած աստվածների հետ. վերջիններս պատկան են իշխուրներով զարդարված խոյրերով: Ջարդակարի այդ շարքն այնպես և կառուցված, որ աստվածների կերպարանքները ծառերի կսկի ուղղված են մեջքով, այսպես կիսախավեր այդ աստվածների դասավորությանը երկկողմանի սկզբունքը: Աստվածների կարմիր հանդերձանքը ջալտում ընդ-





գծված է կապույտ հիմնապատուտի վրա, դեմքերը պաղծառ են, մանրամասերը կատարված են սև ներկով:  
 Հեռվից այդ ոչ մեծ պատկերները (7,5 սմ բարձր.) դիտվում են իբրև զարդանկարի հերթագայվող շարք:  
 Որսարտական արվեստում սրբազան ծառի և ցրա մտո կանգնած պաշտամունքի սպասարկողների պատկերներով բազմաթիվ օրինակներ կան (Արգիշտի Ա-ի, Սարդուրի Բ-ի տաղավարտների ճակատամասը և այլն): Նույն թեման հատուկ է նաև Միջագետքի արվեստին, որն ավելի վաղ է ծագել:  
 Համեմայն դեպ, դրանց նախնազույցն ճնուշները կարելի է տեսնել Կար-Տուկուտի Կիմուրտի պապտի որմնակարներում (XIII դ. մ. թ. ա.):

Մորգանի անձնական հավաքածուում կա մարդու գլխով պատված ծառի մի նկար, որից եզրակացվում է, որ կենաց ծառը խորհրդանշում է բնության զարթոնքի աստվածությունը:

Ի վերջո, վերադառնալով Էրեբունիի որմնակարին, կարելի է առնել, որ սրբազան ծառերով շրտի տակ պատկերված է զոհի կենդանիների շարքը, իսկ դրանից ներքև ամբողջ հորինվածքը շրջանակված է ոճավորված պտուղների դասամանով:

Այսպիսով, ճոխ որմնակարներով հարդարված ծառի աստծու տաճարը պալատական շենքերի և միջնաբերդի արտաքին սյունասարսիի հետ միասին ներկայացվում էր իբրև ուրարտական արվեստի հոյակապ ստեղծագործություն:

**Բնչեքայիցի որմնակարները:** 1849 թ. պեղումներով պայտն ևս հայտնաբերվեցին կալածելիի քելորներ՝ որմնակարի մնացորդներով: Ավերդի զոհի ժամանակ միջնաբերդում առաջացած ուժեղ հրդեհի հետևանքով երկրորդ հարկի սյունասարսիի որմնակարները ծածկի հետ միասին փլվել, թափվել են գետնին: Այդ պատճառով որմնակարների պատուհիկները մեզ են հասել յիսուս խաճճված վիճակով, գունեղանգների զգալի փոփոխություններով:

Այսուհանդերձ հասցողվել է պահպանված պատուհիկներից վերականգնել մի զեղազարդ շքան՝ կենտրոնում տեղավորված սկավառակով, որից ծագում են ճառագայթներ (տախտակ 51): Ծրջանը դրսից զարդարված է եղև ոճավորված արմավենիկներով և նուճնու նկարներով: Այսպատուհի կողմերին, հավանաբար, տեղավորված են եղև մարդկային իրաններով զեքքեկան առյուծների և ցուլերի կերպարանքներ: Պահպանվել են նրանց դեմքերի մի մասը, թեև չի և հաջուտի պատուհիկները: Զգեստները զարդարված են եղև շառակուսիներից կազմված բնորոշ նախշերով, որոնց մեջ ներածված են զարդանկարներ: Այդ թվերկերի մեջ գտնվել է նաև պատուհիկ՝ աղյուծի բաշի մի մասով: Թեչեքայիմի պեղումներով որմնակարների մնացորդներ են գտնվել միայն մի հատվածում, ուստի միանգամայն ակնհերև է, որ միջնաբերդի անձրակների հարդարանքում որմնակարները չեն ունեցել այն ճշանակությունը, ինչ նրանց ունեցել են Էրեբունիի պալատում:

Նույն շքանած այն հանգամանքին, որ Էրեբունիի որմնակարները մեզ են հասել առանձին պատուհիկների տեսքով, որոնք միշտ չէ, որ ամբողջաժուռ են մի միասնակա հորինվածքում, պատահանդերձ, եղան թվերկերի վկայում են որմնակարների հիմքում դնված թեմատիկ մտամակցման ճշանակալից բազմազանության մասին: Հետևաբար, ուրարտական որմնակարությունը, իբրև զեղարվեստական ստեղծագործության ինքնուրույն բնագավառ, կարևոր տեղ է զբաղել Ուրարտտի և Հին Արևելքի մշակույթի մեջ:

Ներկա արքունի ընդգրկված են նաև Ալթին-թեփի պեղումներով հայտնաբերված որմնակարների մի շանի ուշագրավ պատուհիկներ (Թորքիխ, ինձաուռ Տակի-Օզգյուշ), որոնք իրենց ձևերով, կատարման եղանակով և երանգներով զգալի ընդհանրություններ են ի հայտ բերում Էրեբունիի որմնակարների հետ



(կենաց ծառ՝ ցրանց առջև կանգնած աստվածներով, երկրաչափական ու բուսական զարդանկարների հերթապալո շարքեր, արձակեցիկներ, վարդյակներ, աշտարակիկներ, հեչպես ճակեւ ամբողջ հորինվածքներ և այլն): Ըստ որում, Արթին-թեփեում, ինչպես և Էրեբունիում պաշտամունքային հետ նշանակալից տեղ է գրավում ճակեւ որմնակարների աշխարհիկ թեմատիկան, որն ի հայտ է գալիս մի շարք առանձին տարրերում, որոնք անբողջանում են կենդանական աշխարհի ոչ մեծ տեսարանում: Դասելով ծառերի առանձին պատտիկներից, պետք է կարծել, որ տրվել տեսարանը տեղի է ունենում անտառում: Այստեղ որվագծված է աղյուծը (լավ հայտնի Էրեբունիի մի շարք որմնակարներից) եղջերուի հետ, որը քոլորովին չի հանդիպում այդ որմնակարներում: Նկարիչը զազաններից պատկերել է լարված կեցվածքով, կանգնած իրար դիմաց, ծառի երկու կողմերում: Այդ տեսարանի մաջորդ հատվածում պատկերված է նրա ողբերգական հանգուցալուծումը՝ աղյուծը եղջերուին իր գոհն է դարձրել, նրան տանելով իր հեղու կրակաւ:

Բնավոր հորինվածքը, որ, հավանաբար, պահպանվել է ոչ ամբողջովին, չի վերաբերում ուրարտացիների ամենօրյա կյանքին ու կենցաղին, ինչպիսին են, օրհնակ, որպ, անամանպահուրջունը և այլն, որոնք պատկերում են անդի հայքայությամբ մարդու համար:

Այս հորինվածքում, ինչպես կարելի է նկատել, արտաուպրոված է զազանների կրանքի անտառային սովորական մի տեսարան, որը դուրս է գալիս ուրարտական որմնակարներից բնորոշ ախանդակյալ թեմատիկայի շրջանակներից: Այդ պատճառով, Արթին-թեփեի բնավոր որմնակարները, ինչպես և Էրեբունիի որմնակարները զգալի չափով ընդարձակում են մեր պատկերացումները պրոմետեային աշխարհիկ մտահրաշխանների հարստության և թագնազանության մասին, որոնք տեսնում ենք ուրարտական գեղարվեստական մշակույթի այս հետաքրքիր և նոր հետազոտվող ընթացվածում՝ որմնակարչության մեջ:

(Ուրարտական որմնակարչության մարտաւ ախանդակները հետագա դարերում յուրացվեցին հայերի՝ հին արևելյան այդ երկրի մշակույթի ծառանդրվների նոր ծագող մարտաւախտության կողմից, որը հանդես եկավ իր նոր տեսքով: Այդ փոխակերպությունը առանձնապես ակնառու կրտսում, եթե նկատի ունենանք Հայաստանի հնագույն պաշտամունքային շենքերի կամ մի շարք խաչքարերի գեղագարրային մամրամասերը: Նրանցում կարելի է տեսնել ուրարտական որմնակարների մեզ ծանոթ զարդանկարները՝ համակենտրոն շրջաններ, ութթևիթավոր վարդյակներ, արմավեցիկներ, աստիճանավոր քրգիկներ և այլն:

Հիշյալ տարրերի ատավիզը համոզելի կերպով վկայում է աստիճանական զարգացման այն պրոցեսի մասին, որն, սրվելով վաղնջական ժամանակներից, ի հայտ է բերում ու միայն ուրարտական, այլև ավելի հինավուրց՝ միջագետքյան արմատները:



рмения—страна древняя. Идущая из глубины веков, ее историческая жизнь, отмеченная периодами возвышения и падения, создала и сохранила на поверхности и в недрах своей земли многочисленные памятники культуры минувших времен. Эта культура во все эпохи ее истории находилась всегда в пути, в движении. В процессе их эволюции преименная связь создала зримые аспекты от памятников первобытнообщинного строя до древневосточных традиций, как и традиций классического и народного искусства.

хранила на поверхности и в недрах своей земли многочисленные памятники культуры минувших времен. Эта культура во все эпохи ее истории находилась всегда в пути, в движении. В процессе их эволюции преименная связь создала зримые аспекты от памятников первобытнообщинного строя до древневосточных традиций, как и традиций классического и народного искусства.

К концу II тысячелетия до н. э. на Армянском нагорье из коалиции многочисленных племен Напри постепенно выделяется Урарту, ставшее одним из могущественных государств древневосточного мира. Известное под ассирийским названи-

ем как «Урарту», а на языке аборигенов—«Бнайнили», оно занимало территорию вокруг озера Ван. Здесь, на восточном побережье, в черте современного города Ван, находилась его столица—город Тушпа.

С середины IX века положение Урарту в Передней Азии до такой степени упрочилось, что даже Ассирия начала уступать ему в своем могуществе.

Долгое время основным источником наших знаний об Урарту являлись письменные памятники, особенно ассирийские, но за последние 30 лет археологические раскопки на территории Армянской ССР дали обильный материал по культуре этого древнейшего из государств, существовавших на территории нашей Родины.

Широко развернувшиеся раскопки позволили довольно подробно изучить древнеурартские города и населенные пункты, обнаруженные вокруг холмов Арин-берд (древний Эребуни), Кармир-блур (Тейшебани), Армавир и Давти-сар (Архитхинили), а также в черте современных сел Арагац, Элар (Дар-Ани), Цовинар (город бога Тейшебы) и др.

Помимо археологических материалов, характеризующих культуру этих городов, раскопки вместе с тем выявляли памятники урартской эпиграфии, содержащие весьма ценные сведения по истории Урарту VIII—VII вв. до н. э.

Среди раскопанных городов в свое время одним из значительных являлся Эребуни, раскинутый вокруг холма Арин-берд. Последний возвышается на юго-восточной окраине современного Еревана, между районами Нор-Ареш и Вардацех, где сохранились руины некогда мощной крепости.

В процессе раскопок в различных местах крепости обнаружены 23 клинообразные надписи, принадлежавшие урартским царям Аргишти I, Сардур II и Русе III. В них упоминается об их строительной деятельности, о сооружениях на территории крепости величественного дворца, храмов и многочисленных помещений для хранения запасов зерна и других сельскохозяйственных продуктов.

Две из раскопанных клинописей, идентичные по содержанию, посвящены основанию города. В надписи сказано:

«Бога Халди величием Аргишти, сын Менуа, эту крепость мощную построил, установил для нее имя Эребуни, для могущества страны Бнайли(ли) и для утрашения вражеских стран. Аргишти говорит: ...земля была пустынной, мрачнее дела я там совершил. Бога Халди величием Аргишти, сын Менуа, царь могущественный, царь страны Бнайнили, правитель города Тушпы».

Таким образом, из глубины веков прозвучало наименование древнего города и имя его основателя. В дальнейшем, путем сопоставления данного текста с известной Хорхорской летописью того же царя, обнаруженной в Ванском районе, бы-

ла установлена и точная дата основания города: то было в пятом году правления Аргишти I. Крепость Эребуни—первая крупная урартская постройка, расположенная к северу от реки Аракс, на Араратской равнине, которая в ту пору, после Ванского района, являлась вторым важным экономическим административным, политическим и военным центром страны. Кроме того, она служила царской резиденцией во время походов на север, которым урартские цари придавали очень большое значение. В этой крепости были дислоцированы мощный войсковой гарнизон—оплот государства у северных границ страны «для утрашения вражеских стран».

При Аргишти I Араратская равнина, склоны горы Арагац и часть района вокруг озера Севан были уже прочно присоединены к Ванскому царству, давно стремившемуся захватить плодородные земли долины Аракса и богатые скотом горные районы.

Первые успехи были достигнуты еще при Менуа, который в упорной борьбе с местными племенами вышел на южный берег реки Аракс и на склоны Арарата. Здесь он построил крепость, по-видимому, как плацдарм для будущих походов и назвал ее своим именем—Менуахинили. В широком плане походы развернулись в царствование его сына, Аргишти I, когда Урарту переживало эпоху своего наивысшего могущества. Именно при нем происходит захват и быстрое освоение территорий, проводятся работы по их благоустройству, в первую очередь, по созданию населенных пунктов, прокладке ирригационных каналов для целей земледелия и др.

Спустя шесть лет после основания Эребуни появляется необходимость в крупном административно-хозяйственном центре, который создается в районе Армавирского холма под названием Архитхинили и продолжает расширяться при сыне Аргишти—Сардуре II.

В VII в. до н. э. в этом районе страны Аза появляется другая урартская крепость, названная именем Тейшебы, бога грома, молнии и войны. Крепость была основана царем Руса, сыном Аргишти II. Руины Тейшебани были открыты на холме Кармир-блур, в юго-западной окраине Еревана.

Исторические судьбы Эребуни и Тейшебани в глубокой древности тесно переплетались между собой. Одно из проявлений их взаимосвязей обнаружилось во время раскопок Тейшебани. Здесь были обнаружены многие художественные предметы, перенесенные из кладовых Эребуни, например посвященные богу Халди шлемы, колчаны, щиты и др. На щитах сохранились надписи царя Аргишти I, свидетельствующие о том, что они были изготовлены специально для города Эребуни.

Наряду с предметами вооружения в Тейшебани были доставлены также предметы, изготовленные в честь основа-

ния Эрбунни, в том числе деревянная статуэтка бога в виде воина с бронзовыми деталями, диадема, пояс, меч, колчан, наконечники копий. На бронзовой подставке, относящейся к статуэтке и найденной в двух метрах от нее, сохранилась надпись:

«Богу Халди, господину своему, этот предмет Аргишти, сын Менуа, изготовил, когда город Эрбунни был построен».

Таким образом, нам хорошо известен комплекс бронзовых изделий, находившихся в крепости Эрбунни в годы ее расцвета.

Эрбунни пережил крепость Тейшебаани. Последняя примерно в 585 г. до н. э. была разрушена в результате набегов скифских племен и сожжена, тогда как в старом урартском городе Эрбунни жизнь продолжалась. Последний урартский царь Руса, сын Эрменю, оставил клинопись о сооружении зернохранилища. Но к этому времени строительные работы уже не имели такого размаха, как это было во время бурного расцвета крепости, в VIII в. до н. э.

После падения Урарту (VI в. до н. э.), в раннее армянское время, когда эти области подпали под власть ахеменидского Ирана, Эрбунни становится центром одной из иранских сатрапий.

В эту эпоху исторической жизни города ахемениды произвели коренную реконструкцию существовавших монументальных сооружений цитадели и приспособили их к своим потребностям. Так, путем реконструкции храма бога Халди, пристройки к его портику тождественного колонного пространства, был создан большой тридцатиколонный зал—ападана, служившая местом для торжественных аудиенций правителей сатрапии. Была реконструирована также центральная часть дворца, перистильный двор и храм суси—в ахеменидский храм огня.

Эпоха ахеменидского времени цитадели оставила характерный археологический материал—наконечники стрел, удила, бусы, причем для датировки комплекса особенно важными оказались две серебряные монеты города Милета, относящиеся к V в. до н. э. Эта группа археологических материалов теперь дополнилась новыми памятниками искусства—серебряными ритонами (также V в. до н. э.), найденными на одном из участков городской территории Эрбунни. Эти ритоны, особенно с изображением всадника на коне—уникальные предметы искусства ахеменидского времени (табл. 55, 56).

Таким образом, Эрбунни представляется тем редким узловым пунктом древности, той гранью Древнего Востока и смеившей его эпохи, где переплетаются закончившие свою историческую жизнь зодчество Урарту и зарождающееся зодчество Ахеменидов, вообравшие в себя все доступные ему предшествующие культурные достижения древнего мира. Это оказа-

лось возможным в условиях, когда еще живы были урартские строительные традиции, когда их техническое умение еще не исчезло, а древность не была превзойдена временем.

Выявленный на Арин-берде архитектурный, археологический и этнографический материал свидетельствует о том, что жизнь в Эрбунни, основанная в 782 г. до н. э., не прерывалась после падения Урарту и ахеменидского Ирана и продолжалась до наших дней. Эрбунни стал древнейшим археологическим ядром современного Еревана. Он сохранил в нем свое изначальное, но несколько видоизмененное в веках наименование Эрбунни—Эрвунни—Ереван.

В 1968 году, ко дню празднования 2750-летия столицы Советской Армении—Еревана, в результате систематических раскопок, проведенных на холме в течение 18 лет, ее древняя крепость была почти полностью расчищена от наносного толстого слоя земли. Раскопки выявили план крепости, имеющей в своем очертании треугольные стены, которые в юго-восточной, сравнительно менее крутой части цитадели, сооружены в три ряда. В комплексе строений цитадели выявлены: наружный портик с шестью базами от колонн, храм бога Халди, дворец Аргишти I с перистильным двором, колонными залами, дворцовым храмом и различными складскими помещениями (рис. 1).

Монументальные сооружения цитадели—дворец и храмы были богато украшены росписями. Общая площадь их, по нашим подсчетам, составляла до 2000 квадратных метров.

Раскопки последних лет на Арин-берде, Кармир-блуре, а теперь и на Алтын-тепе и Азнавур-тепе (Турция) с полной очевидностью показали, что архитектурная роспись в Урарту являлась почти неотъемлемой частью его монументальных сооружений, как светских, так и культовых.

Эти росписи в значительной мере изменили наши представления о художественном убранстве внутренних помещений урартских монументальных сооружений и показали, что роспись как область художественного творчества стояла на довольно высоком уровне.

К сожалению, плохая сохранность росписей не дает еще полного представления об их характере и содержании. Обычно при раскопках находятся лишь отдельные обвалившиеся куски штукатурки с остатками росписей. Но несмотря на такое их наличное состояние, эти фрагменты довольно определенно показывают уровень мастерства их создателей, богатство былых композиционных форм, в которых использованы геометрические и растительные мотивы, фигуры людей и животных. В культовой их тематике можно видеть шествие богов, священных животных, древо жизни, в светской—сцены охоты, животноводства, земледелия и др.

Композиция урартских росписей одноплановая, она строилась чередующимися рядами, горизонтально расположенными полосами. Возможно, в такой композиции мы наблюдаем самые ранние представления перспективных построений, когда глубину такой перспективы определяет строго размеренный ритм горизонтальных полос росписи со своими фигурами, развешивающихся кверху, как к дальям горизонта. Иногда фрески композиционно организованы в определенную геометрическую форму—в диск, или же ограничиваются рамкой (Кармир-блур).

Именно поэтому, несмотря на дошедшие до нас зачастую только мелкие обломки от некогда больших композиций, восстановление последних, благодаря повторяемости элементов, оказалось делом несложным. Это позволило восстановить в натуре на реставрированных стенах росписи наружного портика цитадели, перистильного двора и частично малого зала двора и портика храма бога Халди.

Удалось установить и технику выполнения росписей. Можно проследить, что их пометки на стенах делались путем прочерчивания линий и кругов линейкой и циркулем. В полученную таким образом разграфленную поверхность стены красной краской вписывались контуры рисунков, которые затем раскрашивались. Применение трафаретов в этих росписях не видно—рисунки выполнены свободно, уверенной рукой в изящных линиях, что свидетельствует о большом опыте и навыке художников в графическом мастерстве. И если это мастерство довольно убедительно проявляется в светской тематике (сцены охоты, земледелия, животноводства) и в некоторой индивидуальности почерка художника с характерным оттенком трактовки линий и объемов, то в культовых росписях ничто не выходит за пределы официальных, строго узаконенных композиций и строгой манеры исполнения. Характерно, что при вычерчивании орнаментальных мотивов или человеческих фигур урартские художники придерживались определенных законов пропорциональных построений, применяемых также в архитектуре. Однако росписи Арип-берда отличаются не только прорисовкой, но и гармоничностью своих ярких красок.

Обычно на светлый грунт накладывались голубая, синяя, красная (различных оттенков), зеленая, охристая и черная краски. Как видим, палитра была небогатая, но сочетание ярких и сочных цветов давало хороший эффект, причем основная тональность росписей была синей или красной, которые являлись основными определяющими цветами их колорита. Смешение красок в эребунийских росписях не встречается, они, как правило, употреблялись в чистом виде. Однако разница в тональностях достигалась путем наложения повторного слоя данной краски. Наличие остатки росписей показывают,

что лучшая их сохранность обеспечивалась за счет стойкости в веках синей и черной красок.

Для росписей применялись как натуральные, так и искусственные краски. На Кармир-блуре в одном из найденных там сосудов было обнаружено большое количество брикетов синей краски, а на Топрах-кале краски оказались в виде порошка.

Для изготовления красок урарты применяли способы, известные в Двуречье. Так, белую краску получали из гипса, черную—из угля, красную—из окиси железа, для алого же цвета употребляли порошок лазурного камня. Краски выделялись также при помощи меди, олова, свинца и некоторых других материалов.

Роспись наносилась на тонкую белую обмазку, которой покрывалась грубая обложка с примесью соломы, наложенная непосредственно на сыровые кирпичные стены.

К сожалению, при раскопках все наиболее значительные фрагменты росписей оказались в обломках, нагроможденных в груду, иногда несколькими слоями. Те из них, которые лежали лицевой стороной вверх, сохранились в полном виде, другие же, упавшие лицевой стороной вниз, остались в виде отпечатков на слоях рухнувших стен.

Некоторые росписи были покрыты слоем глиняной обмазки. Вероятно это относится ко второму периоду исторической жизни Эребуни, когда поврежденные, но еще оставшиеся на стенах росписи были замазаны во время ремонта помещений.

Сравнение росписей, идентичных по своим композиционным решениям и выявленных в различных частях урартского государства—от Арип-берда до Алтин-тепе и Азнавур-тепе, указывает на то, что они подчинялись определенным правилам установившейся традиции, благодаря чему их элементы со временем приобрели характер узаконенной формы. При этом руководящая тема композиционных построений обуславливалась не столько автономной волей какого-либо заказчика, сколько веками сложившимися канонами, выработанными в процессе эмпирических творческих исканий.

Наблюдается сходство между урартскими и ассирийскими росписями, заимствованными орнаментальными сюжетами, их композиционным построением и трактовкой элементов. И хотя урартские росписи, как и все урартское искусство, носят сильный оттенок ассирийского влияния, урартская живопись в процессе длительного развития приобрела свой характерный колорит, и это придало ей неповторимое своеобразие. Заимствовав декоративные приемы ассирийского искусства, урартские художники значительно обогатили их, внося в древневосточное искусство свои характерные достижения. Настенные росписи таких ассирийских центров, как Дур-Шаррукин, Нимруд, Тиль-Борсин и др., имеют много общих элементов с урартскими росписями—ступенчатые башенки, розетки, паль-

метки, гранатовые яблоки, священное дерево со стоящими по сторонам божествами, орнаментированные композиции фризов, богато украшенные диски и четырехугольники с вогнутыми внутрь сторонами, около которых помещены фигуры крылатых быков с человеческими головами (Шеду), львов или быков, припавших на одну ногу.

Таким образом, процесс становления монументальной урартской живописи происходил в тесной взаимосвязи с искусством древней Ассирии. Традицией для них, по всей вероятности, послужила идущая из глубины веков культура Шумера, древнейшие образцы росписей которого обнаружены в храме Тель-Укайра (период Урука).

В искусстве Урарту наряду с росписью, по-видимому, значительной была также монументальная скульптура, которая в комплексе с монументальными сооружениями архитектуры олицетворяла ранние формы синтеза искусства. На это указывают такие памятники, как известный ассирийский рельеф с изображением Мусасирского храма или недавно обнаруженный рельеф из Адильджеваза и др.

**Роспись наружного портика цитадели.** В 1968 году были открыты фрагменты глиняной обмазки стен с остатками росписи, относящейся к полуразрушенному портнику, что в южной части цитадели, в застройке ее наружных крепостных стен (табл. 1, 2). Портник представлялся в виде открытой галереи с шестью колоннами по фасаду и широко раскинутой по всей его длине лестницей.

Урартские художники не упустили из внимания расчет на живописное восприятие портника с красочной росписью, как с ближних, так и с дальних точек зрительного обозрения, откуда начинаются подступы к цитадели, возвышающейся над окружающим пространством.

Стены портника, судя по мелким обломкам ее штукатурки, были покрыты росписью, композиционные построения которой составляли многолучевые звезды в круге. Большие из этих звезд, расположенные одна за другой по вертикали и так же по горизонтали, имели между собой в шахматном порядке аналогичные, но меньшие по размеру фигуры звезд, исполненные на голубом фоне. Над этой росписью, в верхней части стен (под потолком), находился фриз, реконструкция которого показала его шесть составных орнаментальных полос.

Первая, или верхняя, полоса была занята розетками, вторая, или нижняя—пальметками, третья—сочетанием пальметок и бутонов. Далее шел орнаментальный ряд фигур, напоминающие ступенчатых башенок, а под ними изображение священных деревьев со стоящими около них богами. Фриз внизу замыкался гирляндой с плодами гранатового яблока (круги с

терхлистиком в нижней части). Фриз был выполнен красной и синей краской на светлом фоне<sup>1</sup>.

**Роспись дворца Аргишти I.** Главными частями Эрбунийского дворца являются: перистильный двор с храмом суси с западной его стороны и залные помещения. Перистильный двор, стены которого, судя по отдельным кускам обвалившейся штукатурки, были окрашены в красный цвет, и храм суси, имевший синюю окраску стен, создавали в этой части дворца гармоническое единство контрастных цветов (табл. 3). Как показали наличные остатки росписей, все стены в центральной части дворца имели единый по своему композиционному построению фриз, который состоял из полос, заполненных уже известными нам по фризу портника элементами—расположенными сверху вниз розетками, пальметками, ступенчатыми башенками, священными деревьями со стоящими около них божествами и гирляндой плодов.

Обращает на себя внимание изображение священных деревьев и божеств, выполненных в этих дворцовых фризах очень тщательно и на высоком художественном уровне. Так, на сохранившейся верхней части фигур видно, что их платве было закрашено не только одной краской—кроме нее имелась дополнительная штриховка, отмечающая ее отделку. Этот художник оттенял объем человеческих фигур и вводил в их окраску как бы дополнительную тональность. На этих фигурах (7,5 см) детально показаны и такие мелкие элементы, как тиара, причем с завершающейся широкой, а в нижней—изображение рога, символизирующего божество.

Заметьте некоторое отличие обнаруженных во дворце рисунков священных деревьев от тех, которые найдены в остальных частях цитадели: в дворцовых росписях они имеют более вытянутую форму.

По всей вероятности, кроме фриза, храм суси имел и иную роспись, которой могла бы принадлежать крупная пальметка, найденная в виде фрагмента перед фасадом храма.

**Роспись малого зала.** Малый зал дворца (8,0×17,0 м) расположен в средней части застройки дворцового комплекса, восточнее перистильного двора, с которым он связан двумя предзальными помещениями. Восточная стена зала имеет две

<sup>1</sup> Современные декоративные скульптуры фантастических животных на выступах подиума, замыкающих с обеих сторон лестницу, были установлены при реконструкции портника в 1968 году. Скульптурным выточены по образцу урартских статuetок, украшавших трон урартского царя и найденных на Топрак-кале и в Ване. Оригиналу крылатого льва с человеческим торсом имел каменное лицо с выкрустованными глазами, вся фигура его была покрыта тонким листовым золотом.

ниши, в которых глиняная обмазка сохранила едва заметные полустертые следы росписи, единственно оставшиеся на своих изначальных местах (табл. 8, 9).

При раскопках 1961 года у западной стены на полу был обнаружен большой фрагмент (1,28×1,53 м) хорошо сохранившейся нижней части росписи. На нем изображен бык, припавший на одно колено перед большой фигурой в виде квадрата с вогнутыми внутрь сторонами и вписанными в него кругом с розеткой и другими элементами (табл. 10—14).

Роспись нижней части стены начиналась с отметки 0,42 м от уровня пола и представляла широкую полосу высотой 1,28 м, имеющую горизонтальные членения. В верхней части шел ряд пальметок, обычных для росписей Эребуни, ниже—ряд ступенчатых башенок, а под ним—священные деревья и стоящие по сторонам божества. Ниже проходила широкая полоса росписи с изображением коленопреклоненных быков, стоящих по сторонам крупных фигур в виде квадратов с вогнутыми сторонами. На продолжении этой композиции быков сменяли львы. Под этой широкой полосой мы снова видим ряд священных деревьев, а ниже—полосу орнамента в виде girlyandy подвешенных плодов (диски, украшенные снизу трехлисточками и напоминающие форму гранатового яблока).

Отдельные широкие полосы данной росписи разделаны более узкими полосами с помещенными в них розетками, совпадающими с обычной ассирийской орнаментацией, хорошо известной, например, по Балаватским воротам Салманасара III.

Таким образом, помимо росписи фриза, который оказался аналогичным фризам предыдущих помещений, в малом зале вырисовывается новое композиционное построение росписи. Между тем, как показывают разрозненные и пока не складывающиеся в какую-либо композицию найденные здесь остальные фрагменты—большой глаз, рука или части крыльев, зал тематически был оформлен, судя по этим фрагментам, значительно богаче и разнообразнее.

Попутно заметим, что южная стена зала на высоте двух метров имеет три углубления, вероятно, для бронзовых гвоздей—«саггатта», которыми прикреплялись к ней ковры или ткани, дополнительно оформляющие интерьер. Богатству убранства зала, плоскости стен которого почти полностью были покрыты росписью, соответственно отвечали интерьеры двух предзальных помещений. Однако, к сожалению, их росписи сохранились значительно хуже.

Роспись большого зала. Большой зал (12,5×49,0 м), расположенный в восточной части дворца, являлся его позднейшей пристройкой (второй строительный период дворца). Однако, находясь в новой застройке, зал своими предзальными

помещениями оказался изолированным от остальных пристроенных помещений, так как входы в него устроены с площади цитадели, с противоположной стороны храма бога Халди.

Поскольку зал был плотно застроен по своему контуру, вероятно, его освещение было верхнебоковым—оно обеспечивалось через оконные проемы, устроенные выше перекрытий примыкающих к нему помещений.

По продольной оси зал имел пять деревянных колонн, от которых на месте сохранились четыре базы из твердого туфа с односторонней клинообразной надписью на каждой из них:

«Бого Халди величием Аргшити, сын Менуа, этот дом соорудил».

Большой зал, видимо, был расписан до высоты 4,5 м своих стен и в таком виде должен был представлять собой примечательное произведение урартской живописи. Однако в последний период своей исторической жизни он служил кладовой для вина, о чем свидетельствуют вонючие на земляной пол большие карасы, обнаруженные при наших раскопках. От некогда богатых фресок зала обыкновенная случайность сохранила несколько ее великолепных фрагментов. По-видимому, в ахеменидскую эпоху обломки глиняной обмазки с остатками этих фрагментов, находившиеся в северо-западной части зала, были собраны, утрамбованы и выравнены в виде приподнятого на 0,40 м пола, устланного черепками больших карасов. В таком виде в толще этого глиняного пола время сохранило до наших дней примечательные росписи. Они имеют культурную и светскую тематику, причем последняя, хотя и выявляется в урартском искусстве впервые, судя по наличным остаткам, имела богатые многовековые традиции.

Фрагменты росписей, обнаруженные в толще глиняного пола, в определенной мере поддаются реконструкции, с помощью которой можно выявить тематику ряда композиционных построений, имевших, как удалось установить, много аналогий в искусстве Древнего Востока, в частности Ассирии, Египта и др.

Росписи большого зала нижней своей частью повторяют соответствующую композицию малого зала. Здесь также имеется широкая полоса с той, однако, разницей, что перед квадратами с вогнутыми внутрь сторонами и дисками внутри них были помещены, наряду с припавшими на одно колено быками и стоящими львами, фантастические существа в виде крылатых львов и быков с человеческим торсом, обычных для ассирийского искусства (табл. 23). Эта широкая полоса имела обрамление, аналогичное тому, что и в росписи малого зала: в верхней части—пальметки, ступенчатые башенки, священные деревья с богами, а в нижней— снова священные деревья и girlyandy плодов.

На продолжении этой росписи, в углубленной части зала, перед вогнутыми квадратами вместо колопопреклоненных быков и львов, как это было в предыдущих росписях, стоят сплывшие или человеческие фигуры, впервые встречающиеся в данной композиции. Следует сказать, что на изображении быков около священного дерева, которые мы видели на бронзовых шлемах, найденных в Тейшебаани, но происходивших из Эрбуни, помещены божеества двух видов: крылатые с бородами (керубы) и безбородые—без крыльев.

В росписях Эрбуни встречаются изображения быков у священного дерева лишь второго вида.

На примере выявленной крупной фигуры божеества удалось также установить, что в живописи, как и в архитектуре, уартские художники для создания своих форм применяли метод пропорционирования, видимо, ставший каноном и в этой области их искусства.

Так, на нашем рисунке видно, что ширина тиары служила модулем для высоты всей фигуры (1×7), для высоты положения руки (1×4) и уровня бахромы платья (1×1) (рис. 3).

Перед этой крупной фигурой божеества помещены четыре ряда изображений деревьев с богами, в данном случае обычных размеров, соответствующих таким же изображениям из обрамляющих широкую полосу сверху и снизу (табл. 26).

Здесь же, перед дверным проемом, найдены фрагменты росписи, изображающие шестие богов, от которых сравнительно хорошо сохранились верхние части туловищ двух фигур на одном куске, а остальные оказались в сильно поврежденном виде (табл. 15). Боги изображены безбородыми с тиарами, украшенными рогами и лентами, ниспадающими на спину. Первый из сохранившихся богов в правой руке держит ведро, а в левой—ветку священного дерева, второй же, наоборот, в правой держит ветку, а в левой ведро. Фигуры выполнены в условном стиле: одинаковые лица богов, скованные позы, руки, держащие ветки в раскрытых ладонях.

Обычно в росписях светской тематики такие фигуры, держащие древо, изображаются с одной поднятой рукой, закрытой ладонью. Здесь же художник, придав этой трафаретной фигуре ветку священного дерева и поместив ее в открытую ладонь, не изменял положения пальцев.

Под всей этой композицией, справа от дверного проема, изображена сцена привода жертвенных быков, которая, видимо, тематически связана со сценой шестия богов (табл. 17). Животные очерчены четкой контурной линией с орнаментальной разделкой поверхности туловища, хорошо нам знакомой по изображениям быков на уартских бронзовых штахтах и на каменном фризе из Топрах-кале. Быков ведет человек, от которого сохранилась лишь нижняя часть туловища, также четко прорисованная. Примечательно, что он не погонит живот-

ных, идя за ними с плетью в руках, как это было принято в аналогичных светских сценах, а идет впереди, как бы ведя их за собой.

В этом же зале найден ряд фрагментов, среди которых видны башенки, обнаруженные в трех видах и в различной сохранности (табл. 18). По всей вероятности, тематически они связаны с предыдущими сценами. Сопоставление показало, что башенки стояли в одном ряду и на определенном расстоянии друг от друга, то есть имели строго размеренный ритм, а сами расстояния, расчерченные рамками, были расписными. Эти башенки находят хорошие аналогии в изображении здания на бронзовой пластинке из Топрах-кале и в башенке, вырезанной из кости, обломок которой найден при раскопках Тейшебаани.

Некоторую аналогию с этими башнями находим и в формах кубического базальтового блока из раскопок Кафкалеси в Адильджевазе, где он трактовался археологами как жертвенное сооружение. Можно допустить, что башенка из Эрбуни также служила культовым потребностям. В этом случае становится понятной тематическая взаимосвязь трех рассмотренных сцен, связанных с шествием богов со священными животными в храм для совершения жертвоприношения.

В верхней части стены (в завершающей части росписи) находился фриз, состоящий из двух чередующихся изображений больших священных деревьев. Одно из них заключено в контур с полукруглым верхом. Подобное изображение священного дерева мы видим также в композиции лобной части шлема Аргшти I и Сардури II. Второе изображение передает свободно стоящее стилизованное священное дерево с приподнятыми вверх ветвями, украшенными в синий и красный цвет.

Между этим фризом и рассмотренной полосой крупных декоративных элементов размещалась большая композиция, о которой можно получить представление по отдельным ее фрагментам. Здесь имелись сцены царской охоты, земледелия и животноводства, причем среди фрагментов примечательна сцена охоты с очень интересными деталями.

Видно, главным элементом этой композиции являлась колесница с человеческой фигурой, от которой сохранились кузов с колесом из восьми спиц. Фигура, стоящая в колеснице, уцепляла лишь в своей нижней части, которая передает богатую одежду, соответствующую царской особе (табл. 29).

На другом фрагменте видны передние ноги и часть груди мчавшегося коня. Судя по ее абсолютным размерам, она также принадлежала композиции колесницы.

В общей сцене охоты показана небольшая фигура человека, видимо, пешего охотника, от которой до нас дошла лишь нижняя часть. Сравнение этой фигуры с той, которая была помещена на колеснице, показывает, что изображение вель-



можи или царя являлось довольно крупным и оно в четыре раза превышало фигуру охотника, что соответствовало принципам искусства Древнего Востока.

Сцена охоты показана на фоне природы. В росписях она выступает в виде отдельных изображений деревьев, кустарника, болотистого места с зарослями камыша и др. (табл. 32).

Животные, на которых охотится урартский царь, также разнообразны. Хорошо распознается фигура леопарда в стремительном беге, что особенно подчеркивает его взлетевший вверх хвост. В своем наличном изображении среди анималистических образов урартского искусства это весьма удачное композиционное построение фигуры животного, отличающееся резкой динамичностью. В полосу, расположенной выше него, видна голова дикого быка, сильно наклоненного своим корпусом вперед. Видимо, это пораженное стрелой охотника животное показано в момент падения (табл. 31).

В сцене охоты особенно интересна фигура теленка, спасавшегося в тростниковых зарослях. Теленок убежал от охотников, но еще не пришел в себя от страха и чешет за ухом левой задней ногой, а возможно, пытается сбить поплавушу в него стрелу. Фигура теленка очень оживляет всю композицию сцены охоты. Животное помещено на синем фоне росписи, заросли переданы графическими линиями.

Наряду с леопардом обе фигуры животных по своей резкой выраженной динамичности совершенно меняют наши представления о понятных реалистичности в трактовке урартского искусства. Если обратиться к изображению теленка, легко убедиться, что художник показывает не только новое для урартского искусства композиционное построение фигуры, но и проявляет в прорисовке ее мускулатуры довольно убедительную анатомическую точность.

Светская тематика создала для урартского художника более широкую возможность раскрытия своей творческой индивидуальности. В результате, в противоположность скваанным формам культовых росписей появились живописные композиции с энергичными и выразительными линиями.

К сожалению, наличная сохранность фрагментов не позволяет полностью восстановить сцену охоты, но общий характер композиции ясен, и нами он выражен в схематическом наброске (рис. 4).

Среди остатков росписей оказались фрагменты, относящиеся к событиям после охоты. Так, на одном из них—охотник в интересном одеянии, головном уборе наподобие бушлака, держит двух собак и коринт их. Другой фрагмент сохранил замечательное изображение резвящейся на воде лошади, с которой снято седло или упряжь колесницы. Эта скачущая лошадь передана с большой легкостью и грациозностью. Черная лошадь с глазом на белом пятне морды, в сильном движе-

нии, написанная на синем фоне, производит сильное впечатление. Художник, всегда скваанный в урартском искусстве каноном, рисуящий по моделям, сумел в данном случае передать фигуру коня так, что легкость бега оказалась паразитально изычной в своей прорисовке (табл. 35, 36).

Следует сказать, что лошадь занимала заметное место в тематике урартского искусства. Ее можно видеть в виде бронзовой фигурки среди находок на Алтын-тене, в виде рельефов на бронзовых шлемах, колчанах и поясах из раскопок Кармир-блуга. Особенно художественно выглядят там же вывешенное скульптурное изображение головы лошади, примечательное анатомической точностью, выразительностью и мастерством исполнения.

Обращаясь к охоте, как к тематическому сюжету, можно сказать, что эта тематика не была чуждой урартскому искусству. Из многих аналогичных примеров отметим, что в Эрбуни, на северо-западном окраине его городской территории, этот сюжет в виде рельефа был найден на бронзовых пластинках трех поясов. На этих рельефах охота велась с колесниц, а также пешими и конными охотниками, и не только на быков, а уже и на львов.

Следует подчеркнуть их композиционную простоту по сравнению с тем, что мы видим в росписях дворца Аргишти I, в частности в сцене охоты.

Наряду со сценой охоты интересными представляются также и сцены животноводства, фрагменты которых обнаруживались разрозненно и в различные годы, что никак не способствовало выявлению их единой композиции. И все же можно заключить, что одна из таких композиций изображала стадо мелкого рогатого скота. К тому же сцена эта представляла довольно протяженную композицию—вереницу скота, идущего двумя раздельными рядами. Таким приемом художник показывает размеры стада, раскинутого вширь. В то же время в каждом ряду фигуры животных наложены друг на друга, каждая из них частично покрывает другую. В обоих рядах фигуры чередуются черной краской и этим, избегая рядяния рисунков, наложенных один на другой, достигается определенный цветовой, а также композиционный эффект. Здесь, как и в предыдущих случаях, сказывается внимание художника к деталям фигур, несмотря даже на их весьма небольшие абсолютные размеры. Так, например, показана шерсть банты в виде мелких завитков, хорошо имитирующих их форму.

Начало этого стада (левая часть композиции) представляет интерес как по своей сохранности, так и по форме изображения (табл. 38). В этой части росписи погоняющий стадо пастух сохранен почти во весь рост, не считая ног чуть ниже колен. Он в длинном и красочном одеянии, возможно, на нем бурка. Очень оригинален головной убор пастуха—мягкая шля-

па со свисающими сзади двумя крючкообразно завершенными лентами.

Пастух погоняет стадо плетью, держа ее высоко над собой. Причем очень показательно, что плетью он держит, как обычно, в крепко сжатом кулаке. Здесь нет и следа той условности, которая наблюдалась в сцене шествия богов—боги держали пальмовые ветки открытой ладонью рук.

Перед пастухом и непосредственно за стадом изображена огромная черная лохматая собака, идущая с открытой пастью. Другая собака с крючкообразным хвостом и повернутой назад к старе головой идет впереди стада.

Между тем, видимо, не довольствуясь даже таким выразительным жестом фигуры, художник, создавший чисто бытовую сцену, лишенную официальных черт парадности, вводит в композицию новый элемент, как будто буквальное воспроизведение видимого им в натуре. Таким дополнением является новорожденный ягненок, которого бережно несет на руке пастух. В этой композиции наблюдательность художника охватывает детали повседневной реальной трудовой жизни урартских животноводов. Следует, однако, допустить, что в росписях зала тема животноводства композиционно имела различные проявления. Например, одним из его фрагментов является пасущаяся на пастбище корова, от которой сохранилась лишь передняя часть (табл. 38).

Следующая светская тематика эребунийских росписей—земледелие, проявленное в сценах обработки земли. К сожалению, от этих сцен сохранились лишь небольшие фрагменты, на основе которых можно говорить не о самих сценах, а об их тематике. Так, на одном из фрагментов сохранились лишь головы быков, ярмо и верхняя часть фигуры человека, плетью погоняющего быков. Земледелец показан с обнаженной головой и курчавыми волосами. На нем рубаха с засученными рукавами. Другой аналогичный фрагмент представлен со значительно лучше сохранившимися быками, но почти утерянными контурами человеческой фигуры. Видимо, вместе с предыдущими и ему подобными фрагментами они представляли большую сцену земледельцев, составляя широко раскинутую композицию (табл. 37).

Роспись на темы земледелия находилась рядом со сценой охоты и животноводства, поскольку в древности все эти темы одинаково трактовались как добыча пищи.

Примечательно, что в росписях большого зала, в сценах охоты, скотоводства и земледелия воспроизводилась также и природа. Мы видим естественное изображение леса, отдельных деревьев, даже с сидящими на их ветвях птицами.

Рассмотренная урартская настенная роспись со сценами охоты и сельской жизни представляет значительный интерес

в художественном отношении и имеет очень важное значение для понимания бытовой жизни урартов.

К сожалению, это не касается росписей, посвященных военной тематике, которые дошли до нас в виде полустертых следов. Один из таких фрагментов сохранил три фигуры, видимо, из большой композиции, представляющей шагающих в строю воинов. Имеющиеся отдельные детали каждой фигуры воина дают некоторое общее представление об их одежде, головном уборе, обуви и вооружении. Очевидно их шляпы с закрученными вверх краями, башмаки с плетеными—до колен и на каблуках, амуниция воинов—за их спинами (табл. 50).

Если судить по рельефам многочисленных бронзовых предметов, представляемая в росписи пехота должна была находиться в одном строю вместе с конницей и боевыми колесницами. Видимо, этим последним принадлежали соответствующие фрагменты, выявленные раскопками и не собирающиеся в единую композицию.

Очень интересным является небольшой фрагмент конской головы, по которому видно, что шагают кони, запряженные паром. Это видно по устройству ремней перед конем, затянутых спереди (табл. 50).

Б. Б. Пиотровский, изучая ассирийские дворцовые рельефы, показал, что композиции в них составлены из отдельных фигур, выполненных по моделям, находившимся в мастерской художника. Такие модели и различные графические наброски в большом количестве дошли до наших дней, в частности из мастерских художников Древнего Египта.

При внимательном рассмотрении и сопоставлении разных рельефов отчетливо видно, утверждает Б. Б. Пиотровский, комбинирование на основе этих моделей отдельных фигур, взятых в разном движении. Так, например, на стремительно мчашуюсь колесницу нападает лев, но его фигура передана в спокойном состоянии, а фигура царя, стреляющего из лука, помещена в колеснице в таком положении, при котором стрела заметно отклонена от нужного направления.

Стало быть, нарушалась композиционная и функциональная взаимосвязь фигур и согласованность их действий. Но несмотря на это, мастерство художника придавало всем композициям различных рельефов определенное изящество, художественную цельность и убедительность, в связи с чем ассирийское искусство рассматривается как высоко реалистическое искусство глубокой древности.

Возможно, нечто подобное было и в традициях урартских художников. Ведь известно, что в их росписях ряды заполнены чередующимися одинаковыми орнаментальными мотвами, а на шлемах и колчанах урартских царей и других брон-

зовых художественных изделиях находим повторяющиеся изображения всадников и колесниц. Но наряду с такой каноничностью урартский художник, не отходя от нее, мог создавать и иные живописные композиции, какими являются росписи из раскопок большого зала Аргишти I.

Итак, большой зал являлся тем кульминационным местом Эребунийского дворца, где рядом с богатством разнообразных композиционных построений росписей проявляется весьма примечательное дарование урартских художников и художественной культуры Урарту вообще, утверждавшей свое выделяющееся место и роль в древневосточном изобразительном искусстве.

**Росписи храма бога Халди.** Большой храм бога Халди, состоявший из двух помещений, зиккурата и портика с двумя рядами колонн, был сооружен на площади цитадели и являлся монументальным зданием данного архитектурного комплекса. В 1968 году при расчистке фасада зиккурата в его кладке была обнаружена клинопись, в которой сказано:

«(Богу) Халди, владыке (своему), этот дом Аргишти, сын Менуа, соорудил. Аргишти говорит...». Из этих слов не трудно заключить, что в данной постройке сказались древневосточная традиция, согласно которой зиккураты сооружались лишь в тех храмах, которые посвящались верховному божеству страны (табл. 42, 43, 44).

Обращаясь теперь к архитектуре внешних форм храма, можем сказать, что последние имеют много общего с Бит-хилани, известной дворцовой формой сиро-хеттской архитектуры.

Эребунийский храм как в экстерьере, так и в интерьере, наподобие другим сооружениям был богато оформлен росписями, а также выявленными при раскопках Тейшебани декоративными бронзовыми штами, принесенными в дар богу Халди царем Аргишти, сыном Менуа.

Об этих росписях можно судить по фрагментам обвалившейся штукатурки, раскопанным в течение 1950—1955 гг., а также по тем их реконструкциям, которые были произведены в 1968 году на стенах частично восстановленного храма. Роспись интерьера и экстерьера имела почти аналогичные композиционные построения, за исключением нескольких отличавших друг от друга фриз. В остальном здесь зафиксирован привычный круг культовых тем и форм. Так, стены интерьера и его портика имели фриз, полосу с изображением божества (Халди), а также плоскость с росписью орнаментального характера. Фриз, насколько удалось установить по отдельным его фрагментам, в смысле построения и расцветки оказался идентичным с фризом наружного портика цитадели. Ниже фриза шел ряд, в котором был изображен бог, стоящий на льве

(0,61 м). Правая рука его приподнята в жесте с открытой ладонью, левая рука (полностью не сохранилась) вытянута вперед и держит какой-то ритуальный предмет. Бородатая голова увенчана тиарой с рогами, соответствующей тиаре ассирийских богов. От головного убора на спину спадает лента. По всему видно, что для подобных фигур законом твердого вырабатаны и позы, и жесты, и даже летаи (табл. 46).

Изображение богов, стоящих на животных, в урартской иконографии встречается в двух случаях, как это показывают изображения на бронзовых посах и печатях, найденных на Кармир-блуре. Один из богов изображен стоящим на льве—это Халди, другой же, Тейшеба—на быке с молнией в руках, соответственно тому, что он считался богом войны и бури. В Адильджевазе обнаружены шесть крупных камней, на которых в рельефе изображен бог Тейшеба с фигурой более трех метров высоты. Вместо молнии бог держит в руках ветку священного дерева (рис. 5).

В ассирийском пантеоне с животными связано значительно большее число богов. Из истории религии известно, что в глубокой древности боги имели образ животных, а после их антропоморфизации каждое из этих животных становилось символом бога, его спутником. Судя по изображению на одном оттиске печати из Топрак-кале, можно предположить, что лев, как священное животное, содержался при урартских храмах.

Подобные композиции (бог, стоящий на льве) встречаются во многих произведениях живописи и скульптуры Древнего Востока. Укажем, например, на скульптурную группу главного фасада святилища в Тель-Халафе, изображающую главных божеств Хетто-субарийского круга—бога грома Тешуба, богию Хепет и бога солнца, на ассирийские наскальные изображения Бавани и др. Таким образом, эта тематика с глубокими традиционными корнями являлась на Древнем Востоке традиционной.

Возвращаясь к росписям Эребунийского храма, отметим, что поверхность стен как в портике, так и в интерьере была расписана многоцветными розетками (многолучевыми звездами в круге), расположенными в шахматном порядке на ровном темно-синем фоне. Возможно, что вся эта композиция в целом передавала небесный свод со светилами. Синее поле рассматриваемой росписи с розетками сверху начинается поясом, окаймленным лентами, между которыми в обе стороны пояса свисают бутоны, связанные между собой. Этот пояс своей цветовой гаммой (красные бутоны, зеленые ветки, окристый фон в контрастном сочетании) дает гармоничную связь всей композиции. Указанный здесь орнамент из бутонов имел широкое распространение в искусстве Урарту. Его мы видим на бронзовых штахтах Аргишти I и Сардури II, найденных в Тейшебани, но изготовленных для Эребуни. Этот же

орнамент украшает замечательную серебряную крышку сосуда с золотыми concentрическими полосками и с надписью Аргишти I, также найденную на Кармир-блуре.

Обращают на себя внимание пропорции, выявленные в построении росписи. Основными элементами орнамента являются розетки, расположенные в шахматном порядке в сетке квадратов со сторонами, равными 4,4 см. Этот размер и оказался исходным, равным  $1/4—17,5$  см, то есть величины, равной  $1/3$  урартского локтя—52,5 см. Малая розетка, помещенная на синем фоне, в диаметре оказалась равной  $1,5 \times 4,4$  см—6,6 см, большая розетка—1,5 ( $1,5 \times 4,4$  см)—9,9 см. Внутри большой розетки очерчен круг, равный исходному размеру или стороне квадрата, то есть 4,4 см. На примере данной росписи, как и в построении вышеприведенной фигуры божества, видно, что в урартском искусстве, как и в архитектуре, пропорции соблюдались до мельчайших деталей. А это уже говорит о том, что гармоничность художественных форм каждый раз основывалась не на эмпирических исканиях субъективного понятия красоты, а на строго установленной системе простых цифровых соотношений, основанных на реальной единице линейной меры—локте (рис. 6).

Интерьер храма, представлявший собой большой зал ( $7,30 \times 34$  м), как и портик, был покрыт богатой росписью, притом в сочетании тех же художественных элементов. Так, верхняя полоса фриза интерьера составлена из розеток с вписанными в них двумя наложенными друг на друга красными и синими квадратами с выгнутыми сторонами, которые образуют восьмилепестковые звезды. Полоса сверху и снизу обрамлена лентами с кружками в них. Далее идет ряд пальметок, а под ними ступенчатый орнамент с чередованием своих цветов. Под этой полосой помещен друг за другом ряд белых фигурок—телят и коз на синем фоне, вероятно, священных животных. В следующем ряду даны священные деревья, ритмично чередующиеся со стоящими по сторонам божествами в тварах, украшенными рогами. Этот орнаментальный ряд построен так, что к половине деревьев фигуры богов стоят спиной, иначе был бы нарушен принцип их двухстороннего расположения. Платя богов красные, и они хорошо выделяются на синем фоне, лица светлые, детали выполнены черной краской. Издали эти небольшие фигурки (выс. 7,5 см) рассматриваются как орнаментальный ритмический ряд.

В искусстве Урарту тематика священного дерева со слугителями культа около него хорошо известна по многим приметам (изображения на лобных частях шлемов Аргишти I, Сардури II и др.). Эта тематика присуща также искусству Двуречья, где она возникла значительно раньше. Во всяком случае, ранние их примеры можно видеть в росписях дворца Кар-Тукьльти Нинурты (XIII в. до н. э.). В частной коллек-

ция Моргана имеется изображение дерева, увенчанного головой человека, из чего делается вывод, что древо жизни символизирует изображение божества возрождающейся весенней природы.

Наконец, возвращаясь к эребуниской фреске, отметим, что под полосой со священными деревьями снова помещен ряд жертвенных животных, а снизу вся композиция обрамлена гирляндой стилизованных плывов.

Таким образом, храм бога Халди, богато оформленный росписями, наряду с дворцовыми помещениями и наружным портиком цитадели представлял великолепное произведение урартского искусства (табл. 42—49).

**Росписи Тейшебани.** Раскопки 1949 года обнаружили здесь такие же обломки глиняной обвязки с остатками росписи, как и в Эребуни. Во время сильного пожара, охватившего цитадель при штурме крепости, настенные росписи помещений второго этажа обвалились вместе с перекрытием. Поэтому фрагменты росписей дошли до нас в сильно обгорелом состоянии и с изменением цветовых тонов. Все же из них удалось собрать и реконструировать один ориентированный круг, в центре которого находится диск с отходящими от него лучами (табл. 51). Круг украшен по наружной стороне стилизованными пальметками и рисунками гранатового дерева. По сторонам диска, по-видимому, были размещены фигуры фантастических львов и быков с человеческим туловищем. Сохранилась часть лица, фрагменты крыльев и одежда с характерным узором платья, которые состояли из квадратов с вписанными в них орнаментами. Среди этих обломков имеется также фрагмент с частью львиной гривы. При раскопках Тейшебани остатки настенных росписей обнаружены лишь в одном месте, поэтому совершенно ясно, что в убранстве внутренних помещений цитадели они не имели того значения, как во дворце урартского царя в Эребуни.

И несмотря на то, что фрески Эребуни сохранились лишь в виде отдельных разрозненных фрагментов, не всегда складывающихся в единые композиции, все же их наличное состояние говорит о значительном разнообразии тематического замысла, заложенного в их основу. Следовательно, урартские росписи, как область самостоятельного художественного творчества, приобретают весьма важное место в культуре Урарту и Древнего Востока.

В наш альбом включены также некоторые интересные фрагменты росписей из раскопок Алтын-тепе (Турция, археолог Таксин Озгюч), которые по своим формам, манере исполнения и палитре красок обнаруживают много общего в росписях Эребуни (дерево жизни с божествами перед ним, геометрические и растительные орнаменты в виде чередующихся

рядов, пальметты, розетки, башенки, а также целые композиции и др.). При этом на Алтын-тепе, как и в Эребуни, наряду с культовой значительной была и светская тематика росписей, обнаруженная в ряде разрозненных элементов, составляющих небольшую сцену из жизни животного мира. Судя по отдельным фрагментам рассматриваемой композиции, данная сценка разыгрывалась в лесу. Здесь встретились лев (хорошо известный по многим эребунийским росписям) с оленем (совершенно не встречающийся в этих росписях). Художник изобразил зверей стоящими друг против друга в напряженной позе по обе стороны от дерева. В следующем кадре этой сцены показана драматическая развязка: лев успел превратить оленя в свою жертву, унося его в своей могучей пасти.

Рассматриваемая композиция, сохранившаяся, быть может, далеко не полностью, не относится к утилитарным процессам повседневной бытовой жизни урартов, какими являются, например, охота, животноводство и др., связанные с добычей пищи для самого человека.

Здесь запечатлена обычная лесная сценка звериного быта, выводящая нас за пределы до сих пор привычной традиционной тематики урартских фресок. Понятно поэтому, что фреска из Алтын-тепе, как и все остальные светские фрески Эребуни, значительно расширили наши представления о богатстве и разнообразии светских сюжетных замыслов, заложенных в данной, только начатой исследованиями, интересной области урартской художественной культуры—ее фресковой живописи.

Богатые традиции урартских росписей, в последующие века воспринятые зарождающейся архитектурой армян, прямым наследником культуры этой древневосточной страны, проявились в своем новом виде. Эта эволюция становится особенно наглядной, если обратиться к деталям декоративного убранства ранних культовых построек или некоторых хачкаров (крестных камней) Армении. В них можем видеть знакомый по урартским росписям орнамент: концентрические кружки, восьмилепестковые розетки, пальметки, ступенчатые пирамидки и др.

Атавизм этих элементов убедительно свидетельствует о наличии эволюционного процесса, который начинается с глубокой древности и выдает не только урартские, но и более отдаленные месопотамские корни.



Armenia is a very ancient country. Its history which takes its source from the remotest centuries and is characterized by periods of rise and fall, produced and preserved, over and below the surface of the earth, numerous memorials retracing the culture of the past. Through all the epochs of its history that culture has always been under way, in motion. In the process of this evolution a definite sequence has been established between the aspects of these memorials revealing the traditions of successive eras, beginning from primitive—communal society unto the Ancient Eastern and the traditions of classic and popular art.

At the end of the second millenium B. C. Urartu—one of the most powerful states of the East—gradually emerged from the union of numerous tribes inhabiting Nairi in the Armenian highlands. Known under the Assyrian denomination of „Urartu“—or „Bianili“ as to the aborigines—it comprised the territory lying around lake Van, on the eastern shore of which (within the precincts of the contemporaneous town of Van) was found its capital—the town of Tushpah.

In the middle of the IX century B. C. Urartu secured for itself such a powerful position in Hither Asia that even Assyria began to yield to its power.

For a long time the principal sources of our knowledge concerning Urartu were the written memorials, particularly the Assyrian. But during the last 30 years the archeological excavations conducted on the territory of the Armenian SSR provided a wealthy material about the culture of that country, the most ancient of all those having existed on the territory of our fatherland.

Wide-scale excavations have afforded to study in detail the history of the ancient Urartean cities and inhabited localities discovered around the hills of Arin-berd (ancient Erebooni), Karmeer-bloor (Tayshabani), Armavir and Davti-Sar (Argistikhinili), as well as in the vicinity of the villages of Aragats, Elar (Dar-Ani), Tsovinar (the town of god Tayshaba), etc.

Apart from the archeological material characterizing the culture of these towns, the excavations brought to light memorials of Urartean epigraphy, including highly valuable information about the history of Urartu in the VIII—VII centuries B. C.

Among the cities which have been excavated one of the most important is Erebooni, spread over the hill of Arin-berd. The latter rises on the south-eastern borders of Yerevan, between the districts of Nor-Aresh and Vartashen, where the ruins of the once mighty stronghold have remained.

During the excavations 23 cuneiform inscriptions pertaining to the Urartean kings Argistis I, Sardur II and Rusa III have been discovered in different places of the stronghold. They refer to their building activities and the construction, on the territory of the stronghold of a great palace, temples and a number of premises for storing cereals and other agricultural products.

Two of the cuneiform inscriptions we have excavated, identical in content, are dedicated to the foundation of the city<sup>1</sup>. They read as follows:

„By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, built this mighty stronghold and proclaimed it Erebooni for the glory of the country of Bianili and for holding the enemies in awe. Argistis says... the land was desert, great works I accomplished there. By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, mighty king, king of the country of Bianili, ruler of the town of Tushpah“.

Thus, from the depths of centuries resounded the name of the ancient town and that of its founder. Later on, by comparing the above-mentioned text with the well-known Khorkhorian chronicles ascribed to the same king and discovered in the region of Van, the date of the city's foundation was exactly determined; that was in the fifth year of Argistis I's reign. The stronghold of Erebooni, the first large-scale Urartean construction located north of the river Arax, in the Ararat plain, was at that time the second, after the region of Van, among the most important economic, administrative, political and military centres of the country. Moreover, it served as the king's residency during his campaigns against the northern countries, to which the Urartean rulers attached a very great importance. The stronghold was secured with a mighty garrison—the bulwark of the State on its northern frontiers „for holding the enemies in awe“.

Under Argistis I the Ararat plain, the slopes of Mount Aragats and a part of the region surrounding Lake Sevan were already firmly united to the kingdom of Van which had for a long time strived to conquer the fertile lands of the valley of the Arax and the mountainous regions abounding with cattle.

The first achievements had been realized in the days of Menuas who had reached the south bank of the river Arax and the slopes of Aragats. There he built a stronghold to serve, evidently, as a bridgehead for his future campaigns, and called it by his name—Menuakhinili. These campaigns were later on developed on a large scale by his son, Argistis I, under whose

<sup>1</sup> This cuneiform inscription was found by me on the 25<sup>th</sup> of September 1950.

reign Urartu witnessed the epoch of its greatest power. As a result of these campaigns the territories that had been conquered were quickly exploited and meliorative works were carried out, mainly for creating settlements and laying irrigation canals for the development of agriculture.

Six years after the foundation of Erebooni the need of an important administrative-economic centre was felt. It was created within the territory of the hill of Armavir under the name of Argistikhinili and continued to develop under Argistis' son — Sardur II.

In the VII century B. C. another Urartæan stronghold which was named after Tayshaba—the god of thunder, lightning and war—appeared in that region of the country of Aza. It was founded by king Rusa, son of Argistis II. The ruins of Tayshabaini were uncovered on the hill of Karneer-bloor, in the south-western district of Yerevan.

The historic fates of Erebooni and Tayshabaini were closely related in remote antiquity. One of the signs of their affinity was revealed during the excavations of Tayshabaini. A great number of artistic objects brought from the stores of Erebooni, i. e. helmets, shields and quivers, were found here. Inscriptions related to king Argistis I were still found on the shields, thereby attesting to the fact that these objects were specially made for the town of Erebooni.

Besides the military artifacts, many other objects manufactured in honour of the foundation of Erebooni, including an ancient statuette of a god having the aspect of a warrior, with its bronze-made details—a diadem, a belt, a sword, a quiver, an arrow-head and a spear—were also found in Tayshabaini. On a bronze pedestal pertaining to the statuette and found at a distance of 2 meters from it, the following inscription has preserved:

„To the god Chaldis, for his master, this object, Argistis, son of Menuas, prepared when the city of Erebooni was built“.

Thus we have been acquainted with the complex of bronze-made artifacts that existed in the citadel of Erebooni in the period of its flourishing.

Erebooni outlasted the stronghold of Tayshabaini. The latter was destroyed approximately in the year 585 B. C., due to the plundering raids of the Scythian tribes, and ultimately was

committed to the flames, whereas life continued as usual in the old Urartæan city of Erebooni.

The last of the Urartæan kings, Rusa, son of Erimena, has left a cuneiform inscription related to the construction of the granary. But at that period the building works had no more the scope they had gained at the time of the rapid flourishing of the stronghold in the VII century B. C.

After the fall of Urartu (in the VI century B. C.), which took place in the early-Armenian era—when these territories fell under the rule of Achaemenidian Iran—Erebooni became the centre of one of the Iranian satrapies.

At that epoch of the town's history the Achaemenidians carried out a fundamental reconstruction of the existing monumental buildings of the citadel and adjusted them to their own requirements. Thus, by reconstructing the temple of god Chaldis through the extension of its portico with an identical columned space, a large thirty-columned hall, the apadana, was created to serve as an assembly room for the rulers of the satrapy. The reconstructions involved also the central part of the palace, the peristylar courtyard and the temple of Soosy, which were converted into a temple of fire.

Characteristic archeological materials, including arrow-heads, bits and beads, have remained from the Achaemenidian epoch of the citadel's life, while two silver coins of Miletian mintage and dating back to the V century B. C. proved to be particularly important for the chronology of the whole complex. That group of archeological artifacts has recently been supplemented with new relics of art—silver rythons (also dating from the V century B. C.), which were found in one of the sections of the city's territory. These rythons, especially the one figuring a horseman, are unique objects of art related to the Achaemenidian period (tables 55, 56).

Thus, Erebooni represents that rare focal point of Antiquity, that borderline between the Ancient East and the epoch replacing it, where the building art of Urartu, at the end of its historic life, was combined with the art of the Achaemenidians, thereby assimilating all that was available from the cultural achievements of the Ancient world. That was realized at a time when the Urartæan building traditions were still alive and their technical skill had not yet vanished, while their ancientness had not been excelled by time.

The architectural, archeological and ethnographic material brought to light on Arin-berd testify to the fact that life in Erebooni (founded in 782 B. C.) was not interrupted after the fall of Urartu and Achaemenidian Iran, but proceeded until our days. Erebooni became, archeologically speaking, the earliest core of Yerevan and preserved through it its initial, though slightly modified through the centuries, denomination: Erebooni—Erevooni—Yerevan.

In 1968, on the 2750<sup>th</sup> anniversary of the foundation of Yerevan, capital of Soviet Armenia, its ancient stronghold was almost completely cleared of the thick layer of earth deposited on it, due to the systematic excavations carried out during 18 years on the hill. The excavations have revealed the plan of the stronghold, showing a huge triangle in its outlines, and enclosed within mighty ramparts built on three rows in the south—eastern, comparatively less precipitous side of the citadel. Within the complex of the stronghold's buildings are found an external portico with six column bases, the temple of the god Chaldis, the palace of Argistis I with its peristylar courtyard, columned halls, a palatial temple, and a number of storerooms (fig. 1).

The monumental buildings of the citadel—the palace and the temple—were richly decorated with wall-paintings, the overall extent of which, according to our calculations, makes up 2000 square meters.

The excavations conducted during the last years at Arin-berd, Karmeer-bloor and recently at Altin-tepe and Aznavour-tepe (Turkey) have quite obviously shown that in Urartu architectural wall-paintings constituted an almost integral part of its monumental buildings—ecclesiastical as well as secular.

These wall-paintings have considerably changed our conceptions about the artistic decoration of the interior of Urartean monumental buildings and have shown that the mural, as a field of artistic creation stood on a pretty high level.

Unfortunately, the deficient state of the wall-paintings doesn't give a sufficient idea about their character and content. Usually the excavations provide only separate friable pieces of plaster with the remnants of the paintings. But in spite of their bad condition these fragments reveal quite explicitly the proficiency of their originators and the richness of compositional forms involving geometrical and vegetal motives as

well as human and animal figures. Their religious themes imply a procession of gods, sacred animals and the tree of life, whereas the secular themes refer to hunting scenes, cattle-breeding and agriculture.

The composition of Urartean wall-paintings is represented on a single plan and arranged in alternative rows and horizontally laid stripes. It is quite likely that such a combination derives from the earliest conceptions about perspective designs the depth of which is determined by the strictly measured rhythm of the painting's horizontal stripes, with its figures developing upwards, as if towards the distant horizon. Sometimes the composition of the frescoes is reduced to a definite geometrical form—a disc or a frame (Karmeer—bloor).

Precisely for that reason, and in spite of the small size of the fragments that have reached unto us from the formerly large compositions, their restoration proved to be not too difficult a work, owing to the recurrence of their elements. That has allowed to restore on the reconstructed walls of the citadel the wall paintings of the exterior portico and of the peristylar courtyard while those of the small hall of the palace and of the portico of god Chaldis' temple have been partially repaired.

The technique of execution of the wall paintings has also been determined. It can be retraced that the markings on the walls were done by drawing lines and circles with a ruler and a compass. Then the contours of the pictures were drawn on the surface of these walls and thereafter painted in red. Stencils were not used for the paintings their designs are drawn at will, with a steady hand and in graceful lines, attesting to the great skill and expertness of the artists and their mastery of the graphic arts. And if that proficiency is convincingly enough revealed in the secular themes (hunting scenes, agriculture and cattlebreeding) and throughout the peculiarities of the painter's cast, with a typical nuance in the arrangement of lines and dimensions, the non-secular paintings never exceed the bounds of the official, strictly defined compositions and the precise manner of their execution. It is characteristic that while drawing ornamental motives or human figures the Urartean artists kept to definite rules of proportional structures which were applied also in architecture. And yet, the wall-paintings of Arin-berd



may be distinguished not only by the arrangement of their details, but also by the harmony of their brilliant colours.

Light and dark blue, different shades of red, green, ochre and black were the colours usually laid against a light background. As we notice, the palette was not very rich, but the combination of brilliant and expressive colours created a sound effect, whereby the tonality of the paintings was mainly ascribed to dark blue and red. So far we have met no case of colour-mixing in the wall-paintings of Erebooni. As a rule they were applied separately. However, their different shades were obtained by increasing the density of the given colour, and possibly by applying a second layer of that same colour. The existing remains of the wall-paintings show that among the different colours which were applied on them dark-blue and black have been preserved relatively in a better state through the centuries.

Natural and artificial colours were equally used for these wall-paintings. A great quantity of briquettes of dark-blue colour was found in one of the vessels discovered on Karmeer-bloor, while the colours found on Toprakh-kalé were in the form of powder.

The methods that were applied by the Urartaeans for obtaining these colours were already known in Mesopotamia. Thus, white colour was obtained from gypsum, black—from coal, red—from ferric oxide, while scarlet was obtained from lapis-lazuli in powder. Copper, tin, lead and a number of other metals and raw materials were also used for preparing colouring matters. The latter were applied to a thin coating coloured in white which covered a coarse one (compounded with straw) that was laid immediately upon unburnt brick walls.

Unfortunately the largest fragments of wall-paintings have been found among the excavated remnants sometimes piled up in several layers. Those which were lying with their face upwards have preserved their genuine state. The others, lying upside down, had left their marks on the layers of the demolished walls.

A few of the wall-paintings were covered with a layer of clay. They are probably related to the second period of Erebooni's historic life, when the damaged but still standing murals were coated during restoration work.

The comparison of the wall-paintings identical as to their composition and found in different parts of the Urartean State,

from Arin-berd to Altin-tepe and Aznavour-tepe, reveals that they were achieved according to definite traditional rules, owing to which their elements assumed the character of legitimate forms. Besides, the principal theme of compositional structure depended not as much on the exclusive will of the patron, as on the age-old regulations established during the process of empirical creative searchings.

A similarity can be observed between the Urartean and Assyrian wall-paintings, their ornamental topics, compositional arrangements and the interpretation of their elements. And though the Urartean wall-paintings, and Urartean art in general, show conspicuous signs of Assyrian influence, they assumed, during a long process of development, a characteristic colouring which has imparted to them an inimitable originality. Having adopted the decorative methods of Assyrian art, the Urartean artists considerably improved them and introduced their own, characteristic achievements in the art of the Ancient East. The wall-paintings of the Assyrian centres, such as Dur-Sharukin, Nimrud, Tel-Borsippa, etc.—have much in common with the Urartean paintings: stepped turrets, rosettes, palmettos, pomegranates, the sacred tree with the deities standing on both sides of it, ornamental compositions of friezes, richly decorated discs and incurvated quadrangles, next to which are displayed the figures of winged bulls with human heads (Sheduh), of lions and of bulls prostrated on one foot.

Thus, the formation process of Urartean monumental painting was closely interrelated with the art of ancient Assyria. Coming down from remote centuries Sumerian culture served, in all evidence, as a tradition for them, for the oldest models of its paintings have been found in the temple of Tell-Ukair (Urukian period).

Together with the wall-paintings, the Urartaeans assigned a considerable place to monumental sculpture, which embodied the earliest forms of the synthesis of the arts. That is revealed by such relics as the well-known Assyrian relief depicting the temple of Mussassir or the recently found relief in Adildjevaz, etc.

**The wall-paintings of the exterior portico of the citadel.**  
In 1968 fragments of the wall coating with the remnants of a mural pertaining to the half-demolished portico were found in the southern part of the citadel, in proximity of its external

ramparts (tables 1, 2). The portico represented an open gallery having six columns on the front side and a staircase stretching throughout its length.

The Urartaean artists didn't fail to take into account the scenic perception of the portico with its colourful murals viewed from the near as well as distant approaches of the citadel overhanging the surrounding territory.

Judging from the small fragments of the coating, the walls of the portico were covered with a painting, the compositional arrangement of which consisted of multiradial stars dressed in a circle. The largest among them, regularly set along vertical and horizontal lines, enclosed in staggered rows similar but smaller stars set on a light-blue background. Over that mural, in the upper part of the wall (under the ceiling) was found a frieze, the reconstruction of which revealed the six ornamental stripes composing it.

The first or upper stripe was filled with rosettes, the second—with palmettos, the third—with palmettos coupled with blossoms. Then came a row of ornamental figures in the shape of stepped turrets, and beneath them are found sacred trees depicted with deities standing nearby. The frieze lying underneath was bordered with a garland of pomegranates with trifoliate circles in its lower part. It was coloured in red and dark blue, applied against a light background.<sup>1</sup>

**The wall-paintings of the palace of Argistis I.** The main parts of the palace of Erebooni were the peristylar courtyard with the temple of Soosy on the west and the assembly rooms. Judging from the separate fragments of the coating the walls of the peristylar courtyard were painted in red, while those of the temple of Soosy had a dark-blue shade, thus affording a harmonious unity of contrasting colours in that section of the palace (tables 3). As indicated by the available remains of the wall-paintings, all of the walls erected in the central part of the palace had a common, as to its compositional structure, frieze which consisted of stripes filled with the already

<sup>1</sup> New ornamental sculptures of fantastic animals projecting from the podium enclosing the staircase on both sides were achieved during the reconstruction of the portico in 1968. The sculptures were given the shape of Urartaean statues decorated with the throne of the Urartaean king, as found at the excavations of Toprak-kaleh and Van. The original winged lion figuring with a human trunk and a stone face with inlaid eyes, was wholly covered with a thin sheet of gold.

mentioned elements of the portico's frieze and distributed, from top to bottom, in the following order: rosettes, palmettos, step-like turrets, sacred trees with the figures of deities standing close at hand, and a garland of fruits.

The image of sacred trees and deities, executed accurately and on a high artistic level within these palatial friezes, is worthy of attention. Thus, on a fragment pertaining to the upper part of the picture we can see that their dresses were not painted in a single shade but revealed additional hatchings emphasizing their trimming. In this way the artist modulated the size of the human figures and conferred an additional tonality to their colouration. Small elements, such as a tiara, are depicted unto their details in these figures (7,5 cm) showing, for instance, a cone ornamented in its upper part with drooping semicircles, whereas the lower part reveals a horn-like design symbolizing a deity.

We may notice some difference between the figures of sacred trees which were discovered in the palace and those which were found in the remaining part of the citadel: in the palatial wall-paintings their shape is more expanded.

It is quite likely that the temple of Soosy had, apart from the frieze, another wall-painting to which may have belonged the large palmetto found under the aspect of a fragment in front of the temple's facade.

**The wall-paintings of the small hall of the palace.** The small hall of the palace (8,0×17,0 m.) is found in the middle part of the complex of palatial buildings, on the east of the peristylar courtyard, to which it is connected by a couple of anterior apartments. The eastern wall of the hall has two niches, on the clay coating of which the hardly perceptible traces of the original wall-painting have remained. (tables 8, 9).

During the excavations conducted in 1961 a large fragment of a mural (1,28×1,53 m), well preserved in its lower part was found near the western wall. It represents a large bull, lying prone on one knee before a large figure resembling a square, the sides of which are incurvated, and wherein a circle ornamented with a rosette and other elements is inserted (table 10—14).

The mural of the lower part of the wall began at a height of 0.42 m. from the level of the ground. It figured a large belt

1.28 m. high, with horizontal articulations. The upper part of that mural figured a row of palmettos, as is usual for the murals of Erebooni; the lower—a row of steplike turrets, and beneath them—sacred trees and deities standing by their sides. Under that row was drawn a stripe depicting prostrated bulls (table 10) and large figures resembling incurvated squares. The extension of that composition shows that bulls have been replaced by lions (table 12). Beneath that large belt we meet again a row of sacred trees, and below it a stripe of ornaments in the shape of a garland of suspended fruits (discs, decorated on the lower side with trifoliate figures and reminding of the pomegranate).

The separate large stripes of that mural are divided, in their turn, into narrow ones decorated with rosettes corresponding to the usual Assyrian ornaments figuring, for instance, on the Balawatian gates of the palace of Shalmaneser III.

Thus, besides the paintings of the frieze, which is similar to the friezes of the former premises, a new compositional design of wall-paintings appears in the small hall of the palace. Meanwhile, judging from the separate fragments found in this place, such as a big eye, a hand or the parts of a wing, that hall was decorated, thematically speaking, considerably more sumptuously.

Incidentally, we may remark that the southern wall of the hall has, on a level of two meters above the ground, three cavities which should probably be ascribed to the bronze nails—„ziggallies”—by means of which the rugs and the fabrics additionally decorating the interior were fastened to it.

The richness of the hall's decorations, the walls of which were almost completely covered with murals, conformed with the apartments preceding the hall. Unfortunately, however, their murals have not been preserved as much as those of the hall.

**The wall-paintings of the large hall.** The large hall (12.5×49.0 m.), located in the eastern part of the palace, was its last extension (second period of the palace constructions). And though it was found in a new building, the hall, together with the apartments preceding it, was isolated from the remaining premises so far as its entries opened on the citadel's square, on the opposite side of the temple of the god Chaldis.

Inasmuch as the hall was compactly built all over its contour, it was illuminated from above through window openings made beyond the ceiling of the apartment adjoining it.

Of the five wooden columns erected on the longitudinal axis of the hall there are left only four of the bases made of hard tufa, each of them bearing the following cuneiform inscription:

„By the greatness of god Chaldis, Argistis, son of Menuas, built this house”.

The walls of the large hall were apparently painted unto a level of 4.5 m. and in such an aspect that hall should be considered as a remarkable production of Urartean art. However, in the last period of its existence it served as a wine store this fact is attested by the large vessels dug into the earth which have been found during the excavations. Therefore, it is by mere chance that a few beautiful fragments have remained of the once sumptuous frescoes of the hall. It is quite probable that in the Achaemenidian epoch the remainders of the wall's clay coating, found in the north-western section of the hall together with these fragments, were gathered, rammed and levelled unto a height of 0.40 m. for covering the bodies of the jars. In this way these wonderful wall-paintings have reached unto us kept into the thickness of the clay. They involved religious as well as secular themes. To judge from the available remains, the latter, although revealed for the first time in Urartean art, implied rich multiseular traditions.

The mural fragments found in the thickness of the floor lend themselves to be restored, which makes it possible to reveal the topics of a number of compositional structures presenting many similarities with the art of the Ancient East—Assyria and Egypt in particular.

The wall-paintings of the large hall duplicate in their lower part the corresponding composition of the small one. Here also we find a large stripe, with the only difference that in front of the incurvated squares which are decorated with discs, we find, next to the kneeling bulls and the lions standing erect, fantastic beings in the aspect of winged lions and bulls with a human trunk, as is commonly met with in the Assyrian works of art (table 23). That large stripe had a framing similar to that of the small hall's mural: in the upper parts—palmettos, steplike turrets, sacred trees with deities, while in the lower—also sacred trees and garlands of fruits.

The extension of that wall-painting into the depth of the hall includes human figures standing before the incurvated squares instead of the kneeling bulls and the lions figuring in the previous wall-paintings. In this connection we may remark that in the images of bulls lying beside the sacred tree (made on the bronze helmets found in Tayshabaini, but originating from Erebooni) two kinds of deities are depicted: a) bearded and winged (cherubs), and b) beardless and without wings.

In the wall-paintings of Erebooni the figures of the bulls lying beside the sacred tree pertain only to the latter category.

Referring to the example of the large figure of a deity, we may assert that in the realm of painting, as also of architecture, the Urartean artists resorted to the method of proportional distribution for the edification of their forms, that method being adopted as a rule in that branch of artistic creation.

Thus, it is evident that in this picture the width of the tiara served as a module for the determination of the size of all the figure (1×7), of the position of the hands (1×4) and level of the fringes (1×1) (fig. 3).

In front of that large figure of a deity there are four rows of sacred trees which, in this case, have ordinary sizes corresponding to the similar figures drawn within the large stripe framed on its upper and lower parts (table 26).

Right here, in front of the doorway, fragments of wall-paintings representing a procession of gods have been found; the upper parts of both of the trunks figuring on one of the fragments have been relatively well kept, while the rest has been severely damaged (table 15). The gods are figured beardless, decorated with horns and with ribbons dropping over the back. One of them is holding a bucket in the right hand and a sacred tree in the left. The other, on the contrary, holds a twig in the right hand and a bucket in the left. These figures are executed in a traditional style: identical faces for the gods, their attitudes restrained, the hands holding the twigs with the palms open (table 16).

In the wall-paintings implying a secular theme such figures are usually drawn with one of the hands raised up and the palm closed, while here the artist who shaped this conventional figure holding a holy twig with the palm open hasn't changed the position of the fingers.

Under that painting, on the right of the doorway, is depicted a scene representing sacrificial bulls. In all evidence, it is the-

matically related with the scene of the gods' procession (table 17). The animals are drawn accurately, with an ornamental layout of the upper part of the trunk, the analogous designs of which are often met with on the images of bulls made on the Urartean bronze shields and on the stone-carved frieze found at Toprakh-kalé. The bulls are driven by a man of whom only the lower part of the trunk, also accurately drawn, has remained. It is worthy of notice that he is not driving the animals forward with a lash in his hand, as usually depicted in the analogous secular scenes, but is walking in front of them as if leading them after him.

A number of fragments, which can be classified in three groups according to the state in which they have been kept, were discovered in that hall (table 18). Thematically they are obviously related to the previous scenes. Their juxtaposition has revealed that the turrets stood in the same row and at a certain distance from each other, i. e. they had a strictly measured rhythm, while the very intervals, which are taken into frames, were also decorated. These turrets are similar to the image of a building carved on a plate found at Toprakh-kalé and to the bone-carved turret, a fragment of which has been found at the excavations of Tayshabaini.

We can also detect a certain analogy between these turrets and the basalt-made cubical block found at the Kalkalessi excavations in Adildjevan and considered by the archeologists as a sacrificial erection. It may be assumed that the turret from Erebooni also answered to religious requirements. In this case the thematic relationship between the above-mentioned scenes related with the templar procession of the gods with the sacred animals, becomes quite evident.

The upper part of the wall, where the mural came to an end, was ornamented with a frieze bearing the images of two alternately arranged sacred trees. One of them is bordered with a line, the upper part of which is semicircular. A similar image of a sacred tree is found in the layout of the frontal part of the helmets pertaining to Argistis I and Sardur II. The other image represents a separately standing stylized tree with elevated branches coloured in dark-blue and red.

A large-scale composition, the separate fragments of which offer an idea of its initial aspect, was drawn between the frieze and the above-mentioned stripe of decorative elements. Hunting,

cattle-breeding and agricultural scenes, among the various fragments of which those related to the hunting scene are remarkable for their details, are depicted here.

The main element of that composition is the chariot carrying a human figure. Of the former only the body has remained together with a wheel furnished with eight spokes. The figure standing on the chariot has been completely spoiled, except in its lower part which is covered with rich garments, as is suitable for a person of the highest rank.

Another fragment shows the forelegs and a part of the breast of speedily running horse. Judging from its size it also belonged to the composition of the chariot (table 29).

Considered as a whole the hunting scene includes the relatively small figure of a man, evidently a pedestrian hunter, the lower part of whom has only remained. The comparison of that figure with the one standing on the chariot shows that the image of the king, or the notable person, is drawn in much bigger dimensions—fourfold the size of the hunter's—in accordance with the aesthetic principles of the Ancient East.

The hunting scene is laid on a natural background including separate pictures of trees, shrubs and a marshy spot overgrown with reedy thickets (table 32).

The animals hunted by the Urartean king belong to various kinds. Among them we can neatly discern the picture of a leopard running headlong, which is accentuated by its flying tail. Among the animal-depicting models of Urartean art that highly successful compositional structure of an animal's figure is remarkable for its penetrating dynamism. Within the stripe drawn above the latter we can see the head of a wild bull heavily bent forward. Apparently the animal has been struck by the hunter's arrow and is shown at the moment of falling (table 31).

The figure of a calf hiding in a growth of reeds is also particularly interesting. The animal has succeeded in escaping from the hunter but has not fully recovered its senses and is scratching its ear with its hinder leg, evidently trying to pull off the arrow it has been pierced with. That figure enlivens in a great measure the whole composition of the hunting scene. The animal is drawn against a dark-blue background, while the thicket is reproduced in graphical lines (table 33).

Together with the leopard's picture both of these figures, utterly dynamic in expression, considerably modify our concepts

as regards the understanding of realism in Urartean art. If we refer to the image of the calf we can be easily convinced that the painter has not only created a new compositional figure, but also revealed a highly sufficient anatomical accuracy in his description of the animal's musculature.

The secular theme has afforded to the Urartean artist larger means for revealing his creative individuality. That has resulted in the fact that picturesque compositions drawn in powerful and expressive lines have appeared, as opposed to the unnatural forms of ecclesiastical mural paintings.

Unfortunately the fragments which are available do not allow to restore the hunting scene entirely. However, the general character of the composition is clear, though it is revealed to us in schematic outlines (fig. 4).

Among the remainders of the wall-paintings there are also fragments related with the events which follow the hunting. Thus, one of them depicts a hunter—wearing an interesting garment and a headdress resembling a turban—who is making friends with and feeding two dogs (table 34). The other fragment bears the wonderful picture of a gamboling horse, the saddle and the harness of which have been removed. The figure of that animal is very delicately and gracefully depicted. A black horse, its eye appearing on the white patch of the muzzle, in speedy motion, and depicted on a dark-blue background, all of which produce a deep impression. The artist, who might have been restrained by the rules established in Urartean art, has succeeded in this case to represent the image of the horse in such a way, that the beauty of the animal's movement is depicted with striking elegance (table 35).

It should be noted that the horse holds an important place in the thematic productions of Urartean art. It can be seen under the aspect of a bronze figure among the objects found at the excavations of Altin-tepe and on the reliefs of bronze helmets, quivers and belts discovered at the excavations of Karmeer-bloor. The sculptural image of a horse's head, remarkable for the anatomical accuracy, the expressiveness and the proficiency of its execution, is one of the most artistic artifacts found in that place. (tables 35, 36).

As to the hunting scene it makes no doubt that its topic was not unfamiliar to Urartean art. Among many other analogical examples it should be noted that in Erebooni, on the

north-western outskirts of the city, that topic has been found under the aspect of a relief made on the bronze plates of three belts. On these reliefs the hunting scene is led with a chariot, together with pedestrian and equestrian hunters who are mounted not only on bulls, but also on lions.

The simplicity of their composition, as compared with those of the wall-paintings decorating the palace of Argistis I—especially the hunting scenes—should be underlined.

Together with the hunting scenes cattle-breeding is also represented in very interesting murals, the fragments of which were found separately and at different times—a fact that doesn't contribute to establish the unity of their composition. And yet we may conclude that one of these compositions represents a flock of small cattle. The scenic composition is quite extended—a flock of cattle moving in two different rows. In this way the painter shows the dimensions of the flock which is shown expanded in breadth. At the same time the figures of the animals are drawn in close succession, so that each of them is partly concealing the other. The figures following each other in both of the rows are outlined in black in order to avoid their mingling, thereby producing a definite chromatic and compositional effect. Here, as well as in the previous cases, the observance of the artist for the details of the figures, irrespective of their relatively small dimensions, is rendered evident. Thus, for instance, the sheep's wool is depicted in little curls surprisingly alike their real aspect.

The upper end of the flock (on the left of the painting) draws our attention not only for the fact that it has been quite well preserved, but also for the manner of expression (table 38). In that part of the mural the picture of a shepherd who is leading the flock has been kept in full length, with the exception of one of the legs which is missing from just below the knee. The man is wearing a long and beautiful dress, probably a felt cloak. His headdress is also very original—a soft hat with a couple of coiled ribbons hanging from behind.

The shepherd is driving the flock with a lash, holding it above his head. Significantly enough, the lash is firmly grasped in his fist. In this picture there isn't the slightest trace of formalism which might be observed in the scene of the gods' procession—where the deities hold palm twigs in the open palm of the hand.

In front of the shepherd and immediately ahead of the flock is seen the picture of a huge and shaggy black dog moving on with its mouth open. Another dog, the tail twisted and the head turned back to the flock, is walking in front of it (table 41).

Meanwhile, as though unsatisfied with such an expressive arrangement of figures, the artist, having depicted a scene of everyday life devoid of any formal character, adds a new element to its composition, thereby reproducing identically its natural aspect. This additional figure is that of a new-born lamb the shepherd is carrying cautiously in his hands. Throughout that composition the painter's keenness of observation involves the details of the daily industrious life of Urartean cattle-breeders. However, it should be assumed that in the wall-paintings of that hall the topic of cattle-breeding was implied in different compositional exhibitions. For instance, one of its fragments represents a cow grazing in a pasture, only the anterior part of which has remained (table 38).

The next secular theme implied in the wall-paintings of Erebooni is agriculture as depicted in the scenes of land tilling. Unfortunately, only small fragments have been kept from the latter, a fact which allows to speak only about their topics. Thus, one of the fragments shows a bull's head, its yoke and the upper part of a man's figure driving the bulls with a lash. The tiller is shown bareheaded, with a curly hairline. He is wearing a shirt with the sleeves turned back. Another similar fragment shows bull figures kept in a considerably better state, but with the almost obliterated contours of a human figure. In all evidence, together with the previous analogical fragments, they represented a broad agricultural scene making an extensive composition (table 37).

The picture implying an agricultural topic was drawn next to the hunting and cattle-breeding scenes so far as in antiquity all of these were equally considered as food-providing spheres of human activity.

It is no less worthy of notice that in the wall-paintings of the great hall, through the hunting, cattle-breeding and agricultural scenes, nature has been equally depicted. We see in them the genuine picture of a forest, separately standing trees and even birds sitting on their branches.

The above-considered Urartean wall-painting depicting hun-

ting and agricultural scenes is particularly interesting from an artistic point of view and has a great importance for the comprehension of life conditions in Urartu.

Unfortunately, it is not the same with the wall-paintings involving a military topic, the half-obliterated remains of which have hardly reached unto us. One of these fragments has retained three figures which evidently belong to an extensive composition depicting soldiers marching in formation. The available details of each of the warriors' image afford a general idea about their clothes, headdress, shoes and equipment. Their clothings were short, just unto the knees; their heads—covered with broad-brimmed hats, the rims of which were rounded upwards; the boots—wattled from the heels to the knees; their outlet—worn on the back (table 50).

To judge from the reliefs of a great many bronze-made artifacts, the infantry-men depicted in the wall-paintings should figure along with the cavalry and the war-chariots. In all evidence, the above-mentioned fragments, which cannot be brought together into a single composition, belong to the latter kind of murals.

Among many other interesting fragments a small one representing the head of a horse catches a glimpse at tackled horses striding along. That is evident from the position of the belts on its breast drawn on the forepart (table 50).

While carrying out investigations on Assyrian palatial reliefs B. B. Piotrovsky has shown that their compositions consist of separate figures drawn according to patterns which were found in the painter's workshop. A great number of these patterns, together with various graphical sketches, have remained to this day, particularly those pertaining to the workshops of ancient Egypt.

On careful examination and comparison of these various reliefs one can neatly discern, affirms B. B. Piotrovsky, the combination, by means of individual figures depicted in different positions. Thus, for instance, a lion is attacking an impetuously running chariot, but its figure has a restful appearance, while that of the king shooting an arrow is depicted on the chariot in such a position that the arrow is noticeably deflected from the needed direction. In other words the compositional and functional correlation between the different figures and the coordination of their actions has been upset. But in spite of that the proficiency of the artist has imparted to the various composi-

tions of these reliefs a definite refinement, ornamental integrity and persuasiveness, in view of which Assyrian art is considered as a truly realistic art of remote antiquity.

It is altogether possible that nothing of the like had ever existed in the traditions of the Urartean artists, for we know that in their wall-paintings the rows are filled with the same ornamental motives, while on the helmets and quivers of the Urartean and on many other bronze-made artistic artifacts we find duplicated images of horsemen and chariots. Without transgressing such regulations the Urartean artist has been able to create ornamental compositions of another genre as those of the wall-paintings found at the excavations of the large hall.

And thus, the large hall should be considered as the acme of the palace of Ereboon where, along with the multiplicity of the wall-paintings, the extraordinary talent of the Urartean artists and Urartean artistic culture in general is displayed—thereby confirming its outstanding role and place in the imitative arts of the Ancient East.

**The wall-paintings of the temple of god Chaldis.** The large temple of the god Chaldis, consisting of two premises—the ziggurate and the portico furnished with a double row of columns—was erected on the square of the citadel and accounted for one of the monumental buildings of the above-considered architectural complex. In 1968, when clearing the ziggurate's facade, a cuneiform inscription was found amidst the excavated remains. It read as follows:

„To (the god) Chaldis, (his) lord, Argistis; son of Menuas, built this house... Argistis says...". From these words it is not difficult to infer that ancient-Eastern traditions were implied in that building, according to which ziggurates were built only in such temples, which were dedicated to the country's supreme deity.

As to the architecture of the external forms of the temple it can be said they have much in common with Beit-Khilani, the well-known palatial form of Syro-Hittite architecture (tables 42, 43 44).

The temple of Ereboon, alike the other buildings, was richly decorated from outside as well as in the interior with wall-paintings and ornamental bronze shields which were found at the excavations of Tayshabaini and had been offered to the god Chaldis by Argistis, son of Menuas.

To have an idea about these wall-paintings we should refer to the fragments of the wall-coatings excavated in 1950-1955 and the restorations which were achieved in 1968 on the walls of the partially repaired temple. The wall-paintings of the interior as well as those decorating the exterior had nearly analogous compositional designs, exceptions made of several friezes which were quite different from each other. Here everything else is settled within a usual range of ritual forms and topics. Thus, for instance, the inner walls and the portico were ornamented with a frieze and with stripes bearing the image of a deity (Chaldis), as well as paintings of a decorative character. The frieze, as far as we succeeded to renovate the designs and the colour of its separate fragments, proved to be identical to the frieze of the external portico of the citadel. Below it there was a row comprising the figure of a deity standing on a lion (0,61 m.). His right hand is lifted, the palm spread open; his left (completely spoiled) is stretched forward and holds some ritual object. His bearded head is invested with a tiara similar to those of the Assyrian gods. From the headdress a ribbon is falling on his back. Everything points to the fact that for such pictures the attitudes, the gestures and even the details are strictly elaborated according to the established rules (table 46).

In the Urartean iconography the effigy of gods standing on animals is met in two cases, as indicated by the images imprinted on the bronze belts and on the seals discovered at the excavations of Karmeer-bloor. One of the gods is shown standing on a lion—that is Chaldis, while the other—Tayshaba, is standing on a bull, with the lightning in the hands, in conformity with the belief that he was indeed the god of war and thunder. Six large stones, with the image of god Tayshaba carved in relief (more than 3 m in height), have been found in Adildjevaz. Instead of the lightning that deity holds a twig of the sacred tree in the hands. (fig. 5.)

In the Assyrian Pantheon there were many more deities related to animals. We know from the history of religion that in remote antiquity the gods were represented in the shape of animals, and that after their anthropomorphosis each of these animals became the symbol of a deity, its attendant. Judging from a drawing made on a reprint found at Toprakh-kalé, it can be assumed that the lion was kept at the Urartean temples as a sacred animal.

Analogical compositions (kings standing on lions) are met in many works of art of the Ancient East. We may point out for instance, to the sculptural group found on the main facade of the sanctuary of Tel-khalaf, representing the chief of the Hittite-Suberian hierarchy: Tayshaba—the god of war and thunder; the goddess Khepet; Babiana—the sun-god, depicted in the Assyrian rock-carved images, etc... Hence, it makes no doubt that this topic, which had taken its source from remote antiquity, acquired a traditional character in the Ancient East.

Recurring to the paintings of the temple of Erebooni, we can notice that the upper part of the walls, in the portico as well as in the interior, was decorated with many-coloured rosettes (multiradial stars drawn in a circle) arranged in staggered rows on a uniformly dark-blue background. It is quite likely that such a composition was meant to reproduce the sky-vault together with the luminaries. The dark-blue area of the above-considered mural begins with a belt bordered with ribbons enclosing on both sides blossoms which are connected together. Owing to the colour range (red blossoms, green twigs ochry background—in a contrasting combination) the belt imparts a harmonious tonality to the whole composition. The above-mentioned ornament embellished with blossoms, was widely distributed in the Urartean works of art. It is met with on the bronze shields of Argistis I and Sardur II, found in Tayshabaini but originating from Erebooni. That same ornament decorates the beautiful silver lid of a vessel bearing concentric golden stripes and an inscription of Argistis I, also found on Karmeer-bloor.

The proportions adopted in the structure of the wall-paintings, should also invite our attention. The main decorative elements are the rosettes which are set in chessboard order within a network of squares measuring 4.4×4.4 cm each. That size was adopted as being equal to 1.4 · 17.5 cm, i. e. 1,3 the Urartean cubit which is equal to 52.5 cm. The small rosette, set on a dark blue background, has a diameter equal to  $1\frac{1}{2} \cdot 4.4 \text{ cm} = 6.6 \text{ cm}$ ; the large one —  $1\frac{1}{2} (1\frac{1}{2} \cdot 4.4 \text{ cm}) = 9.9 \text{ cm}$ . Inside the large rosette is drawn a circle, the diameter of which is equal to the sides of the squares—4.4 cm (fig. 6).

On the instance of that wall-painting as of the structure of the above-mentioned figures we may ascertain that the pro-



portions were observed to the smallest details in the Urartean productions of art as also in architecture. And that points already to the fact that the aesthetic agreement between the forms of their designs relied upon a strictly established system of simple numeral correlations based on a concrete linear unity of measure—the cubit, and not the least on empirical quests prompted by personal conceptions of beauty.

The interior of the temple, which represents a large hall (7.3×3.4 m.), as well as the portico, were decorated with marvellous wall-paintings combining the same ornamental elements as above. Thus, the upper stripe of the interior frieze is ornamented with rosettes which include red and dark-blue incurvated squares laid one over the other in order to form eight-petalled stars. That stripe is bordered on both sides with ribbons inside which small circles are drawn. Then comes a row of palmettos and below them a tier-shaped ornament with alternating colours. Under that stripe there is a row comprising consecutively drawn white figures—a calf and a goat depicted against a dark-blue background—evidently considered as sacred animals. In the next row there are sacred trees rhythmically alternating with upright standing deities invested with horned tiaras. That ornamental row is composed in such a manner that half of the deities stand with their back against the trees, in order not to transgress the principle of bilateral disposition. The deities are dressed in red and stand out against a dark-blue background; they are bright-faced and the details of the figures are drawn in black. From a distance these small figures (7.5 cm in height) give the impression of a rhythmically ornamented row.

The theme of the sacred tree, with servitors of the cult standing next to it, is well known from numerous samples of Urartean art (for instance, the patterns imprinted on the frontal parts of the helmets of Argistis I and Sardur II, etc.)

That topic is also inherent to the art of Mesopotamia where it originated at a much earlier period. In any case, its earliest examples can be seen on the palatial wall-paintings of Kar-Tukulti Ninutra (XIII century B. C.). Morgan's private collection includes the image of a twig crowning the head of a man, wherefrom it is inferred that the tree of life symbolizes the figure of deities reviving nature in spring.

Going back to the fresco of Erebooni we may finally notice that under the stripe decorated with sacred trees there is

a row of sacrificial animals, whereas a garland of stylized fruits borders the whole composition from underneath.

Therefore we may conclude that the temple of the god Chaldis, richly decorated with wall-paintings, together with the palatial buildings and the exterior portico of the citadel, was a wonderful production of Urartean art. (tables 42—49).

**The wall-paintings of Tayshabaini.** The excavations conducted in 1949 have brought to light fragments of clay coating with the remnants of wall-paintings which are similar to those of Erebooni. During a great fire which caught the citadel while the stronghold was attacked, the wall-paintings of the second-floor apartments broke down together with the ceiling. Therefore the fragments of the paintings which have reached unto us are scorched by the fire, the tones of their colours—greatly affected. Nevertheless, we have managed to gather and restore an ornamental ring which bears a radiating disc in its centre (table 51). That ring is outwardly decorated with stylized palmettos and picture of pomegranate trees. On both sides of the disc there were figures of lions and bulls with a human trunk. Their faces and their wings are partially preserved, as well as their dresses which are decorated with peculiar designs consisting of squares inserted with ornaments. Among these remains there is also a fragment partly figuring a lion's mane. At the excavations of Tayshabaini the remnants of the wall-paintings have been found only in one place. It is therefore quite clear that for the decoration of the interior of the citadel they didn't have the same importance as the wall-paintings of the Urartean king in Erebooni.

And in spite of the fact that the remnants of the wall-paintings of Erebooni have been found as separate uncoordinated fragments which do not always gather into a single composition, their actual state bears nevertheless evidence to the great diversity of the thematical schemes lying at their basis. Therefore we may conclude that the Urartean wall-paintings, considered as a particular field of artistic creation, have won a very important place in the culture of Urartu and of the Ancient East.

Our album includes some interesting fragments of wall-paintings found at the excavations of Altin-tépé (Turkey, archaeologist Tahsin Özgüç). Through their forms, the manner in which they have been performed and the variety of their colours, they have many traits in common with the wall-paintings of

Erebooni (the tree of life with the deities in front of it, geometrical and vegetal ornaments set in alternating rows, palmellos, rosettes, turrets as well as whole compositions). Along with the ecclesiastical themes secular topics hold a conspicuous place in wall-paintings of Altin-tépe (as in those of Erebooni), which have been found in the shape of separate fragments forming a rather narrow picture of the animal world. Judging from these fragments the scene is evolving in a forest. Here a lion (a figure often met with in the wall-paintings of Erebooni) has come across a deer. The painter has depicted these animals on both sides of a tree, facing one another in a strained attitude. The following part of the scene presents a dramatic issue: the lion has succeeded to knock down the deer and is carrying it away in its powerful jaws (tables 52, 53, 54).

The composition of the above-considered work, only a part of which has probably remained, is not connected with the utilitarian processes characterizing the everyday life of the Urartaeans, such as hunting, cattle-breeding, etc.—which were meant to provide food to man himself. Here a usual forest scene, stepping beyond the traditional topics of Urartean wall-paintings, is depicted. Therefrom it can be asserted that the fresco painting of Altin-tépe, as all the secular wall-paintings of Erebooni, considerably broadened our ideas on the diversity and the richness of secular topic schemes represented in these preliminary investigations of that interesting sphere of Urartean culture—the fresco paintings.

The wealthy traditions of the Urartean wall-paintings, involved in the following centuries in the newly arising architecture of the Armenians—the direct heirs of that ancient-eastern country—have been revealed under a new aspect. That evolutionary process becomes particularly evident if we direct our attention to the ornamental details of the early ecclesiastical buildings and khatchkars (cross-stones) now existing in Armenia. A great many ornaments, already known to us from the Urartean wall-paintings such as concentric circles, eight-petalled rosettes, palmellos, stepped pyramids, etc.—can be observed on these early-Armenian memorials.

The recurrence of these elements conclusively attests to the existence of an evolutionary process which begins from remote antiquity and betrays not only Urartean but still deeper—Mesopotamian roots.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ЛИТЕРАТУРА

LITERATURE

1. Հովհաննիսյան Վ. Լ. Սարգսյանի երանարարությունը: Աճաքի մշակութային կյանքի և գիտության պատմությունը, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Գիտությունների ակադեմիայի տրակտատներ, Երևան, 1984
2. Հովհաննիսյան Փ. Գործարարի պատմությունը (հասցեատարակը քան քանակները արտադրության), Երևանի պետական համալսարանի օրնամակի աշխատանքներ, հատոր 14, 1985
3. Մանուկյան Հ. Մ., Մանուկյան Հ. Կոթ-Առիկի արտադրական կրթությանը: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեխնիկայի (հայ. գիտ.), № 10, 1958
4. Մրցազուրկ Ա., Երևանի սեզոնի ծագման շուրջը: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեխնիկայի, № 11, 1957
5. Մանուկյանի Ս. Խ. Հայկական «նեոնեոլիթյան» քարեամրանային քանդակների քանակների մասին: Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեխնիկայի, № 7, 1965
6. Арутюнян Н. В. Бивальни (Урарту). Военно-политическая история и вопросы топонимики. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1970.
7. Лосева И. М. Новые археологические исследования отряда ГМИИ им. П. П. Шувалова на холме Арин-Берд. «Советская археология», № 2, 1958.
8. Лосева И. М. Раскопки урартской крепости города Иргуйн (Эребуни) на холме Арин-Берд. «Советское востоковедение», № 3, 1955.
9. Матис М. Э. Искусство древнего Египта. Изд. «Искусство», Л.—М., 1961.
10. Меликянцян Г. А. Древневосточные материалы по истории народов Закавказья. Наир-Урарту. Изд. АН Грузинской ССР, Тбилиси, 1954.
11. Мелikianjan Г. А. Урартские кинообразные надписи. Изд. АН СССР, М., 1960.
12. Оганесян К. Л. Архитектура Эребуни. Арин-Берд I. Изд. АН Армянской ССР. Инст. археологии и этнографии, Ереван, 1961.
13. Оганесян К. Л. Кармир-блур IV. Архитектура Тейшебанин. Изд. АН Армянской ССР, 1955.
14. Плотровский Б. Б. Кармир-блур II. Результаты раскопок 1949—1950 г. Изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1952.
15. Плотровский Б. Б. Визское царство (Урарту). Изд. восточной литературы, М., 1959.
16. Плотровский Б. Б. Искусство Урарту. VIII—VI вв. до н. э. Изд. гос. Эрмитажа, Л., 1962.
17. Плотровский Б. Б. и Оганесян К. Л. Раскопки урартских крепостей Эребуни и Тейшебани (Арин-Берд, Кармир-блур). XXV Международный конгресс востоковедов. Докл. делегации СССР, Изд. восточной литературы, М., 1960.
18. Фелтнер Н. Д. Искусство и культура Дауречия и соседних стран. Изд. «Искусство», Л.—М., 1958.
19. Труханова Н. С., Ходжаман С. И., Оганесян К. Л. Росписи Эребуни. Сообщения государственного Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. IV. К хронологии археологической деятельности музея. «Советский художник», М., 1968.
20. Boris B. Plotrovsky, Ourartou. Les éditions Nagel. Geneve. Paris, Monich.
21. Tahsin Ozgür. Altintepe: Türk Tarih Kurumu Yayınlarından v sept. № 24. Ankara, 1966.

Իրենակարների մաքրման, սևեռման, պատճենավորման և վերականգնման աշխատանքներին մասնակցել են.

**Մաքրմանը՝ Ա. Նարինյանը, Վ. Գազարյանը** (վերջին նաև իրենակարների ամրապնդմանը)—տախտակներ 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, Ն. Տրոխտանովան, Ա. Խոջաշև, Ա. Գինեկարյան—տախտակ 12, 22, 23, 24, 49, Կ. Ղափաղարյանը, Մ. Իսրայելյանը—տախտակ 11, 13:

**Լուսանկարչական սևեռմանը՝ Ա. Վրույրը**—տախտակ 11, 12, Վ. Նուչատրյանը—տախտակ 18, 26, 30, 31, 33, Կ. Ղափաղարյանը—տախտակ 11, 13, Ջիվանի Նոգարոն (Միան քաղաքի արվեստի միջնակարգ ճարտարապետական ֆակուլտետի գիտահետազոտական արշավախումբ Նալաուտանում)—տախտակներ 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 33, 34, 35, 38, 37, 40, 42, 43, 46, 55, 56, 57, 58, Սևդյանը—1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, Վիշևսկին—տախտակ 9, 43, 44, 52, 58, 54— վերջում Տ. Օզգուչի Արիմ-բեկի քրի 1-ին հատորին:

**Պատճենավորմանը՝ քրիզաղ Լ. Դարեմովի** ղեկավարությամբ—տախտակ 45, 46, 47, Բ. Հարությունյանը—տախտակ 7—20:

**Բնական տեսքի վերականգնմանը՝ Բ. Հարությունյանը, Գ. Միանյանը, Ա. Փինոյանը, Բ. Սարգսյանը**—տախտակ 1, 2, 4, 5, 6, Ա. Միկելջյանը, Վ. Կարապետյանը, Կ. Շահինյանը—տախտակ 8, 9, Կ. Ավետիսյանը, Կ. Խարությունյանը—տախտակ 42 (զրազարդից ներքև):

**Գծագրերի կրկնակի կատարմանը՝ Ա. Մարտիրոսյանը**—տախտակ 3:  
**Գծագրերի կատարմանը՝ Ծ. Ազատյանը**—գծագիր 1, 8, Կ. Լովնանիսյանը—գծագիր 3, Կ. Ղափաղարյանը—գծագիր 2:

**Իրենակարների վերականգնմանը՝ Կ. Լովնանիսյանը:**

В работах по расчистке, фиксации, копированию и восстановлению росписей в натуре приняли участие:

По расчистке: С. Наринян, В. Газарян (последний также и по укреплению росписей)—табл. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41; Н. Труханова, С. Ходжян, А. Демская—табл. 12, 22, 23, 24, 49; К. Кафадарян, М. Исраелян—табл. 11, 13.

По фотофиксации: А. Вруйр—табл. 11, 12; В. Хачатрян—табл. 18, 26, 28, 30, 31, 33, 41; К. Кафадарян—табл. 11, 13; Джованни Ногаро

(научно-исследовательская экспедиция архитектурного факультета политехникума города Милана в Армению) табл. 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 58; Севоян—табл. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14; Вишневыи табл. 9, 43, 44. Табл. 52, 53, 54 взяты из книги Т. Озгюча «Алтын-тепе», том 1.

По копированию: бригада под руководством Л. Дурново—табл. 45, 46, 47; Р. Арутюнян—табл. 7, 20.

По восстановлению в натуре: Р. Арутюнян, Г. Мянсян, С. Пиноян, Р. Саркисян—табл. 1, 2, 4, 5, 6; А. Меликян, В. Карапетян, К. Шагинян—табл. 8, 9; К. Аветисян, К. Мартиросян—табл. 42 (ниже фриза).

Повторное исполнение чертежей: А. Мкртчян—табл. 3.

Исполнение чертежей: Ш. Азатян—черт. 1, 6; К. Оганесян—черт. 3; К. Кафадарян—черт. 2.

Все реконструкции росписей составлены К. Оганесяном.

The following people took part in clearing, fixation, copying and restoration of the wall-paintings life-size.

In clearing: S.Narinman, V. Gazarian, (the latter in the fixing the paintings as well)—tables 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41; N. Trukhanova, S. Khodgash, A. Demskaya—tables 12, 22, 23, 24, 49; K. Kaphadarjan, M. Israelian—tables 11, 13.

In photo fixation: A. Vruyr—tables 11, 12; V. Khachatryan—tables 18, 26, 28, 30, 31, 33, 41; K. Kaphadarjan—tables 11, 13; Giovanni Nogaro (scientific research expedition to Armenia of the department of Architecture of the Milan Politechnical)—tables 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 58; Sevoyan—tables 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14; Vishnevsky—tables 9, 43, 44. Tables 52, 53, 54 are taken from T. Ozgüç's book «Altın-Tepe», vol. 1.

In copying: the team headed by L. Durnovo—tables 45, 46, 47; R. Harutyunian—tables 7, 20.

In restoration of the paintings life-size; R. Harutyunian, G. Minassian, S. Pinoyan, R. Sarkisian—tables 1, 2, 4, 5, 6; A. Melikyan, V. Karapetian, K. Shahinian—tables 8, 9; K. Avelisian, K. Martirosian—table 42 (below the frieze).

The drawings remade by A. Mkrchjan—table 3.

The drawings made by Sh. Azatjan—fig. 1, 6; C. Hovhannissian fig. 3; K. Kaphadarjan—fig. 2.

The reconstructions of the wall-paintings are made by C. Hovhannissian.

The text translated into Armenian by A. Avakian, into English by N. Harutyunian.

The album has been printed in the Etchmidzin printing-house of the Academy of Sciences of the Armenian SSR.

Type-setters: S. Gudinian, K. Alexanian, K. Kurtiklian.

The author warmly thanks all the above-mentioned persons.

ԱՂՅՈՒԱՎՈՒՄԻ ՏԱԲԼԻՑՆԵՐ • TABLES

1. Մշտնադրված արտաքին արձանաբանը Հնդկաստանի տեսչի Վերականգնության Առաջին արանի վրա միջինի արդիական գեղարվեստի արտա-կերը՝ երբեմնակի արձանական գանի վրա եղած արտաքինի օրինակով:

1. Наружный портик цитадели. Общий вид. Реконструкция. На переднем плане современная декоративная фигура сфинкса, изготовленная по образцу фигурки от царского трона.

1. The external portico of the citadel. General view. Reconstruction. In the foreground there is a modern decorative figure of a sphinx made after a model of the figurine from the royal throne.



2. Մրջնաբերդի արտաքին պրտիկի ներքին տեսքը: Վերականգնված վիճակում:  
2. Наружный портик цитадели. Интерьер. Реконструкция.  
2. The external portico of the citadel. Interior. Reconstruction.



3. Ҳақиқат: Прабандаро раҳи Шомароӣ ғулаб омади мазбарро: Чаро, маз-  
дароӣ:

3. Дворса. Перистальний двор. Вид на храм суеи. Реконструкция.

3. The palace. The peristyle court. View of the temple „Soocy.“ Re-  
construction.





4. Փալատը: Սյունափայտի սյուղ: Հարավ-արևելյան անկյունը: Վերակառուցում:

4. Дворец. Перистильный двор. Юго-восточный угол. Реконструкция.

4. The palace. The peristyle court. The south-eastern corner. Reconstruction.



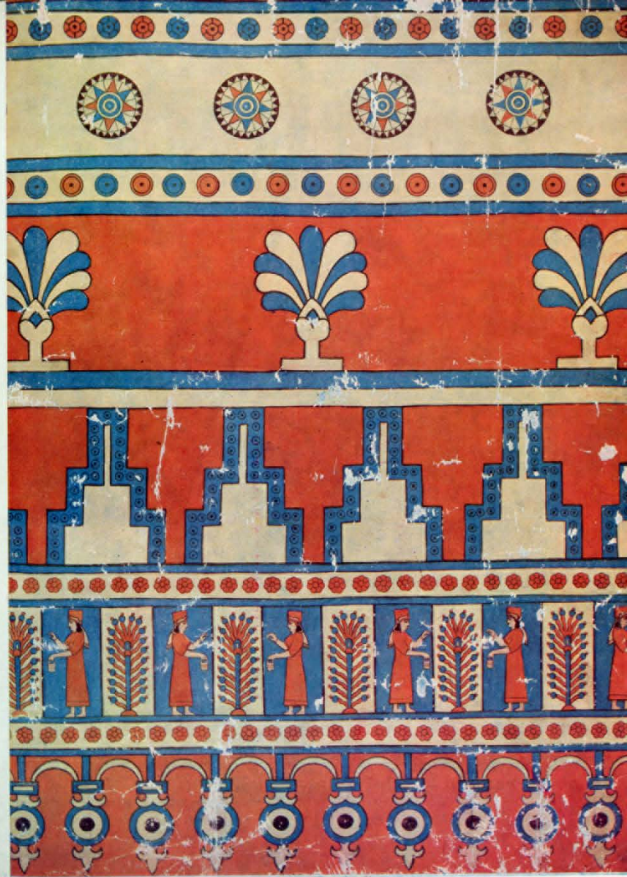


5. Պալատը: Սրահաբարձ բակ: Որնանկարների զանգեղ մուտքը: Վերակազմություն:
5. Дворец. Перистильный двор. Вход в малый зал с росписями. Реконструкция.
5. The palace. The peristyle court. The entrance to the small hall with the paintings. Reconstruction.



6. Գլխավոր Արևմտյան բակ. Հռոմի-արևելյան մասնիկը:  
6. Дворец. Перистильный двор. Северо-восточная часть.  
6. The palace. The peristyle court. The north-eastern part.





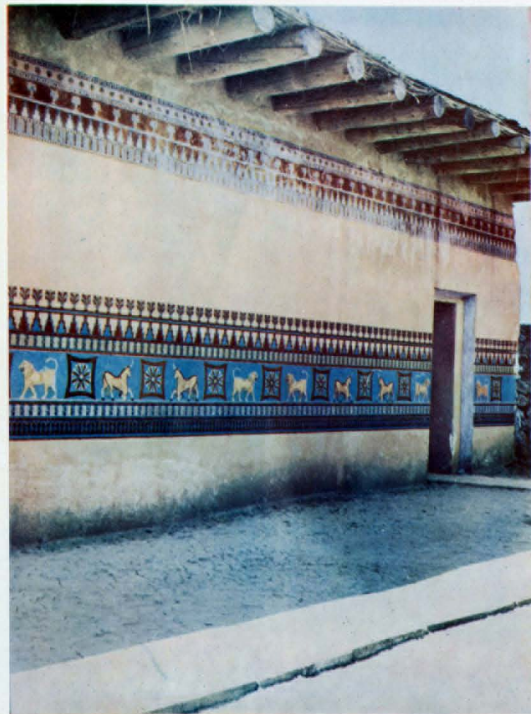
7. Պալատը: Երեսնամյակի թվով: Մոմենտը: Վերակառուցում:

7. Дворец. Перистильный двор. Фрагмент росписи. Реконструкция.

7. The palace. The peristyle court. A fragment of the painting. Reconstruction.



8. Փայտոց: Փոքր դահլիճ: Հարավ-արևմտյան որմնակարներով պատը: Վերակառուցում:
8. Дворец. Малый зал. Юго-западная стена с росписью. Реконструкция.
8. The palace. The small hall. The south-western wall with the paintings. Reconstruction.



9. Палата: Форт Габр (№ 8-й инвентаризации);  
9. Дворец, Малый зал, (деталь № 8).  
9. The palace. The small hall. (Detail no. 8).



10. Պալատի փոքր սրահինը Օրենսմարտի բնկերը Վերակազմություն.

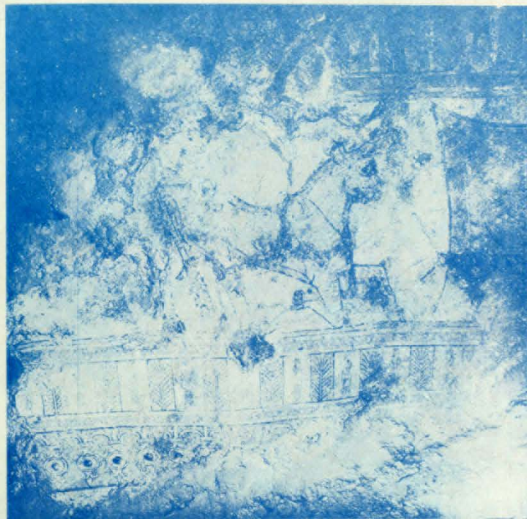
10. Дворец. Малый зал. Фрагмент росписи. Реконструкция.

10. The palace. The small hall. A fragment of the painting. Reconstruction.





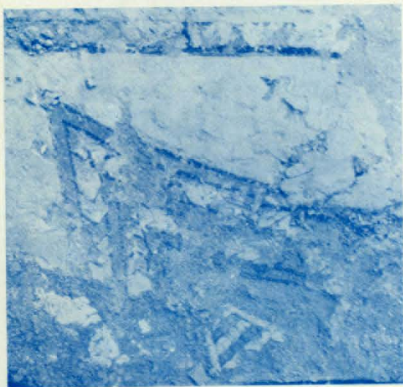
11. Պալատը: Փոքր սրահը: Հարավ-արևելսյան սրահի որմնանկարների մնացորդներ, մարտնարիված պեղումների ժամանակ:
11. Дворец, Малый зал. Остатки росписи юго-западной стены, обнаружены при раскопках.
11. The palace, The small hall, The remainders of the paintings of the south-western wall discovered during excavations.



12. Պալատը: Փոքր դահլիճը: Հարավ-արևմտյան սրտի որմնանկարների քերտերը:

12. Дворец. Малый зал. Фрагменты росписей юго-западной стены.

12. The palace. The small hall. The fragments of the paintings of the south-western wall.

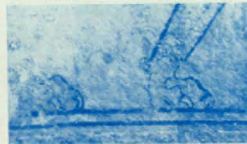
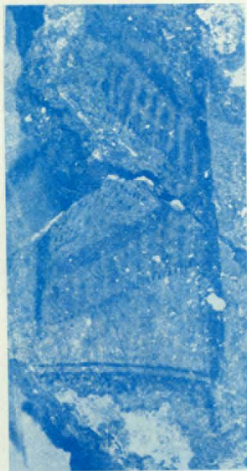




13. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Որսնակարների բեկորներ: Ապրոծի վրա կանգնած ստորոտ սպտակի մնացորդներ:

13. Дворец. Малый зал. Фрагменты росписей. Остатки фигуры бога, стоящего на льве.

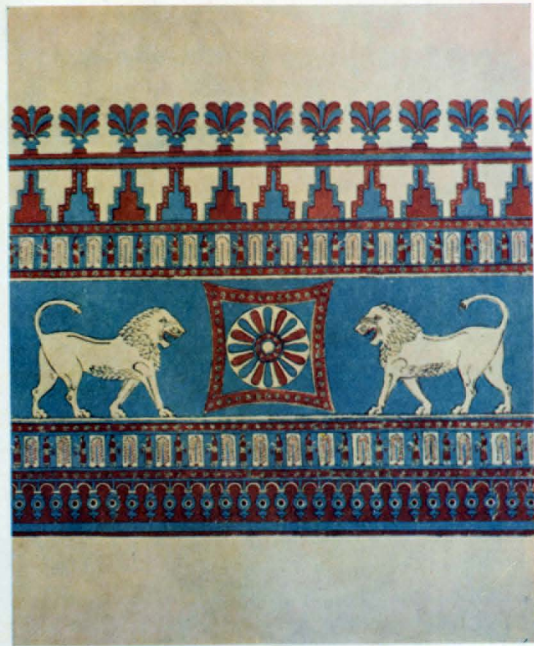
13. The palace. The small hall. The fragments of the paintings. The remainder of god's figure standing on a lion.



14. Պալատը: Փոքր դահլիճ: Սրբանկարի բնօրինակ: Վրասագիտություն

14. Дворец. Малый зал. Фрагмент росписи. Реконструкция.

14. The palace. The small hall. A fragment of the painting. Reconstruction.



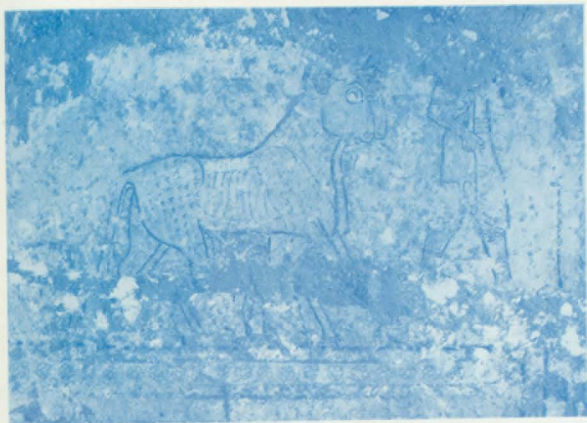
15. Պալատը: Լեւոյ դահլիճ: Աստվածների շքերթը սրտիկերով արճանարարի բնիկը:

15. Дворец. Большой зал. Фрагмент росписи, изображающей шествие богов.

15. The palace. The large hall. A fragment of the painting depicting the procession of the gods.



17. Чирков. Удъ гнѣбѣ: Зѣбарствѣнѣи прѣнѣнѣнѣи гнѣбѣ прѣнѣнѣи.  
Чирков.
17. Дворец. Большой зал. Изображение быков, предназначенных для жертвоприношений.
17. The palace. The large hall. The picture of the bulls envisaged for sacrifices.





18. Գուշտը: Մեծ համբն: Օհնի ու ռնախրիմս արրազուի ծառի պատկեր-  
ներով քրեմանկարի բնկորներ:

18. Дворец, Большой зал. Фрагмент росписи с изображением здания и  
стилизованного священного дерева.

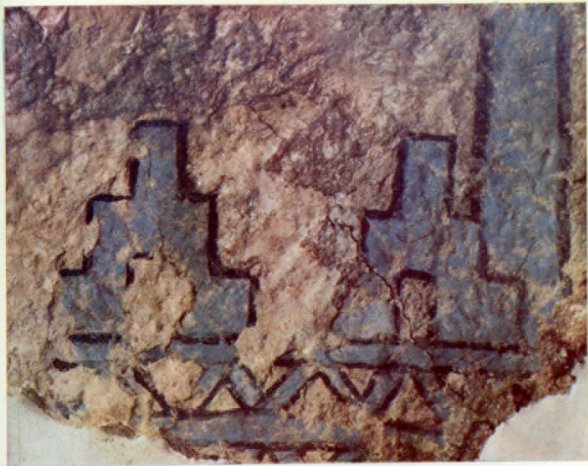
18. The palace, The large hall. A fragment of the painting with a build-  
ing and a stylized sacred tree.



19. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Շենքի ստանալուցից թիվը պատկերող որմնա-  
նկարի բեկորներ:

19. Дворец. Большой зал. Фрагмент зубчатого карниза здания.

19. The palace. The large hall. A fragment of the painting made on the  
cogged cornice of the building.



20. Պալատը: Մեծ սրահին: Սեպտորթի սրբազան փայտ: Եզրագրի մասնիկ: Վերակազմություն:

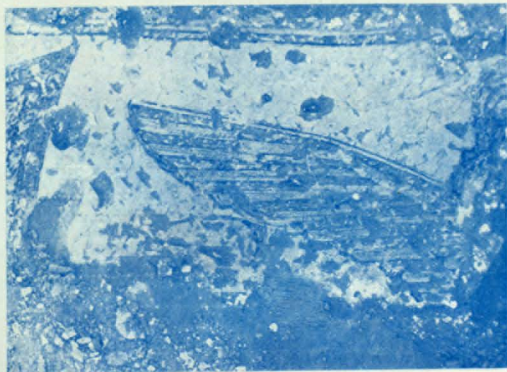
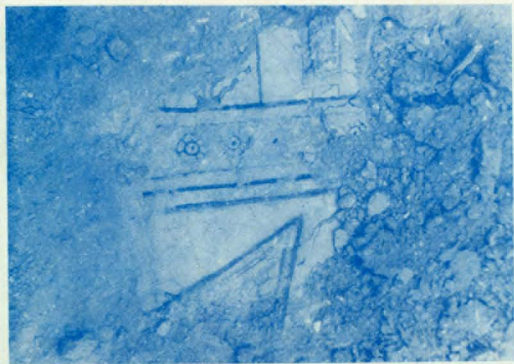
20. Дворец. Большой зал. Стилизованное священное дерево. Части фриза. Реконструкция.

21. The palace. The large hall. A stylized sacred tree. A part of the frieze. Reconstruction.





22. Փալատը: Մեծ դահլիճն Եզրագործի բնօրը և պատի որմնակարմերը:  
22. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписи стены и фриз.  
22. The palace. The large hall. A fragment of the wall and frieze.





23. Պալատ: Մեծ դահլիճ: Մարդկային իրանով բնույթը սարսիճ սիանոկր  
(Շեդա):

23. Дворец. Большой зал. Изображение крылатого льва с человеческим  
торсом (Шеду).

23. The palace. The large hall. A picture of the winged lion with the  
human torso (Shedu).



24. Պալատը: Մեծ դահլիճը: Օրծնանրարի բնիկը (№ 23-ի սանրանալ):

24. Дворец. Большой зал. Фрагмент росписи (деталь № 23).

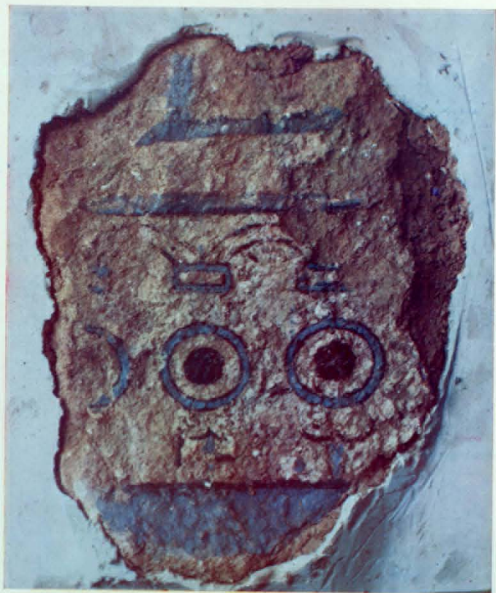
24. The palace. The large hall. A fragment of the painting. (Detail no 23).



26. Պալատը: Մեծ սրահին: Աստվածորդւոյն պատկերը:  
26. Дворец. Большой зал. Изображение божества.  
26. The palace. The large hall. The portrait of the deity.







27. Փայտառ: Արձ հրահիճ: Փայտի որմնանկարի քիչորճեր:

27. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписи стены.

27. The palace. The large hall. The fragments of the wall-paintings.



28. Փայտուղ: Մեծ դահլիճ: Կարգաբերական սրահի տեսարան: Փերամների ըն-  
թացքով նախնաբերական բնկեր:

28. Дворец. Большой зал. Стена царской охоты. Фрагменты росписей,  
обнаруженных при раскопках.

28. The palace. The large hall. A scene of the king's hunting. The frag-  
ments of the paintings discovered during excavations.





29. Պալատը: Մեծ համիկն: Արքայի մարտավարը (մանրամասեր):

29. Дворец. Большой зал. Царская колесница (детали).

29. The palace. The large hall. The royal chariot. (Detail).





30. Փալատը: Մեծ սրահին: Օրհնանկարների և ձևերի մասերի (ընկառ-  
յուն, սրբազան ծառ):

30. Дворец. Большой зал. Фрагменты росписей в процессе расчистки  
(леопард, священное дерево).

30. The palace. The 'large hall. The 'fragments of the paintings in the  
process of clearing. (The leopard, the sacred tree).



31. Գուշտեր: Լճի շուրջին Մոսի անտառին: Վազրդ ընկառած:

31. Дворец. Большой зал. Сцена охоты. Бегущий леопард.

31. The palace. The large hall. A scene of the hunting. The running leopard.







32. Պալատը: Մեծ դահլիճը, Աննատի ծառի և բոխտանների պատկեր (որտի տեսարանում):

32. Дворец. Большой зал. Изображения кустарников, дерева и леса (в сцене охоты).

32. The palace. The large hall. The pictures of the bushes and a forest (in the hunting scene).



33. Գաղարկ: Մեծ դահլիճ: Եգիպտե կովկանուտ (որպէս սևաշարձուտ):

33. Дворец. Большой зал. Бычок в зарослях тростника (в сцене охоты).

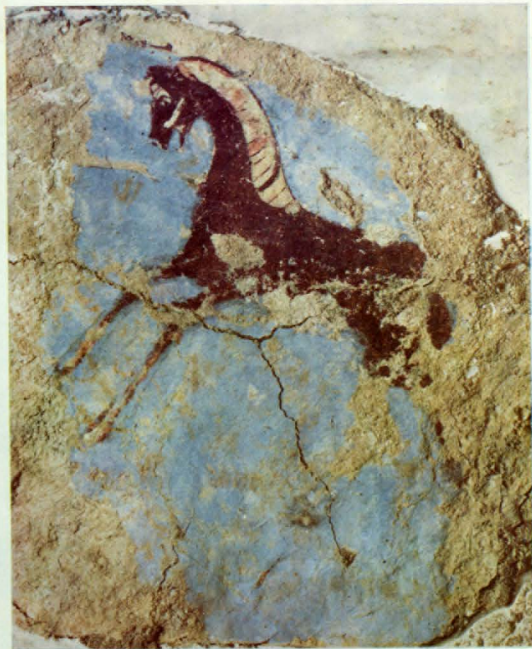
33. The palace. The large hall. A bull-calf in the reeds (in the hunting scene).



35. Գաղափար: Մեծ դահլիճ: Կոնը առկա ճեղք (սոսնարից քրոջ ճեղք):

35. Дворец. Большой зал. Конь на воле (сцена после охоты).

35. The palace. The large hall. A horse at liberty (a scene [after the hunting]).





26. Պալատը: Մեծ դահլիճը: Կոնը առիթը մետոս (№ 35-ի մանրամասն):

26. Дворец. Большой зал. Конь на воле (деталь № 35).

26. The palace. The large hall. A horse at liberty (detail no. 35).



37. Պալատը: Մեծ դահլիճ: Գործանքը քաշող զույգ եզներ: Աշտարկում են մտ-  
նազուրթի պատկերի մնացորդներ:

37. Дворец. Большой зал. Пара быков, тупящих плуг. Заметны остатки  
фигуры возничика.

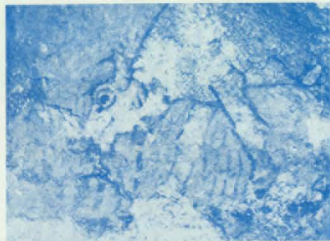
37 The palace. The large hall. A couple of bulls hauling a plough. The  
remainders of the driver's figure are noticeable.



38. Պալատը: Ամեն իստիկն: Հովիվը ոչխարների հոտի հետ, ներքևում արածիկը կովի պաստիճիցը:

38. Дворец. Большой зал. Пастух со стадом овец. Внизу—пасуница с коровой.

38. The palace. The large hall. A shepherd with the sheep flock. Below—a scene with a grazing cow.





38. Պալատը: Մեծ սրահին: Հովիտ՝ գառնուրը գրկին տանելու (№ 38-ի մանրանկար):

39. Дворец. Большой зал. Пастух, несущий ягненок (деталь № 38).

39. The palace. The large hall. A shepherd carrying a lamb. (Detail no. 38).



40. Պալատը: Մեծ դահլիճն: Աշխարհիկի հոտը (NՁ 38-ի մանրամաս):

40. Дворец. Большой зал. Стадо баранов (деталь № 38, отпечаток).

40. The palace. The large hall. A sheep flock. (Detail no. 38, an imprint).





41. Փարստը: Մեծ դահլիճ: Հստը արևելամեծ շունը:

41. Дворец. Большой зал. Собака, стерегущая стадо.

41. The palace. The large hall. A dog watching over the flock.



42. Յարի տաճոյ տանարը Գլխաւոր եմբիս: Վերակազմութիւն:  
42. Храм бога Халди. Главный фасад. Реконструкция в рисунке.  
42. God Haldi's temple. The main facade. Reconstruction in the picture.



43. Ինչո՞ր ստեղծ տեսնո՞ւք: Արմենյան: Վերակազմություն:  
43. Храм бога Халди. Портик. Реконструкция.  
43. God Haldi's temple. Portico. Reconstruction.



44. Խաչքի ստեղծման ասանակը: Մրմնագրային ներբնակար: Վերակառուցումը:  
44. Храм бога Халди. Интерьер портика. Реконструкция.  
44. God Haldi's temple. The interior of the portico. Reconstruction.

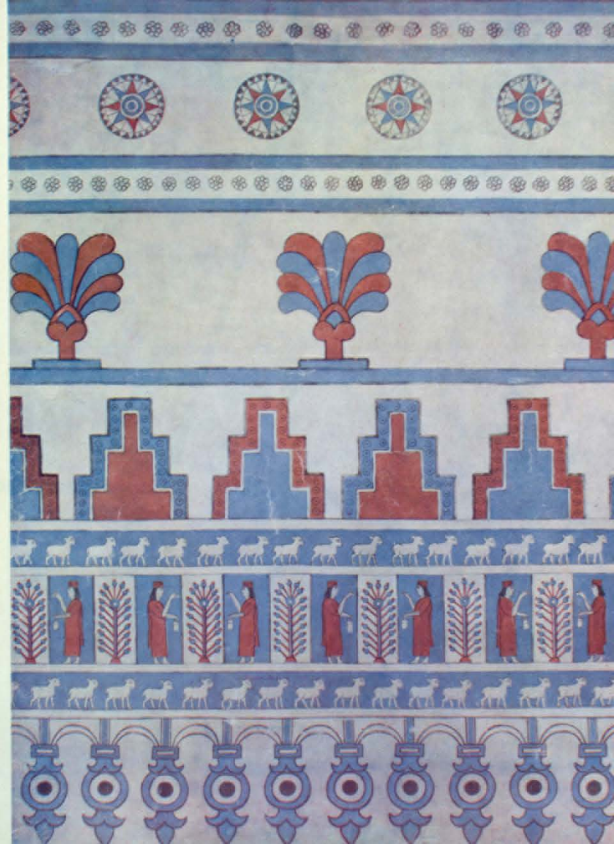




45. Իսպրի աստծո տաճարը: Աջնազարդի բնիկը: Վերականգնություն:

45. Храм бога Халди. Фрагмент фриза. Реконструкция.

45. God Haldi's temple. A fragment of the frieze. Reconstruction.



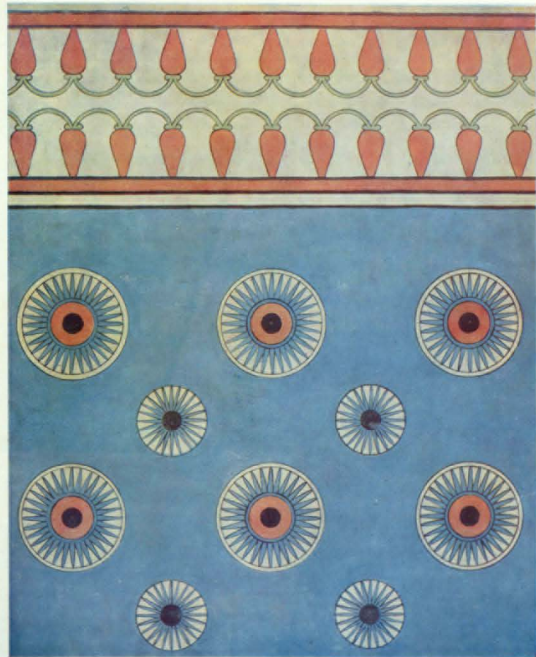
46. Խաչի ստան: տաճարը: Խաչի ստանի արմի վրա կանգնած (պահպանված պատերը՝ կենդանիների վրա կանգնած ստանների շարքի):

46. Храм бога Халди. Бог Халди на льве (сохранившаяся фигура из ряда богов, стоящих на животных).

46. God Haldi's temple, God Haldi on a lion (the only figure preserved of all the others standing on the animals).



47. Թաղի անունը անհայտ: Փսառի քրեմենարները: Վերականգնություն:  
47. Храм бога Халди. Роспись стены. Реконструкция.  
47. God Haldi's temple. A wall-painting. Reconstruction.





48. Խաչի ստոծու տեսարց: Եզրագրի րեկորներ: Վերաբազմոցում  
48. Храм бога Халди. Фрагменты фриза. Реконструкция.  
48. God Haldi's temple. The fragments of the frieze. Reconstruction.

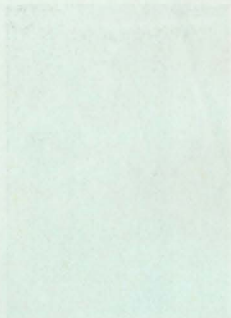


49. Արին-թփին Աստվածորայի որմանկարի թվեր.

49. Алтин-тепе. Фрагмент росписи божества.

49. Altin-Tepè. The fragment of the painting of the deity.





50. Երզրի տաճոյ տաշարը: Բազմաթիւ իրեր:

50. Храм бога Халди. Воины в походе. Конь, запряженный цугом.

50. God Haldi's temple. The warriors on a march. A horse harnessed tandem.



51. Քեչերաձին: Օրնանկարի րևեր: Արտագծություն:  
51. Тебшебаини. Фрагмент росписи стены. Реконструкция.  
51. Tayshabalni. A fragment of the wall-painting. Reconstruction.



52. Թաղի տաճոս տաճարը: Նստած և կանգնած մարդի ֆիգուրներ:  
52. Храм бога Халди. Стоящая и сидящая фигуры.  
52. God Haldi's temple. The standing and sitting figures.

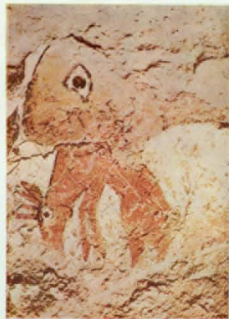




55. Արփն-թփն Ատրոծի և Կղզերոյ արմատարանի քերտնր:

53. Алтые-тене. Фрагмент росписей лаяа и оленя.

53. Altın-Tepè. The fragments of the paintings of a lion and a deer.



54. Արթն-թիֆն (№ 53-ի մանրամասն):

54. Алтын-тене. Роспись (деталь № 52).

54. Altın-Terè. The detail of the painting no. 53.





55. Արծաթե փրոն: Նմուշի պրոտոն:  
55. Серебряный ритон. Протона коня.  
55. A silver rython. Steed's horse—cloth.



56. Արծաթի դրոշմը Հեծրալը Գեղարի քրտ  
56. Серебряный ритон. Всадник на коне.  
56. A silver rython. A rider on a horse.



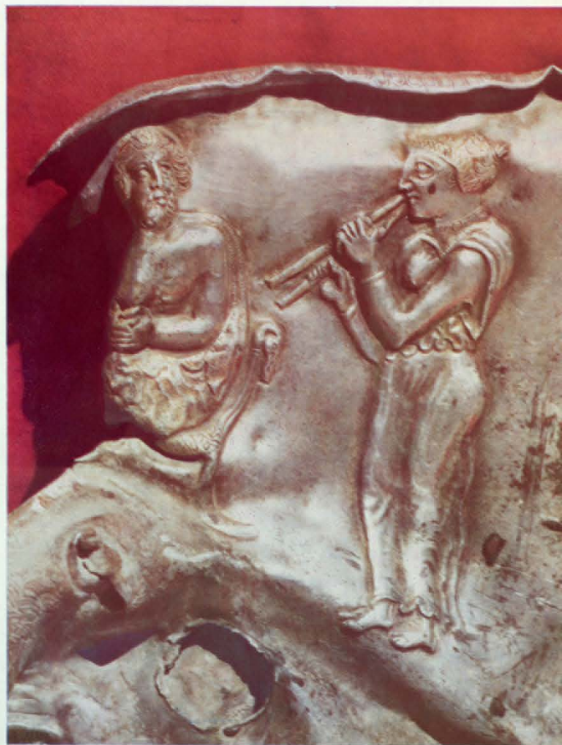
57. Արծաթի սրունք: Տիկը ոսկեբրած գլխիկով, վերնամասում հառած տղամարդու և երամիջանների պատկերներով:

57. Серебряный рython с позолоченной головой бычка—в верхней части изображены сидящего мужчины и музыкантов.

57. A silver rythion with the gilded bull-calf's head, in the higher part there are portraits of a sitting man and the musicians.



58. Արծաթի սրունի (№ 57-ի մանրամասն):  
58. Серебряный ризон (деталь № 57).  
58. A silver rithon. (Detail no. 57).



ՄԱՅՈՒՆՆԵՐ ԼՈՒՐԻ ՎՈՒՄԵՆՈՍՆ  
ԿՈՆՏԱՆԻՆ ԼԵՅՈՆՈՐԻ ՕՂԱԵՑԻ

ԷՐԿՐՈՒՄԻ ԲՐՄԱՆՆՎԱՐՆԵՐԸ

Իրարման է Նախնան ՅՈՒ ՅՈՒ  
ազնոր, Տնտեսարան է սպորտայան ինտիմաներ  
փտական խանգի սպաներ

Իրարմեր Ե. Մ. ՄԱՄԵՆՈՍՆ  
Վրան. Բարձրներն Ա. Վ. ՎԵՆԱՄԵՆՆԻ,  
Բ. Ա. ԱՆՆՈՍՆՆԻ, Բ. Ա. ԲՈՒՆՆՈՍՆԻ,  
Նվար. Վարձարան՝ Ա. Վ. ԱՆՆՈՍՆՆԻՆ  
Տնտ. Իրարմեր՝ Ա. Ա. ԱՆՆՈՍՆՆԻ  
Իրարմերն՝ Ա. Ա. ԱՆՆՈՍՆՆԻ,  
Կ. Ա. ԱՐԴՆՈՍՆՆԻ, Կ. Ա. ԱՐԴՆՈՍՆՆԻ

ԱՅ. ԵՅՅՅ Պատմեր 217 Վրան. 2714 սպորտերն 4000  
Վանկերն է սպորտայան ՍՊՍ 1972 թ.: Սպորտայան է  
սպորտայան 18/11 1972 թ.: Տարբեր. 12,75 մմ. սպաներ  
տանն 25,5 մմ., իրան. 12,53 մմ. - Պատեր Մ 1, 80 շրջան  
Պիտ 2 ու 58 է:  
Վանկերն ՍՊՍ ՅՈՒ իրարարմերայան Էրկաներ սպորտեր