



**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

КОСТЮМ ВАНСКОГО ЦАРСТВА

**ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2026**

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

GAYANE POGHOSYAN

COSTUME OF THE KINGDOM OF VAN

**YEREVAN
NAS RA "GITUTYUN" PUBLISHING HOUSE
2026**

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ
ՀԱԳՈՒՍՏԸ



ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2026

ՀՏԴ 7.03:391(=19)
ԳՄԴ 85.03+63.5(5Ը)-426
Պ 797

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պողոսյան Գայանե

Պ 797 Վանի թագավորության հագուստը / Գ. Պողոսյան.- Եր.: ՀՀ ԳԱԱ
«Գիտություն» հրատ., 2026.- 160 էջ + 24 էջ նկ.:

Գիրքը նվիրված է Վանի թագավորության հագուստի տիպաբանական և գեղագիտական առանձնահատկությունների քննությանը: Ուսումնասիրությունը կատարված է ուրարտական հնագիտական գտածոների, պատկերագրական հորինվածքների և գրավոր տեղեկությունների համեմատական վերլուծությամբ: Գրքում ներկայացված են աստվածությունների և հասարակության տարբեր խավերի հանդերձանքի և արդուզարդի ձևերը: Տրված է նաև տղամարդու և կնոջ հագուստի հավանական պատկերագրական վերականգնություն:

Հասցեագրված է պատմաբաններին, արվեստաբաններին, դիզայներներին, ինչպես նաև հագուստի պատմությամբ հետաքրքրված լայն հասարակությանը:

ՀՏԴ 7.03:391(=19)
ԳՄԴ 85.03+63.5(5Ը)-426

ISBN 978-5-8080-1600-2
DOI: 10.54503/978-5-8080-1600-2
© Պողոսյան Գայանե, 2026



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT



ՆԱԽԱԲԱՆ	7
ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՄԱՀԿԱՆԱՑՈՒՆԵՐ	
ՏՂԱՄԱՐԴԿԱՆՑ ՀԱԳՈՒՍԸ	22
ԿԱՆԱՆՑ ՀԱԳՈՒՍԸ	37
ПРЕДИСЛОВИЕ	51
БОЖЕСТВА И СМЕРТНЫЕ	
МУЖСКАЯ ОДЕЖДА	66
ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА	81
PREFACE	96
DEITIES AND MORTALS	
MEN'S CLOTHING	110
WOMEN'S CLOTHING	124
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ / СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / LIST OF REFERENCES	136
ՆԿԱՐԱՑԱՆԿ / СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ / LIST OF ILLUSTRATIONS	147

ՆԱԽԱԲԱՆ

Հագարամյակների խորքից մեր օրեր հասած ուրարտական արվեստի նմուշների քննությունը որոշակի պատկերացում կարող է տալ Վանի թագավորությունում (Ուրարտու, մ.թ.ա. 9–6-րդ դդ.) ավանդական հագուստի ձևերի, հասարակության գեղագիտական ճաշակի, ինչպես նաև հոգևոր և աշխարհիկ պատկերացումների մասին: Հագուստը՝ որպես նյութական մշակույթի բաղկացուցիչ, լավագույնս է արտացոլում յուրաքանչյուր պատմական ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի դրսևորումները: Մինչ օրս լիարժեք քննության չեն ենթարկվել Հայկական լեռնաշխարհում մ.թ.ա. 1-ին հազարամյակում գոյություն ունեցած ուրարտական մշակույթում հագուստի ձևերն ու դրանց ազդեցությունը հետագա հայկական ժողովրդական տարազի ձևավորման վրա: Թեման արդիական է, քանի որ ուրարտագիտության բնագավառում հագուստի վերաբերյալ դեռևս չկա ամբողջական աշխատություն¹: Լիարժեք ուսումնասիրված չեն հագուստի ձևվածքի տիպերը, կառուցվածքային առանձնահատկություններն ու նշանակությունը: Գրավոր սակավաթիվ տեղեկությունների, ինչպես նաև փաստական նյութի բացակայության պայմաններում ուրարտական երբեմնի հանդերձի բարդ համալիրի, ձևվածքների, գործվածքների և հարդարանքի վերաբերյալ սույն հետազոտությունը կատարված է պատկերագրական հորինվածքների և դրանց տիպաբանական գուգահեռների համեմատական քննությամբ: Իհարկե, հնագիտական սակավաթիվ գտածոները չեն կարող ամբողջությամբ հաղորդել ուրարտական հանդերձի բոլոր տիպերն ու գունային համադրությունները: Ինչպես իրավացի նշում է Գ. Մորուն, հագուստը գեղագիտական արժեքից բացի, մշակույթի խորհրդանիշն ու պատկերացումների մարմնավորումն է²: Քանի որ հագուստը փիլիսոփայական առումով կարելի է դիտարկել որպես գեղարվեստ

¹ Ուրարտական հագուստին հակիրճ անդրադարձ է ներկայացված Վ. Հացունու (**Հացունու** 1923) և Ա. Պատրիկի (**Պատրիկ** 1983)՝ հայկական տարազին նվիրված մենագրություններում: Ուրարտագիտության շրջանակում հանդերձի վերաբերյալ մինչ օրս միակ ուսումնասիրությունը Ս. Եսայանի և Ս. Հմայակյանի համահեղինակությամբ հոդվածն է (**Եսայան, Հմայակյան** 1980): Վանի թագավորությունում կանացի հագուստի խնդիրն հեղինակիս կողմից անդրադարձ է կատարված որոշ գիտական հրապարակումներում (**Պողոսյան** 2017; **Սոգոսյան** 2017; **Սոգոսյան** 2024: Թեմային առնչվող դիտարկումներ են կատարվել նաև միջազգային գիտաժողովներում (**Սոգոսյան Գ., Символика женского традиционного костюма в царстве Урарту, Международная научно-практическая конференция «Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества»**, Казань, 25.04.2024; **Урартские традиции в армянском национальном костюме, международный культурологический форум «Наука, культура, образование XXI века: междисциплинарный подход»**, Казань, 05.12.2025): Ուրարտական հագուստի համալիրում կարևոր նշանակություն ունեցող զարդերին է նվիրված Օ. Բելլիի մենագրությունը (**Belli** 2010; նույն գրքի գրախոսականը՝ **Batmaz** 2011):

² **Weiwei** 2008:129.

տական ստեղծագործություն³, ուստի ուրարտական պատկերագրության մեջ ներկայացված հանդերձի տիպերով, արդուզարդի ձևերով կարելի է փաստել ժամանակաշրջանի արհեստավորների ստեղծարարական բարձր մակարդակը: Ի տարբերություն նոր և փոփոխական ժամանակների՝ հնում հագուստի ձևերը պահպանվում էին դարեր շարունակ՝ փոխանցվելով սերնդեսերունդ: Այս առումով ուշագրավ է հանդերձ (costume, костюм) բառի նախնական ստուգաբանությունը, որը տարբեր լեզվաընտանիքներում հանգում է հենց սովորույթ կամ ավանդույթ գաղափարին⁴: Վանի թագավորության հագուստի ձևերի հավանական տեսաբանական վերականգնությունը փաստական նյութի սակավության պայմաններում հնարավոր է դարձել հարևան մշակույթներում պահպանված պատկերաձևերի և դրանց վերաբերյալ տեղեկությունների համադրմամբ, քանի որ տարածաշրջանի հոգևոր և աշխարհիկ կյանքում, այդ թվում նաև հանդերձում, առկա են նմանություններ և փոխազդեցություններ: Թեև Վանի թագավորությունում ևս տեղ են գտել հին Մերձավոր Արևելքում լայնորեն տարածված հանդերձի հիմնական ձևերը (հատկապես ասորաբաբելոնական), այնուամենայնիվ ուրարտական նմուշները տարբերակելի են իրենց ինքնատիպությամբ և տեղական մշակութային առանձնահատկություններով: Հանդերձի ձևավորումն ու զարգացումը պայմանավորված են նաև թելերի և գործվածքների արտադրությամբ, որը թույլ է տվել ստեղծել տվյալ ժամանակաշրջանին և բնակլիմայական պայմաններին հարմար հագուստի ձևեր: Չի բացառվում նաև ներմուծված արտադրանքը, քանի որ տեղեկություններ են պահպանվել առևտրային ճանապարհով Ասորեստանից և Բաբելոնից բերված տարբեր գործվածքների մասին⁵: Կարմիր բլուրում (Հայաստան, Երևան) Թեյշեբաինի քաղաքի հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերված գործվածքի մնացորդներն ու որմնապատկերների բեկորները հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու ուրարտական հագուստում կիրառված հավանական գունային լուծումների մասին: Գեղարվեստական հորինվածքներում ներկայացված հանդերձի ձևերը վկայում են, որ հագուստը ստեղծվել է տվյալ ժամանակաշրջանի կրոնական և հասարակական պատկերացումներին, ինչպես նաև նյութական միջոցներին համապատասխան: Դժվար է պահպանված պատկերագրական օրինակներով վերստեղծել ուրարտական հանդերձն իր ամբողջության մեջ, քանի որ դրանք ունեն կրկնվող կանոնիկ ձևաչափ, և բացակայում է հասարակության բոլոր խավերի ընդհանուր նկարագիրը: Պատկերագրական աղբյուրներն առավելապես

³ Barbieri, Pantouvaki 2016:4.

⁴ Бочарникова 2011:273–277.

⁵ Գրիգորյան 2011:12:

ապահովում են աստվածությունների, սրբազան էակների և ազնվականների հանդիսավոր կերպարներով: Որոշ գտածոներում հանդիպում են նաև հոգևոր սպասավորների, զինվորների, ծառաների, երաժիշտների, ակրոբատների և այլոց կերպարային մարմնավորումներ: Գեղարվեստական հորինվածքներում հագուստի ճոխ լուծումները վկայում են Վանի թագավորությունում զարգացած անասնապահության փաստը (պահպանվել են հիշատակություններ ասուրական և ուրարտական գրավոր աղբյուրներում, ինչպես նաև փաստացի ապացուցվել է հնագիտական գտածոներով)⁶, որը նպաստել է ոստայնագործության զարգացմանը: Միջնադարյան Հայաստանում բարձր մակարդակի հասած ոստայնակության (ջուլիակագործություն, մանածագործություն), կարպետագործության, ասեղնագործության ավանդույթները խարսխված են հնագույն ժամանակներից սերնդեսերունդ փոխանցված կիրառական արվեստի հարուստ փորձի վրա⁷: Կարմիր բլուրից հայտնաբերված սեպագիր մի տեքստում կա հիշատակություն տարբեր կենդանիներից ստացված կաշվե հումքի և բրդե հանդերձի մասին⁸: Ըստ երևույթին, ժամանակին եղել են գործվածք արտադրող արհեստավորներ և համքարություններ, ինչպես օրինակ հարևան մշակույթներում (այսպես կոչված կապադովյան սալերում հիշատակված են բրդե և վուշե գործվածքներ արտադրող համքարություններ և արհեստավորներ⁹): Հաշվի առնելով, որ հնում արհեստները փոխանցվել են սերնդեսերունդ¹⁰, ապա դժվար չի կոռուցել, որ հայկական միջնադարյան մշակույթը որդեգրել է որոշակի ավանդույթներ: Քրիստոնեության տարածումից հետո էլ յուրացվել և ընդօրինակվել են նախկինում գոյություն ունեցած արվեստի ձևերն ու կուտակված փորձը¹¹: Վանի թագավորությունում բուրդը եղել է գործվածքի ստացման հիմնական հումքը¹²: Այս առումով կարելի է գուգահեռ անցկացնել շատ դարեր անց մեծ տարածում գտած թանկարժեք, սպիտակ «Էրմին» կոչվող մորթու վերաբերյալ, որն իր անունը ստացել է Արմենիա բառից և հայ առևտրականների միջոցով տարվել է Եվրոպա¹³: Գրավոր աղբյուրներից տեղեկանում ենք նաև ուրարտական հասարակության մեջ տղամարդ դերձակների գոյության մասին: Նորաստրեստանյան մի տեքստում հիշատակություն կա ոմն Նարագե անունով գլխավոր դերձակի մասին¹⁴ (սա հի-

⁶ Арутюнян 1964.

⁷ Դավթյան 1981:5–6:

⁸ Арутюнян 2001:398 (№521).

⁹ Boucher 1967:43.

¹⁰ Март 1915:16–17.

¹¹ Դավթյան 1981:5–6:

¹² Ծիֆցի 2012:36.

¹³ Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian 1974.

¹⁴ Lanfranchi, Parpola 1990 (№91).

շատակվում է ուրարտական արքաներից մեկի՝ հավանաբար Ռուսա Սարդուրորդու վրա կազմակերպված դավադրությանը մասնակցելու առիթով)¹⁵: Արքայական պալատներում դերձակներ ունենալու ավանդույթը Հայաստանում պահպանվել է նաև հետագա ժամանակներում¹⁶: Ասորեստանի Սարգոն 2-րդ արքան (մ.թ.ա. 722/721–705 թթ.) Աշշուր աստվածությանն ուղղված իր նամակում Ուրարտու ձեռնարկած արշավանքից ստացված ավարը թվարկելիս, հիշատակում է նաև վուշե և բրդե կապտամանուշակագույն (ըստ երևույթին «ծիրանի»¹⁷) և կարմիր զգեստներ¹⁸: Հայկական լեռնաշխարհը հարուստ է բուսական և հանքային ծագում ունեցող տարբեր ներկանյութերով, և ամենայն հավանականությամբ, կարմիրի ստացումը հնում ևս ապահովվել է կարմրորդի ներկով: Հայաստանում գոյություն ունեցող բուսական ծագման ներկանյութերից ամենաառաջնակարգը «որդան կարմիր»-ն է: Այն հայտնի է նաև որպես «Հայկական պուրպուր», «Հայկական կոշենիլ»¹⁹ կամ «դրմզի» (թուրքերեն *krmizi* (պարսկերենից փոխառված)) անուններով²⁰: Ներկայումս «կարմիր միջատի»²¹ տարածման տեղագրությունը Հայաստանի Արմավիրի և Արարատի մարզերի Արագածի և Ջրառատ համայնքներում է: Որոշ տեղեկությունների համաձայն Հայկական լեռնաշխարհում հայտնի ներկանյութ ապահովող միջատը սնվել է հատուկ բույսի արմատներով²²: Կարմիր ներկի կիրառությունը Արևելքում հայտնի է եղել հնագույն ժամանակներից ի վեր, որի վառ վկայությունը կարելի է գտնել նաև Աստվածաշնչում²³: Հելլենիստական շրջանում Արտաշատ քաղաքում (Հայաստան) եղել են ներկատներ, որտեղ գործվածքներն ըստ երևույթին ներկվել են որդան կարմիրով²⁴: Բացի որդան կարմիրը, Հայկական լեռնաշխարհում տարածված են եղել նաև այլ ներկանյութեր, ինչպես օրինակ տորոնը (*rubia*, բուսական ծագման), լաջվարդը (հռոմեացի նշանավոր պատմաբան և ռազմական գործիչ Պլինիոս Ավագի հիշատա-

¹⁵ **Գրեկյան** 2023:29:

¹⁶ **Еремян** 1953:30.

¹⁷ Միջնադարյան մեկնիչները ծիրանի ասելով հասկացել են արքայական կարմրակապտագույնը կամ կարմրամանուշակագույնը (*purple*):

¹⁸ **Frame** 2021:302 (№ 65) (366); **Дьяконов** 1951 (№ 2):331.

¹⁹ «Armenian Cochineal», «Ararat Cochineal»: «Որդան կարմիր»-ից ստացվող նշանավոր ծիրանին համարվել է հայկական արքայական տան առանձնաշնորհը և ստացել է «հայկական ծիրանի» անվանումը:

²⁰ **Ստեփանյան** 2003 (ա):390:

²¹ Հայերը կարմրաորդի յուրահատուկ մշակման արդյունքում ստացել են մուգ և վառ կարմիր ներկ, բալասաններ և այլն: Այն լայնածավալ կիրառություն է գտել զորագործության, մանածագործության, որմանակարչության և մանրանկարչության մեջ: Այս ամենը ապահովվում է միայն միջատի էգերի շնորհիվ:

²² **Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian** 1974.

²³ **Մելիքսեթ-Բեկ** 1946:17; **Յայտնություն Յովհաննու**, XVIII, 12, 16:

²⁴ **Еремян** 1953:29.

կության մեջ ներկանյութը կոչվում է «Armenium») և այլն²⁵: Կարմիր բլուրում գտնվել են մեծ թվով իլիկների ոսկրե և քարե գլխիկներ, ջուլհակի դազգահների կավե և երկաթե տարրեր, տարբեր տեսակի թելերի և գործվածքների մնացորդներ²⁶: Նույն վայրում գտնվել են նաև մեծ քանակությամբ բրոնզա թելերի կծիկներ, անգամ քնջութից ստացված թելերի մնացորդներ²⁷: Ա. Վերխովսկայայի կարծիքով հայտնաբերված մնացորդները ներկված են եղել կարմիր, կապույտ և դեղին գույներով²⁸, որոնք նաև հետագա հայկական տարազի հիմնական գույներից են: Դատելով ուրարտական որմնանկարների պահպանված բեկորներից²⁹, հագուստը ստեղծվել է կերպարվեստում տարածված նույն գունապնակով: Հայտնաբերված գործվածքի պատառիկներից մեկի վրա պահպանվել են անգամ զարդանախշ հյուսվածքի հետքերը³⁰ (նկ. 1-3), որը ստացվել է հենքաթելմիջնաթելի հորիզոնական և ուղղահայաց հակադիր դասավորությամբ տարբեր գույնի թելային փոխանցումներով: Դատելով տարբեր կերպարների պատկերներից՝ հագուստում տարածված են եղել հատիկանախշ, եղննանախշ, գծանախշ և վարդյականախշ գործվածքները: Մանածագործական իրեր հայտնի են նաև Վանի թագավորության այլ հնավայրերի պեղումներից: Կարմիր բլուրում, Թոփրակ-կալե (Ռուսախինիլի, Վան քաղաքի հյուսիս-արևելքում, Թուրքիա), Այանիս (Վանա լճի ափին, Թուրքիա) և Բադնոց (Պատնոց, Քարակիլիսա, Ադրի մարզ, հայկական պատմական անունը՝ Քարբեր, Թուրքիա) հնավայրերում հայտնաբերված գործվածքի նմուշները փաստում են, որ Վանի թագավորությունում կիրառվել են տարբեր որակի ու հաստության գործվածքներ: Կարմիր բլուրից գտնված խավոտ գործվածքի որոշ պատառիկներ³¹ վկայում են, որ Վանի թագավորությունում կրել են նաև թավշյա հագուստ: Ուրարտական հագուստը, դատելով մեր օրեր հասած որմնանկարչական սակավաթիվ հորինվածքներից, ինչպես նաև Կարմիր բլուրից գտնված փայտե արձանիկների վրա պահպանված կարմիր, սպիտակ և սև գունահետքերից³², եղել է բազմագույն, սակայն ըստ երևույթին առավել հարգի են եղել վուշե և բրդե կարմիր, մանուշակագույն գործվածքները³³ (ենթադրվում է, որ օգտագործվել է նաև բամբակ³⁴): Վուշե գործվածքը Միջագետքում եղել է առավել թանկարժեք և արտադրվել է առավելա-

²⁵ Ստեփանյան 2003 (p):298–300; Сейранян 1982:47; Plin XXXV, 28, I.

²⁶ Եսայան 1982:26–27:

²⁷ Пиотровский 1950:34.

²⁸ Пиотровский 1955:67–68.

²⁹ Հովհաննիսյան 1973:

³⁰ Пиотровский 1955:68; Çifçi 2012:38.

³¹ Пиотровский 1950:34.

³² Եսայան, Հմայակյան 1980:203:

³³ Дьяконов 1951(№2):331.

³⁴ Пиотровский 1955:70.

պես վերնախավի, քրմերի հանդերձանքի և աստվածությունների արձանների հարդարման համար³⁵: Հայկական լեռնաշխարհում մետաքսի գործածությունն ուրարտական ժամանակներից ի վեր փաստում է Թուփրակ-կալեում հայտնաբերված պատառիկը³⁶: Չի բացառվում, որ ուրարտական վերնախավի ճոխ զգեստները կարվել են հենց մետաքսե գործվածքից: Մետաքսի արտադրությունը կապված է շերամապահության հետ, և թերևս պարտադիր չէ, որ այն լիներ միայն ներմուծված (ինչպես ենթադրվում է Չինաստանից): Հայկական լեռնաշխարհում հին ժամանակներից ի վեր շերամապահությամբ զբաղվել են Տիգրանակերտի, Խարբերդի, Սյունիք-Արցախի, Արարատյան հովտի, Աշտարակի, Տավուշի և Գողթնի տարածաշրջաններում³⁷: Միջնադարյան Հայաստանում օրինակ, մետաքսե կտորները գործվում էին միագույն, գծանախշերով և ծաղկանախշերով: Ուսումնասիրությունների համաձայն ցածր խավի հանդերձը, ինչպես այլ հնագույն մշակույթներում³⁸, պետք է ձևով լիներ նույնը, սակայն տարբերակվեր միայն գործվածքով և հարդարանքով³⁹: Հայտնաբերված պատկերագրական նյութերը թույլ են տալիս որոշակի չափով պատկերացում կազմել ուրարտական արական և իգական սեռերի հագուստի հիմնական ձևերի մասին: Կարելի է ենթադրել, որ Վանի թագավորությունում աստվածությունների և մահկանացուների՝ հատկապես վերնախավի ներկայացուցիչների հագուստի ձևերում տարբերություններ չեն եղել, քանի որ աստվածներին մարդիկ պատկերացրել և պատկերել են իրենց նմանությամբ: Համադրելով Հայկական լեռնաշխարհի միջնադարյան և ուրարտական ժամանակների կանանց կերպավորումները՝ հանդերձանքի կառուցվածքում կարելի է գտնել նմանություններ: Ըստ ամենայնի ուրարտական ամենօրյա և տոնական հագուստի հիմնական ձևվածքը նմանատիպ է, տարբերվել է միայն հարդարանքն ու գործվածքը (նույն ավանդույթը շարունակվել է նաև հետագայում՝ հայոց մեջ: Օրինակ Սյունիքի շրջանի կանայք ունեցել են երկու ձեռք հագուստ՝ տան և դրսի. առաջինը հասարակ, մյուսն ավելի թանկարժեք գործվածքից⁴⁰): Դատելով պատկերագրական հորինվածքներից՝ Վանի թագավորությունում զգեստի հիմնական ձևվածքը եղել է տունիկայանման կտրվածքով (տունիկայի հիմքի վրա են ձևավորվել նաև վաղ շրջանի հայկական տարազանները): Հագուստի համալիրի հիմնական բաղկացուցիչ է եղել վերնազգեստ-բաճկոնը (պատմուճան, արխալուղ), որը հաճախ տեսնում ենք աստ-

³⁵ Pendergast 2004:53.

³⁶ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:106; Lehman-Haupt 1931:967.

³⁷ Ավագյան 1983:10:

³⁸ Бардман 1990:235–236.

³⁹ Հացունի 1923:34:

⁴⁰ Լալայեան 1879:61:

վածությունների հանդերձանքում: Ուրարտական տարագային համալիրը կազմված է եղել գեղագիտորեն համադրված տարբեր երկարության վերնահագուստից և զգեստից, գլխանոցներից ու արդուզարդից: Տարբեր կերպարների արտաքին նկարագրից ակնհայտ է հանդերձի ձևվածքի վարպետորեն կատարված նախագծումը և ուրվագծային կոկիկ նստեցումը մարմնի վրա: Հագուստի գեղագարդումն ու գունային համակարգը, ինչպես նաև ընդհանուր նկարագիրը պայմանավորված են ժամանակաշրջանի մշակութային և հոգևոր պահանջներով:

Վանի թագավորության դեկորատիվ-կիրառական արվեստում, այդ թվում նաև հանդերձում, իրենց գեղագիտությամբ և կիրառական նշանակությամբ կարևոր տեղ են զբաղեցնում փորագրագարդ գոտիները: Հանդերձը մետաղական գոտիներով համալրելու ավանդույթը թերևս անցել է հայկական տարազին, որում իր կարևոր տեղն են գտել արծաթե մանրարուրք մշակմամբ գեղաշուք քամար-գոտիները: Բրոնզե գոտիներն իրենց պատկերագրական հատկանիշներով ունեն նաև կարևոր տեղեկատվական գործառույթ՝ Վանի թագավորության հասարակական և հոգևոր կյանքի, կրոնա-ծիսական ավանդույթների, կենցաղի և ռազմական կյանքի բացահայտման գործում (նկ. 4–19): Հայտնի հարյուրավոր գոտիներ հայտնաբերվել են ուրարտական թագավորության տարածքն ընդգրկող շրջաններից (հնագիտական պեղումների և գանձագողության արդյունքում)՝ հայտնվելով աշխարհի տարբեր երկրների թանգարաններում և անհատական հավաքածուներում: Գոտիները հիմնականում պատրաստված են մետաղական բարակ թիթեղներից, ունեն տարբեր լայնք և երկարություն (մոտ 5,5–17 սմ լայնք, 70–120 երկարություն): Գեղարվեստական հարդարումը կատարված է դարձերեսի կողմից սեղմման միջոցով և արտաքինից հետագա մշակմամբ: Առկա են անցքեր ողջ երկայնքով՝ նախատեսված կաշվի կամ գործվածքի վրա ամրացնելու համար: Պատկերագրական բազմաթիվ հորինվածքներից, այդ թվում նաև տարբեր գոտիների գեղարվեստական հարդարանքից դատելով՝ գոտիները լայնորեն կիրառվել են տարբեր սոցիալական դիրք ունեցող թե՛ տղամարդկանց և թե՛ կանանց հանդերձում (հայտնաբերվել են նաև փոքր չափսի գոտիներ, ենթադրվում է մանկական⁴¹): Կանայք և տղամարդիկ Հայկական լեռնաշխարհում գոտիներ կրել են ավելի վաղ ժամանակներից, որի վառ ապացույցն են բրոնզե դարյան հնավայրերի պեղումներով հայտնաբերված նմուշները⁴²: Ուրարտական գոտիների գեղարվեստական հարդարանքում ակնհայտ է ժամանակաշրջանի գեղարվեստական և հոգևոր մշակույթով պայմանավորված համակարգված ընդհանուր պատկերահամակարգային մոտեցումը: Գոտիները տարբերակվում

⁴¹ De Brestian 2005–2007:29.

⁴² Маргироян 1964:136–137.

են ժամանակային և պատկերատիպային հատկանիշներով⁴³: Կարելի է ենթադրել, որ գոտիներն ըստ իրենց գեղարվեստական հարդարանքի՝ տարբերվում են նաև առօրեական և հատուկ տոնածիսական նշանակությամբ: Գոտիներին բնորոշ է ռեգիստրային բաժանումներով երկչափ հարթային պատկերագրություն՝ կիսադեմ (պրոֆիլ) պատկերների կրկնությամբ, որ հայտնի է դեռևս հնագույն եգիպտական և միջագետքյան արվեստից: Բոլոր դեպքերում պատկերագրումը կատարված է գոտիների երկայնական ձևին համապատասխան հորիզոնական զարդագոտնորման սկզբունքով: Ըստ գեղարվեստական հարդարանքի կարելի է դասակարգել՝ առանց որոշակի գեղագիտական հարդարման, սյուժետային թեմատիկ մեկնությամբ, կրկնվող ռապպորտային պատկերամոտիվներով գոտիներ: Սյուժետային բարդ կառուցվածքով գոտիներն ունեն որոշակի թեմատիկ առանձնահատկություններ, և կարելի է ասել, նաև ժանրային ուղղվածություն, ինչպես օրինակ որսի (ծիսական), ռազմի մոտիվներ և թեմատիկ համադրային լուծումներ: Առանց սյուժետային մեկնության պարզ հորինվածքները կառուցված են առավելապես կրկնվող զարդամոտիվային կամ պատկերամոտիվային ռապպորտի սկզբունքով: Սրանք իրենց հերթին առանձնանում են պարզ և բարդ կառուցվածքներով: Տարբերակելի են երկրաչափական ռճավորմամբ հորինվածքները երկրաչափական տարրերի կիրառմամբ, ինչպես օրինակ կետանախշ, գծանախշ, ցանցահյուսք (բջջային զարդանախշեր) և այլն: Բուսական ռճավորման դեպքում կիրառված են ռճավորված բուսական տարրեր: Բազմաթիվ են նաև մարդակերպ (անտրոպոմորֆ) և կենդանիներով (զոոմորֆ) պատկերային ռճավորումները: Հանդերձում կիրառված զարդանախշերն իրենց բնույթով ոչ միայն լրացյալ տարր են գեղագիտական հարդարանքում, այլև ինքնուրույն արվեստի տեսակ: Ուրարտական զարդանախշերը կամ զարդամոտիվները իրենց կառուցվածքում ունեն ժամանակաշրջանի հոգևոր պատկերամտածողությանը համապատասխանեցված որոշակի պայմանական համակարգ՝ կազմված առավելապես դիցակրոնական երևակայումների վիզուալիզացված գրաֆիկական պատկերներից: Գործվածքի և արդուզարդի պարագաների պատկերադաշտերում երկրաչափականացված զարդամոտիվների համադրություններում մեծ տեղ ունի մաթեմատիկական տրամաբանությունը: Արդուզարդի կամ զարդանախշերի տեղադրումները հագուստի գեղարվեստական հարդարանքում պայմանավորված են ոչ միայն զուտ գեղագիտական, այլև կիրառական և ծիսական նշանակությամբ: Ուրարտական զարդանախշային համակարգը, ինչպես հնագույն այլ մշակույթներում, անցել է զարգացման երկար ճանապարհ՝ պահպանելով սակայն ավանդական մոտեցումներն ու առանձնահատկությունները: Այն իր

⁴³ Есаян 2002:91.

ձևով հանդիսանում է հագուստի առանձին մասերի և գործվածքի գեղարվեստական ընկալման համար կարևոր և տեղեկատվական բաղադրիչ: Երկրաչափականացման ճգտող գրաֆիկորեն պարզեցված զարդապատկերների հիմքում շատ հաճախ ընկած են իրական երևույթներ. մարդիկ, բույսեր, կենդանիներ և այլն: Անհրաժեշտ է նկատել, որ խորհրդաբանական զարդամոտիվներում կամ զարդանախշերում, սրբազան կամ առեղծվածային երևակայումները ևս տրված են իրական հիմքով պատկերների միջոցով: Ուրարտական արվեստում ամենախորհրհնակ և ամենակիրառված զարդամոտիվը կենաց ծառի և պտղաբերության սրբազան գաղափարի հետ ասոցացվող պատկերաձևերն են, որոնք տեղ են գտել թե՛ կերպարվեստի և թե՛ դեկորատիվ-կիրառական արվեստի տարբեր հորինվածքներում: Բավական յուրօրինակ կերպով են կիրառված նման զարդամոտիվները հատկապես մետաղական գոտիների հարդարանքում: Գոտիների և արդուզարդի այլ պարագաների, ինչպես նաև հավանաբար գործվածքների գեղարվեստական հարդարանքում, կենաց ծառապատկերներն ու բուսական հիմքով տարրերը ենթարկվել են գրաֆիկական երկրաչափականացման ու ոճավորման: Երկրաչափական գծապատկերներում առավել տարածված են շրջապատող աշխարհից փոխառված իրական ձևեր, ինչպես օրինակ սերմնահատիկներ, բույսեր, երկնային մարմիններ: Զարդաձևերում ակնհայտ են նաև արական և իգական նախասկզբի հետ ասոցացվող պատկերաձևերը (նույն ավանդույթը շարունակվել է նաև հայկական տարազային համակարգում): Զարդաձևերը թեև լրացյալ միջոց են հանդիսանում, այնուամենայնիվ դրանք պատկերադաշտում իրենց վրա կրում են գեղագիտական և խորհրդաբանական կարևոր գործառույթներ: Դրանց ընտրությունը թերևս պայմանավորված է ժամանակաշրջանի հիմնական պատկերահամակարգի ավանդականությամբ: Ուրարտական զարդաձևերն ունեն իրենց հատկանշական դիրքը, ռիթմը, ոճն ու իմաստային նշանակությունը: Ուրարտական արվեստում զարդանախշը մարդկանց կողմից ստեղծված տեսողական և գաղափարային ընկալումների պատկերումն է զարդանախշի կամ պատկերամոտիվի ձևով: Զարդաձևերը ժամանակի ընթացքում փոփոխել են իրենց ոճը, սակայն որոշակի կերպով պահպանել են կառուցվածքային հիմնական գծերը: Ուրարտական զարդարվեստը, որը նմանություններ ունի ասուրականի հետ, կառուցված է առաջին հերթին տվյալ դիցապետական ժամանակաշրջանի գաղափարային բովանդակությամբ, որից էլ բխում են գեղարվեստական ձևերն ու արտահայտամիջոցները: Յ. Բրոկմանի բնորոշմամբ զարդարվեստում ոճն արտացոլված է առարկայի բնույթին համաձայնեցված պատկերաձևերով, որոնք ստեղծված են ժամանակի գեղագիտական պահանջ-

ներին համապատասխան⁴⁴: Ուրարտական հանդերձում գարդաձևերը կարելի է առանձնացնել ըստ իրենց տիպային հատկանիշների: Ուրարտական եզրագարդային գարդանախշերն իրենցից առավելապես ներկայացնում են ոճավորված բուսանախշեր, կետանախշեր, զիզգագ, եղննանախշ, քառանկյուն, վարդյակ: Կարելի է նկատել, որ երիզային գարդանախշերը սովորաբար տեղադրվում են տարբեր գեղարվեստական հորինվածքների, ինչպես նաև զգեստի վերին և ստորին հատվածներում՝ տեսողական և իմաստային ավարտունություն հաղորդելով: Ուրարտական գարդարվեստում կիրառված վարդյակը սովորաբար կիրառված է թե՛ փակ և թե՛ բաց գարդաձևերում: Գործվածքի և այլ մակերևույթների հարդարանքում վարդյակաձև գարդանախշերը կիրառված են հավասարաչափ բաժանումներով, սիմետրիկ կրկնությամբ, ռիթմիկ դիրքային փոփոխություններով: Գործվածքներում առավելապես կիրառված են քառանկյան կամ շրջանի մեջ ներառված վարդյակներ: Որպես օրինակ կարելի է դիտարկել աստվածությունների հանդերձի գործվածքի գարդանախշման կառուցվածքը, որոշ գոտիների հարդարանքը և այլն: Որոշ գոտիների վրա պահպանվել են ամրացման օղակներն ու դեկորատիվ ամրակները: Հատկանշական է հետագա հայկական ժողովրդական տարագում տարբեր տեսակի գործվածքներից և մետաղներից գոտիների գործածությունը երկու սեռերի հանդերձանքում՝ յուրաքանչյուր սեռին հատուկ խորհրդաբանական նշանակությամբ: Գոտիների գործվածքն ու գարդանախշերը հնում ծառայել են որպես կրողի սոցիալական դիրքի ցուցիչ⁴⁵: Հայոց մեջ, տղամարդկանց տարագային համալիրում գոտիները հաճախ ծառայել են իբրև գրպան՝ ծխախոտի կամ այլ առարկաների համար⁴⁶: Կիրառական նման մոտեցում կարելի է փաստել նաև Վանի թագավորությունում՝ արական սեռի՝ հատկապես աստվածությունների և ռազմիկների պատկերագրական կերպարներում գոտուց կախված զինատեսակների օրինակով (այս երևույթը նույնությամբ հայոց մեջ ներկայացված է սվին-դանակները կամ դաշույնը գոտուց կախելու ձևերում): Սպառազենում բավական ուշագրավ են հատկապես լայն գոտիները, որոնք Հին Արևելքում հայտնի են հատկապես զինվոր-նետաձիգների կերպարներից⁴⁷: Ուրարտական մշակույթում գոտին կիրառական գործառնություններից բացի ունեցել է նաև մոգական նշանակություն: Ամենայն հավանականությամբ պատերազմների, որսի և ծիսակատարությունների ժամանակ քրմերը, ցեղապետերը, արքաներն ու զորավարները գոտեկապվել են գործառնական և մո-

⁴⁴ Брокман 1905; Степанова 2011:14.

⁴⁵ Ավագյան 1983:64:

⁴⁶ Ստեփանյան 2007:17:

⁴⁷ Пиотровский 1962:73.

գական նկատառումներով⁴⁸: Գոտին որպես մոգական շրջանակ՝ օղակելով մարմինը պաշտպանել է այն չարքերից⁴⁹: Արքայական խորհրդանշական գոտևորման և գոտու ծիսական գործառույթների վերաբերյալ տեղեկություններ են պահպանվել նաև հին խեթական աղբյուրներում⁵⁰: Պաշտամունքային նկատառումներից է բխում թերևս աստվածություններով և սրբություններով գոտիների պատկերագրությունը⁵¹: Սրբազան պատկերները կրողին իր պատկերացումներում հավանաբար մոտեցրել են աստվածային թագավորությանը⁵²: Մարմնի պաշտպանական օղակումը գոտիներով ուղեկցում էր մարդկանց նաև հետմահու կյանքում, որի վկայությունն են թաղումներում հայտնաբերված բազմաթիվ գտածոները: Ուրարտական գոտիների մեծ մասի հարդարումը երևակայական էակների պատկերներով ևս պայմանավորված է եղել դրանց չարապահական նշանակությամբ⁵³: Պատկերագրական նյութերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ գոտիները եղել են ոչ միայն մետաղական, այլև տարբեր գործվածքներից, որոնց վերապրուկն են թերևս Վասպուրականի (պատմա-աշխարհագրական շրջան պատմական Հայաստանի հարավում) տարազում հյուսքեն կամ շալե զարդանախշված տարբերակները: Չի բացառվում, որ ուրարտական մշակույթում, ինչպես հետագա հայկական ավանդական պատկերացումներում գոտին եղել է կանանց տարիքային և սոցիալական խորհրդանշական ցուցիչ⁵⁴: Հայկական հարսանեկան ավանդույթում գոտին կապվել է հարս ու փեսայի խորհրդանշական կերպարների հետ և եղել ամենացանկալի նվերներից մեկը⁵⁵ (ազգագրական որոշ տվյալների համաձայն, հարսի հանդերձում գոտի-նարտը հանդիսացել է կնոջ կուսության և անաղարտության խորհրդանիշ: Փեսան չէր մոտենում հարսին, մինչև վար չէր առնվում նարտը⁵⁶): Ինչպես կարելի է դատել ուրարտական գտածոների պատկերագրությունից, գոտիներ կրել են թե՛ աստվածությունները, և թե՛ սոցիալական տարբեր դասային պատկանելության անձինք: Ամենայն հավանականությամբ, Վանի թագավորությունում յուրաքանչյուրն ունեցել է իր սոցիալական կարգավիճակին համապատասխան գոտի (ըստ Վ. Հացունու հայոց մեջ ևս տարբերակվել են արքայական, իշխանական և այլոց գոտիները⁵⁷): Գոտիների գեղարվեստական հարդարանքը հանդերձի համալի-

⁴⁸ Арутюнян 2009:42.

⁴⁹ Ստեփանյան 2007:17:

⁵⁰ Ардзинба 1982:124.

⁵¹ Пиотровский 1962:73.

⁵² Taronci 2014:3.

⁵³ Curtis 1996:118-119.

⁵⁴ Սամուելյան 1931:261; Մարգարյան 2001:67:

⁵⁵ Варданян 2024:139.

⁵⁶ Իփեկեան 1913:103:

⁵⁷ Հացունի 1923:100:

րում ևս զանազանվում է ըստ կրողի սոցիալական դիրքի և կիրառական նշանակության:

Վանի թագավորությունում տղամարդիկ և կանայք հանդերձը լրացրել են բազմապիսի զարդերով. ոսկե, սարդիոնե, ագաթե, բյուրեղապակե, ջնարակապատ խխունջներից ուլունքներով, արծաթե և ոսկե օղերով, ոսկե, արծաթե և բրոնզե ապարանջաններով, մեդալիոններով, կիսալուսնաձև զարդերով, մատանիներով, հերակալներով, շիգդերով, շքասեղներով և այլն⁵⁸: Հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնի են գեղարվեստական տարբեր ձևավորմամբ արդուզարդի զանազան նմուշներ (20–39): Հայտնաբերված կախազարդային բազմաթիվ նմուշներն իրենցից ներկայացնում են առավելապես սկավառակաձև մեդալիոններ և կիսալուսնաձև պարանոցի զարդեր (պեկտորալ, լուսնազարդ), որոնցից շատերի գեղարվեստական հարդարանքը ցուցադրում է սրբազան հանդերձի հիմնական տիպերը (հայտնի են նաև կնիք-կախազարդեր, տարբեր տիպի հմայիլներ): Դրանցում առկա պատկերները թույլ են տալիս լրացնել սրբազան կերպարների և մահկանացուների հագուստի առանձնահատկությունների մասին գիտելիքները: Կասկածից վեր է, որ թանկարժեք մետաղներից և հարուստ գեղարվեստական հարդարմամբ զարդեր կրել են հենց վերնախավի ներկայացուցիչները: Արծաթե և ոսկե կախազարդեր, ապարանջաններ և այլ զարդեր կրել են թե՛ կանայք, թե՛ տղամարդիկ: Դատելով պատկերագրությունից՝ կախազարդերն ունեցել են պաշտամունքային բնույթ⁵⁹: Իրենց աստվածությունների խորհրդանշաններով զարդեր, ինչպես օրինակ լույսի խորհրդանշան համարվող լուսնազարդերն ու արևային սկավառակները, կրում էին նաև Ասորեստանի արքաները⁶⁰: Սկավառակաձև մեդալիոնների և կիսալուսնաձև զարդերի հարդարանքում առավելապես պատկերված են պաշտամունքային բնույթի հորինվածքներ, որից դատելով կարելի է եզրակացնել, որ դրանց կրումն ու վրայի պատկերազարդումը մարդկանց համար ունեցել է կարևոր և սրբազան նշանակություն, միգուցե խորհրդանշել աստվածությունների հետ կապը⁶¹ (կանանց պատկերներով ուրարտական որոշ լուսնազարդերի նշանակությունը կարելի գուցա հետել օրինակ Վասպուրականի շրջանում կիսալուսնաձև վզնոցների հետ, որոնք կանանց արդուզարդում խորհրդանշել են կանացի սկիզբը, կապվել բեղմնավորության և արգասավորության հետ⁶²): Բացի դա, տարբեր գեղարվեստական հարդարանքը

⁵⁸ Հմայակյան 2007:172–185:

⁵⁹ Poghosyan 2025 (a):187.

⁶⁰ Black, Green 2004:31.

⁶¹ Poghosyan 2025 (a).

⁶² Ազուվեցի 2010:15:

ևս հավանաբար պայմանավորված է եղել կրողի սոցիալական դիրքով⁶³: Սկավառակաձև մեդալիոնների լայն կիրառությունը փաստվում է ուրարտական թագավորության տարբեր տարածքներից հայտնի նմուշներով: Մեդալիոններն աչքի են ընկնում շրջանաձև մակերեսին համապատասխանեցված հորինվածքներով, վերնամասում հիմնականում ունեն կախիկ: Մետաղե թիթեղի վրա փորագրագարդումը կատարված է դարձյալ թիթեղի դարձերեսային սեղմամբ և դիմերեսային հատվածում հատուկ սուր գործիքով վերջնական գեղարվեստական հարդարմամբ⁶⁴: Մեդալիոնների շրջանաձևությունն ու դրանցում ներկայացված աստվածությունների գլխի (ամենայն հավանականությամբ դիցարանի գլխավոր Խալդի աստծո) ընդգծումը շրջանաձև լուսապսակով ունեցել է իր խորհրդաբանական հիմքերը⁶⁵: Ուրարտական հայտնի կիսալուսնաձև զարդերը, ինչպես և մեդալիոնները, տարբերակելի են իրենց գեղարվեստական հարդարանքի բազմազանությամբ: Հայտնի են թե՛ պատկերագրական հարուստ սյուժետային մոտիվներով, և թե՛ պարզ խորհրդանշական պատկերներով հարդարված կախազարդեր: Ենթադրելի է, որ գեղարվեստորեն ճոխ հարդարված զարդերը կրել են արքաներն ու քրմերը, իսկ ավելի պարզ լուծումներով այլ խավերի ներկայացուցիչները⁶⁶: Սարգոն 2-րդի կողմից՝ Մուծածիրի տաճարից առևանգումների թվում կիսալուսնաձև զարդի հիշատակումը⁶⁷ ևս խոսում է հոգևոր կյանքում կախազարդերի կարևորության ու պաշտամունքային նշանակության մասին: Չի բացառվում, որ զարդերի պատկերագրությունը կարող էր պայմանավորված լինել դրանց կիրառական նշանակությամբ: Արական հանդերձում լուսանազարդի համադրություն կարելի է տեսնել Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված արմավաճյուղը ձեռքին արական սեռի կերպարի (պալատական ծառայի⁶⁸, պալատականի⁶⁹, քրմի կամ միգուցե արքայի⁷⁰ (ենթադրվում է նաև ներքինի⁷¹)) և թևավոր մարդակերպ էակի վզամասում (սկ. 40, 41): Վանի թագավորությունում կանանց և տղամարդկանց արդուզարդում կարևոր նշանակություն են ունեցել գեղարվեստական տարբեր հարդարանք ունեցող ապարանջանները: Հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերվել են բազմաթիվ նմուշներ՝ պարզ առանց գեղարվեստական հարդարանքի, օձ-վիշապի, առյուծի կամ խոյի գլխով հարդար-

⁶³ Kellner 1991:166.

⁶⁴ Van Loon 1966:129.

⁶⁵ Poghosyan 2025 (b):337–343.

⁶⁶ Kellner 1991:166.

⁶⁷ Дьяконов 1951 (№2):331.

⁶⁸ Barnett 1950 pl. XX.

⁶⁹ Van Loon 1966, pl. XXXIII.

⁷⁰ Çifçi 2012:41.

⁷¹ Kellner 1991:171; Պատրիկ 1983:22:

ված գտածոներ: Ենթադրվում է, որ կանայք գերադասել են օձագլուխ, իսկ տղամարդիկ վիշապագլուխ տարբերակը⁷²: Ապարանջաններ և մատանիներ կրել են վերին և ստորին վերջույթների տարբեր հատվածներում: Զարդերի և գոտիների ուսումնասիրությամբ կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ ուրարտական ավանդույթներն իրենց ազդեցությունն են ունեցել նաև հետագա հայկական գեղարվեստական մետաղագործության զարգացման գործում⁷³: Հանդերձի և մարմնի գեղագիտական հարդարանք են ծառայել նաև տարբեր նյութերից պատրաստված ուլունքները: Ուլունքագարդերին տրվող նշանակության, ինչպես նաև աստվածուհիներին նվիրաբերելու ավանդույթի մասին է խոսում Արգիշթի (հավանաբար Արգիշթի Ա) արքայի արձանագրությամբ Ուարուբահինի աստվածուհուն ընծայված ուլունքահատիկը⁷⁴: Հին Արևելքում ուլունքներին տրվող կարևորությունն են վկայում նաև Շամիրամի ուլունքների մասին պահպանված հիշատակությունը⁷⁵, ինչպես նաև դրանց հայտնաբերումը բազմաթիվ թաղումներում⁷⁶: Զարդերի նշանակությունը կնոջ կյանքում և անդրշիրիմյան աշխարհում այնքան մեծ է եղել, որ նրանց թաղել են իրենց սիրելի զարդերով (դիակիզման դեպքում հագուստի հետ դրանք ևս այրվել են): Զարդերի հանդեպ ունեցած հատուկ վերաբերմունքն է փաստում Ինանայի վայրէջքը հանդերձյալ աշխարհ նկարագրող դրվագը միջագետքյան հայտնի առասպելում, որի համաձայն անխոցելի աստվածուհին առանց զարդերի կորցնում է իր կենսական ուժը⁷⁷: Հայկական առասպելի համաձայն էլ Շամիրամի հմայքն ու զորությունը պահպանվում են այնքան, քանի դեռ նա պարանոցին կրում է իր հռչակավոր ու մոգական հուռույթները: Ենթադրելի է, որ կանանց պատկերներով զարդերը կրել են իգական սեռի ներկայացուցիչները⁷⁸, իսկ արական սեռի կերպարներով հորինվածքները միգուցե տղամարդիկ: Հին Արևելքում զարդերը կնոջ գեղեցկությունն ու սոցիալական կարգավիճակը ընդգծելուց բացի, ունեցել են նաև անհատի հոգևոր և ֆիզիկական ուժը խորհրդանշելու, ինչպես նաև այս և հանդերձյալ աշխարհի չար ուժերից պաշտպանող հմայական նշանակություն: Զարդերը կանանց ուղեկցել են դեռևս փոքր տարիքից, որի վառ ապացույցն է հանդիսանում Նոր Արմավիրում (Հայաստան) հայտնաբերված բրոնզյա ապարանջաններով

⁷² Հմայակյան 2007:178:

⁷³ Ծահինյան 1994:43–44:

⁷⁴ Գրեկյան 2008:294:

⁷⁵ Մովսես Խորենացի 1981: 125 (Ա, ԺԸ):

⁷⁶ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:111; Հմայակյան, Տիրացյան, Հմայակյան 2018:177–179:

⁷⁷ Хук 1991:14.

⁷⁸ Poghosyan 2025 (a):187.

աղջկա թաղումը⁷⁹: Վանի թագավորությունում ազնվական կանանց շքեղ արդու-
զարդի փաստացի ապացույցն են հանդիսանում Չավուշթեփեում (Հայկաբերդ,
Աստվածաշեն, Վան քաղաքից հարավ-արևելք, Թուրքիա) հնագիտական պե-
դումների արդյունքում հայտնաբերված 20–25 տարեկան ազնվական կնոջ դամ-
բարանի գտածոները: Նա թաղված է եղել իր հոյակապ զարդերով (օղեր, կիսա-
թանկարժեք քարերից վզնոց, ապարանջաններ, մատանի), որոնցում բավական
հետաքրքրական է հատկապես կարգավիճակն ընդգծող ճախ մատի բրոնզե
ամուսնական մատանին: Ազնվական կանանց նմանատիպ թաղումներ հայտնա-
բերվել են նաև Վանի թագավորության այլ տարածքներից, որոնցից հատկանշա-
կան են Քայալիդերե (Մուշ, Թուրքիա) և Ալթին-թեփե (Երզնկա, Թուրքիա)
հնավայրերը: Զարդերից բացի, ուրարտական հանդերձը լրացվել է նաև բազ-
մապիսի ճարմանդներով, ֆիբուլաներով, շքասեղներով և կոճակներով: Վանի
թագավորությունում մարդկանց հանդերձյալ աշխարհ են ուղևորել իրենց հա-
գուստով և հարդարանքի տարրերով, որի վառ վկայություններն են դամբարան-
ներում հայտնաբերված գործվածքի հետքերով մետաղական շքասեղները, կո-
ճակները և այլն⁸⁰: Գործվածքի վրա մետաղական հարդարանքների գոյությունը
փաստում են որոշ ոսկե, արծաթե և բրոնզե կոճակներ (կարված են եղել գործ-
վածքի վրա) Ալթին-թեփեյի դամբարաններից մեկում հայտնաբերված տղամար-
դու հանդերձի մնացորդների վրա, ինչպես նաև մի կնոջ սարկոֆագում գտնված
հագուստի ոսկե վարդյակազարդ կոճակներն ու փայլազարդերը (пайетки,
sequins)⁸¹:

⁷⁹ Հմայակյան, Տիրացյան, Հմայակյան 2020:14:

⁸⁰ Konyar 2011:227.

⁸¹ Çavuşoğlu, Gökce, Işık 2014:26.

ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՄԱՀԿԱՆԱՑՈՒՆԵՐ

ՏՂԱՄԱՐԴԿԱՆՑ ՀԱԳՈՒՍՏԸ

Ուրարտական դիցապետական թագավորությունից մեզ հասած գեղարվեստական հորինվածքներն առավելապես կրում են պաշտամունքային բնույթ՝ պատկերագրական եռաչափ կամ երկչափ տիրույթում ներկայացնելով սրբազնացված կերպարների գեղարվեստական մարմնավորումները: Առանձնահատուկ ոճավորմամբ և խորհրդաբանությամբ աչքի է ընկնում գլխավոր աստվածությունների և երևակայական էակների հանդերձանքը: Արական սեռի գլխավոր աստվածություններն ընկալվել են ժամանակաշրջանին հատուկ մարդկային հատկանիշներով և առավելապես պատկերվել արքայական շքեղ հագուստով՝ այդպիսով նույնականացնելով աստված-արքայի կերպարը¹: Այս առումով ուշագրավ է այն փաստը, որ ուրարտական դիցարանի գերագույն Խալդի աստծոն² ընկալել և դիմել են «արքա» ձևով³: Աստվածությունների պատկերներում հագուստը ճոխ և հարդարուն գործվածքներից է, միզուցե ասեղնագործված⁴ և ամենայն հավանականությամբ կրկնում է արքայական հանդերձի հիմնական ձևերը: Ուրարտական հասարակությունում հագուստի հանդեպ ըստ երևույթին եղել է յուրահատուկ պաշտամունքային վերաբերմունք, որի վկայությունն է Խալդիին նվիրաբերված հագուստի վերաբերյալ հիշատակությունը⁵: Պատկերագրական հուշարձաններից դատելով՝ հագուստի հիմնական ձևն ուսային է և երկմաս, բաղկացած կարճ և երկար թևքամասերով (հաճախ թեզանիքով (сuff, манжет)) տունիկայանման զգեստ-շապիկներից (մինչ ծնկները կամ երկար՝ համապատասխան կրելու նշանակությանը), բաճկոն-վերարկուներից, տարատեսակ թիկնոցներից ու շալ-ծածկոցներից (շալերն ունեցել են տարբեր լայնք, երկարություն և հարդարանք՝ պայմանավորված այն կրողի սոցիալական դիրքով): Թևքերն ուսային հագուստի վրա ստացվել են ընդհանուր ձևվածքում՝ կողքային հատվածների միացման կարով, կարճ կամ երկար: Զգեստն ու վերնահագուստը

¹ Պողոսյան 2016:167:

² Հմայակյան 1990:33–38:

³ Дьяконов 1963:80–81 (№ 12).

⁴ Եսայան, Հմայակյան 1990:204:

⁵ Дьяконов 1951 (№2):332.

որպես ուսային հանդերձ տարբերվում են իրենց կտրվածքով և միացման դետալներով: Հանդիսավոր և ծիսական հագուստի, ինչպես նաև շալերի համար կիրառվել են տարբեր գործվածքներ և հարդարման միջոցներ: Հնագույն մշակույթներում տունիկաները եղել են ուղղանկյուն գործվածքից՝ կենտրոնում գլխի համար բացվածքով: Մարմնի վրա այն հարմարեցվել է գոտեկապով կամ շքասեղներով, ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար ձևափոխվել է՝ որոշ հատվածներում հավելյալ կտրվածքների և կարամասերի ներդրմամբ: Թիկնոցների համար ևս կիրառվել է ամբողջական գործվածքի նույն ձևվածքը՝ վզամասի տարբեր ոճի բացվածքներով և առաջամասում դեկորատիվ զանազան հարդարումներով (հանդիպում են թե՛ ուղիղ և թե՛ կորացված կտրվածքներ): Եզրապատումն առավելապես կատարվել է ծոփազարդմամբ, թեև կիրառվել է նաև գործվածքի եզրազարդում նախազարդ երիզներով: Ինչպես հին արևելյան այլ մշակույթներում, ծոփազարդը հանդիսացել է գործվածքի և հանդերձանքի հարդարման կարևոր տարր և կիրառվել է ըստ երևույթին միայն վերնախսավի ներկայացուցիչների ճոխ հանդերձանքում (ինչպես օրինակ Ասորեստանում, որտեղ ծոփազարդը համարվել է թանկ հաճույք և հասու է եղել միայն հարուստ խավին): Բավական ուշագրավ են կլոր վզամասով և կրծքամասի ողջ երկայնքով զիգագաձև զարդանախշված կարճաթև տունիկա-շապիկները մ.թ.ա. 8-7-րդ դարերով թվագրվող ուրարտական բրոնզե որոշ կաթսաների⁶ հարդարանքում ներկայացված թևավոր կերպարների հագին: Որոշ պատկերագրական հորինվածքներ վկայում են նաև հանդերձի տարբեր տեսակների վզամասում եռանկյունաձև բացվածքի կիրառությունը: Բավական ուշագրավ է ուրարտական հոգևոր դասի հանդերձը: Թեև այն առավելապես համապատասխանում է տարածաշրջանում ժամանակաշրջանի հանդերձի հիմնական տիպերին, սակայն որոշ հնագիտական գտածոների օրինակով կարելի է առանձնացնել տարբերակիչ հատկանիշներ: Արական սեռի որոշ կերպարների հանդերձում ուշագրավ են գոտեկապով բրդե հյուսքեն շալ-կիսաշրջագետտները, որոնք զգեստի կամ շապիկի վրա հանդիսանում են լրացյալ դեկորատիվ տարր: Թոփրակ-կալեից գտնված մարդամարմին փղոսկրե գրիֆոնների զգեստն ամենայն հավանականությամբ ներկայացնում է նաև արական սեռի որոշակի սրբազան հագուստի տիպ (սկ. 42, 43): Այն կարճ թևքերով տունիկա է՝ մինչ ծնկները հասնող, թևքամասերը և վզամասը երիզված: Հանդերձում վերնագգեստի թևքամասերը ներկարված չեն եղել, այլ ստացվել են ամբողջական ձևվման արդյունքում՝ ներառված ընդհանուր կտրվածքում: Գրիֆոններից մեկի զգեստի վրայից լայն գոտեկապով ամրացված է ծոփազարդ եզրերով հարդարված, փետրավոր կամ մորթե շալ-կի-

⁶ Azarpay 1968:55.

սաշրջագգեստ: Արտաքին նկարագրից դատելով՝ այն պատրաստված է գործվածքի վրա հորիզոնական դասավորությամբ ներկարված ժայավենով մորթե դետալներից: Այն ըստ երևույթին ձևավորվել է հին շումերական կաունակեսի հիմքով, որը հայտնի է առավելապես քրմական դասի և աստվածություններ պատկերող միջագետքյան հուշարձաններից⁷ (այս առումով հետաքրքրական է, որ կիշարջագգեստ Հայկական լեռնաշխարհում կրել են վաղնջական ժամանակներից նաև կանայք, որը փաստում է Գեղամա լեռների մի ժայռապատկեր⁸): Մորթե վերնահագուստ, ինչպես նաև կիսաշրջագգեստ հայտնի է նաև էլամական աստվածությունների և վերնախավի պատկերներից⁹: Ուրարտական արական հանդերձում հաճախ են կիրառվել ուղղանկյուն ձևվածքով (միգուցե նաև այլ կտրվածքով) շալերը, որոնք ծալազարդվելով և գոտեկապվելով հանդերձի համալիրին հաղորդել են ամբողջական գեղագիտական տեսք: Լայն կիրառություն են ունեցել զարդանախշված ժայավենով երկայնական բրդե ծոփազարդ շալերը, որոնք գցվել են մի ուսին և փաթաթվել գոտկատեղի հատվածում: Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված փղոսկրե մի արձանիկի կարճեք զգեստի վրա ակնհայտ է մեկ ուսով անցնող ուսագոտի-երիզով մորթե կամ բրդե ծոփազարդերով շալը, որն ամրացված է գոտիով (նկ. 44): Միգուցե հանդերձում դեկորատիվ հյուսվածքներով և ստացել են մորթու իմիտացիա: Միջագետքում տարբեր ծալազարդումներով շալերը մեծ տարածում են գտել դեռևս շումերական ժամանակաշրջանում¹⁰: Ծոփազարդ շալերն ընդունված էին նաև Ասորեստանում, որոնք ոճավորման արդյունքում խորհրդաբանորեն փոխարինում էին շումերական հնագույն մորթե հանդերձին¹¹: Այս առիթով կարելի է գուցահեռ անցկացնել նաև հետագայում ձևավորված հայկական ժողովրդական տարազային համալիրներում մի քանի մետր երկարություն ունեցող գործվածքի հետ, որը մարմնի վրա փաթաթվում և վերածվում էր լայն գոտու: Տաբատ (վարտիք) ըստ երևույթին կրել են զինվորները կարճ տունիկայի հետ, ինչպես օրինակ Ասորեստանում¹²: Ուսումնասիրությունները վկայում են, որ Ասորեստանում տաբատը մ.թ.ա. 7-րդ դարից դարձել է զինվորական հագուստի բաղկացուցիչ¹³: Տաբատ կարելի է տեսնել երաժիշտ կերպարների հագին Ասորեստանի Աշուրբանիպալ արքայի մ.թ.ա. 7-րդ դարի պալատական պատկերաքանդակներում, ինչպես նաև զինվո-

⁷ Boucher 1967:34.

⁸ Մարդարյան 2010:225 (նկ. 191):

⁹ Хинц 1977: 45 (фото 4, 13).

¹⁰ Boucher 1967:36.

¹¹ Кибалова, Гербенова, Ламарова 1966:47.

¹² Готгенрот 2009:49.

¹³ Kim 2010:11.

րականների տարբեր պատկերներում¹⁴: Ուրարտական արվեստում տաբատակիր կերպարի վառ օրինակ է Կարմիր բլուրից հայտնաբերված գոտու գեղարվեստական հարդարանքում ներկայացված Շիվինի արևի աստվածությունը (թեև վիճահարույց է կերպարը որպես Շիվինի դիտարկել¹⁵) (նկ. 7, 8): Տաբատի ձևը վերնամասում լայն է և ուռուցիկ, իսկ ծնկների հատվածում նեղանում է՝ միանալով թեզանիքին: Ըստ երևույթին նման տաբատ է նաև ուրարտական մի գոտու բեկորում պատկերված նետաձիգի հագին¹⁶: Արական սեռի հանդերձի մասին գունեղ պատկերացում է տալիս Էրեբունու Խալդի աստծո տաճարի (Հայաստան, Երևան) որմնանկարում ներկայացված կերպարը (նկ. 45), որն ընդունված է դիտարկել որպես Խալդի աստվածություն¹⁷: Ենթադրելի է, որ Խալդիին նվիրված տաճարում պետք է ներկայացվեր հենց նույն աստվածությունը¹⁸, սակայն չի բացառվում նաև «աստվածացված» արքայի (միգուցե հենց Արգիշթի Ա արքայի) պատկերումը (հաշվի առնելով այն, որ աստվածային խույրով և օրհնող աջով Արգիշթի արքայի արձան կանգնեցված է եղել Մուծածիրի տաճարում¹⁹): Ուրարտական կրոնական հավատալիքներում ընդգծված Խալդի-արքա փոխկապակցվածությունից է²⁰ թերևս բխում արքաների՝ աստվածներին հատուկ հատկանիշները: Հնում արքայի կերպարը հաճախ համադրվել է արեգակի հետ, և ըստ Ս. Հմայակյանի, դրանով է պայմանավորված արքայի հանդերձանքի ամենակարևոր մասի՝ թագի կամ խույրի ոսկեկուռ լինելու անհրաժեշտությունը²¹: Վանի թագավորությունում, դատելով պատկերագրական հորինվածքներից, գոյություն են ունեցել խույր-գլխարկների (tiara) տարբեր ձևեր՝ (տափակ գագաթով՝ գդակատիպ, դեպի վեր սրագագաթ բարձրացող և այլն) ճակատամասի և գագաթի տարբեր խորհրդանշական լրացումներով (նման գդակի ձևը կիրառվում է նաև ներկայիս եկեղեցական հանդերձանքում, որը վերնամասի հարդարման ձևով հիշեցնում է ուրարտական աստվածությունների խույրերը): Գեղարվեստական հորինվածքներում Խալդին տարբերակելի է առյուծի առկայությամբ՝ որպես այդ աստվածության խորհրդանշական կենդանի²² (թեև առյուծն ու ցուլը աստվածությունների որոշարկման համար ըստ Ու. Ջայդլի՝ չեն հանդիսանում անժխտելի ապացույց և չափորոշիչ²³): Աստվածությունը ներկայացված է կիսադեմ, հին

¹⁴ Boucher 1967:48.

¹⁵ Պողոսյան 2024:55:

¹⁶ Есаян 2002:96 (рис. 9).

¹⁷ Հովհաննիսյան 1973 (նկ. 46):

¹⁸ Պողոսյան 2016:167:

¹⁹ Дьяконов 1951 (№2):333.

²⁰ Հմայակյան 2007:174:

²¹ Հմայակյան 2007:174:

²² Пиотровский 1959:223.

²³ Եսայան, Հմայակյան 1980:208; Պողոսյան 2016:167:

արևելյան պատկերագրական սկզբունքների համապատասխան ¼ թեքվածությամբ, որի շնորհիվ հնարավոր է դառնում ուրվագծել հանդերձի առաջամասը: Հագուստն իրենից ներկայացնում է երկար զգեստ, վրայից կարճ և վզամասում եզրագարդված կլոր բացվածքով թիկնոց (միգուցե վզամասը ասեղնագործված է²⁴, թեև չի բացառվում ասեղնագործ երիզի կիրառումը թիկնոցի եզրային հատվածներում): Առաջամասում նկատելի են որոշակի դեկորատիվ տարրեր: Փեշամասում այն հարդարված է ըստ երևույթին հիմնական գործվածքի եզրին ներկարված գծանախշված երիզով: Վերնազգեստ-թիկնոցի եզրերը ևս հարդարված են գծավոր երիզով: Գտածոների հիման վրա տարբերակելի են օրինակ դագգահի վրա գործված զարդանախշ երիզները, որոնք կիրառվել են հագուստի եզրային հարդարանքում՝ հիմնական գործվածքի հետ վրակարման միջոցով²⁵: Հատկանշական է, որ հարևան Ասորեստանում վերնահագուստ կրում էին առավելապես վերնախավի ներկայացուցիչները, իսկ ստորին խավին այն հասու է դարձել կայսրության կործանումից հետո²⁶: Գունագեղ գործվածքները ևս իրենց թանկարժեքության պատճառով տարբեր երկրներում մինչև նոր ժամանակներ հասու են եղել միայն բարձր խավի ներկայացուցիչներին: Արևելյան սեռի հագուստի արտաքին մշակման ճոխության մասին է խոսում փղոսկրե մի քանդակի դրվագագարդերով նախշագարդված զգեստը (նկ. 46): Հնում հագուստի ձևվածքը (ինչպես նաև կրելու ձևը), գործվածքները, գունային լուծումներն ու հարդարանքը ցուցադրել են այն կրողի սոցիալական դիրքը: Որմանակարում աստվածությունը գլխին ունի կարմիր, բարձր և պինդ խույր-գլխարկ, որը ճակատամասում հարդարված է միջագետքյան աստվածային եղջրագարդ խույրերի նմանությամբ (եղջուրները խորհրդանշում են աստվածայնություն), իսկ ծոծրակային մասում թիկունքին իջնող ժապավենագարդ է (ինֆուլա) (ժապավենագարդ խույր են կրել արքաները նաև հելլենիստական Հայաստանում): Վանի թագավորությունում, ինչպես Միջագետքում, եղջրակիր գլխի հարդարանքն հանդիսացել է որպես աստվածայնության խորհրդանշիչ: Եղջրագարդ խույրն ի հայտ է եկել մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակում, ժամանակի ընթացքում որոշակի փոփոխությունների ենթարկվելով՝ փոխառվել Մերձավոր Արևելքի տարբեր մշակույթների կողմից²⁷: Հին արևելյան մշակույթներում կրոնական ծեսերի ժամանակ հոգևորականները ևս կրել են եղջրագարդ գլխի հարդարանք²⁸: Դատելով հանդերձի ուրվագծերից՝ այն պիրկ գրկում է մարմինը, որը հնարավոր է ստանալ միայն

²⁴ **Եսայան, Հմայակյան** 1980:204:

²⁵ **Пиотровский** 1955:69.

²⁶ **Готгенрот** 2009:42.

²⁷ **Black, Green** 2004:102.

²⁸ **Кибалова, Гербенова, Ламарова** 1966:47.

ճշգրիտ չափումներով նախագծված ձևվածքանմուշների և կարամասերի հաշվարկման արդյունքում: Հանդերձի այս համալիրն ըստ երևույթին նախատեսված է եղել տոնածիսական առիթների համար, ինչպես օրինակ Ասորեստանում, որտեղ տունիկայի վրայից վերնազգեստ-թիկնոցներ կրել են հատուկ առիթների դեպքում²⁹: Աստվածային և աշխարհիկ տղամարդու համատեղ կերպարներ են ներկայացված բրոնզե քառանկյուն մի թիթեղի հորինվածքում (նկ. 47): Գեղարվեստական հորինվածքում ցլի վրա նստեցված աստվածությանը՝ ամենայն հավանականությամբ ուրարտական դիցարանի երկրորդ գլխավոր աստված Թեյշեբային են³⁰ երկրպագում մի խումբ արական սեռի ներկայացուցիչներ: Յլի հետ ասոցացվող այս աստծո նույն կերպարն է թերևս մարմնավորված Կարմիր բլուրից գտնված բրոնզե արձանիկում (նկ.48): Արձանիկի կերպարի հագին քառանկյուն զարդամոտիվներով գործվածքից երկար, կարճ թևքերով և փեշամասում ծոփազարդ զգեստ է, խույրը գագաթամասում հարդարված է ինչպես վերոհիշյալ թիթեղի հորինվածքում: Ըստ երևույթին դա արևային սկավառակ է, թեև որոշ ուսումնասիրողներ կարծում են, որ աստվածություն խորհրդանշող աստղ է³¹: Քառանկյուն զարդամոտիվը նախնադարում արտացոլել է մարդկանց պատկերացումները երկրի ու տիեզերքի մասին: Դրա հիմքում ընկած է նաև չորսի գաղափարը, որն ունեցել է սրբազան նշանակություն՝ կապված բնության չորս տարրերի, աշխարհի չորս կողմերի, ինչպես նաև պտղաբերության հետ³²: Զգեստի գոտկամասում նկատելի է ուսով անցնող շալանման ծոփազարդ լանջագոտին: Ա. Մովսիսյանի ենթադրությամբ թիթեղի վրա, աստվածության առջև ողջույնի դիրքով կանգնած են արքայական ընտանիքի անդամներ և քուրմ³³: Առաջին անձը մյուսներից տարբերվում է աստվածային եղջրակիր, սկավառակաձև գնդով պսակված (կամ վարդյակաձև³⁴) խույրով: Չի բացառվում, որ խույրերի հարդարանքը եղել է ոսկե դետալներով: Աստվածության երկար և զարդանախշ զգեստի ձևը կրկնվում է առաջին և երկրորդ անձանց կերպարներում: Աստվածությունը զգեստի վրա կրում է բաճկոն, թևքերը հասնում են արմունկներին, եզրերում ծոփազարդ է: Իսկ նրա դիմաց կանգնած կերպարի զգեստի վրա եզրերում ծոփազարդ, վզի բացվածքը կրկնող և գոգնոց հիշեցնող դետալ է, որը գոտեկապված է թիկունքում: Հագուստի այս դետալն իր կառուցվածքով նման է քրիստոնեական եկեղեցական հագուստում կիրառվող փորուրարին: Փորուրարը

²⁹ Kim 2010:1–19.

³⁰ Պողոսյան 2024:59:

³¹ Եսայան, Հմայակյան 1980:208:

³² Մնացականյան 1955:141–160:

³³ Մովսիսյան 1998:32–33:

³⁴ Պատրիկ 1983:20 (տխ.2):

(epitrachelion) համապատասխանում է արևմտյան եկեղեցում գործածվող stol-ին և ընդհանուր է արևելյան բարձրաստիճան եկեղեցականների համար³⁵: Ըստ Վ. Հացունու դետալը հատուկ է եղել միայն ուրարտական հանդերձին³⁶: Սա թերևս վկայում է, որ տվյալ կերպարը, ամենայն հավանականությամբ աստվածային հատկանիշներով օժիված և սրբազան հոգևորականի հագուստով արքան՝ աստվածության առջև ներկայացված է կրոնական ծիսակարգ իրականացնելիս: Տարբեր հին մշակույթներում աստվածացված արքան կատարել է նաև քրմի գործառույթներ³⁷: Կերպարի աջ կողմում նկատվում է գոտուց կախված թուրը: Հաջորդ տղամարդու հագին զգեստի վրայից երկար պարեգոտ է, իսկ գլխին կրում է եզրակ-տրեգով թասակ, որի ձևը հիշեցնում է հայկական ավանդական արախչիի տիպը: Երրորդ կերպարը ևս գլխին ունի նման թասակաձև գլխարկ: Հագին փեշամասում ծոփազարդ երկար զգեստ է՝ վրայից պարզ գործվածքից վերնազգեստ, որը ստորին մասում ունի դեկորատիվ կտրվածքներ: Թասակաձև գլխարկներ կրել են նաև աղջիկները՝ դատելով ուրարտական բրոնզե որոշ գոտիների պատկերադաշտերից: Հորինվածքում երկրապագության դիրքով կա նաև հասակով տարբերվող մի փոքրիկ կերպար, ըստ երևույթին մանուկ, որի հագուստը, ինչպես հնում ընդունված էր, չի տարբերվում սեռատիպային հատկանիշներով մեծերի հագուստի հիմնական ձևերից: Արտաքին և ներքին զգեստները քառանկյուն զարդանախշերով հարդարված գործվածքից են, եզրամասերում առկա է ծոփազարդ: Ցլին կանգնեցված աստվածության մեկ այլ կերպարում զգեստը դարձյալ նույն գործվածքից է, որտեղ առավել ակնհայտ են քառանկյան մեջ ամփոփված վարդյականախշերը (նկ. 49): Զգեստի ստորին մասը հարդարված է վրակարված վարդյականախշ երիզից իջնող խիտ ծոփազարդով: Արձանիկի վերին մասը կորսված է, սակայն գոտկատեղի հատվածում նկատելի է ծոփազարդ շալը, որն ըստ երևույթին աստվածային հանդերձի կարևոր և սրբազան տարր է եղել: Նույնօրինակ հանդերձով է նաև Թոփրակ-կալեի Խալդի աստծո տաճարի պեղումներում գտնված եղջրավոր առյուծին կանգնեցված աստվածությունը³⁸ (նկ. 50): Ուրարտական հագուստում մեծ տարածում գտած քառանկյան մեջ ամփոփված վարդյակի պատկերամոտիվը կարող էր ստացված լինել թե՛ գործվածքի գունազարդման արդյունքում (դաջածո), և թե՛ ասեղնագործությամբ³⁹: Չի բացառվում, որ վերնախավի հագուստում զարդանախշերը, ինչ-

³⁵ Խաչմանյան 2024:173–175:

³⁶ Հացունի 1923:25:

³⁷ Փրօքեր 1983:17–18.

³⁸ Van Loon 1966:91.

³⁹ Պողոսյան 2017:88; Поросян 2024:184–185.

պես Միջագետքում⁴⁰, հարդարվել են ապլիկացիայի ձևով (մետաղաթել): Ասորեստանում և Բաբելոնում նմանօրինակ զարդաձևերն ըստ Լ. Օպենհեյմի՝ կատարված են եղել ծիսական հագուստի վրա ոսկեգործ ապլիկացիոն սկզբունքով⁴¹: Այս առիթով ուշագրավ է Սարգոն 2-րդ արքայի՝ Աշշուրին ուղղված վերոհիշյալ տեքստում Խալդի աստծո ոսկյա սկավառակներով և վարդյակներով զարդարված հագուստի վերաբերյալ պահպանված հիշատակությունը⁴² (այս առիթով թերևս տեղին կլինի գուգահեռ տանել նաև հայկական միջնադարյան արքայական և եկեղեցական ոսկեգործ հագուստի հետ): Ենթադրվում է, որ Վանի թագավորությունում եղել են նաև ապլիկացիայի մասնագետներ⁴³: Գործվածքի հարդարման այս ավանդույթը շարունակվել է նաև միջնադարյան Հայաստանում, որը փաստում են Ն. Մառի կողմից Անիի պեղումներում հայտնաբերված ոսկեթել շղթայակար ասեղնագործությամբ գործվածքի պատառիկները: Աստվածային զգեստը, նկարագրությունից դատելով, կատարված է եղել ժանյակագարդ (open work, ажурный) մանրարուրք տիպի մշակմամբ: Վերոհիշյալ տեքստում խոսվում է նաև ոսկե աստղերով զարդարված կաշվե յոթ գույգ կոշիկների մասին: Ուրարտական արական սեռի կոշիկների ձևի մասին վառ պատկերացում կարելի է կազմել Կարմիր բլուրի կոշկաձև գավաթների միջոցով⁴⁴: Դրանց արտաքին հարդարանքում բավական ճշգրիտ տրված են կոշիկի ձևվածքն ու դետալները (նկ. 51): Նման կոշիկներ են կրում նաև Լոռի Բերդի (Հայաստան) դամբարաններից մեկում գտնված արծաթե գավաթի զարդագոտու աշխարհիկ տեսարանում պատկերված հեծյալները: Գեղարվեստական հորինվածքն իր պատկերագրական հատկանիշներով համապատասխանում է ուրարտական ժամանակաշրջանին⁴⁵: Չի բացառվում նաև սանդալատիպ կոշիկների գործածությունը: Թեյշեբա աստվածության կերպավորումը լավագույնս արտացոլված է նաև Արծքեի (Ադիլջևազ, Թուրքիա) պատկերաքանդակում (նկ. 52): Ցլին կանգնած աստվածությունը ներկայացված է ավանդական կիսադեմ $\frac{3}{4}$ թեքվածությամբ, կենաց ծառի առջև ակնհայտ ծիսական արարարողակարգում և համապատասխանաբար տոնածիսական հանդերձով: Գլխին կրում է եղջրագարդ, ութագագաթ արևային սկավառակով պսակված⁴⁶ խույր՝ հարդարված չորս վարդյակագարդ հորիզոնական գոտիներով: Պտղաբերության և արևային գաղափարները խորհրդանշող ծաղկային և վարսանդապտղային զարդաձևերը հետագայում

⁴⁰ Rubin 1976:13.

⁴¹ Openheim 1949:172.

⁴² Frame 2021:304.

⁴³ Çavuşoğlu, Gökce, Işık 2014:26.

⁴⁴ Пигровский 1962 (рис. 28, 29).

⁴⁵ Գևեջյան 2007:148–149:

⁴⁶ Van Loon 1966:74.

իրենց տեղն են գտել նաև հայոց արքաների գլխի հարդարանքներում⁴⁷: Աստվածության վերնագգեստը և զգեստը վարդյակազարդ են, իսկ եզրամասերում տարբերվում զարդանախշ երիզով (кайма, trim): Արծքեից հայտնի է նաև առյուծին կանգնած թևավոր Խալդիի պատկերաքանդակ (սկ. 53): Հանդերձը կարճ, թեզանիքով թևքերով, փեշամասում ծոփազարդ երկար վերարկու է, տակից մինչև ծնկները հասնող կարճ, ծոփազարդ զգեստ: Վերնագգեստի վրա, ուսով անցնում է զարդանախշ եզրազարդով շալը՝ փաթաթվելով գոտկամասում: Աստվածության գլխի հարդարանքը կրկնում է Թեյշեբայի եղջրազարդ խույրի ձևը: Հորինվածքից դատելով՝ աստվածությունը ներկայացված է ծիսական գործողության մեջ, և հետևաբար կարելի է ենթադրել, որ տվյալ հագուստի տիպը կիրառվել է ծիսատոնական առիթների համար: Գեղարվեստական հորինվածքներում վերնահագուստի պատկերման ուրվագծերից դատելով՝ դրանք կարված են հաստ, իսկ տակի զգեստը միգուցե ավելի նուրբ գործվածքներից: Աստվածությունների ծոփազարդ կարճթևք զգեստն ու վերնահագուստը բազմիցս կրկնվում են նաև այլ կերպարային լուծումներում: Սկավառակաձև մի թիթեղի հորինվածքում պատվանդանին կանգնած եղջրազարդ խույրով աստվածության հագին երկար, փեշամասում ծոփազարդ զգեստ է, որն առաջամասում մի կողմից ունի ծոփազարդ կորացող փեղկ (սկ. 54): Զգեստի վրայից կրում է ծոփազարդ եզրերով և կորածն կտրվածքով թիկնոց: Նմանօրինակ հագուստով են նաև գլխավոր կերպարի աջ ու ձախ անկյուններում պատկերված եղջրազարդ խույրով սրբությունները: Մեկ այլ տիպի թիկնոցի օրինակ կարելի է տեսնել բրոնզե մի թիթեղի վրա ցլին կանգնած դիմահայաց Թեյշեբայի հագին (սկ. 55): Կորածն եզրերով ծոփազարդ թիկնոցներ հայտնի են նաև այլ հորինվածքներից (սկ. 56, 57): Արական սեռի զգեստի մասին եռաչափ պատկերացում կազմելու համար կարելի է դիտարկել նաև Վանից գտնված բրոնզե արձանիկը (սկ. 58): Եղջրազարդ գլխի հարդարանքից դատելով աստվածություն է, որի հագին կարճ թևքերով, գոտկամասում լայն գոտեկապով նստեցված և փեշամասում թեթևակի լայնացող պարզ զգեստ է:

Աստվածությունների տարբեր կերպարներում զգեստի գործվածքները տարբերակվում են զարդանախշմամբ: Օրինակ Սերբար-թեփեից (Գիլիմլի, Թուրքիա) հայտնաբերված բրոնզե մի թիթեղի հորինվածքում աստվածությունը՝ ամենայն հավանականությամբ Խալդին, պատկերված է կարճաթևք, առաջամասում կորացված ծոփազարդ եզրերով բաճկոնով, տակից կրում է երկար շեղ գծազարդերով գործվածքից զգեստ: Փեշամասում հիմնական գործվածքին ավել-

⁴⁷ Մնացականյան 1955:45–46:

լացված է եղևնանախշ երիզ (միգուցե ասեղնագործված⁴⁸) (սկ. 59): Այստեղ աստվածային կերպարը հանդես է գալիս երիտասարդ կերպավորմամբ: Այս առումով հատկանշական է նաև այն, որ տարբեր հորինվածքներում աստվածությունները ներկայացված են մորուքով կամ առանց, երիտասարդ կամ ծերունու արտաքինով: Ֆ. Քյոնիգի կարծիքով Խալդի աստվածությունը ընկալվել է որպես պատանի, հասուն կամ ծերունի⁴⁹: Ամենայն հավանականությամբ որոշակի տարբերակում է եղել նաև հանդերձի ձևերում և դետալներում: Աստվածային հանդերձի հիմնական ձևվածքը ուրարտական արվեստում կրկնվում է նաև սրբազան գործողություններ իրականացնող կերպարների արտաքին նկարագրում: Ալթին-թեփեյից, Գարիբին-թեփեյից (Վան, Թուրքիա, նորահայտ որմնանկարներ) և Էրեբունուց գտնված որմնանկարների բեկորների օրինակով կարելի է փաստել, որ սրբազան հագուստում նախընտրելի գույներից են եղել կարմիրը, սպիտակը և կապույտը (սկ. 60–62): Ալթին-թեփեյի որմնաբեկորներից մեկում եղջրակիր խույրով կերպարների հանդերձում կիրառված են կարմիր և սպիտակ գունային հակադրություններ, մարմնի համար ևս ընտրված է սպիտակը⁵⁰: Կարմիր և սպիտակ հանդերձ խեթական մշակույթում ևս կրում էին ծիսակատարություն իրականացնող քրմերը որպես «մաքրագործված» հագուստ: Խեթական մի տեքստում խոսվում է ծիսական արարողակարգում կարմիր գույնի քրմական հանդերձի, ինչպես նաև սպիտակ ու կարմիր գույների խորհրդանշական իմաստի մասին⁵¹: Ալթին-թեփեյի որմնանկարում կրկնվող կերպարները երկար զգեստով են, որն արմունկի հատվածներում բաց գույնի միագույն պարզ գործվածքից թեզանիք ունի, իսկ փեշամասում ըստ երևույթին ներկարված գծավոր երիզ: Գոտկատեղն ընդգծված է եզրերում ծոփազարդ ծածկոցով, որն անցնում է մի ուսով և փաթաթվում գոտկամասում, հավանաբար ամրացվելով նաև ֆիբուլաշքասեղներով:

Արական սեռի հանդերձանքում իր ուրույն տեղն ունեն նաև զինվորական հանդերձանքի ձևերը: Սաղավարտների և սպառազենի այլ նմուշների գեղարվեստական հարդարանքում ներկայացված ռազմական տեսարանները բացահայտում են տվյալ ժամանակաշրջանի զինվորական հանդերձի հիմնական տիպերը: Ուրարտական զորքի հանդերձավորման հնագույն օրինակները ներկայացված են Բալավաթյան դարպասների պատկերազարդումներում: Մ.թ.ա. 9-րդ դարում Արամե արքայի զինվորները կրել են կարճաթև, մինչև ծնկները հասնող գոտեկապված շապիկ-զգեստ և կատարազարդ սաղավարտներ (*шлем с*

⁴⁸ Եսայան, Հմայակյան 1990:204:

⁴⁹ Հմայակյան 1982:131:

⁵⁰ Van Loon 1966:67–68.

⁵¹ Ардзинба 1982:56.

гребнем, crested helmet): Զինվորական հանդերձի հիմնական ձևերը, դատելով ռազմական բնույթի գեղարվեստական հորինվածքներից, էական փոփոխություն չեն կրել նաև հետագա դարերում: Զինվորական հանդերձում զինվորների հագին առավելապես մինչև ծնկները հասնող տունիկա-զգեստ է գոտեկապով, հիմնականում սրագագաթ սաղավարտ (հանդիպում են նաև ականջակալերով սաղավարտներ) և երկարաճիտ կոշիկներ (նկ. 63–65): Զգեստի վրայից կրել են զրահաբաճկոն, որի մանր դետալները կարվել կամ ամրացվել են գործվածքի կամ կաշվի վրա⁵²: Կարմիր բլուրում հայտնաբերվել են ուրարտական զրահաբաճկոնի նմուշներ, նման ասուրական օրինակներին⁵³: Զինվորականների որոշ պատկերներում նկատելի են երկարաճիտ կոշիկների Z-անման ամրակները⁵⁴: Վանի թագավորության սպառազենի ասպարեզում բավական մեծ գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում բրոնզե սաղավարտների գեղարվեստական բազմաթիվ հարդարանքը, որը հավանաբար պայմանավորված է սաղավարտի կիրառական նշանակությամբ: Մետաղական սաղավարտներ հայտնաբերվել են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից: Դատելով կերպարվեստի տարբեր նմուշների վրա պահպանված պատկերներից՝ Հայկական լեռնաշխարհում սաղավարտները կիրառվել են արդեն մ.թ.ա. 2-րդ հազարամյակում: Մեր օրեր հասած ուրարտական բրոնզե սաղավարտները տարբերվում են իրենց ձևերով և գեղարվեստական հարդարամբ⁵⁵: Մեծ տարածում են գտել հատկապես սրագագաթ սաղավարտները: Պահպանված օրինակների գեղագիտական տեսքից և պատկերագրական առանձնահատկություններից դատելով՝ դրանք ամենայն հավանականությամբ ժամանակին ունեցել են տարբեր խորհրդաբանական և գործածական նշանակություն: Վանի թագավորության ժամանակաշրջանին վերագրվող սաղավարտների ձևերի և կիրառության վերաբերյալ առաջնային տեղեկություն են հաղորդում Բրիտանական թանգարանում գտնվող Բալավաթյան դարպասների գեղարվեստական հարդարանքում՝ Արամե արքայի զորքի զինվորների սաղավարտներն ու Ասորեստանի Սալմանասար 3-րդ արքայի այդ դարպասների վրա թողած արձանագրությունը: Հին արևելյան կանտոններով կատարված կիսադեմ պատկերները միայն հաղորդում են արտաքին ուրվագիծը և դժվար է դրանց գեղարվեստական հարդարանքի մասին դատողություն կատարել: Ուրարտական սաղավարտներ հիմնականում հայտնաբերվել են երկու տիպի հնավայրերից՝ տաճարական պաշտամունքային և պալատական համալիրներ-

⁵² Есаян 1962:202.

⁵³ Пиотровский 1959:167.

⁵⁴ Вергазов 2023:14–18.

⁵⁵ Есаян 1986.

րի զինապահոցներից⁵⁶: Ուրարտական սաղավարտներ հայտնաբերվել են Կարմիր բլուր, Ալթին-թեփե, Չավուշ-թեփե (Թուրքիա) և այլ հնավայրերից, ինչպես նաև կան բազմաթիվ սաղավարտներ, որոնց հայտնաբերման վայրն անհայտ է: Դա թերևս դժվարեցնում է ամբողջացնել գեղարվեստական զարգացման պարբերացումը ըստ ժամանակագրական և տեղագրական հատկանիշների: Չավուշ-թեփեից և Ուշ-կալեից (Թուրքիա) հայտնաբերված սաղավարտները ենթադրվում է, որ պատերազմում զոհված զինվորների են պատկանել⁵⁷: Առավել հայտնի նմուշների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս որոշակի պատկերացում կազմել մ.թ.ա. 9–6-րդ դարերի ուրարտական սաղավարտների հիմնական ձևի և հարդարման առանձնահատկությունների վերաբերյալ: Ենթադրաբար մեծ թիվ են կազմում նաև տարբեր դարերում գանձագողության հետևանքով կորսված և տարբեր հնավաճառների մոտ հայտնված սաղավարտները: Գանձագողության արդյունքում են կորսվել նաև Սարգոն 2-րդի ռազմարշավի արդյունքում՝ Մուծաժիրի Խալդի աստծո տաճարից առևանգված գանձերի թվում հիշատակվող սաղավարտները⁵⁸: Արձանագրությունների շնորհիվ պարզ է դառնում, որ սովորական սպառազեն լինելուց բացի, սաղավարտները հանդիսացել են նաև պաշտամունքային առարկա, նվիրաբերվել են տաճարներին և աստվածներին⁵⁹: Դա են փաստում օրինակ Ալթին-թեփե հնավայրի տաճարային հատվածում, պաշտամունքային առարկաների թվում հայտնաբերված սաղավարտները⁶⁰: Որոշ սաղավարտների ճակատամասի պաշտամունքային պատկերագրությունը վկայում է, որ նման հարդարանքով սաղավարտները կրել են հատուկ ծեսերի ժամանակ: Դա է վկայում բարձրաքանդակային մի հորինվածքում ծիսական շքերթի մասնակցող կերպարի սաղավարտը⁶¹: Պաշտամունքային իրերը պահվել են ոչ միայն տաճարներում, այլև միգուցե պալատական համալիրների սրբազան հատվածներում⁶²: Հին Մերձավոր Արևելքից հայտնի սաղավարտների կեսից ավելին հենց ուրարտական սաղավարտներն են⁶³: Օ. Բելլիի ենթադրությամբ Արգիշթի Ա արքայի գահակալման տարիներին (մ.թ.ա. 786–764 թթ.) ոճափոխություն է տեղի ունեցել սաղավարտների գեղարվեստական հարդարանքում և երկրաչափական զարդամոտիվները փոխարինվել են ֆիգուրատիվ

⁵⁶ Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:128.

⁵⁷ Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:128.

⁵⁸ Thureau-Dangin 1912:368–385.

⁵⁹ Պողոսյան 2024:81:

⁶⁰ Özgüç 1966.

⁶¹ Seidl, Calmeyer, Merhav 1991:124.

⁶² Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:17.

⁶³ Dezsö 2001:203.

պատկերներով⁶⁴: Վանի թագավորության գեղարվեստական մետաղագործության մեջ յուրօրինակ տեղ են զբաղեցնում հատկապես ծիսական սյուժեներով հարդարված սաղավարտները: Հատկապես ակնառու են ռազմական շքերթի, որսի ու ծիսական արարողության թեմատիկ հորինվածքային լուծումները սաղավարտների հարդարանքում: Այդօրինակ սաղավարտների շարքում կարևորվում է Կարմիր բլուրում 1947 թվականին հայտնաբերված Սարդուրի Բ արքայի արձանագրությամբ բրոնզե սաղավարտը: Սաղավարտի ստորին հատվածում Արգիշթի Ա արքայի որդի Սարդուրի Բ-ի սաղավարտը Խալդի աստծոն ձոնելու վերաբերյալ սեպագիր հիշատակությունն է⁶⁵: 1950 թվականի պեղումների արդյունքում գտնվել է բրոնզե սաղավարտ Մենուայի որդի Արգիշթի Ա արքայի սեպագիր արձանագրությամբ, որն իր գեղարվեստական հարդարանքով համընկնում է առաջին օրինակի հետ⁶⁶: Սաղավարտներին միավորում է հարդարման միևնույն տիպը (նկ. 66, 67): Գեղարվեստական տեսակետից բավական ուշագրավ են Վանի թագավորության տարբեր շրջաններից հայտնաբերված այսպես կոչված Թեյշեբայի կայծակնային խորհրդանշանով բրոնզե սաղավարտները: Թեյշեբայի խորհրդապատկեր պարունակող սաղավարտներն ըստ իրենց գեղարվեստական հարդարման ձևի բաժանվում են երկու տիպի՝ Թեյշեբայի խորհրդապատկերով և Թեյշեբայի խորհրդապատկերին ռելիեֆային ուղղահայացով միացող կոնաձև սաղավարտներ (նկ. 68): Սաղավարտի ճակատամասի կենտրոնական հատվածում յուրօրինակ ռելիեֆային մշակմամբ գրաֆիկական պատկեր է (ըստ Ա. Պատրիկի՝ եռաժանի⁶⁷), որը Բ. Պիտրովսկու ենթադրությամբ հանդիսանում է Թեյշեբա աստվածության խորհրդանշանը⁶⁸: Այս առիթով թերևս կասկածելի է թվում Խալդի աստվածությանն ուղղված տեքստով սաղավարտների պատկերանշանը վերագրել Թեյշեբային⁶⁹: Որոշ ուսումնասիրողներ խորհրդանշանը համարում են Խալդիի եռաժանի⁷⁰ կամ կենդանական եղջյուրներ⁷¹: Չի բացառվում, որ այսօրինակ սաղավարտները կրել են հատուկ գործերի զինվորները: Դատելով Մհերի դռան արձանագրությունից՝ դիցարանի գլխավոր աստվածություններն ունեցել են «գործեր», որոնց մատուցվել են գոհաբերություններ⁷²: Պ. Կալմեյերի ենթադրությամբ սաղավարտների ճակատամասի այս

⁶⁴ Belli 1993:61–67.

⁶⁵ Пиотровский 1950:67.

⁶⁶ Пиотровский 1952:39.

⁶⁷ Պատրիկ 1983:20 (տխ. 2):

⁶⁸ Пиотровский 1950:59 (рис. 38).

⁶⁹ Погосян 2023:221–228.

⁷⁰ Riemschneider 1965:78–79.

⁷¹ Van Loon 1966:119.

⁷² Հմայակյան 1990:29:

խորհրդապատկերն իրենից ներկայացնում է արքայական պատկանելության նշան⁷³: Աստվածությունների զինավառ հանդերձանքի ուշագրավ պատկերներ են ներկայացված Վերին Անձավից (Թուրքիա) հայտնաբերված բրոնզե վահանի շրջանաձև հորինվածքում: Սաղավարտով են ներկայացված նաև վահանի աղեղնավոր հերոսները (նկ. 69, 70): Զինվորական հանդերձում կարևոր տեղ են ունեցել նաև մետաղական կապարճները, որոնք գցվել են ուսին և հարդարվել են հիմնականում ռազմական թեմատիկ պատկերագրությամբ: Կարմիր բլուրից հայտնաբերված փայտե արձանիկների վրա գոտուց են կախված նաև դաշույնի համար նախատեսված պատյանները (նկ. 71): Ուրարտական զինվորական հանդերձավորման մասին կարելի է պատկերացում կազմել նաև զինավառ աստվածությունների, հատկապես Խալդիի կերպարային լուծումներով⁷⁴: Ելնելով սեպագիր արձանագրություններից, Խալդիին մարդկային պատկերացումներում ունեցել է զինվորի կերպարանք, պատերազմներում հանդես եկել որպես զորքի առաջնորդ:

Ուրարտական մշակույթում որսորդի կերպար հայտնի է Էրեբունի պալատական համալիրից հայտնաբերված մի որմնանկարի բեկորի օրինակով: Կերպարի հագին կարճաթև կապույտ զգեստ է, գլխին՝ փափուկ գործվածքից, օղագոտուն (օբոդոկ, ободок) ուսերին իջնող ծոծրակալով և ականջակալերով գլխարկ (шапка-ушанка, flap hat) (նկ. 72): Եղանակային պայմաններից ելնելով, Վանի թագավորությունում, ինչպես Ասորեստանում⁷⁵, որսորդական և զինվորական հագուստում միգուցե կիրառվել են նաև մորթի և կաշի: Դժվար է ասել արդո՞ք պատկերված է սովորական որսորդ-արքայի, թե՞ սրբազնացված կերպարի հանդերձ, քանի որ Առաջավոր Ասիայի կերպարվեստում մեծ տարածում գտած որսի մոտիվը ոչ միայն եղել է արքայական զվարճանք, այլև արքայական ծիսակատարությունների անբաժան մաս⁷⁶: Որսորդ-հերոսի կերպար կարելի է համարել նաև բրոնզե որոշ գոտիների հարդարանքում, առյուծի որսի տեսարաններում ներկայացված զինյալ հեծյալներին, որոնք հիմնականում կրում են զինվորական հանդերձին հատուկ մինչ ծնկները հասնող զգեստ (նկ. 9, 10): Ուրարտական մի գոտու դրվագում նիզակակիր որսորդի հագին եռանկյուն վզամասով, կարճ թևքերով, լայն գոտեկապով գծազարդ զգեստ է, գլխին կրում է դարձյալ փափուկ գլխարկ: Պաշտամունքային մի թիթեղից էլ հայտնի է աղեղնավորի կերպար՝ ավանդական տիպի երկար զգեստով և սաղավարտով (նկ. 73): Էրեբունու որմնանկարներում պահպանվել է նաև հովիվի պատկեր, հագին երկար, սպի-

⁷³ Calmeyer 1991:316.

⁷⁴ Պողոսյան 2018:

⁷⁵ Houston, Hornblower 1920:46.

⁷⁶ Кинжалов 2009:26.

տակ զգեստ՝ համադրված կապույտ թիկնոցով, գլխին երկար ժապավեն-գլխակապ (նկ. 74): Որմնանկարի բեկորներից մեկում պահպանվել է նաև ցլերին ուղեկցող մեկ այլ հովիվի կամ տաճարային սպասավորի մարմնի հատված⁷⁷ կարճ տունիկայով և գոտեկապից իջնող ծոփազարդ միակողմանի շալով:

Արական սեռի հանդերձի ուսումնասիրության շրջանակում նաև բավական հետաքրքրական է դիտարկել Կարմիր բլուրից հայտնաբերված կավե ձկնակերպ արձանիկների հանդերձանքը: Փոքրիկ կավե արձանիկները ներկայացնում են մորուքավոր էակներ, որոնց գլուխն ու մարմինը հարդարված է ելուստավոր, ձկնագլուխ գլխանոց-ծածկոցով (նկ. 75): Ձկնաթեփուկային հանդերձանքի վրա պահպանվել են կապույտ գունավորման հետքերը՝ հավանաբար խորհրդանշելով նրանց ծովային բնույթը⁷⁸: Ձկնակերպ աստվածությունների պատկերագրական նախատիպը հանդիպում է օրինակ քասսիթական ժամանակաշրջանի արվեստում, որը մեծ տարածում է գտել նաև հետագա նոր-ասուրական և նոր-բաբելոնյան մշակույթներում⁷⁹: Ձկնակերպ մորուքավոր արարածների կավե նմանօրինակ քանդակներ հայտնաբերվել են նաև Աշուր և Նինվե քաղաքների (Իրաք) կառույցների ստորգետնյա հատվածներում⁸⁰: Ձկնակերպ արարածներն ամենայն հավանականությամբ ունեցել են ծիսապաշտամունքային կարևոր նշանակություն⁸¹ և չի բացառվում, որ իրականում այս կերպարների նախատիպերը եղել են նմանօրինակ ձկնատիպ հանդերձով, որոշակի ծես իրականացնող քուրմ-շամաններ (ուրարտական մի կնիքի դրոշմվածքում կա նմանակերպ քրմի կամ աստվածության պատկեր⁸²): Ասուրական պատկերաքանդակների հետ համեմատելիս կարելի է ենթադրել, որ գլխի եղջրավոր հարդարանքը վերնամասում հարդարվել է ձկան գլխի ձևով, որից թիկունքի վրա իջել է ձկան մարմնի ուրվագծով թիկնոցը: Հետաքրքրական է, որ նման կերպավորումն իր ձևաբանական ընդհանրական հատկանիշներով հիշեցնում է քրիստոնեական վեղարով հոգևորական սրբազան հանդերձանքի ընդհանուր ուրվագիծը:

⁷⁷ Ходжаш, Трухтанова, Оганесян 1979 (рис. 53).

⁷⁸ Պողոսյան 2018:237.

⁷⁹ Black, Green 1992:82.

⁸⁰ Green 1983:87.

⁸¹ Тараян 2012:113–124; Պողոսյան 2024:62:

⁸² Пиотровский 1952:24.

ԿԱՆԱՆՑ ՀԱԳՈՒՍՏԸ

Վանի թագավորության մշակույթի հետազոտության բնագավառում դեռևս պատշաճ ուսումնասիրության չեն ենթարկվել հայտնաբերված գտածոների հորինվածքային բովանդակության իրական խորհրդաբանությունը, դրանցում ներկայացված կանանց կերպարների տարբերությունները, սոցիալական կարգավիճակի առանձնահատկությունները, մասնագիտական կողմնորոշումները, հասարակության մեջ նրանց հանդեպ ձևավորված վերաբերմունքը և իհարկե հանդերձի առանձնահատկությունները: Սույն ուսումնասիրության համար հին Մերձավոր Արևելքի մշակութային առնչությունների համատեքստում կնոջ կերպարը լուսաբանելու հարցում հիմնական սկզբնաղբյուր են ծառայել Վանի թագավորության և հարևան մշակույթների հնագիտական գտածոները, ինչպես նաև պահպանված գրավոր աղբյուրներում արձանագրված հիշատակությունները: Գեղարվեստական հորինվածքների վերլուծության արդյունքում կարելի է եզրակացնել, որ դրանցում ներկայացված կանանց ինքնության բացահայտման գործում կարևոր նշանակություն ունեն պատկերամիջոցների ընտրությունը, հորինվածքային լրացյալ տարրերը և հանդերձի առանձնահատկությունները՝ որպես սոցիալական և կրոնական կարգավիճակի գլխավոր ցուցիչներ: Գրավոր սակավաթիվ աղբյուրներում պահպանվել են կանանց մասին հիշատակումներ, որտեղ կանանց հատկանշող անվանումներում կիրառվել է «MUNUS» շումերական գաղափարագիրը¹: Բացի դա, հանդիպում են նաև «úedia» և «lutú» բառաձևերը, և հետաքրքրական է, որ որոշ ուսումնասիրությունների համաձայն «úedia» ձևը հիշատակված է ցածր խավի կանանց (սպասուհիներ, օղալիսկներ և այլն) նկարագրություններում²: Արձանագրություններում հանդիպում է նաև «sila» ձևը, որը Ֆ.Քյոնիգի վերծանությամբ կիրառվել է կին, մայր կամ քույր նշանակությամբ³: Մի սեպագիր արձանագրության մեջ «sila» բառը նշվում է Խալդիի կնոջը զոհաբերություն մատուցելու համատեքստում, ուստի հաստատվում է բառի կին թարգմանությունը⁴: Հավանական է, որ այն ուղղակի հատկանշել է իգական սեռը⁵: Բացի վերը նշվածը, արձանագրություններից հայտնի է նաև «gašan»բառը,

¹ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:236.

² Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:236–237.

³ König 1955–57:199.

⁴ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014: 238.

⁵ Այվազյան 2013:102:

որը հետազոտողները թարգմանել են որպես տիկին: Ազնվական կանանց վերաբերյալ շատ քիչ են պահպանված գրավոր աղբյուրները: Ուրարտական միայն երեք սկզբնաղբյուրում է պահպանվել թագուհիների վերաբերյալ հիշատակություն⁶: Հիշարժան է Մենուա արքայի կնոջ՝ (կամ դստեր⁷) Թարիթիայի վերաբերյալ արձանագրությունը Մենուայի քարակերտ սեպագրում, որից տեղեկանում ենք Մենուայի կառուցած հայտնի ջրանցքի տարածքում (Վան) կնոջը նվիրված խաղողի այգու մասին⁸: Սա թերևս կարևոր տեղեկություն է առ այն, որ Վանի թագավորությունում թագուհիներն ունեցել են անձնական ունեցվածք: Այանիսի ամրոցի պեղումներում բացված ոսկե առարկայի արձանագրությունից տեղեկանում ենք հավանաբար Ռուսա Բ-ի կնոջ՝ Քաքուլիի ունեցվածքի մասին⁹: Ուրարտական արքայական արձանագրություններում միայն մեկ կնոջ հիշատակումը վկայում է, որ արքաները եղել են մոնոգամ, թեև կան նաև հիշատակություններ հարեմների գոյության մասին¹⁰: Տեղեկություններ են պահպանվել նաև հարևան թագավորությունների միջև արքայադստրերին կնության տալու վերաբերյալ¹¹: Այսօրինակ միջմշակութային երևույթները թերևս կարող էին նպաստել հանդերձում առկա նորաձևության նմանություններին ու փոխազդեցություններին: Գրավոր աղբյուրներից բացի, հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերվել են արքունական կանանց թաղումներ (Գիրիթթեփե¹², Քայալիդերե¹³, Ալթինթեփե¹⁴ (Թուրքիա) և այլն), բացահայտելով ոսկե, արծաթե, բրոնզե զարդեր, ոսկե ծաղկանման կոճակներ (Ալթին-թեփե հնավայրի թաղումների հատվածում մարմինների մոտ հայտնաբերվել են ոսկե սկավառակաձև առարկաներ, որոնք հավանաբար կարված են եղել հագուստին¹⁵): Այանիսի պեղումներով հայտնաբերված ունքի ակցանը, աչքի գծաներկի և ականջի մաքրման միջոցները վկայում են Վանի թագավորությունում մարմնի խնամքի և գեղեցկության հանդեպ տածած ուշադրությունը¹⁶: Հին Արևելքում դեմքի խնամքն ընդունված է եղել թե՛ կանանց և թե՛ տղամարդկանց համար¹⁷: Այս ամենի հետ մեկտեղ բավական ուշագրավ է, որ կանայք դերակատարում են ունեցել նաև ռազմական գործում¹⁸:

⁶ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:103:

⁷ Дьяконов 1963:57–62.

⁸ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:239.

⁹ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:239–240.

¹⁰ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:240.

¹¹ Պրեկյան 2008:301:

¹² Balkan 1964:241.

¹³ Burney 1966:110.

¹⁴ Özgüç 1969:15–22.

¹⁵ Azarpay 1968:59, pl.45.

¹⁶ Çilingiroğlu, Erdem 2009:4.

¹⁷ Барди́ман 240–241.

¹⁸ Պողոսյան 2023:190:

Կին-զինվորականների գոյությունն է փաստում Հայաստանի հյուսիսում՝ Բովեր 1 հնավայրում (Շնող, Լոռու մարզ) անցկացված պեղումներում հայտնաբերված (№ 17 դամբարան, թվագրվում է մ.թ.ա. 8–6 դդ.) բարձր խավի երիտասարդ կնոջ թաղումը, ով հավանաբար եղել է զինվորական և մասնակցել պատերազմների՝ դատելով մարմնի մասունքների վրա առկա վնասվածքներից¹⁹:

Գեղարվեստական տեսակետից բավական հետաքրքրական են բրոնզե պաշտամունքային թիթեղների և որոշ գոտիների պատկերագրական հորինվածքները, որոնցում ներկայացված են ազնվական կանայք, միգուցե աստվածուհիներ կամ քրմուհիներ, ինչպես նաև տարբեր խավերի կանայք: Քրմուհիների վերաբերյալ գրավոր տեղեկությունները բացակայում են, սակայն իգական սեռի հոգևոր դասի ներկայացուցիչների կերպարներ կարելի է հավանաբար տեսնել գոտիների, կախազարդերի, պաշտամունքային թիթեղների գեղարվեստական հարդարանքում: Որոշ ենթադրությունների համաձայն, ուրարտական երկրպագության և ընծայաբերության տեսարաններում աստվածությունների առջև պատկերված կանայք կարող են լինել քրմուհիներ²⁰: Գեղարվեստական հորինվածքներում հեղման կամ ընծայաբերության տեսարաններում, կարելի է ենթադրել, որ պատկերված են տաճարային սպասավորներ կամ սրբազան կերպարներ: Պատկերագրական հորինվածքներից դատելով՝ կանայք Վանի թագավորության հոգևոր և աշխարհիկ կյանքում ունեցել են բարձր դիրք²¹: Դա են փաստում նաև պետական դիցարանում ներկայացված տարբեր դիրքի աստվածուհիները: Տարբեր գոտիների պատկերադաշտերում ներկայացված են կանանց մասնակցությամբ տոնակատարություններ, ծիսակարգեր: Այդ տեսարաններից դատելով՝ կանայք գործուն դերակատարում են ունեցել դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ստեղծման գործում (ինչպես օրինակ գորգագործություն), երաժշտության և պարի ասպարեզում, հոգևոր և տաճարային կյանքում (քրմուհիներ, տաճարային ծառաներ): Գեղարվեստական հորինվածքներում բազմիցս հանդիպում են նաև ազնվական կանանց, կամ միգուցե աստվածուհիներին սպասարկող քրմուհիների պատկերներ: Մերի դռան սեպագիր արձանագրության վերծանության արդյունքում հայտնի է շուրջ 35 դիցուհի²², որոնք ներկայացված են արական սեռի աստվածների թվարկումից հետո և միայն նրանց հետ համատեղ, նրանց մատուցվող ավելի քիչ գոհերի քանակով: Արդյո՞ք սա խոսում է տղամարդու համեմատ կանանց սոցիալական դիրքի ստորադասման ավանդույթից, ինչ-

¹⁹ Khudaverdyan, Yengibaryan, Hobosyan, Hovhanesyan, Saratikyan 2020:119–128.

²⁰ Jakubiak 2023.

²¹ Погосян 2017:79.

²² Հմայակյան 1990:26–27:

պես ենթադրում է Ս. Հմայակյանը²³: Պատկերագրական հորինվածքներում կարելի է նկատել, որ արական սեռի սրբություններին երկրպագության տեսարաններում ներկայացված են թե՛ կանայք և թե՛ տղամարդիկ, իսկ կին աստվածուհիների դեպքում միայն կանայք (նկ. 76–78):

Ուրարտական թագավորությունում կանանց զգեստը հայտնի է առավելապես երկչափ ու եռաչափ գեղարվեստական հորինվածքներից: Թեև հայտնի գեղարվեստական հորինվածքներն առավելապես կրում են պաշտամունքային պատկերագրություն և բնույթ, սակայն ելնելով պատկերների ուսումնասիրությունից կարելի է եզրակացնել, որ կանանց և նրանց աստվածուհիների հագուստի ձևերում էական տարբերություններ չեն եղել: Ազնվական տիկնոջ կերպար հայտնի է Կարմիր բլուրից գտնված մի փայտե արձանիկի օրինակով՝ պատկերված իր հայելու, ուլունքաշարի և հովհարի հետ միասին²⁴: Պատկերագրական որոշ հորինվածքներ փաստում են ուլունքազարդերի ոչ միայն գեղագիտական, այլև որոշակի պաշտամունքային բնույթը: Դրա վառ վկայությունն են որոշ զոտիների հորինվածքներում ծեսի մասնակիցների ձեռքի ուլունքաշարերը: Չի բացառվում, որ դրանք կատարել են այսպես ասած պաշտամունքային համրիչի դեր, կիրառվել են ծիսակարգերում, ինչպես հետագա կրոնական այլ մշակույթներում: Կանանց տոնական զգեստն իր մետաղական դեկորատիվ հավելումների պատճառով հավանաբար եղել է բավական ծանր²⁵: Հագուստի մասին եռաչափ պատկերացում կարելի է կազմել Վանի Դարաբեյ ամրոցից հայտնաբերված բրոնզե արձանիկի օրինակով (նկ. 79): Աջ ձեռքն ուղղված է բաց ափով վեր, ձախում առկա է անցք՝ որում թերևս դրված է եղել ճյուղ²⁶: Այս նույն կերպավորմամբ կնոջ պատկեր հայտնի է նաև կանգնած տարբերակով արձանիկ: Ուրարտագիտության բնագավառում վերոհիշյալ արձանիկը ընդունված է համարել որպես Ուարուբաինի աստվածուհու պատկերագրական մարմնավորում: Միերի դռան սեպագիր արձանագրության համաձայն Ուարուբաինին Վանի թագավորության դիցարանի գլխավոր Խալդի աստծո զույգն է և դիցարանի գլխավոր աստվածուհին²⁷: Նրա անունը մշտապես հիշատակվում է շինարարությունների կամ այգի տնկելու վերաբերյալ սեպագիր արձանագրություններում: Վիճահարույց է արդյո՞ք արձանիկը ներկայացնում է աստվածուհու, թե մահկանացու կնոջ²⁸: Միգուցե ներկայացված է ուրարտական դիցարանի մեկ այլ աստվա-

²³ Հմայակյան 2001:59:

²⁴ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:105:

²⁵ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:103:

²⁶ Пигровский 1959:82.

²⁷ Հմայակյան 1990:109:

²⁸ Barnett 1950:29; Çevik 2012.

ծուռու կերպար²⁹: Բրոնզի վրա վարպետը բավական հմտորեն փոխանցել է գործվածքի մակերևույթը և զգեստի ուրվագծային առանձնահատկությունները: Կերպարի հագին մինչ արմունկները հասնող թևքերով, պարանոցի բացվածքով, քառանկյուն զարդանախշերով գործվածքից երկար զգեստ է: Ուրարտական գեղարվեստական հարդարանքում ամենատարածվածը ծաղիկ-վարդյակ մոտիվն է, որը կիրառվել է ոչ միայն գործվածքներում և հարդարման պարագաներում, այլև կոթողային արվեստում (որը փաստում են Այանիսի պեղումներում հայտնաբերված ոսկեգոծ բրոնզե վարդյակները³⁰): Կուրծքը հարդարված է ուլունքաշարով (թվում է, որ այն ոչ թե ուլունքաշար է, այլ օղակազարդ մետաղական շղթա) և առյուծաձև խաչ-կախիկով (Բ.Պիոտրովսկու ենթադրությամբ այն ունի փոքրիկ դաշույնի ձև³¹): Իսաչաձև կախիկն ամենայն հավանականությամբ ասոցացվել է արևի, կրակի և պտղաբերության գաղափարի հետ³²: Կա ենթադրություն, որ առյուծաձև զարդը շքասեղ է³³: Նմանատիպ շքասեղների բազմաթիվ օրինակներ են հայտնի³⁴ (նկ. 31, 32) (այդ թվում նաև հայտնի է առյուծամարմին շքասեղ³⁵): Առյուծաձև զարդերը Հայկական լեռնաշխարհում հայտնի են նաև Լոռի Բերդում գտնված առյուծակերպ ուլունքի օրինակով, որի կատարման ոճն ու եղանակը կապվում են ուրարտականի հետ³⁶: Նման խաչեր կարելի է տեսնել նաև ասորական պատկերագրական հորինվածքներում՝ օղերի կամ կախազարդերի ձևով³⁷: Աստվածուհու կրծքամասում առյուծաձև զարդ-կախիկի խորհրդանշային հիմքերը թերևս գալիս են անհիշելի ժամանակներից և համադրելի են մի ժայռապատկերում ներկայացված կին-մայր կերպարի կրծքամասում պատկերված առյուծի հետ³⁸: Հայկական լեռնաշխարհի մարդկանց հնագույն պատկերացումներում կինը հավանաբար արտացոլել է մայրության և պտղաբերության գաղափարը, որի վկայությունն են ժայռապատկերներում երկնային լուսատուների, խորհրդանշական արարածների, ինչպես նաև առյուծների հետ համատեղ ներկայացված կանանց կերպարները³⁹: Թուփրակ-կալեից գտնված ոսկյա մեդալիոնի հորինվածքում ներկայացված նույնանման կերպարի հետ համեմատությամբ (նկ. 80), կարելի է եզրակացնել, որ արձանիկի ձեռքում եղել է կենսաց ծառի

²⁹ **Բաղայան** 2018 (ա):118:

³⁰ **Batmaz** 2013:68,70 (fig. 7).

³¹ **Пиотровский** 1962:82.

³² **Есаян** 1968:255–260.

³³ **Zahlhaas** 1991:185.

³⁴ **Yığıtpaşa** 2023.

³⁵ **Հայաստանի պատմության թանգարան** 2018:192:

³⁶ **Գևեջյան** 2007:149:

³⁷ **Heйхардт** 1975:4–5.

³⁸ **Մուղղուլյան** 1985:67:

³⁹ **Մարտիրոսյան** 1981:

ճյուղ⁴⁰, որն ըստ երևույթին ասոցացվել է պտղաբերության և բուսականության հետ⁴¹: Մեդալիոնի պատկերադաշտում պտղազարդային ոճավորմամբ հորիզոնականը ևս հավանաբար ասոցացվում է պտղաբերության գաղափարի հետ⁴²: Կերպարային նույն լուծումը կրկնվում է երկչափ և եռաչափ տարբեր գեղարվեստական հորինվածքներում՝ թե՛ աստվածուհու և թե՛ նրան երկրպագողների մարմնավորումներում: Ամենայն հավանականությամբ կանայք և մայրերը Վանի թագավորությունում ընկալվել են ինչպես իրենց գլխավոր Ուարուբահինի աստվածուհին, որը Հ. Մարտիրոսյանի ենթադրությամբ եղել է Մեծ Մայր, ինչպես նաև երկնքի, հավերժական ջրերի և բուսականության աստվածուհին⁴³: Թեև ընդունված է մեդալիոնի հորինվածքը դիտարկել որպես Ուարուբահինի աստվածուհուն երկրպագելու տեսարան, ժամանակին ոմանք ենթադրել են, որ միգրացե պատկերված են թագուհին և իր սպասուհին⁴⁴ (սպասուհու դեպքում վիճելի է ազնվականին հատուկ աստվածային հագուստի տիպը): Արձանիկի զգեստն առաջամասում ունի դեկորատիվ կտրվածք, եզրերը մշակված են երկշառք ծոփազարդով: Ըստ Բ. Պիոտրովսկու, այն նման է ասուրական օրինակներին⁴⁵: Ծնկների հատվածում դեկորատիվ կտրվածքից դատելով զգեստը երկմաս է⁴⁶: Վերին զգեստը կողքային հատվածում ունի ընդգծված միացման կարաբաժին: Թևքերն ամենայն հավանականությամբ ձևված են ամբողջական կտրվածքով (սկ. 81): Կանանց հանդերձի այս ձևը մշտապես կրկնվելով ուրարտական տարբեր հորինվածքներում՝ վկայում է, որ այն ժամանակաշրջանում ընդունված ավանդական զգեստի տիպ է: Որոշ կախազարդերում պատկերված կանանց կերպարների արտաքին նկարագրից դատելով, կանանց զգեստի ետնամասում կիրառվել է հավանաբար նաև երկայնափեշ (երկարատուտք, շլեյֆ)⁴⁷:

Կանացի հանդերձի անբաժան մաս է կազմել գլխաշոր-քողը, որը դատելով պատկերներից՝ պատրաստվել է հիմնականում հանդերձին համապատասխան գործվածքից (հավանաբար դաջածո կամ ասեղնագործ), ունեցել է տարբեր երկարություն, զարդարվել եզրամասի ծոփազարդմամբ: Վանի թագավորությունում գլխաշորի ձևվածքը եղել է ամենայն հավանականությամբ քառանկյուն կամ ուղղանկյուն գործվածքից, ինչպես հարևան ասուրական ծոփազարդ թիկնոց-

⁴⁰ Погосян 2017:80.

⁴¹ Лосева 1962:310.

⁴² Մնացականյան 1955:32:

⁴³ Մարտիրոսյան 1978:77:

⁴⁴ Տիրացյան 1964:158:

⁴⁵ Пиотровский 1940:90.

⁴⁶ Պողոսյան 2017:89:

⁴⁷ Պողոսյան 2017:85:

ծածկոցների դեպքում⁴⁸, որը գրվել է գլխին՝ ծածկելով նաև մարմինը: Կանայք գլխաշոր-քողն ամրացրել հերակալների և շքասեղների միջոցով: Ասվածի վկայությունն են հնագիտական պեղումներում հայտնաբերված տարբեր տիպի շքասեղներն ու հերակալները⁴⁹: Գլխի ծածկոցն ամենայն հավանականությամբ ունեցել է կարևոր նշանակություն՝ հանդիսանալով սոցիալական կարգավիճակի ցուցիչ: Հետաքրքիր է, որ հետագա հայկական տարագում, ամուսնացած կանանց և երիտասարդ աղջիկների գլխի հարդարանքը տարբերակվել է ձևով, զարդանախշմամբ և գույնով: Հայոց մեջ աղջիկները մինչ հասունություն գլխաբաց են եղել, իսկ ամուսնությունից հետո պարտադիր կրել են գլխաշոր: Այն հարդարանքի տարր լինելուց բացի, Հայկական լեռնաշխարհում դարեր շարունակ ունեցել է նաև ծիսական, տարիքային և կնոջ սոցիալական դրությունը հատկանշող գործառույթ⁵⁰: Տրամաբանական է ենթադրել, որ նախաքրիստոնեական Հայաստանում, ինչպես միջնադարում, գլխաշորը կնոջ հասունությունն է խորհրդանշել⁵¹: Հայոց մեջ գլուխը կապած կինը համարվել է նշանված կամ ամուսնացած: Օրինակ Սասունում գլխաշորի՝ որպես աղջկա տարիքային հասունացման և ամուսնացած լինելու խորհրդանշական վկայությունն է՝ նշանադրեքին խնամախոսների «եկել ենք լաչակը խնդրելու» արտահայտությունը⁵²: Այս առումով հատկանշական է հայոց ժողովրդական էպոսում Մսրա Խաթունի կողմից Մհերին ուղարկված գոտին ու գլխաշորը՝ որպես ամուսնության առաջարկություն⁵³: Որոշ ուսումնասիրությունների համաձայն հնում կանանց գլուխը ծածկելու սովորույթը պայմանավորված է եղել մազերն օտարների աչքից թաքցնելու ավանդույթով, քանի որ հնում դրանց տրվել է մոզական նշանակություն՝ աղերսվելով բուսականության և արգասավորության գաղափարին⁵⁴: Տարբեր մշակույթներում գլուխը համարվել է մարդու մարմնի սրբազան հատվածը և անգամ գոյություն են ունեցել դրան նվիրված հատուկ ծեսեր⁵⁵: Ս. Հմայակյանի ենթադրությամբ Վանի թագավորությունում աղջիկների համար գլխաշորը պարտադիր չի եղել⁵⁶: Կանանց և աղջիկների հանդերձի կերպարային տարբերակման վառ օրինակ են որոշ պաշտամունքային թիթեղներում և գոտիներում ներկայացված գլխաբաց օրիորդների պատկերները: Վանի թագավորության կանանց կերպարային լուծումներում գլխաշորի նշանակությունը հասկանալու համար համեմա-

⁴⁸ **Houston, Hornblower** 1920:50, fig. 29.

⁴⁹ **Հմայակյան** 2007:172–185:

⁵⁰ **Ստեփանյան** 2006:36:

⁵¹ **Ստեփանյան** 2007:21:

⁵² **Նահապետյան** 2009:80:

⁵³ **Սասունցի Դավիթ** 1961:119:

⁵⁴ **Гаген-Торн** 1926:87.

⁵⁵ **Փրօքեր** 1983:222–228.

⁵⁶ **Հմայակյան** 2005:7:

տություն կարելի է կատարել խեթական տեքստերի հետ, որոնցում աղջիկները մաքրություն և կուսություն են խորհրդանշել, իսկ կանայք մայրական մոգական ուժ⁵⁷: Ծածկոցը, որով ծածկվել են կանայք կոչվել է «kariulli» կամ «kuressar»⁵⁸: Դա իրենից ներկայացրել է կարճ կամ երկար սավան, կարմիր, կապույտ կամ սպիտակ (ըստ սոցիալական դիրքի), որը ծածկել է մարմինը գլխից ոտքերը: Այն հանդիսացել է հարսանեկան ավանդական հանդերձի բաղադրիչ նաև հետագա դարերում տվյալ տարածքի կանանց տարագում: Հատկանշական է, որ ասուրական հասարակությունում ևս բարձրաշխարհիկ կանայք կրել են նուրբ գործվածքից քող-ծածկոց՝ գլխին հատուկ ճակատակալով ամրացված⁵⁹: Ամուսնացած կանանց և աղջիկների սոցիալական կարգավիճակի տարբերակման ավանդույթ գոյություն է ունեցել նաև հին արևելյան այլ մշակույթներում⁶⁰: Դեռատի աղջիկների մասին Վանի թագավորությունից մեզ տեղեկություններ չեն հասել ցավոք, իսկ օրինակ միջագետքյան աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ Բաբելոնում հարգված ընտանիքներում ըստ ավանդության կնության էին առնում կույս, այսպես կոչված մաքուր աղջիկներին⁶¹: Ասորեստանի գրավոր աղբյուրներում կա հիշատակություն առ այն, որ կանանց, դստերին և այրիներին օրենքը թույլատրել է կրել գլխաշոր, իսկ անբարո կանանց և ստրուկներին արգելվել է (գլխաշորով կանայք փողոցում ծածկել են նաև դեմքը)⁶²: Գլխաշորի հետ կապված են եղել նաև ամուսնական ծիսական որոշ արարողություններ: Գլխաշոր կրելը մեծ կարևորություն է ունեցել ըստ երևույթին նաև հելլենիստական Հայաստանի ավանդական պատկերամտածողության մեջ, որի վառ վկայությունն են հանդիսանում Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող մ.թ. 1-2-րդ դդ. թրծակավե արձանիկները, որոնց կերպարային լուծումը նույնական է Ուարուբահինի⁶³ (սկ. 82), ինչպես նաև հետագա քրիստոնեական Տիրամոր հետ: Այս ավանդույթը թերևս հետագայում փոխանցվել է նաև հայկական քրիստոնեական ժամանակաշրջանի ժողովրդական տարազին: Վաղ քրիստոնեության ժամանակներում տաճար այցելելիս կանանց համար պարտադիր է եղել գլխաշոր կրելը⁶⁴: Գլխաշորի ավանդույթը ինչպես նշում են օտարերկրյա ճանապարհորդները հայուհիները կրել են փողոցում մինչ 19-րդ դար⁶⁵: Հայոց մեջ պահպանված ավանդույթի համաձայն սրբավայրեր այցելող կանայք գլխաշոր էին նվիրաբե-

⁵⁷ Pringle 1993:148.

⁵⁸ Pringle 1993:152–153.

⁵⁹ Готтенрот 2009:47.

⁶⁰ Бардиман 1990:236.

⁶¹ Stol 2016:13–16.

⁶² Pendergast 2004: 62.

⁶³ Պողոսյան 2023:188:

⁶⁴ Бардиман 1990:236.

⁶⁵ The Book of costume 1847:386–387.

րում տաճարներին⁶⁶: Գլխաշորը զարդային նշանակությունից բացի, Հայկական լեռնաշխարհում ունեցել է նաև ծիսական գործառույթ⁶⁷:

Ուրարտական դեկորատիվ-կիրառական արվեստում գեղարվեստական հարդարմամբ և սյուժետային հարուստ պատկերացանկով աչքի են ընկնում հատկապես կանանց մասնակցությամբ տոնահանդեսներ պատկերող գոտիները (սկ. 13–19): Բարձրաշխարհիկ կանանց կյանքին կամ աստվածուհիներին նվիրված ծիսակարգերում իգական սեռի պատկերների գերակայությունից հասկանալի է, որ ամենայն հավանականությամբ այսօրինակ գոտիները պատկանել են կանանց: Տարբեր գոտիների գեղարվեստական հարդարանքում ներկայացված գլխավոր կերպարը, որին ուղղված են բոլոր գործողությունները, հանդիսանում է սովորաբար գահին բազմած կերպարը: Չի բացառվում, որ գոտիների հարդարանքում տոնածիսական տեսարաններում ևս ներկայացված է ուրարտական դիցարանի գլխավոր դիցուհին՝ Ուարուբաինին կամ ծեսի շրջանակում նրա հետ նույնացող տերության թագուհի-քրմուհին: Գլխավոր կերպարը գոտիների հորինվածքներում մշտապես առանձնանում է գլխաշորի առկայությամբ⁶⁸: Ըստ Ե. Գրեկյանի, որոշ տեսարաններ կարող են լինել հարսանեկան արարողության դրվագներ⁶⁹: Միգուցե ամուսնական տոնակատարությունները նմանեցվում էին սրբազան աստվածային ամուսնության ծեսին, որը հնում տեղի էր ունենում Նոր տարվա տոնախմբությունների ժամանակ⁷⁰: Այս առումով դիտարժան է նաև մի պատկերադրվագ, որտեղ հորինվածքի գլխավոր կերպարը երկար զգեստով և գլխաշորով կին է, որի գլխավերևում երկու կողմից ծածկոց են պահում: Կա տեսակետ, որ այն արևից կամ անձրևիցից պաշտպանելու համար է⁷¹: Սակայն չի բացառվում նաև, որ այն կարող է լինել ծեսի համար նախատեսված հատուկ ծածկոց: Ասվածի համար կարող է փաստ լինել այն, որ գլխավոր կերպարը (Ե. Գրեկյանի ենթադրությամբ՝ թագուհի կամ աստվածուհի⁷²) ոչ թե ուղղակի քայլում է, այլ ձեռքերը բարձրացված են երկրպագության դիրքով և ակնհայտ է, որ ներկայացված է կրոնական սյուժե: Գործվածքը կարող է լինել աստվածուհուն նվիրաբերելու, կամ հարսանեկան ծեսում որոշակի գործողության համար: Չի բացառվում, որ որոշ գոտիների պատկերագրության մեջ մանածագործության դրվագները ևս կապված են Ուարուբաինի աստվածուհու հետ, ով ըստ Ս. Հմայակյանի կարող էր հանդիսանալ նաև արհեստներն ու արվեստները հովանավոր-

⁶⁶ Ավագյան 1983:73:

⁶⁷ Ստեփանյան 2006:36:

⁶⁸ Ziffer 2002:645.

⁶⁹ Գրեկյան 2008:293:

⁷⁰ Բաղայան 2014 (ա):

⁷¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:245.

⁷² Գրեկյան 2008:294:

րող դիցուհի⁷³: Օրինակ հին Հունաստանում, Աթենասին նվիրված տոներին կանայք հատուկ ծիսական գործվածքը շքերթի ընթացքում տանում և նվիրաբերում էին տաճարին: Ուրարտական գոտու պատկերադաշտում առանց գլխածածկոցի երիտասարդ աղջիկները, հավանաբար սպասուհիներ են (թեև չի բացառվում, որ նրանք հարսանեկան ծեսին մասնակցող երիտասարդ աղջիկներն են, հարսի ընտանքի անդամներ): Նման ծեսերն անհայտ են հին Մերձավոր Արևելքի այլ մշակույթներում⁷⁴: Չի բացառվում, որ ուրարտական գոտիների դրվագներում ներկայացված է աստվածուհու կամ հարսնացուի համար նախապատրաստվող գլխաշորի հետ կապված արարողություն (օրինակ հարսնացուի նախապատրաստման կամ գլխաշորի հետ կապված խորհրդանշական ծես), որն ուղեկցվում է երգ ու պարով: Մի դրվագում ներկայացված է ընծայաբերության տեսարան, որի մասնակիցների ձեռքում տարվում են ուլունքաշարեր, կոշիկներ և այլն: Չի բացառվում, որ դրանք ևս հարսնացուի օժիտի մաս են: Այստեղ պատկերված կանանց հագին ուրվագծված են գոտեկապ-գոգնոցներով կիսաշրջագեատներն ու գոտուց կախված երկար ուլունքաշարերը: Ուրարտական գոտիների պատկերագրությունը հիշեցնում է միջնադարյան հայկական ավանդական ծեսերը, երբ հարսանեկան տոներին սահմանվել են հեթանոսական ավանդույթից եկող ավանդույթներ, պարերն ու երգերն էլ եղել են անպակաս: Ուշագրավ է, որ միջնադարում ևս այս ծեսին մասնակցել են երիտասարդ աղջիկները⁷⁵: Չի բացառվում, որ ուրարտական ժամանակներում, ինչպես և հետագայում, եղել է տոնակարգում սահմանված որոշակի օր, երբ հանվել է հարսի քողը: Հարսանեկան գլխաշորին տրվել է կարևոր նշանակություն նաև հայոց մեջ: Որոշ շրջաններում գլխաշորը պահվում էր սրբությամբ մինչ կյանքի վերջ և վրան անգամ երդվում էին⁷⁶: Այս առիթով կարելի է ենթադրել նաև, որ նման գոտիները միգուցե եղել են հարսնացուի օժիտի բաղկացուցիչ (ինչպես հետագա հայոց ավանդույթում⁷⁷): Որոշ գոտիների դրվագներում կարծես պատկերված են նաև թոնրի մոտ հաց թխող, և դագաձի առջև հավանաբար կարպետ գործող կանայք⁷⁸: Հացթուխ կանանց մասին հիշատակություն կա Խալդի աստծոն ուղղված արամեերեն մի տեքստում⁷⁹: Ուրարտական վերոհիշյալ բրոնզե գոտու հորինվածքում՝ կանայք թեք հաստոցի առջև գործվածք են գործում կամ թել մանում, ինչպես միջնադարյան հայկական ավանդույթում (ըստ Ե. Գրեկյանի պատկերված են նաև մաքոք-

⁷³ Հմայակյան 1990:38:

⁷⁴ Calmeyer 1991:316.

⁷⁵ Հացունի 1936:76:

⁷⁶ Ավագյան 1983:77:

⁷⁷ Ավագյան 1983:66:

⁷⁸ Գրեկյան 2008:293:

⁷⁹ Հմայակյան, Հովսեփյան, Հմայակյան, Տիրացյան 2023:105:

ներ⁸⁰): Վանի թագավորությունում մանածագործության վերաբերյալ սահմանափակ գրավոր աղբյուրների պայմաններում բավական արժեքավոր փաստ է հանդիսանում Թոփրակ-կալե հնավայրից հայտնաբերված տեքստը, որում նշված է պալատ-տաճարի վեց տասնյակից ավել մանածագործների մասին⁸¹ (այն, որ կին մանածագործների մասին է խոսք գնում, վկայում է «MUNUS» շումերական գաղափարագիրը): Պալատական համալիրներում ուստայնագործ վարպետներ ունենալու սովորույթը հետագա միջնադարում փաստում են Դվինի իշխանական տանը հայտնաբերված հնագիտական գտածոները⁸²: Սրբազան հագուստի ավանդույթ գոյություն է ունեցել դեռևս Վանի թագավորությունում՝ դատելով Մուծածիրի տաճարում պահվող աստվածություններին նվիրաբերված հագուստի մասին Սարգոն 2-րդ արքայի հիշատակությունից: Չի բացառվում, որ Վանի թագավորությունում սրբազան հագուստն արտադրվել է տաճարային համալիրներին կից ուստայնագործների կողմից, ինչպես միջնադարում վանքապատկան արհեստանոցներում: Չի բացառվում նաև, որ գոտու պատկերաշարում դագաճի առջև կանայք ծեսի գլխաշորի համար նախատեսված գործվածքն են հյուսում, այլ ոչ թե սովորական գործվածք կամ կարպետ: Գրավոր աղբյուրներից հայտնի է, որ Մերձավոր Արևելքում մանածագործությունը հատուկ է եղել առավելապես բարձրաշխարհիկ կանանց օրինակով⁸³ (ինչպես էլամական կամ խեթական մշակույթներում⁸⁴), ուստի կարելի է ենթադրել, որ նման հորինվածքներում պատկերված են Վանի թագավորության ազնվագարմ կանայք: Հայոց մեջ մեծ էր կնոջ դերը գործվածք ստանալու գործում: Աղջիկները մանուկ տարիքից սովորում էին բուրդ գգել, թել մանել, մասնակցում էին գործվածքի ստացման աշխատանքներին⁸⁵: Հայկական հանդերձի տարբեր դետալների զարդանախշման մեջ ևս կարելի է նկատել ուրարտական արվեստից փոխառված ժառանգորդականության միտումներ: Բացի դա, ուրարտական հանդերձի զարդանախշումներում կիրառված են թե՛ ժամանակաշրջանի կերպարվեստում տարածված զարդամոտիվները, և թե՛ նախորդ դարաշրջաններից փոխառված պատկերաձևեր, ինչպես օրինակ բրոնզեդարյան խեցեղենի գեղարվեստական հարդարանքում է:

Ինչ վերաբերվում է ուրարտական թագուհիների՝ խույր-թագ կրելուն, հարցը խնդրահարույց է: Կանանց գլխի հարդարանքներ հին Արևելքում հայտնի են թե՛ եգիպտոսից և թե՛ միջագետքյան մշակույթներից: Ուրարտական հուշարձան-

⁸⁰ Գրեկյան 2023:29:

⁸¹ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014: 249; Գրեկյան 2023:28:

⁸² Ղաֆաղարյան 1952:182:

⁸³ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014, 250.

⁸⁴ Darga 1992:318, fig. 304.

⁸⁵ Գրիգորյան 2011:12:

ներից դատելով՝ թագուհիները կրել են ավանդական գլխաշոր կամ գլխարկ-գլխաշոր համադրություն, ինչպես իրենց աստվածուհիների կերպարում է: Թեև չի բացատրվում նաև թագուհիների թանկարժեք մետաղներով և քարերով հարդարված գլխի հարդարանքների գոյությունը: Հայոց միջնադարյան պատմության մեջ թագուհիների թագ կրելու սովորույթը հավանաբար գալիս է Տրդատ Գ-ի արքունիքից, ում հորդորով Աշխեն թագուհին սկսել է թագ կրել⁸⁶: Չնայած իգական սեռի տարբեր աստվածությունների վերաբերյալ տեղեկություններին, Վանի թագավորության արվեստում կին-աստվածուհու կերպարային պատկերաձևերը միօրինակ են, և կարծես պայմանավորված են դիցարանի գլխավոր աստվածուհու պաշտամունքի գերակայությամբ⁸⁷ կամ ուղղակի ավանդական կնոջ կերպարի հանդեպ ունեցած պատկերացումներով: Գոտիների պատկերագրությունից պատկերացում կարելի է կազմել սպասավորների հանդերձի ձևերի մասին (միգուցե տաճարային ծառայողներ, քրմուհիներ): Չի բացատրվում, որ պատկերված են հիերոգուլներ⁸⁸, ովքեր յուրատեսակ քրմուհիներ էին (նման հունական հետերաներին), որոնք տաճարում ուսանում էին վարվեցողություն, երաժշտություն և այլն⁸⁹: Որոշ գոտիների տոնածիսական սյուժեներում կարելի է տեսնել մասնակից երաժիշտների, պարուհիների և սպասուհիների զգեստի ձևերը: Հատկապես ուշագրավ են փետրագարդ գլխի հարդարանքները և ժապավենակապ փափուկ գլխարկները: Չի բացատրվում, որ նման պատկերագրությամբ դեկորատիվ-կիրառական արվեստի տարբեր նմուշները, այդ թվում նաև գոտիները, նախատեսված են եղել աստվածուհուն ուղղված երկրպագության կամ ընծայաբերության համար⁹⁰ (համեմատության համար կարելի է դիտարկել հնագույն Միջագետքում Իշթար աստվածուհուն՝ կանանց կողմից նվիրաբերված պաշտամունքային առարկաները⁹¹): Կա նաև տեսակետ, որ գոտիների նման սյուժեն ներկայացնում է հետմահու ծես⁹²: Պատկերագրական մի դրվագում գահին բազմած կանացի կերպարի գլխաշորն ունի բավական հետաքրքիր և տարբերվող լուծում: Այն ունի գործվածքի երկայնքով ձգվող վերջույթներ, որը հիշեցնում է աստվածություն մարմնավորող շամանական զգեստավորում: Տեսակետ կա, որ կերպարն աստվածուհի է և գլխաշորը հարդարված է խորհրդանշական կրակի լեզվակներով⁹³: Չի բացատրվում, որ նման հագուստը բնորոշ է կրակի պաշտամունքի հետ կապված ծիսակատարություններին: Վանի թագավորությունում

⁸⁶ Ազատյան 2006:28:

⁸⁷ Պողոսյան 2023:186:

⁸⁸ Գրեկյան 2008:296:

⁸⁹ Հմայակյան 2001:62:

⁹⁰ Պողոսյան 2023:186:

⁹¹ Stol 2016:639–640.

⁹² Miyashita 1983:300.

⁹³ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014: 252.

կրակի պաշտամունքն ամենայն հավանականությամբ աղերսվել է գլխավոր աստվածությունների հետ, որոնց բոցավառ կերպարները հայտնի են տարբեր պատկերագրական հորինվածքներից⁹⁴: Կրակից բացի, նման հարդարանքը կարող է կապված լինել նաև այլ խորհրդանշանների հետ: Իրականում գործվածքի վրա դա կարող էր արտահայտվել ներկարված դեկորատիվ ժապավենով (միգուցե թելափնջեր կամ փետրագարդ): Գոտիների պատկերաշարերի ուսումնասիրությամբ կարելի է փաստել, որ Վանի թագավորությունում գործվածքի զարդանախշման մեջ լայնորեն կիրառվել են կետագարդում ու զծագարդում: Հորինվածքներից մեկում գահին բազմած գլխավոր կերպարին սպասարկողները պատկերված են կարճաթևք վարդյակազարդ զգեստով, որն ունի լայն, տարբեր գործվածքներից գոտեկապ (գոտեկապերից մեկն առանձնանում է եղևնախշ հարդարմամբ) և կիսաշրջագգեստի աջ ու ձախ հատվածներում դեկորատիվ կտրվածքներ, որին միանում է կիսաշրջագգեստի երկարատուտքի վերածվող հետևամասի դետալը: Որոշ կերպարների դեպքում տարբերակվում է զգեստի կիսաշրջագգեստի այս դետալը հիմնական զգեստի գործվածքից: Ենթադրելի է, որ զգեստի այս ձևն ունի կտրված գոտկատեղ, որին ներկարված է առանձին ձևված կիսաշրջագգեստն իր առանձին մասերով: Գոտիների, ինչպես և ուրարտական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի այլ նմուշների վրա, առավելապես իշխում է բուսագարդը, որը հետագա հայոց տարագային համալիրի գոտիներում խորհրդանշել է պտղաբերություն⁹⁵: Գոտիների վրա կենդանիների պատկերները, չի բացառվում, որ ունեն իրենց խորհրդաբանական նշանակությունը: Հնում կենդանիների պատկերները հանդես են եկել որպես պահպանակ⁹⁶: Ըստ Թ. Քենդալի, կենդանական պատկերները հանդիսանում են պահպանական էակներ⁹⁷: Այս երևույթը թերևս փոխառվել է նաև հայկական տարագում, որում խորհրդանշական պատկերներով հարդարվում էին հագուստի որոշակի հատվածները չարքից պաշտպանելու համար (կրծամասի բացվածքը, փեշերը, քղանցքը և այլն): Ուրարտական գեղարվեստական հորինվածքներում առկա են նաև քունքագարդերի պատկերներ, որոնց եռաչափ տեսքի մասին կարելի է դատել Լոռի բերդից հայտնաբերված ոսկե շքեղ քունքագարդերի օրինակով (սկ. 36) (քունքագարդերը դրսևորվել են նաև հայկական ավանդական գլխի հարդարանքում): Կանանց հանդերձում ըստ երևույթին գործածվել է նաև տափակ գլխարկ-գդակի տիպը, որի վառ նմուշ է հանդիսանում Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված փղոսկրե կանացի արձանիկի գլխարկաբոլորքի հատվածում վարդյակազարդ տափակ գդա-

⁹⁴ **Քաղապան** 2014 (բ):

⁹⁵ **Մարգարյան** 2001:69:

⁹⁶ **Քդոյան** 1950:60–61:

⁹⁷ **Kendall** 1977:49.

կը (նկ. 83): Սա թերևս ուշագրավ և եզակի նմուշ է Վանի թագավորության արվեստում մերկ կնոջ պատկերման (սման է միջագետքյան Իշթարի կերպավորումներին): Որոշ ենթադրությունների համաձայն Վանի թագավորությունում եղել է մերկ դիցուհու պաշտամունք⁹⁸: Հետաքրքրական է այն, որ մերկությունը լրացված է միայն գլխի հարդարանքով: Նման գլխարկներ կրել են նաև խեթական մշակույթում՝ գլխաշորի հետ և առանձին (սման է հայկական տարագում արախչիի վրա կրվող չոմբարի ձևին): Վարդյակազարդ հարդարմամբ գլխարկի այս ձևը Վանի թագավորությունում կրել են ըստ երևույթին նաև տղամարդիկ, որի վառ վկայությունն է Թոփրակ-կալեից հայտնաբերված մարդակերպ արձանիկի գլխի հարդարանքը (նկ. 41): Թերևս գլխարկի այս ձևը սահուն կիրառություն է գտել նաև հայկական տարագում: Ի դեպ հայ աղջիկների գլխարկներին ամրացվում էին զարդ-ուլունքներ չարքից պաշտպանելու համար: Միգուցե արձանիկի գլխարկի վրա ևս զարդաձևերն արվել են հատուկ խորհրդաբանությամբ: Վ. Հացունու ուսումնասիրությամբ նույն գլխարկի ձևը որոշակի տարբերությամբ համադրելի է նաև մի դրամի վրա պատկերված հայոց Էրատո թագուհու գլխի հարդարանքի հետ⁹⁹: Մեկ այլ տիպի ցածր գլխարկի ձև, փափուկ գործվածքից և նեղ բոլորակաձևով ներկայացված է Կարմիր բլուրում հայտնաբերված հախճապակե սրվակի վերնամասի կանացիակերպ հարդարանքում¹⁰⁰ (նկ. 84):

Այսպիսով, ուրարտական փոքրաթիվ գտածոների հիման վրա կատարված սույն ուսումնասիրությամբ կարելի է փաստել, որ չնայած ժամանակաշրջանին հատուկ կառուցվածքային միաստիպության և պարզության, ուրարտական հանդերձն աչքի է ընկնում ձևվածքների և գեղագիտական հարդարանքի բազմատիպությամբ: Գեղարվեստական հորինվածքները վկայում են, որ Վանի թագավորությունում հագուստի ձևերը, գործվածքը, ինչպես նաև հարդարանքի յուրաքանչյուր տարր ունեցել է կիրառական և գեղագիտական կարևոր նշանակություն: Հանդերձի համալիրում տեղ գտած ավանդական մոտեցումները, զարդարվեստի բարդ ու խորհրդանշական համակարգը, և իհարկե դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ինքնատիպ այս բնագավառում ձեռք բերված հարուստ փորձը չեն կորսվել և իրենց տեղն են գտել նաև Հայկական լեռնաշխարհի հետագա մշակույթներում:

⁹⁸ Եսայան, Հմայակյան 1980:214:

⁹⁹ Հացունի 1923 (ձև 33):

¹⁰⁰ Пиотровский 1955:21.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение образцов урартского искусства, дошедших до наших дней из глубины тысячелетий, позволяет получить определенное представление о формах традиционной одежды, эстетических вкусах общества, а также о духовных и светских представлениях в Ванском царстве (Урарту, IX–VI вв. до н.э.). Одежда, как элемент материальной культуры, наиболее наглядно отражает особенности социальной жизни каждого исторического периода. До настоящего времени формы одежды урартской культуры, бытовавшие на Армянском нагорье в I тысячелетии до н.э., а также их влияние на формирование более позднего армянского народного костюма остаются недостаточно изученными. Актуальность темы обусловлена отсутствием в урартологии комплексного исследования, посвященного одежде¹. Типы кроя, их конструктивные особенности и функции изучены недостаточно. При ограниченности письменных источников и недостатке вещественных свидетельств данное исследование сложной системы древнеурартского костюма, включая одежду, крой, ткани и декор, было проведено на основе сравнительного анализа изобразительных памятников и их типологических параллелей. Разумеется, немногочисленные археологические находки не позволяют в полной мере передать все многообразие урартской одежды и ее цветовые сочетания. Как справедливо отмечает Г. Моруо, костюм, помимо эстетической ценности, является символом культуры и отражением образа мышления². Поскольку одежду можно рассматривать

¹ Краткий обзор урартской одежды представлен в монографиях В. Хацуни (**Haouni** 1923) и А. Патрика (**Patrik** 1983), посвященных армянскому народному костюму. В рамках урартологии единственным на сегодняшний день исследованием, посвященным проблеме одежды, является статья С. Есяяна и С. Амаякяна (**Esayan, Hmayakyan** 1980). Проблема женской одежды в Ванском царстве рассматривалась автором в ряде научных публикаций **Poghosyan** (2017 (на арм. яз.); **Poghosyan** 2017 (на русс. яз.); **Poghosyan** 2024). Наблюдения по данной теме также были представлены на международных научных конференциях (**Погосян Г., Символика женского традиционного костюма в царстве Урарту**, международная научно-практическая конференция «Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества», Казань, 25.04.2024; Урартские традиции в армянском национальном костюме, международный культурологический форум «Наука, культура, образование XXI века: междисциплинарный подход», Казань, 05.12.2025). Украшениям, имеющим важное значение в комплексе урартского костюма, посвящена книга О. Белли (**Belli** 2010; рецензия на данную книгу-Batmaz 2011).

² **Weiwei** 2008:129.

как произведение искусства³, типы одеяний и формы украшений, представленные в урартской иконографии, свидетельствуют о высоком уровне мастерства ремесленников того времени. В отличие от современности, характеризующейся быстрыми изменениями, в древности формы одежды сохранялись на протяжении веков и передавались из поколения в поколение. В этом отношении примечательна этимология слова «костюм» (costume), которое в различных языковых семьях восходит к понятию обычая или традиции⁴. Гипотетическая визуальная реконструкция форм одежды Ванского царства в условиях крайне ограниченного вещественного материала стала возможной благодаря сопоставлению изобразительных форм, сохранившихся в соседних культурах, а также связанных с ними сведений, поскольку в духовной и светской жизни региона, включая костюм, существовали сходства и взаимовлияния. Хотя в Ванском царстве также получили распространение основные формы одежды, характерные для Древнего Ближнего Востока (прежде всего ассиро-вавилонские), урартские образцы отличаются выраженным своеобразием и локальными культурными чертами. Формирование и развитие костюма было обусловлено также производством волокон и тканей, что позволяло создавать одежду, соответствующую эпохе и климатическим условиям. Нельзя исключать и привозные изделия, поскольку сохранились сведения о различных тканях, поступавших из Ассирии и Вавилонии по торговым путям⁵. Остатки текстиля и фрагменты настенных росписей, обнаруженные в ходе археологических раскопок города Тейшебаини на Кармир-Блуре (Армения, Ереван), дают возможность составить представление о вероятных цветовых решениях урартской одежды. Формы костюма, представленные в художественных композициях, свидетельствуют о том, что одежда создавалась в соответствии с религиозными и социальными представлениями данного периода, а также с доступными материальными ресурсами. Воссоздать урартский костюм во всей его полноте на основе сохранившихся изображений затруднительно, поскольку они подчинены повторяющимся каноническим схемам и не дают целостного представления обо всех социальных слоях общества. Изобразительные источники преимущественно представляют торжественные образы божеств, сакральных существ и знати. В ряде находок также встречаются фигурные изображения

³ Barbieri, Pantouvaki 2016:4.

⁴ Бочарникова 2011:273–277.

⁵ Grigoryan 2011:12.

жрецов, воинов, слуг, музыкантов, акробатов и других персонажей. Пышная обработка одежды в художественных композициях свидетельствует о высоком уровне развития животноводства в Ванском царстве (зафиксированный в ассирийских и урартских письменных источниках и подтвержденный археологическими данными)⁶, что, в свою очередь, способствовало развитию ткачества. Традиции ткачества (станковое ткачество, прядение), ковроткачества и вышивки, достигшие высокого уровня в средневековой Армении, восходят к богатому опыту прикладного искусства, передающиеся из поколения в поколение с древнейших времен⁷. Клинообразный текст, обнаруженный в Кармир-Блуре, содержит упоминания о кожевенном сырье различного животного происхождения, а также о шерстяной одежде⁸. По-видимому, уже в то время существовали ремесленники и профессиональные объединения (цехи), занимавшиеся производством текстиля, подобно тем, что известны в соседних культурах (например, каппадокийские таблички упоминают цехи и мастеров, производивших шерстяные и льняные ткани⁹). Поскольку в древности ремесла передавались из поколения в поколение¹⁰, представляется вероятным, что средневековая армянская культура восприняла ряд этих традиций. Даже после распространения христианства ранее существовавшие художественные формы и накопленный опыт продолжали усваиваться и воспроизводиться¹¹. В Ванском царстве шерсть являлась основным сырьем для текстильного производства¹². В этой связи можно провести параллель с дорогим белым мехом, известным много веков спустя под названием «Эрмин», название которого связывают со словом Армения и который поступал в Европу через армянских купцов¹³. Письменные источники также сообщают о существовании в урартском обществе портных мужского пола. В одном из новоассирийских текстов упоминается главный портной по имени Нараге¹⁴ (фигурирующий в связи с участием в заговоре против одного из урартских царей, предположительно Русы, сына Сардури¹⁵). Традиция присутствия портных при царских дворцах в Армении

⁶ Арутюнян 1964.

⁷ Davtyan 1981:5–6.

⁸ Арутюнян 2001:398 (№521).

⁹ Boucher 1967:43.

¹⁰ Март 1915:16–17.

¹¹ Davtyan 1981:5–6.

¹² Çifçi 2012:36.

¹³ Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian 1974.

¹⁴ Lanfranchi, Parpola 1990 (№91).

¹⁵ Grekyan 2023:29.

сохранялась и в последующие времена¹⁶. В письме к богу Ашшуру, описывая военную добычу похода против Урарту, ассирийский царь Саргон II (722/721–705 гг.) упоминает льняные и шерстяные одежды синевато-фиолетового (вероятно, пурпурного, «цирани» на арм.¹⁷) и красного цветов¹⁸. Армянское нагорье богато разнообразными красителями растительного и минерального происхождения, и весьма вероятно, что уже в древности красные красители могли получать из кошенили. Среди красителей растительного и животного происхождения, использовавшихся в Армении, наиболее престижным является «вордан кармир». Он также известен под названиями «армянский пурпур», «армянская кошениль»¹⁹ или «кирмизи» (тур. kırmızı (заимствованным из персидского))²⁰. В настоящее время ареал распространения «красного насекомого»²¹ локализован в пределах общин Аразап и Джрарат Армавирской и Арагатской областей Армении. По имеющимся данным, красное насекомое, известное на Армянском нагорье, питалось корнями определенного растения²². Использование красного красителя известно на Востоке с древнейших времен, что подтверждается упоминаниями в Библии²³. В эллинистический период в городе Арташат (Армения) существовали красильные мастерские, где, вероятно, ткани окрашивали с использованием кошенили²⁴. Помимо кошенили, на Армянском нагорье были широко распространены и другие красители: торон (Rubia, растительного происхождения), лазурит (пигмент под названием «Armenium» упоминается Плинием Старшим) и др.²⁵. В Кармир-Блуре были обнаружены многочисленные костяные и каменные пряслица, глиняные и железные элементы ткацких станков, а также остатки различных видов нитей

¹⁶ Еремян 1953:30.

¹⁷ Средневековые толкователи под термином «цирани» понимали царский красно-синий или красно-пурпурный цвет (purple).

¹⁸ Frame 2021:302 (№ 65) (366); Дьяконов 1951 (№2):331.

¹⁹ «Armenian Cochineal», «Ararat Cochineal». Знаменитый пурпурный краситель, получаемый из «вордан кармир», считался исключительной привилегией армянского царского дома и получил название «армянский пурпур».

²⁰ Stepanyan 2003 (a):390.

²¹ Армяне в результате особой обработки красного червеца получали темный и ярко-красный краситель, бальзамы и другие продукты. Он широко применялся в ковроткачестве, ткачестве, монументальной живописи и миниатюре. Все это обеспечивалось исключительно самками насекомого.

²² Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian 1974.

²³ Melikset-Bek 1946:17; Book of Revelation, XVIII, 12, 16.

²⁴ Еремян 1953:29.

²⁵ Stepanyan 2003 (b):298–300; Сейранян 1982:47; Plin XXXV, 28, I.

и тканей²⁶. Там же были найдены мотки шерстяных нитей, а также остатки нитей, изготовленных из кунжута²⁷. По наблюдениям А. Верховской, обнаруженные остатки были окрашены в красный, синий и желтый цвета²⁸, которые впоследствии стали основными цветами армянского традиционного костюма. Судя по сохранившимся фрагментам урартских настенных росписей²⁹, при создании одежды использовалась та же цветовая палитра, которая была характерна для изобразительного искусства. На одном из обнаруженных фрагментов ткани сохранились даже следы орнаментального переплетения³⁰ (рис. 1–3), полученного за счет контрастного горизонтального и вертикального расположения нитей основы и утка различных цветов. На основании изображений различных персонажей можно заключить, что в одежде были широко распространены ткани с точечным, елочным, полосатым и розеточным орнаментом. Пряжильные и ткацкие орудия также известны по раскопкам других памятников Ванского царства. Образцы тканей, обнаруженные в Кармир-Блуре, Топрак-Кале (Русахинили, к северо-востоку от города Ван, Турция), Айанисе (на берегу озера Ван, Турция) и Бадноце (Патноц, Каракилиса, вилайет Агры, историческое армянское название Карбер, Турция), свидетельствуют о том, что в Ванском царстве использовались ткани различного качества и толщины. Некоторые фрагменты тканей, обнаруженные в Кармир-Блуре³¹, свидетельствуют о том, что в Ванском царстве носили одежду из ворсовых материалов. Судя по немногочисленным настенным композициям, дошедшим до наших дней, а также по следам красного, белого и черного пигмента, сохранившимся на деревянных фигурках, обнаруженных в Кармир-Блуре³², урартская одежда была многоцветной. Однако льняные и шерстяные ткани красного и пурпурного цветов, по-видимому, особенно высоко ценились³³ (не исключено также использование хлопка³⁴). Льняная ткань считалась одним из наиболее ценных текстильных материалов в Месопотамии и использовалась преимущественно для одежды знати и жрецов, а также для украшения статуй

²⁶ Yesayan 1982:26–27.

²⁷ Пиотровский 1950:34.

²⁸ Пиотровский 1955:67–68.

²⁹ Hovhannisyan 1973.

³⁰ Пиотровский 1955:68; Çifçi 2012:38.

³¹ Пиотровский 1950:34.

³² Yesayan, Hmayakyan 1980:203.

³³ Дьяконов 1951 (№2):331.

³⁴ Пиотровский 1955:70.

божеств³⁵. Использование шелка на Армянском нагорье уже в урартский период подтверждается фрагментом ткани, обнаруженным в Топрак-Кале³⁶. Нельзя исключать, что роскошные одежды урартской знати шились именно из шелковых тканей. Производство шелка напрямую связано с развитием шелководства и не обязательно было исключительно привозным (предположительно из Китая). Шелководство практиковалось на Армянском нагорье уже в древности, в районах Тигранакерта, Харберда, Сюника–Арцаха, Араратской долины, Аштарака, Тавуша и Гохтна³⁷. В средневековой Армении шелковые ткани ткали как однотонными, так и украшенными полосатыми и цветочными узорами. Согласно исследованиям, одежда низших слоев населения, как и в других древних культурах³⁸, по всей вероятности, была идентичной по форме, однако отличалась по качеству материала и характеру декоративного оформления³⁹. Обнаруженный изобразительный материал позволяет в определенной степени судить об основных формах мужской и женской урартской одежды. Можно предположить, что в Ванском царстве не существовало принципиальных различий между формами одежды, изображаемой на божествах и смертных, прежде всего представителей знати, поскольку антропоморфный характер божественных образов предполагал их визуальное уподобление человеку. При сравнительном сопоставлении средневековых и урартских изображений женщин с Армянского нагорья выявляются определенные сходства в конструктивном построении костюма. По-видимому, основной крой повседневной и парадной урартской одежды был сходным и различался главным образом отделкой и качеством ткани (традиция, прослеживаемая у армян и в более поздние периоды. Так, например, женщины Сюникской области имели два комплекта одежды: один домашний, простой по форме, и другой выходной, выполненный из более дорогих материалов⁴⁰). Судя по иконографическим композициям, преобладающим типом кроя одежды в Урарту был туникообразный (ранние формы армянского костюма также развивались на основе туники). Важной составной частью костюмного ансамбля была верхняя одежда или распашное одеяние (кафтан, плащ, архалух (на арм.)), часто встречающе-

³⁵ Pendergast 2004:53.

³⁶ Нмайкачан, Новсепян, Нмайкачан, Тиратсян 2023:106; Lehman-Haupt 1931:967.

³⁷ Avagyan 1983:10.

³⁸ Вардиман 1990:235–236.

³⁹ Hacıoğlu 1923:34.

⁴⁰ Lalayan 1879:61.

еся в облачении божеств. Урартский костюмный комплекс включал верхнюю одежду и одеяния различной длины, эстетически гармонично сочетающиеся между собой, а также головные уборы и украшения. По внешнему облику изображенных фигур прослеживается высокое мастерство конструирования кроя и аккуратная посадка одежды, подчеркивающая контуры тела. Орнаментация, цветовая система и общий облик костюма определялись культурными и духовными требованиями эпохи.

В декоративно-прикладном искусстве Ванского царства, включая костюм, важное место как в эстетическом, так и в функциональном отношении занимали гравированные металлические пояса. Традиция дополнять костюм металлическими поясами, по-видимому, нашла отражение и в армянском костюме, в котором богато украшенные серебряные пояса с тонкой филигранью заняли заметное место. Бронзовые пояса, благодаря своим иконографическим особенностям, выполняли также важную информативную функцию, раскрывая различные стороны социальной и духовной жизни Ванского царства, его религиозно-ритуальные традиции, быт и военное дело (рис. 4–19). Известны сотни подобных поясов, обнаруженных на всей территории царства Урарту (как в ходе археологических раскопок, так и в результате грабительских изысканий), которые в настоящее время хранятся в музеях и частных коллекциях по всему миру. Пояса в основном изготовлены из тонких металлических листов и варьируют по ширине и длине (примерно 5,5–17 см в ширину и 70–120 см в длину). Их художественное оформление выполнялось в технике чеканки с оборотной стороны с последующей доработкой лицевой поверхности. Отверстия, расположенные по всей длине, предназначались для крепления пояса к кожаной или тканевой основе. Судя по многочисленным иконографическим композициям, включая художественное оформление поясов, они широко использовались в костюме как мужчин, так и женщин различных социальных слоев (обнаружены также пояса меньших размеров, предположительно детские⁴¹). Ношение поясов мужчинами и женщинами Армянского нагорья имеет более ранние истоки, о чем свидетельствуют находки, полученные в ходе раскопок памятников бронзового века⁴². В художественном оформлении урартских поясов прослеживается целостная и системная иконографическая концепция, сформированная художественной и духовной

⁴¹ De Brestian 2005–2007:29.

⁴² Маргиросян 1964:136–137.

культурой эпохи. Пояса различаются по хронологической и иконографической типологии⁴³. Можно предположить, что в зависимости от художественного оформления пояса различались и по своему назначению — повседневному либо особому, церемониальному и ритуальному. Для поясов характерна двумерная иконография с членением на регистры и повторяющимися профильными фигурами-традиция известная еще со времен древнеегипетского и месопотамского искусства. Во всех случаях декор подчинен принципу горизонтального орнаментального членения, соответствующего продольной форме пояса. По характеру художественного решения пояса можно классифицировать на изделия без выраженного декоративного оформления, с повествовательной тематической интерпретацией и с повторяющимися раппортными изобразительными мотивами. Пояса со сложной повествовательной структурой обладают определенной тематической направленностью и могут быть отнесены к жанровым композициям, таким как сцены охоты (ритуальной), военные сюжеты и иные сложные тематические композиционные решения. Простые композиции без повествовательной трактовки строятся преимущественно по принципу повторяющегося орнаментального или изобразительного раппорта и, в свою очередь, подразделяются на простые и сложные по структуре. Композиции с геометрической стилизацией распознаются по использованию геометрических элементов — точечных орнаментов, линейных мотивов, сетчатых узоров (ячеистых орнаментов) и др. В композициях с растительной стилизацией используются стилизованные растительные элементы. Широко представлены также антропоморфные и зооморфные изобразительные стилизации. Орнаментальные узоры, применявшиеся в costume, по своей природе не являются лишь вспомогательными элементами украшения, но представляют собой самостоятельную форму искусства. Урартские орнаменты, или декоративные мотивы, содержат в своей структуре особую условную систему, соотношенную с духовным мировоззрением эпохи и основанную главным образом на визуализированных графических образах религиозно-мифологических представлений. В дизайне текстиля и декоративных аксессуаров важную роль в сочетаниях стилизованных орнаментальных мотивов играет математическая логика. Размещение декоративных и орнаментальных элементов в художественном оформлении одежды определяется не только чисто эстетическими соображениями, но также функциональным и ритуальным значением. Урартская ор-

⁴³ Есяян 2002:91.

наментальная система, как и в других древних культурах, прошла длительный путь развития, при этом сохранив традиционные приемы и характерные особенности. По своей форме она представляет собой один из наиболее значимых и информативных компонентов художественного восприятия отдельных частей одежды и текстиля. В основе графически упрощенных орнаментов, тяготеющих к геометризации, нередко лежат реальные явления — люди, растения, животные и т.д. Следует отметить, что в символических орнаментальных мотивах и узорах сакральные или мистические представления также передаются через образы, укорененные в реальности. В урартском искусстве одними из наиболее характерных и распространенных являются орнаментальные мотивы, связанные с сакральным понятием Древа жизни и плодородия, встречающиеся в различных композициях изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Особенно своеобразно данные мотивы применялись в украшении металлических поясов. В художественном оформлении поясов и других предметов убранства, а также, вероятно, текстиля, изображения Древа жизни и растительные элементы подвергались графической геометризации и стилизации. В геометрических схемах наиболее распространены реальные модели, заимствованные из окружающего мира, — семена, растения, небесные тела и природные формы. Орнаментальные композиции также отчетливо отражают образы, связанные с мужским и женским началами (традиция, продолжившаяся и в системе армянского костюма). Несмотря на то, что орнаментальные формы выполняют вспомогательную функцию, в изобразительном поле они несут важную эстетическую и символическую нагрузку. Их выбор, по-видимому, определялся традиционным характером доминирующей иконографической системы эпохи. Урартские орнаменты обладают характерным местоположением, ритмической структурой, стилистикой и семантическим значением. Урартское орнаментальное искусство представляет собой визуализацию созданных человеком зрительных и концептуальных восприятий, выраженных в форме узоров и изобразительных мотивов. Хотя орнаментальные формы со временем претерпели стилистические изменения, они сохранили свои основные структурные особенности. Урартское орнаментальное искусство, демонстрирующее определенное сходство с ассирийским, формировалось прежде всего вокруг идеологического содержания данной теократической эпохи, из которого проистекают его художественные формы и способы выражения. По мнению Й. Брокмана, стиль декоративного искусства опре-

деляется формами, адаптированными к природе предмета и сформированными в соответствии с эстетическими требованиями своего времени⁴⁴. В урартском костюме орнаментальные формы могут быть классифицированы на основе их типологических характеристик. Урартские ленточные орнаменты преимущественно включают стилизованные растительные мотивы, точечные, зигзагообразные, елочные узоры, квадраты и розетки. Характерной особенностью данных орнаментов является их размещение в верхней и нижней частях разных композиций, а также на элементах одежды, что придает визуальную и смысловую завершенность. В урартском декоративном искусстве мотив розетки широко используется как в замкнутых, так и в открытых орнаментальных композициях. В декоре текстиля и других поверхностей розеточные узоры располагаются с регулярным членением, симметричным повтором и ритмическими вариациями. В текстильных изделиях розетки, как правило, заключаются в геометрические формы — квадрат или круг. В качестве примеров можно рассмотреть орнаментальные структуры тканей в одежде божеств, а также декоративное оформление ряда поясов и других элементов костюма. На некоторых поясах сохранились соединительные кольца и декоративные застежки. Показательно, что в более позднем армянском традиционном костюме пояса, выполненные из различных тканей и металлов, использовались как в мужской, так и в женской одежде, при этом каждый тип пояса обладал гендерно обусловленной символикой. В древности материал и орнаментальное оформление пояса выступали показателями социального статуса его владельца⁴⁵. В армянском мужском костюме пояс нередко выполнял и утилитарную функцию, служа вместилищем для табака или других предметов⁴⁶. Подобная практика, по-видимому, существовала и в Ванском царстве, о чем свидетельствуют изображения мужских фигур — прежде всего божеств и воинов с оружием, подвешенным к поясу (это типологически соотносится с армянской традицией ношения кинжалов или ножей на поясе).

В вооружении особое место занимают широкие пояса, хорошо известные на Древнем Ближнем Востоке особенно по изображениям воинов-лучников⁴⁷. В урартской культуре пояс, наряду с утилитарными функциями, обладал магическим значением. По всей вероятности, во время войн, охоты и религиозно-

⁴⁴ Брокман 1905; Степанова 2011:14.

⁴⁵ Avagyan 1983:64.

⁴⁶ Stepanyan 2007:17.

⁴⁷ Пиотровский 1962:73.

культовых обрядов поясами для практической и магической защиты подпоясывались жрецы, вожди племен, цари и военачальники⁴⁸. Осмысливаемый как сакральный круг, опоясывающий тело, он воспринимался как защитное средство, ограждающее человека от воздействия злых сил⁴⁹. Сведения о царском ритуальном опоясывании и сакральных функциях пояса зафиксированы также в древнехеттских письменных источниках⁵⁰. По-видимому, именно из этих культовых представлений проистекает иконография поясов, с изображениями божеств и иных сакральных персонажей⁵¹. Священные изображения, согласно мировоззренческим установкам эпохи, вероятно, символически приближали носителя к сфере божественной царственности⁵². Апотропейная функция защитного опоясывания сопровождала людей и в загробной жизни, о чем свидетельствуют многочисленные находки в погребальных комплексах. Украшение большинства урартских поясов изображениями фантастических существ также обусловлено их апотропейным назначением⁵³. Анализ изобразительного материала позволяет предположить, что пояса изготавливались не только из металла, но и из различных тканей (вероятным отголоском данной традиции являются тканые или шалеобразные орнаментированные пояса в традиционном костюме Васпуракана (историко-географический регион на юге исторической Армении). Нельзя исключать, что в урартской культуре, так же как и в более поздних армянских традиционных представлениях, пояс был показателем возраста и социального статуса женщины⁵⁴. В армянском свадебном обряде пояс был связан с символами жениха и невесты и считался одним из самых почитаемых даров⁵⁵ (согласно ряду этнографических данных, в армянском свадебном костюме пояс невесты (нарот (на арм.)) символизировал девственность и ритуальную чистоту. Жених не имел права приблизиться к невесте до снятия пояса⁵⁶). Иконография урартских находок свидетельствует о том, что пояса носили как боги, так и представители различных социальных слоев. Вероятно, в Ванском царстве существовала дифференциация поясов в

⁴⁸ Арутюнян 2009:42.

⁴⁹ Stepanyan 2007:17

⁵⁰ Ардзинба 1982:124.

⁵¹ Пиотровский 1962:73.

⁵² Taronci 2014:3.

⁵³ Curtis 1996:118–119.

⁵⁴ Samuelyan 1931:261; Margaryan 2001:67.

⁵⁵ Варданян 2024:136.

⁵⁶ Ирекуян 1913:103:

зависимости от социального положения носителя (по мнению В. Хацуня, в армянской среде различали царские, княжеские и иные типы поясов⁵⁷). Художественное оформление поясов в составе костюмного ансамбля также варьировалось в зависимости от статуса и функционального назначения.

В Ванском царстве как мужчины, так и женщины дополняли костюм разнообразными украшениями: изделиями из золота, сердолика, агата, а также стеклянными и глазурированными бусами из ракушек, серебряными и золотыми серьгами, браслетами из золота, серебра и бронзы, медальонами, лунницами, кольцами, украшениями для волос, булавками и другими предметами украшения⁵⁸. В результате археологических раскопок выявлены различные образцы украшений, отличающихся разнообразием художественного оформления (рис. 20–39). Среди обнаруженных подвесок преобладают дисковидные медальоны и шейные украшения в виде полумесяца (пекторали, лунницы), художественное оформление многих из которых демонстрирует основные типы сакрального облачения (известны также подвески-печати и различные типы амулетов). Изображения на них существенно расширяют наши представления об особенностях одежды как священных персонажей, так и смертных. Несомненно, украшения из драгоценных металлов с богатым декоративным оформлением являлись привилегией элиты. Серебряные и золотые подвески, браслеты и иные украшения носили представители обоих полов. Судя по иконографическим данным, подвески обладали культовым характером⁵⁹. Украшения с божественной символикой, в частности полумесяцы, ассоциируемые со светом, и солнечные диски, были распространены и в ассирийской царской традиции⁶⁰. В декоре дисковидных медальонов и украшений в форме полумесяца преобладают композиции культового характера. Это позволяет предположить, что как само ношение данных изделий, так и их иконография обладали выраженным сакральным значением, символизируя связь человека с богами⁶¹ (значение некоторых урартских пекторалей с изображениями женских фигур может быть сопоставлено, в частности, лунницами из Васпуракана, которые в традиционном женском убранстве символизировали женское начало и

⁵⁷ **Насуня** 1923:100.

⁵⁸ **Нмакян** 2007:172–185.

⁵⁹ **Погосян** 2025 (а):187.

⁶⁰ **Black, Green** 2004:31.

⁶¹ **Погосян** 2025(а).

ассоциировались с идеями плодородия и деторождения⁶²). При этом вариативность художественного оформления украшений, вероятно, также определялась социальным статусом их носителя⁶³. Широкое распространение дисковидных медальонов подтверждается многочисленными находками из различных регионов урартского царства. Для этих изделий характерны композиции, адаптированные к круглой поверхности, и, как правило, наличие ушка для подвешивания в верхней части. Рельеф на металлическом листе выполнялся в технике чеканки с оборотной стороны, после чего осуществлялась финальная художественная доработка лицевой стороны при помощи острого инструмента⁶⁴. Круглая форма медальонов, а также композиционный акцент на голове изображенного божества (вероятно, верховного бога урартского пантеона Халди, окруженной круговым нимбом), имели символическое значение⁶⁵. Известны подвески, украшенные как богатыми сюжетными мотивами, так и простыми символическими изображениями. Можно предположить, что художественно богато украшенные изделия носили цари и жрецы, тогда как более простые представители других социальных слоев⁶⁶. Упоминание Саргоном II полумесяцевидного украшения среди предметов, вывезенных из храма Мусасира⁶⁷, также свидетельствует о важности подвесок в религиозной жизни и их культовом значении. Нельзя исключать, что иконография украшений определялась их функциональным назначением. Сочетание пекторали в мужском костюме можно увидеть на изображении мужской фигуры с пальмовой ветвью в руке, обнаруженной в Топрак-кале (дворцового слуги⁶⁸, сановника⁶⁹, жреца или, возможно, царя⁷⁰ (в ряде интерпретаций евнуха⁷¹)), а также в области шеи крылатого антропоморфного существа. В Ванском царстве яркими примерами ношения лунниц мужчинами являются изображения этих изделий в образах дворцового служителя с пальмовой ветвью, придворного, жреца или, возможно, царя (нередко также интерпретируемого как евнух), а также крылатого антропоморфного существа, обнаруженного в Топрак-Кале (рис. 40,

⁶² Agouletsi 2010:15.

⁶³ Kellner 1991:166.

⁶⁴ Van Loon 1966:129.

⁶⁵ Poghosyan 2025 (b):337–343.

⁶⁶ Kellner 1991:166.

⁶⁷ Дьяконов 1951:331.

⁶⁸ Barnett 1950 pl. XX.

⁶⁹ Van Loon 1966, plate XXXIII.

⁷⁰ Çifçi 2012:41.

⁷¹ Kellner 1991:171; Patrik 1983:22.

41). В Ванском царстве браслеты с различным художественным оформлением имели важное значение как в женском, так и мужском костюме. Археологические материалы демонстрируют широкий спектр форм — от простых, неорнаментированных изделий до браслетов с окончаниями в виде голов змей, драконов, львов или баранов. По-видимому, предпочтения в выборе мотивов могли иметь гендерную обусловленность. Предполагается, что женщины чаще носили браслеты с зооморфными окончаниями в виде змеиных голов, тогда как мужчины отдавали предпочтение вариантам с головами драконов⁷². Браслеты и кольца носили на различных частях как верхних, так и нижних конечностей. Анализ украшений и поясов позволяет сделать вывод о значительном влиянии урартских художественных традиций на последующее развитие армянской художественной металлообработки⁷³. Бусины из различных материалов также являлись важными элементами эстетического и символического оформления одежды и тела. Значение бус и традиция их приношения в дар божествам подтверждаются упоминанием бусины с надписью царя Аргишти (вероятно, Аргишти I), посвященной богине Арубаини⁷⁴. Особая роль бус в культурах Древнего Ближнего Востока подтверждается также упоминаниями о бусах Семирамиды⁷⁵ и их многочисленными находками в погребальных комплексах⁷⁶. Роль украшений в жизни женщины и в представлениях о загробной жизни была столь значительна, что женщин хоронили с их украшениями (в случае кремации они сжигались вместе с одеждой). Особое отношение к украшениям находит отражение и в мифологической традиции. В известном месопотамском мифе о нисхождении Инанны в подземный мир снятие украшений лишает богиню жизненной силы⁷⁷. Аналогичные представления зафиксированы и в армянской легенде о Семирамиде, согласно которой ее чары и могущество сохранялись лишь до тех пор, пока она носила свои знаменитые и магические бусы. Можно предположить, что украшения с изображениями женских персонажей носили женщины⁷⁸, тогда как композиции с мужскими персонажами предназначались для мужчин. На Древнем Востоке укра-

⁷² Hmayakyan 2007:178.

⁷³ Shahinyan 1994:43–44.

⁷⁴ Grekyan 2008:294.

⁷⁵ Movses Korenatsi 1981:125.

⁷⁶ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:111; Hmayakyan, Tiratsyan, Hmayakyan 2018:177–179.

⁷⁷ Хук 1991:14.

⁷⁸ Poghosyan 2025 (a):187.

шения, помимо функции подчеркивания женской красоты и социального статуса, обладали символическим значением, отражая духовную и физическую силу индивида и выполняя апотропейную функцию как в земной, так и в загробной жизни. Украшения сопровождали женщин с раннего возраста, о чем свидетельствует погребение девочки с бронзовыми браслетами, обнаруженное в Нор-Армавире (Армения)⁷⁹. Свидетельства роскошного убранства представительниц знати в Ванском царстве предоставляют находки из гробницы молодой женщины в возрасте 20–25 лет, раскрытой в ходе археологических раскопок в Чавуш-Тепе (Айкаберд, Аствацашен, к юго-востоку от города Ван, Турция). Погребение сопровождалось богатым набором украшений — серьгами, ожерельем из полудрагоценных камней, браслетами и кольцом, среди которых особое внимание привлекает бронзовое кольцо на левой руке, вероятно, служившее символом семейного статуса. Аналогичные погребения знатных женщин зафиксированы и в других регионах Ванского царства, в частности в Каялыдере (Муш, Турция) и Алтын-Тепе (Эрзинджан, Турция). Помимо ювелирных изделий, костюм урартского времени дополнялся различными элементами крепления и декора, включая застёжки, фибулы и пуговицы. В Ванском царстве умерших отправляли в загробный мир в одежде и с украшениями, что подтверждается находками металлических фибул, пуговиц и иных предметов со следами тканей в погребениях⁸⁰. Наличие металлических декоративных элементов на текстильных изделиях подтверждается археологическими находками, в частности золотых, серебряных и бронзовых пуговиц зафиксированных на остатках одежды мужчины в одной из гробниц Алтын-Тепе. Аналогичным образом, в женском саркофаге были выявлены золотые пуговицы и декоративные пайетки с розеточным орнаментом, сохранившиеся на фрагментах одежды⁸¹, что свидетельствует о широком использовании металлического декора в оформлении урартского костюма.

⁷⁹ Hmayakyan, Tiratsyan, Hmayakyan 2020:14.

⁸⁰ Konyar 2011:227.

⁸¹ Çavuşoğlu, Gökce, Işık 2014:26.

БОЖЕСТВА И СМЕРТНЫЕ

МУЖСКАЯ ОДЕЖДА

Художественные композиции, дошедшие до настоящего времени из урартского теократического государства, носят преимущественно культовый характер и представляют собой художественные репрезентации сакрализованных персонажей, воплощенных в двумерном или трехмерном иконографическом пространстве. Особой стилизацией и символикой отличается облачение главных божеств и фантастических существ. Мужские верховные божества наделялись характерными для эпохи антропоморфными чертами и, как правило, изображались в царском парадном облачении, что способствовало отождествлению образа бога-царя¹. В этом отношении примечателен тот факт, что верховного бога урартского пантеона Халди² воспринимали и именовали как «царя»³. В изображениях божеств их одежда выполнена из роскошных, богато украшенных тканей, возможно вышитых⁴, и, по всей вероятности, воспроизводит основные формы царского облачения. В урартском обществе, вероятно, существовало особое культовое отношение к одежде, о чем свидетельствуют упоминания о посвященных Халди одеяниях⁵. Судя по иконографическим памятникам, основным типом костюма являлась наплечная двусоставная система, включавшая туникообразные одеяния с короткими или длинными рукавами (нередко с манжетами), доходившие до колен или ниже в зависимости от функционального назначения, а плащи и разнообразные накидки-шали (последние варьировались по ширине, длине и характеру декоративного оформления в зависимости от социального статуса носителя). Рукава наплечной одежды формировались в рамках общего кроя посредством сшивания боковых полотнищ и могли быть как короткими, так и длинными. Одежда и верхние накидки как элементы наплечного костюма различались по крою и конструк-

¹ Poghosyan 2016:167.

² Нмауакян 1990:33–38.

³ Дьяконов 1963:80–81 (№ 12).

⁴ Yesayan, Нмауакян 1990:204.

⁵ Дьяконов 1951:332.

тивными деталям. Для парадных и ритуальных одеяний, а также для шалей применялись различные виды тканей и разнообразные декоративные приемы. В культурах Древнего Ближнего Востока туникообразная одежда первоначально изготавливалась из прямоугольных отрезков ткани с центральным отверстием для головы. Фиксация на теле осуществлялась при помощи поясов или фибул. Со временем данные формы эволюционировали за счет введения дополнительных разрезов и швов в отдельных зонах. Накидки также изготавливались из цельных полотнищ ткани с различными вариантами вырезов для горловины и декоративной обработкой передней части (встречаются как прямые, так и закругленные разрезы). Окантовка краев чаще всего выполнялась в виде бахромы, хотя применялись и орнаментированные каймы. Как и в других культурах Древнего Ближнего Востока, бахрома являлась важным декоративным элементом текстиля и одежды и, по-видимому, использовалась преимущественно в парадном костюме элиты (так, в ассирийской традиции бахромы рассматривались как дорогостоящее украшение, доступное главным образом привилегированным слоям общества). Особого внимания заслуживают туники-рубahi с короткими рукавами, круглым вырезом горловины и зигзагообразным орнаментом, проходящим по всей длине передней части, изображенные на крылатых фигурах, украшающих ряд урартских бронзовых котлов, датированных VIII–VII вв. до н.э.⁶ Ряд иконографических композиций также указывает на использование треугольных вырезов горловины в различных типах одежды. Особо выделяется одежда урартского жречества. Несмотря на общее соответствие основным типам костюма региона и эпохи, археологические и иконографические данные позволяют выявить ряд отличительных особенностей. В облачении отдельных мужских персонажей фиксируются шерстяные тканые шали-юбки, закрепленные поясом и носимые поверх одежды или рубахи в качестве дополнительного декоративного элемента. Одежда антропоморфных грифонов из слоновой кости, обнаруженных в Топрак-Кале, по всей вероятности, также представляет собой определенный тип сакрального мужского облачения (рис. 42, 43). Это туника с короткими рукавами, достигающая до колен, с окантованными рукавными срезами и горловиной. Рукава верхней одежды не были выполнены отдельно, а формировались как цельный элемент, включенный в общий крой изделия. Поверх одежды одного из грифонов с помощью широкого пояса закреплена шаль-юбка, украшенная бах-

⁶ Azarpay 1968:55.

ромчатыми краями, выполненная из перьевого или мехового материала. Судя по внешнему облику, она изготовлена из меховых деталей, нашитых на тканевую основу в виде горизонтально расположенных полос. По-видимому, его форма восходит к древнешумерскому каунакесу, известному прежде всего по изображениям месопотамских жрецов и божеств⁷ (в этой связи следует отметить, что меховые юбки с древнейших времен использовались в Армянском нагорье, о чем свидетельствует наскальное изображение в Гегамских горах⁸). Меховая верхняя одежда и юбки зафиксированы также в иконографии эламских божеств и представителей знати⁹, что указывает на широкое распространение данного типа сакрального одеяния в культурах Древнего Ближнего Востока. Шали прямоугольного кроя (а возможно, и иных форм) получили широкое распространение в урартском мужском костюме. В сложенном и подпоясанном виде они придавали костюмному ансамблю композиционную завершенность и визуальную целостность. Широкое распространение получили продольные шерстяные шали с бахромой, украшенные орнаментальной лентой, которые накидывались на одно плечо и оборачивались в области талии. На короткорукавном одеянии одной из статуэток из слоновой кости, обнаруженной в Топрак-Кале, отчетливо различима шаль с бахромой из меха или шерсти, проходящая через одно плечо и окантованная наплечной тесьмой, закрепленная поясом (рис. 44). Не исключено, что для имитации меха применялись и специальные декоративные тканые переплетения. В Месопотамии шали с различными типами драпировки получили широкое распространение уже в шумерский период¹⁰. Бахромчатые шали характерны и для ассирийского костюма, где в результате стилизации они символически заменили более ранние шумерские меховые одеяния¹¹. В этом контексте уместно провести параллель с более поздними армянскими традиционными костюмами, в которых несколько метров ткани оборачивались вокруг тела, формируя широкий пояс. Штаны (брюки), по-видимому, носили воины в сочетании с короткой туникой, как, например, в Ассирии¹². Исследования показывают, что в Ассирии брюки стали неотъемлемым элементом военного костюма с VII в. до н.э.¹³. Они изоб-

⁷ Boucher 1967:34.

⁸ Sardaryan 2010:225 (fig. 191).

⁹ Хицц 1977:45 (фото 4, 13).

¹⁰ Boucher 1967:36.

¹¹ Кибалова, Гербенова, Ламарова 1966:47.

¹² Готгенрот 2009:49.

¹³ Kim 2010:11.

ражены, в частности, на фигурах музыкантов в дворцовых рельефах ассирийского царя Ашшурбанапала (VII в. до н.э.), а также на многочисленных изображениях воинов¹⁴. В урартском искусстве наглядным примером фигуры в брюках является солнечное божество Шивини, представленное на декоративном рельефе пояса из Кармир-Блура (при том что идентификация данной фигуры как Шивини остается предметом научной дискуссии¹⁵) (рис. 7, 8). Брюки изображены как широкие и свободные в верхней части, с постепенным сужением к коленям и переходом в манжеты. Вероятно, аналогичный тип брюк носит и лучник, представленный на фрагменте одного урартского пояса¹⁶. Яркое представление о мужском костюме дает образ, представленный в росписи храма бога Халди в Эребуни (Ереван, Армения) (рис. 45), который принято рассматривать как изображение бога Халди¹⁷. Предполагается, что в храме, посвященном Халди, должно было быть представлено именно это божество¹⁸. Однако не исключено и изображение «обожествленного» царя (возможно, самого Аргишти I, учитывая, что статуя царя с божественной тиарой и благословляющим жестом находилась в храме Мусасира¹⁹). Подчеркнутая взаимосвязь Халди и царя в урартских религиозных верованиях²⁰, по-видимому, стала основанием для наделения царей атрибутами, свойственными божествам. В древности образ царя нередко соотносился с солнцем. По мнению С. Амаякяна, именно этим объясняется необходимость золочения важнейшей части царского облачения — короны или тиары²¹. Судя по иконографическим источникам, в Ванском царстве существовали различные формы тиар и головных уборов (плоские шапкообразные, высокие остроконечные и др.), украшенные разнообразными символами в области лба и навершия (подобная форма головного убора используется и в современном церковном облачении, где по характеру оформления верхней части она напоминает урартские тиары божеств). В художественных композициях Халди различим по присутствию льва как символическое животное этого божества²² (хотя, по мнению У.

¹⁴ Boucher 1967:48.

¹⁵ Poghosyan 2024:55.

¹⁶ Есаян 2002:96 (рис. 9).

¹⁷ Novhannisyanyan 1973 (fig. 46).

¹⁸ Poghosyan 2016:167.

¹⁹ Дьяконов 1951:333.

²⁰ Нтауакуан 2007:174.

²¹ Нтауакуан 2007:174.

²² Пиотровский 1959:223.

Зайдла, лев и бык не являются неоспоримым доказательством и однозначным критерием для определения божества²³). Божество изображено в полуобороте, с поворотом на $\frac{3}{4}$, в соответствии с принципами древневосточной иконографии, что позволяет очертить переднюю часть облачения. Одежда представляет собой длинное платье, поверх которого надета короткая накидка с круглым вырезом, украшенной по линии горловины (возможно, горловина была вышита²⁴, хотя не исключено и использование вышитой ленты по краевым участкам накидки). На передней части заметны определенные декоративные элементы. В нижнем крае платья, по-видимому, украшено орнаментированной лентой, нашитой по краю основной ткани. Края верхней одежды также украшены полосатой лентой. На основе археологических находок можно, в частности, выделить орнаментированные ленты, сотканые на ткацком станке, которые использовались в отделке краев одежды путем нашивания на основную ткань²⁵. Показательно, что в соседней Ассирии верхнюю одежду носили преимущественно представители знати, тогда как для низших слоев она стала доступной лишь после падения империи²⁶. Разноцветные ткани также, в силу своей высокой стоимости, во многих странах вплоть до Нового времени были доступны лишь представителям высших слоев общества. О роскоши внешнего оформления мужской одежды свидетельствует орнаментированное одеяние, представленное на резной скульптуре из слоновой кости (рис. 46). В древности крой одежды (способ ее ношения), используемые ткани, цветовая гамма и декоративные элементы служили показателем социального статуса носителя. На фреске божество изображено в красном, высоком и жестком головном уборе типа тиары, украшенном в лобной части по образцу месопотамских рогатых божественных тиар (рога символизируют божественность), а в затылочной части с ленточным украшением, ниспадающим на спину (инфула). Подобные ленточные тиары носили цари и в эллинистической Армении. В Ванском царстве, как и в Месопотамии, рогатое головное убранство выступало символом божественности. Рогатая тиара появилась в III тысячелетии до н.э. и со временем, претерпевая определенные изменения, была заимствована различными культурами Древ-

²³ Yesayan, Hmayakyan 1980:208; Poghosyan 2016:167.

²⁴ Yesayan, Hmayakyan 1980:204.

²⁵ Пиотровский 1955:69.

²⁶ Готтгенрот 2009:42.

него Ближнего Востока²⁷. В древневосточных культурах во время религиозных обрядов жрецы также носили рогатые головные уборы²⁸. Судя по очертаниям облачения, оно плотно облегает тело, что возможно лишь при точных замерах, продуманном проектировании выкроек и расчете деталей кроя. Данный комплекс одежды, по-видимому, предназначался для торжественно-ритуальных случаев, как, например, в Ассирии, где поверх туники верхнюю накидку надевали по особым поводам²⁹. Совместные образы божественного и светского мужчины представлены в композиции на бронзовой прямоугольной пластине (рис. 47), на которой представлена группа мужских фигур, поклоняющихся божеству, восседающему на быке, — вероятнее всего Тейшебе, второму по значимости богу урартского пантеона³⁰. Это же божество, связанное с образом быка, по-видимому, воплощено в бронзовой статуэтке из Кармир-Блура (рис. 48). Статуэтка изображает фигуру в длинной одежде с короткими рукавами, из ткани, украшенной квадратными мотивами и отделанной бахромой по подолу. Головной убор венчает навершие, аналогичное представленному на пластине. По-видимому, это солнечный диск, хотя некоторые исследователи полагают, что речь идет о звезде, как символе божества³¹. Квадратный орнаментальный мотив в древности отражал представления людей о земле и мироздании. В его основе лежит также идея числа четыре, которое имело сакральное значение, будучи связано с четырьмя стихиями природы, четырьмя сторонами света, а также с представлениями о плодородии³². В области талии заметен бахромчатый нагрудный пояс шалевого типа, перекинутый через плечо. По предположению А. Мовсисяна, на пластине перед божеством в позе приветствия изображены члены царской семьи и жрец³³. Первая фигура выделяется божественным рогатым головным убором, увенчанным дисковидным элементом (солнечный диск или розетка³⁴). Не исключено, что подобные головные уборы украшались золотыми декоративными деталями. Длинное орнаментированное одеяние божества воспроизводится в костюме первых двух фигур композиции. Поверх основного платья божество облачено в короткую куртку с рукавами до

²⁷ Black, Green 2004:102.

²⁸ Кибалова, Гербенова, Ламарова 1966:47.

²⁹ Kim 2010:1–19.

³⁰ Poghosyan 2024:59.

³¹ Yesayan, Hmayakyan 1980:208.

³² Mnatsakanayan 1955:141–160.

³³ Movsisyan 1998:32–33.

³⁴ Patrik 1983:20 (pl.2).

локтей и бахромчатой отделкой по краям. Фигура, расположенная напротив, носит одежду с бахромчатым фартукоподобным элементом, композиционно перекликающимся с оформлением горловины. Данный элемент закреплен сзади при помощи пояса. Этот элемент одежды по своей конструкции напоминает епитрахиль, используемый в христианском церковном облачении. Епитрахиль (epitrachelion) соответствует stole (stola), принятой в западной церкви, и является общим атрибутом восточных церковных иерархов³⁵. По мнению В. Хацуня, данный элемент был характерен исключительно для урартского костюма³⁶. Это, по-видимому, свидетельствует о том, что данный персонаж — вероятно, царь, наделенный божественными атрибутами и облаченный в сакральное жреческое одеяние, представлен совершающим религиозный обряд перед божеством. В различных древних культурах обожествленный царь также выполнял функции жреца³⁷. С правой стороны фигуры заметен меч, подвешенный к поясу. Следующий персонаж облачен в длинный плащ, надетый поверх основного одеяния, а на голове чашеобразный головной убор с околышем или ободком, по форме напоминающий традиционный армянский арахчи. Аналогичный головной убор носит и третья фигура. Персонаж в длинном бахромчатом платье, поверх которого надето простое верхнее одеяние с декоративными вырезами по нижнему краю. Чашеобразные шапки, судя по изображениям, представленным на ряде урартских бронзовых поясов, носили также и девушки. В композиции в позе поклонения присутствует также небольшая фигура, отличающаяся ростом, по-видимому ребенок, чья одежда, как это было принято в древности, не отличается по половозрастным признакам от основных форм одежды взрослых. Верхняя и нижняя одежда выполнены из ткани, украшенной квадратными орнаментальными мотивами, по краям присутствует бахромчатая отделка. В другом образе божества, стоящего на быке, одеяние вновь выполнено из той же ткани, где особенно отчетливо проявляются розеточные мотивы, заключенные в квадрат (рис. 49). Нижняя часть одеяния украшена густой бахромой, ниспадающей от нашитой каймы с розетками. Верхняя часть статуэтки утрачена, однако в области пояса заметен бахромчатый шалевый элемент, который, по-видимому, являлся важным и сакральным компонентом божественного облачения. Божество на рогатом льве

³⁵ Khachmanyun 2024:173–175.

³⁶ Hacıoğlu 1923:25.

³⁷ Фрэзер 1983:17–18.

найденное при раскопках храма бога Халди, также изображено в аналогичном одеянии³⁸ (рис. 50). Мотив розетки, заключенной в квадрат, широко распространенный в урартском костюме, мог выполняться как посредством набивки ткани, так и в технике вышивки³⁹. Не исключено, что в одежде знати, как и в Месопотамии⁴⁰, орнаменты оформлялись в виде аппликации (с использованием металлической нити). В Ассирии и Вавилоне, по Л. Оппенхейму, аналогичные декоративные элементы выполнялись на ритуальной одежде по аппликационному принципу⁴¹. В этом контексте особый интерес представляет текст царя Саргона II, обращенный к богу Ашшуру, в котором упоминаются одежды Халди, украшенные золотыми дисками и розетками⁴² (в этой связи, вероятно, уместно также провести параллель с армянским средневековым царским и церковным золоченым облачением). Предполагается, что в Ванском царстве существовали также специалисты по аппликации⁴³. Эта традиция отделки тканей продолжилась и в средневековой Армении, о чем свидетельствуют фрагменты ткани с вышивкой из золотой нити, обнаруженные Н. Марром при раскопках в Ани. Божественное одеяние, судя по описанию, было выполнено в технике ажурной (openwork) обработки. В вышеупомянутом тексте также говорится о семи парах кожаной обуви, украшенной золотыми звездами. Яркое представление о форме урартской мужской обуви можно получить по обувевидным кубкам из Кармир-Блура⁴⁴ (рис. 51). Подобную обувь носят и всадники, изображенные в светской сцене на декоративном поясе серебряного кубка, найденного в одном из погребений Лори-Берда (Армения). Художественная композиция по своим иконографическим признакам соответствует урартскому периоду⁴⁵. Не исключено также использование сандалий. Образ божества Тейшеба наилучшим образом отражен также в рельефе из Арцке (Адилджеваз, Турция) (рис. 52). Стоящее на быке божество представлено в традиционном ракурсе с поворотом на $\frac{3}{4}$, в явно выраженном ритуальном действии перед деревом жизни и, соответственно, в торжественно-церемониальном облачении. На голове рогатый шлем, увенчанный восьмилучевым солнечным диском и

³⁸ Van Loon 1966:91.

³⁹ Poghosyan 2017:88; Погосян 2024:184–185.

⁴⁰ Rubin 1976:13.

⁴¹ Openheim 1949:172.

⁴² Frame 2021:304.

⁴³ Çavuşoğlu, Gökçe, Işık 2014:26.

⁴⁴ Пиотровский 1962 (рис. 28, 29).

⁴⁵ Devejian 2007:148–149.

украшенный четырьмя горизонтальными поясами с розеточным орнаментом⁴⁶. Цветочные декоративные мотивы, символизирующие идею плодородия и солнца, впоследствии нашли свое место и в головных украшениях армянских царей⁴⁷. Верхняя одежда и платье божества украшены розеточным орнаментом и по краям выделяются декоративной орнаментированной каймой (trim). Из Арцке также известен рельеф с изображением крылатого Халди, стоящего на льве (рис. 53). Одевание представляет собой короткий плащ с короткими рукавами, украшенный бахромой по подолу. Под ним короткое, также бахромчатое платье, достигающее до колен. Поверх верхней одежды через плечо проходит шаль с орнаментированной каймой, который оборачивается в области пояса. Головной убор божества повторяет форму рогатой тиары Тейшебы. Судя по композиции, божество представлено в ритуальном действе, что позволяет предположить использование данного типа одежды в культово-праздничном контексте. Судя по очертаниям изображения верхней одежды в художественных композициях, она сшита из плотных тканей, тогда как нижнее одеяние, возможно, выполнено из более тонких материалов. Короткорукавное бахромчатое платье божества и верхняя одежда многократно повторяются и в других художественных образах. В композиции на дисковидной пластине божество в рогатой тиаре, стоящее на постаменте, облачено в длинное платье с бахромой по подолу, которое в передней части с одной стороны имеет бахромчатый, изогнутый срез (рис. 54). Поверх платья он носит плащ с бахромчатыми краями и изогнутым краем. В аналогичном облачении представлены и священные фигуры в рогатых тиарах, изображенные по правую и левую стороны от главного персонажа. Пример иного типа плаща можно увидеть на бронзовой пластине с фронтальным изображением Тейшебы, стоящего на быке (рис. 55) Плащи с изогнутыми краями, украшенными бахромой, известны также по другим композициям (рис. 56, 57). Для формирования трехмерного представления о мужском костюме можно также обратиться к бронзовой статуэтке, найденной в Ване (рис. 58). Судя по рогатому головному убору, это божество, облаченное в простое платье с короткими рукавами, приталенное широким поясом в области талии и слегка расширяющееся к подолу.

⁴⁶ Van Loon 1966:74.

⁴⁷ Mnatsakanyan 1955:45–46.

В различных изобразительных образах божеств ткани одежды различаются по характеру орнаментации. Так, в композиции на бронзовой пластине, обнаруженной в Сербар-Тепе (Гийимли, Турция), божество, по всей вероятности Халди, изображено в короткорукавной куртке с изогнутыми бахромчатыми краями спереди, под которой он носит длинное платье из ткани с линейным орнаментом. По подолу к основной ткани добавлена лента с «елочкой»⁴⁸ (возможно, выполненная вышивкой) (рис. 59). Здесь божественный образ представлен в облике юноши. В этом отношении показательно и то, что в различных композициях божества изображаются как с бородой, так и без нее, в облике юноши или старца. По мнению Ф. Кенига, божество Халди воспринималось как юный, зрелый или старческий персонаж⁴⁹. Вполне вероятно, что определенная дифференциация существовала и в форме и деталях облачения. Основной тип кроя божественного одеяния в урартском искусстве повторяется также в изображениях персонажей, совершающих сакральные действия. На примере фрагментов настенных росписей, обнаруженных в Алтын-Тепе, Гарибин-Тепе (Ван, Турция, новооткрытые фрески) и Эребуни, можно констатировать, что среди предпочтительных цветов сакрального костюма были красный, белый и синий (рис. 60–62). На одном из фрагментов настенной росписи из Алтын-Тепе в облачении персонажей в рогатых головных уборах использованы контрастные сочетания красного и белого цветов. Для изображения тела также выбран белый цвет⁵⁰. Красно-белое облачение в хеттской культуре в качестве «очищенной» одежды носили жрецы, совершающие ритуальные действия. В одном из хеттских текстов говорится о жреческом облачении красного цвета, использовавшемся в ритуальном обряде, а также о символическом значении белого и красного цветов⁵¹. Повторяющиеся персонажи настенной росписи из Алтын-Тепе изображены в длинных одеждах, которые в области локтей имеют ластовицы из однотонной светлой простой ткани, а по подолу, по-видимому, украшены полосатой лентой. Талия подчеркнута бахромчатым шалем, перекинутым через одно плечо и обернутым вокруг пояса, вероятно, также закрепленным фибулами-застежками.

В мужском костюме особое место занимают также типы военного облачения. Батальные сцены, представленные в художественном оформлении шле-

⁴⁸ Yesayan, Hmayakyan 1980:204.

⁴⁹ Hmayakyan 1982:131.

⁵⁰ Loon 1966:67–68.

⁵¹ Ардзинба 1982:56.

мов и других образцов вооружения, раскрывают основные типы военной одежды данного периода. Древнейшие примеры снаряжения урартского войска представлены в рельефных изображениях Балаватских ворот. В IX в. до н.э. воины царя Араме носили короткорукавные, подпоясанные рубахи-платья, достигающие до колен, а также шлемы с гребнем (crested helmets). Основные формы военного облачения, судя по художественным композициям военного характера, не претерпели существенных изменений и в последующие столетия. Воины преимущественно носили туникообразное платье с поясом, достигающее до колен, главным образом остроконечный шлем (встречаются также шлемы с наушниками), а также сапоги с высоким голенищем (рис. 63–65). Поверх одежды носили панцирный доспех, мелкие детали которой пришивались или крепились к тканевой либо кожаной основе⁵². В Кармир-Блуре были обнаружены образцы урартских воинских панцирей, сходные с ассирийскими образцами⁵³. На некоторых изображениях воинов заметны Z-образные шнуры на сапогах с высоким голенищем⁵⁴. В сфере вооружения Ванского царства значительный научный интерес представляет художественно разнообразное оформление бронзовых шлемов, что, вероятно, обусловлено их прикладным назначением. Металлические шлемы обнаружены в различных регионах Ванского царства. Судя по изображениям, сохранившимся на разных памятниках изобразительного искусства, в Армянском нагорье шлемы использовались уже во II тыс. до н.э. Дошедшие до наших дней урартские бронзовые шлемы отличаются разнообразием форм и художественного декора⁵⁵. Особенно широкое распространение получили остроконечные шлемы. Исходя из художественного оформления и иконографических особенностей сохранившихся образцов, можно предположить, в свое время они обладали разнообразными символическими и функциональными значениями. Первичную информацию о формах и использовании шлемов, относящихся к периоду Ванского царства, дают изображения шлемов на головах воинов войска царя Араме в художественном оформлении Балаватских ворот, хранящихся в Британском музее, а также надпись царя Салманасара III, оставленная на этих воротах. Профильные изображения, выполненные по древневосточным канонам, передают лишь внешний силуэт, и по ним трудно судить о характере художественного декора.

⁵² Есаян 1962:202.

⁵³ Пиотровский 1959:167.

⁵⁴ Вергазов 2023:14–18.

⁵⁵ Есаян 1986.

Урартские шлемы в основном обнаружены на памятниках двух типов: в храмово-культовых комплексах и в дворцовых оружейных хранилищах⁵⁶. Урартские шлемы найдены в Кармир-Блуре, Алтын-Тепе, Чавуш-Тепе (Турция) и на других памятниках, а также зафиксировано множество шлемов с неустановленным местом находки. Это затрудняет формирование целостной периодизации художественного развития по хронологическим и топографическим признакам. Предполагается, что шлемы, обнаруженные в Чавуш-Тепе и Уч-кале (Турция), принадлежали воинам, погибшим в ходе боевых действий⁵⁷. Сравнительный анализ наиболее известных образцов позволяет составить определенное представление об основных формах и особенностях декора урартских шлемов IX–VI вв. до н.э. Вероятно, значительную часть составляют также шлемы, утраченные в разные эпохи в результате кладоискательства и впоследствии оказавшиеся у различных антикварных торговцев. В результате кладоискательства были утрачены и шлемы, упоминаемые среди сокровищ, похищенных из храма бога Халди в Мусасире во время военного похода Саргона II⁵⁸. Благодаря эпиграфическим источникам становится ясно, что, помимо обычного военного снаряжения, шлемы являлись также культовыми предметами, преподносившимся в дар храмам и божествам⁵⁹. Об этом, в частности, свидетельствуют шлемы, обнаруженные среди культовых предметов в храмовой части памятника Алтын-Тепе⁶⁰. Культовая иконография на лобной части некоторых шлемов указывает на то, что шлемы с подобным декором носились во время специальных ритуалов. Об этом же свидетельствует шлем персонажа, участвующего в ритуале, изображенного в одной рельефной композиции⁶¹. Культовые предметы хранились не только в храмах, но, возможно, и в сакральных зонах дворцовых комплексов⁶². Из более чем половины известных шлемов Древнего Ближнего Востока именно урартские шлемы составляют основную часть⁶³. По предположению О. Белли, в годы правления царя Аргишти I (786–764 гг. до н.э.) в художественном оформлении шлемов произошла стилистическая трансформация, в ходе которой геометрические орнамен-

⁵⁶ Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:128.

⁵⁷ Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:128.

⁵⁸ Thureau-Dangin 1912:368–385.

⁵⁹ Poghosyan 2024:81.

⁶⁰ Özgüç 1966.

⁶¹ Seidl, Calmeyer, Merhav 1991:124.

⁶² Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:17.

⁶³ Dezsö 2001:203.

тальные мотивы были заменены фигуративными изображениями⁶⁴. В художественной металлообработке Ванского царства особое место занимают шлемы, украшенные ритуальными сюжетами. Особенно выразительны тематические композиционные решения посвященные военному шествию, охоте и ритуальным действиям, представленные в декоре шлемов. Среди подобных шлемов особое значение имеет бронзовый шлем с надписью царя Сардури II, обнаруженный в 1947 году в Кармир-Блуре. В нижней части шлема сохранилась клинописная надпись о посвящении шлема богу Халди Сардури II, сыном царя Аргишти I⁶⁵. В результате раскопок 1950 года был найден бронзовый шлем с клинописной надписью царя Аргишти I, сына Менуи, который по своему художественному оформлению совпадает с первым образцом⁶⁶. Оба шлема объединяет один и тот же тип декора (рис. 66, 67). С художественной точки зрения весьма примечательны бронзовые шлемы с так называемым «молниевидным» символом Тейшебы, обнаруженные в различных регионах Ванского царства. Шлемы, содержащие символику Тейшебы, по характеру художественного оформления подразделяются на два типа: шлемы с изображением символа Тейшебы и конические шлемы, в которых этот символ соединяется с вертикальным рельефным элементом (рис. 68). В центральной части лобной стороны шлема помещено своеобразное рельефное графическое изображение (по А. Патрику трезубец⁶⁷), которое, по предположению Б. Пиотровского является символом божества Тейшебы⁶⁸. В этой связи представляется несколько сомнительным приписывать шлемы с текстами посвященными богу Халди, именно Тейшебе⁶⁹. Некоторые исследователи рассматривают данный символ как трезубец Халди⁷⁰ либо как рога животного⁷¹. Не исключено, что подобные шлемы носили воины особых подразделений. Судя по надписи Двери Мгера, главные божества пантеона имели собственные «войска», которым приносились жертвы⁷². По предположению П. Кальмейера, данный символ на лобной части этих шлемов представляет собой царский знак⁷³. Изображения боевых

⁶⁴ Belli 1993:61–67.

⁶⁵ Пиотровский 1950:67.

⁶⁶ Пиотровский 1952:39.

⁶⁷ Patrik 1983:20 (pl. 2).

⁶⁸ Пиотровский 1950:59 (рис. 38).

⁶⁹ Погосян 2023:221–228.

⁷⁰ Riemschneider 1965:78–79.

⁷¹ Van Loon 1966:119.

⁷² Hmayakyan 1990:29.

⁷³ Calmeyer 1991:316.

образов божеств представлены в круговой композиции бронзового щита, обнаруженного в Верхнем Анзаве (Турция). В шлеме представлены также герои на щите (рис. 69, 70). В военном облачении важное место занимали также металлические колчаны, которые перебрасывались через плечо и украшались преимущественно иконографией на военную тематику. На деревянных статуэтках, обнаруженных в Кармир-Блуре, к поясу подвешены и ножны, предназначенные для кинжала (рис. 71). Представление об урартском военном снаряжении можно составить также по изображениям богов-воинов, прежде всего Халди⁷⁴. Исходя из клинописных надписей, Халди в представлениях людей имел облик воина и в войнах выступал как предводитель войска.

В урартской культуре образ охотника известен по фрагменту настенной росписи, обнаруженному в дворцовом комплексе Эрбуни. Персонаж изображен в синей тунике с короткими рукавами. На голове мягкая шапка-ушанка (flap hat) с опускающимся на плечи затылочным элементом и наушниками (рис. 72). Возможно, в зависимости от климатических условий, в Ванском царстве, как и в Ассирии⁷⁵, в охотничьей и военной одежде использовались также мех и кожа. Трудно сказать, изображено ли здесь облачение обычного охотника-царя или сакрализованного персонажа, поскольку мотив охоты, получивший широкое распространение в изобразительном искусстве Передней Азии, был не только царским развлечением, но и неотъемлемой частью царских ритуалов⁷⁶. Образ охотника-героя можно усмотреть и в вооруженных всадниках, представленных в сценах охоты на льва в декоре некоторых бронзовых поясов, которые, как правило, носят характерную для военного облачения одежду, доходящую до колен (рис. 9,10). На одном из фрагментов урартского пояса копьеносный охотник изображен в орнаментированном платье с треугольным вырезом, короткими рукавами и широким поясом; на голове у него вновь мягкий головной убор. На одном из культовых металлических пластин известен также образ лучника, облаченного в длинное платье традиционного типа и шлем. В росписях Эрбуни также сохранилось изображение пастуха, одетого в длинное белое одеяние, дополненное синей накидкой и с головной повязкой на голове (рис. 74). На одном из фрагментов настенной росписи сохранилась также часть фигуры еще одного пастуха, либо храмового

⁷⁴ Poghosyan 2018.

⁷⁵ Houston, Hornblower 1920:46.

⁷⁶ Кинжалов 2009:26.

служителя сопровождающего быков, одетого в короткую тунику и односторонний шаль с бахромой, ниспадающий от пояса⁷⁷.

В рамках изучения мужского костюма представляется также весьма интересным рассмотреть облачение глиняных рыбоподобных фигурок, обнаруженных в Кармир-Блуре. Небольшие глиняные статуэтки изображают бородатых существ, головы и тела которых оформлены рельефным головным убором-покрывалом в виде рыбьей головы (рис. 75). На чешуйчатом «рыбьем» облачении сохранились следы синей окраски, вероятно символизирующие их морскую природу⁷⁸. Иконографический прототип рыбоподобных божеств встречается, например, в искусстве касситского периода и получил широкое распространение также в последующих новоассирийской и нововавилонской культурах⁷⁹. Аналогичные глиняные изображения рыбоподобных бородатых существ были обнаружены и в подземных частях построек городов Ашшур и Ниневия⁸⁰. Рыбоподобные существа, по всей вероятности, имели важное культовое значение⁸¹ и не исключено, что реальными прототипами этих образов могли быть жрецы-шаманы, совершавшие определенные обряды в рыбоподобных одеяниях (на оттиске одной урартской печати зафиксировано изображение подобного жреца или божества⁸²). При сопоставлении с ассирийскими рельефами можно предположить, что рогатое оформление головы в верхней части было выполнено в виде рыбьей головы, от которой по спине ниспадал плащ, повторяющий очертания тела рыбы. Примечательно, что подобное изображение по своим общим признакам напоминает общий силуэт христианского сакрального облачения духовного лица с клобуком.

⁷⁷ Ходжаш, Трухтанова, Оганесян 1979 (рис. 53).

⁷⁸ Poghosyan 2018:237.

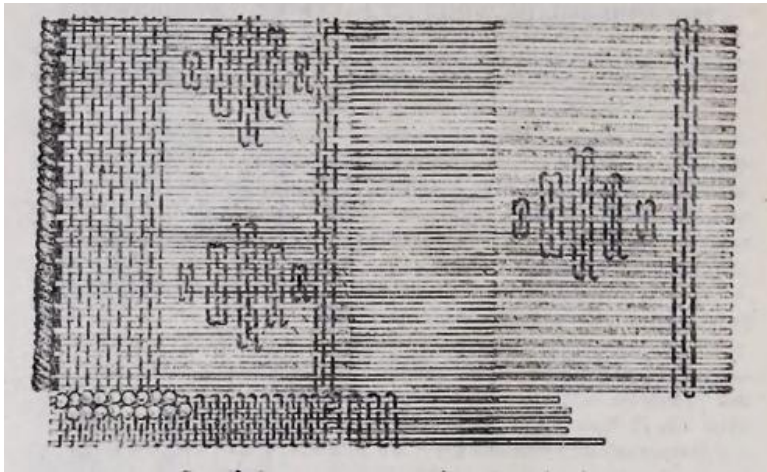
⁷⁹ Black, Green 1992:82.

⁸⁰ Green 1983:87.

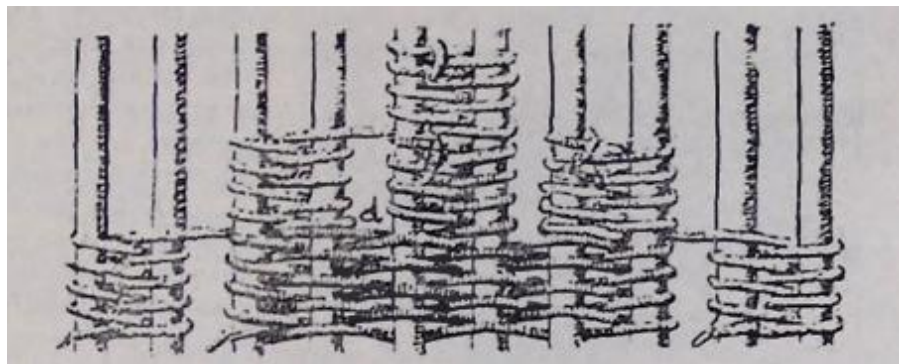
⁸¹ Тараян 2012:113–124; Poghosyan 2024:62.

⁸² Пиотровский 1952:24.

ՆՎԱՐՆԵՐ – ИЛЛЮСТРАЦИИ – ILLUSTRATIONS



1

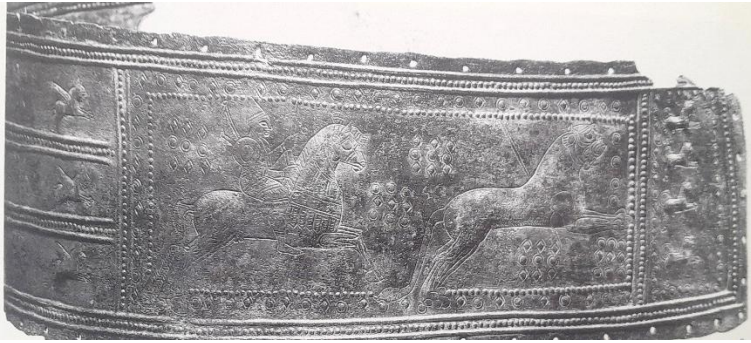


2

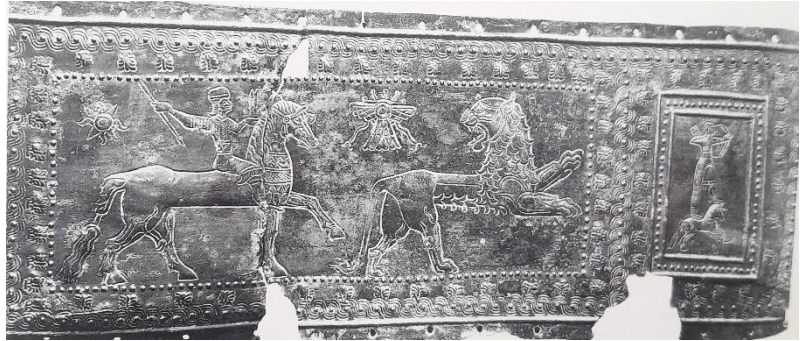


3





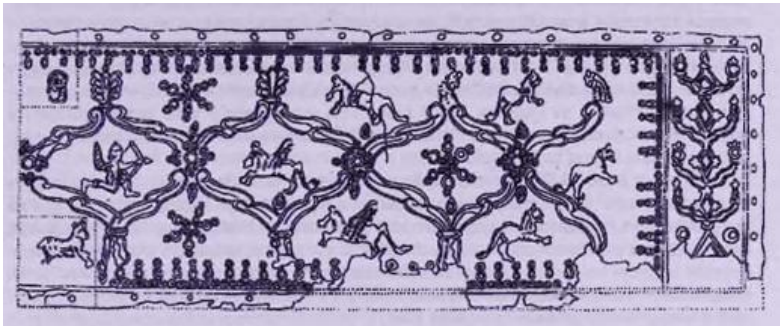
9



10



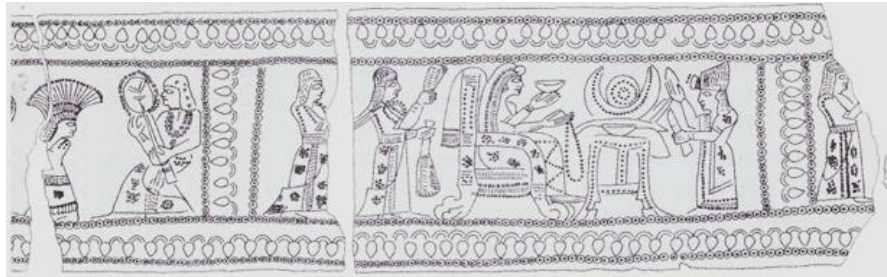
11



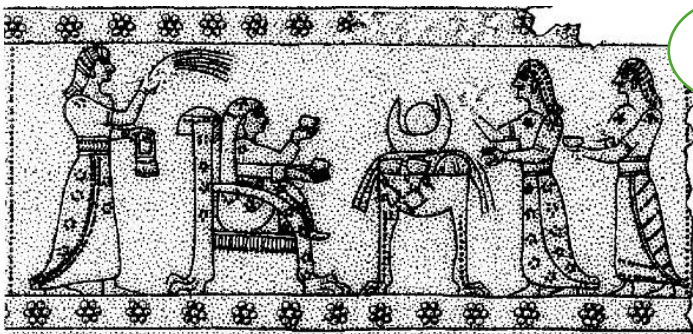
12



13



14



15



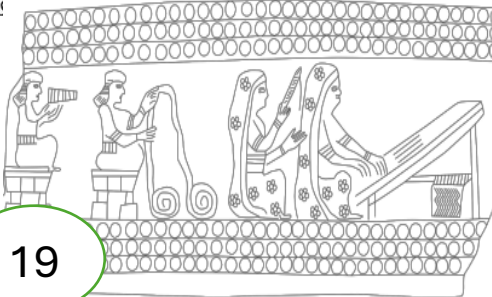
16



17



18



19



20



21



22



23



25



24



26



27

28



29



30

31



33



32



34



35



36





37



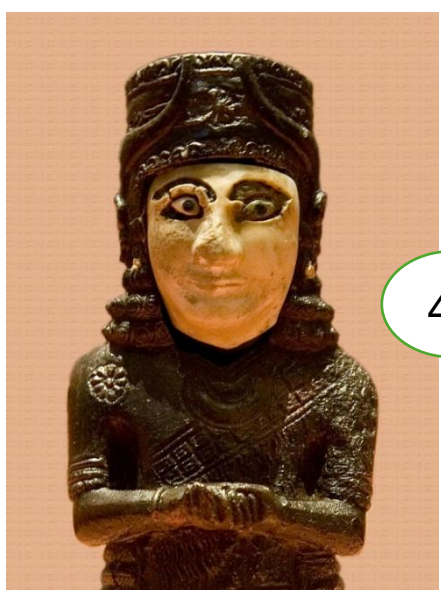
38



39



40



41



42

43



44



45

46





47

48



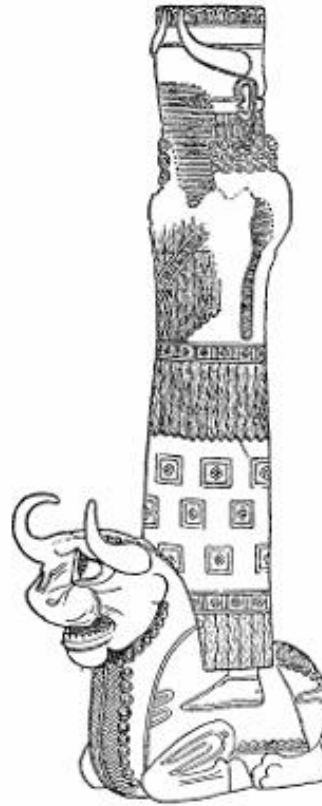
49



51



50



52



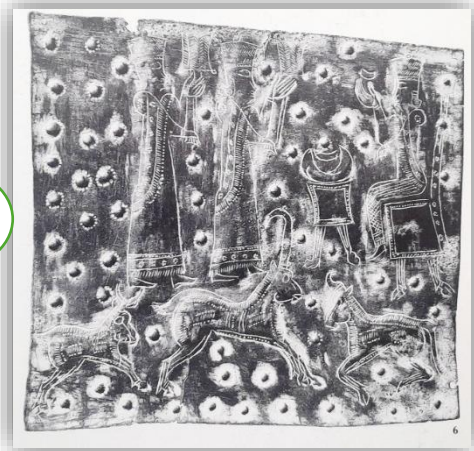
53



54



56



55



57



58



59



60



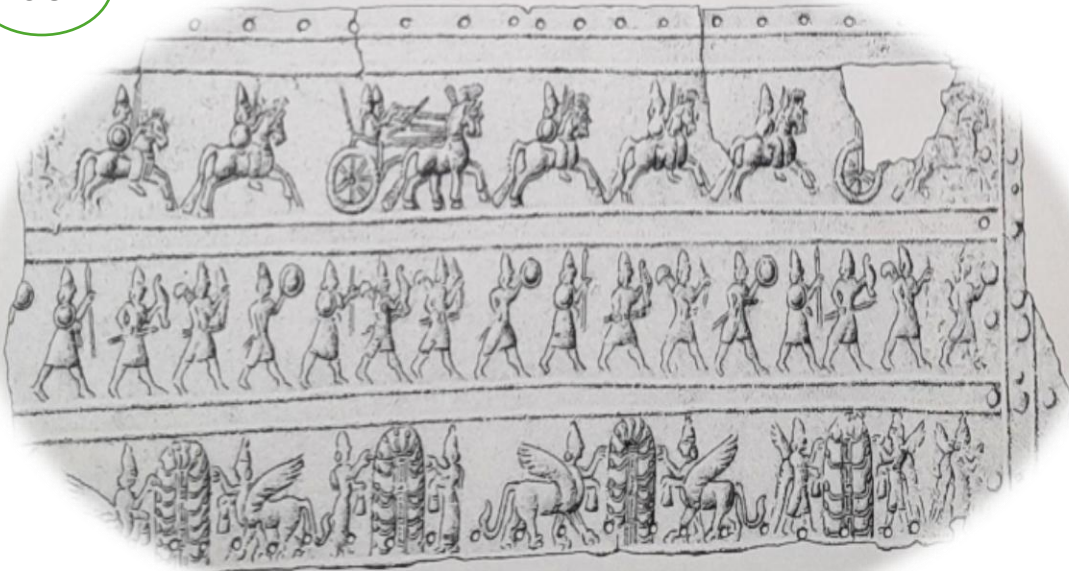
62



61



63



64



65





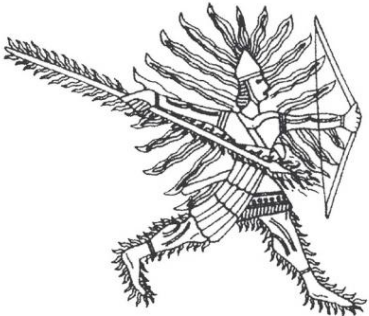
66

68

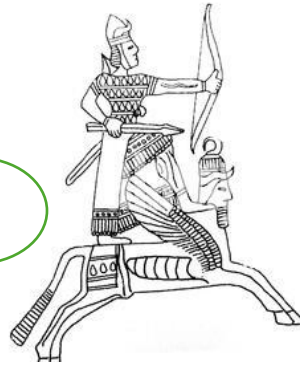


67





69

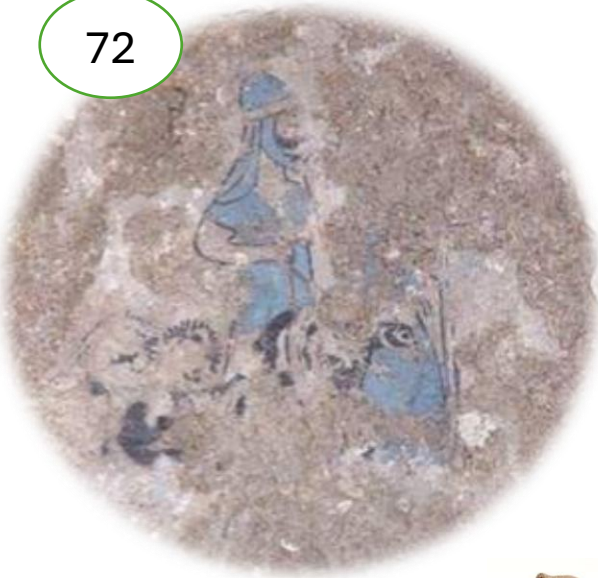


70

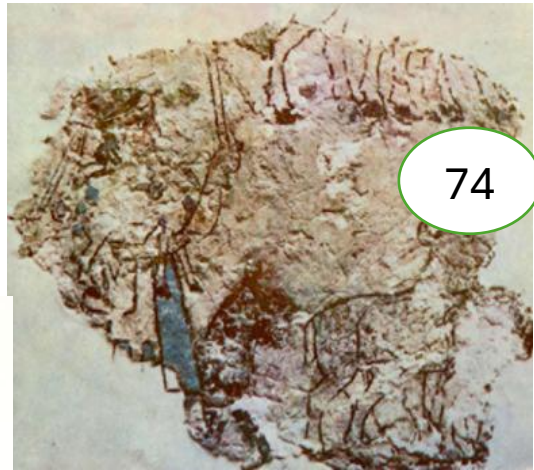


71

72



74



73



75



76



77



78



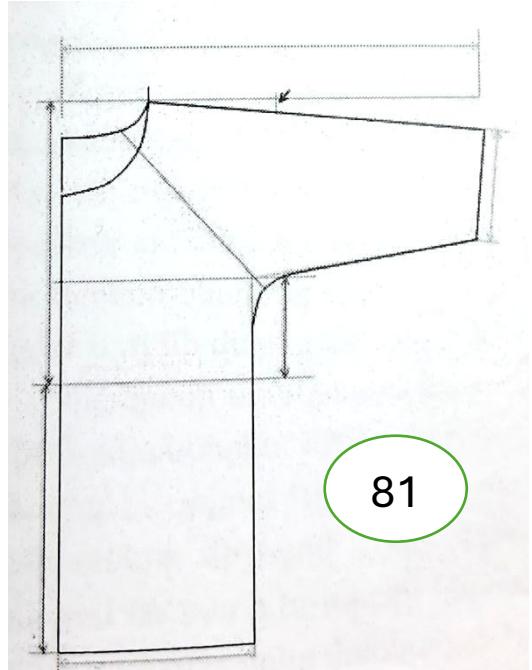
79



80



81



82



83



84







87



88



ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА

В области исследования культуры Ванского царства до настоящего времени не получили должного освещения подлинная символика композиционного содержания выявленных находок, различия женских образов, особенности их социального статуса, профессиональной принадлежности, сформировавшееся в обществе отношение к ним и, разумеется, специфика их облачения. В рамках настоящего исследования основными источниками для освещения образа женщины в контексте культурных связей Древнего Ближнего Востока послужили археологические находки Ванского царства и соседних культур, а также упоминания, зафиксированные в сохранившихся письменных источниках. Анализ художественных композиций позволяет заключить, что в выявлении идентичности представленных в них женщин важную роль играют выбор изобразительных средств, дополнительные композиционные элементы и особенности облачения как главные индикаторы социального и религиозного статуса. В немногочисленных письменных источниках сохранились упоминания о женщинах, в которых используется шумерская идеограмма «MUNUS»¹. Помимо этого встречаются также слова «úedia» и «lutú» и примечательно, что, по мнению ряда исследователей, форма «úedia» употребляется в описаниях женщин низшего социального слоя (служанок, наложниц и др.)². В надписях также встречается форма «sila», которая, согласно расшифровке Ф. Кенига, употреблялась в значении «женщина», «мать» или «сестра»³. В одной клинописной надписи слово «sila» упоминается в контексте принесения жертвы жене Халди, в связи с чем подтверждается перевод этого слова как «женщина»⁴. Вероятно, он обозначал женский пол в целом⁵. Помимо этого, в надписях известно также слово «gašan», которое исследователи переводят как «госпожа». Письменные источники, касающиеся знатных женщин, сохранились в крайне ограниченном количестве. Лишь в трех урартских источниках содер-

¹ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:236.

² Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014:236–237.

³ König 1955–57:199.

⁴ Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014: 238.

⁵ Avagyan 2013:102:

жатыся упоминания о царицах⁶. Особо примечательна надпись о жене (или дочери⁷) царя Менуа — Таририи, зафиксированная в каменной клинописной надписи Менуа, из которой становится известно о винограднике, посвященном этой женщине и располагавшемся в районе знаменитого канала, построенного Менуа (Ван)⁸. Это, по-видимому, является важным свидетельством того, что в Ванском царстве царицы обладали личной собственностью. Из надписи на золотом предмете, обнаруженном при раскопках крепости Айанис, можно судить о собственности, вероятно принадлежавшей жене Русы II — Какули⁹. Упоминание в урартских царских надписях лишь одной женщины может свидетельствовать о моногамии урартских царей, хотя имеются и сведения о существовании гаремов¹⁰. Сохранились также данные о браках между соседними царствами¹¹. Подобные межкультурные явления, вероятно, способствовали сходу и взаимовлиянию модных тенденций в одежде. Помимо письменных источников, в результате археологических раскопок были выявлены захоронения царских женщин (Гирик-Тепе¹², Каялыдере¹³, Алтын-Тепе¹⁴ (Турция) и др.), позволившие обнаружить золотые, серебряные и бронзовые украшения, а также золотые пуговицы в виде цветка (в погребальном комплексе Алтын-Тепе вблизи тел были найдены золотые дисковидные предметы, которые, вероятно, были нашиты на одежду¹⁵). Найденные при раскопках Аяниса принадлежности для ухода за телом — сосуд для подкрашивания бровей, подводка для глаз и очистки ушей свидетельствуют о внимании, уделявшемся в Ванском царстве телесному уходу и красоте¹⁶. На Древнем Востоке уход за лицом было принято как среди женщин, так и среди мужчин¹⁷. Наряду с этим весьма примечательно, что женщины принимали участие и в военном деле¹⁸. О существовании женщин-воинов свидетельствует захоронение представительницы высокого сословия — молодой женщины, вероятно имевшей военный

⁶ Hmayakyan, Novsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:103.

⁷ Дьяконов 1963:57–62.

⁸ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:239.

⁹ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:239–240.

¹⁰ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:240.

¹¹ Grekyan 2008:301.

¹² Balkan 1964:241.

¹³ Burney 1966:110.

¹⁴ Özgüç 1969:15–22.

¹⁵ Azarpay 1968:59, pl.45.

¹⁶ Çilingiroğlu, Erdem 2009:4.

¹⁷ Вардиман 1990:240–241.

¹⁸ Poghosyan 2023:190.

статус, обнаруженное на севере Армении, на памятнике Бовер I (Шнох, Лорийская область), в ходе раскопок (гробница № 17, датируется VIII–VI вв. до н.э.). Судя по зафиксированным на костных останках повреждениям, она, по-видимому, участвовала в военных действиях¹⁹.

С художественной точки зрения весьма интересны изображения на бронзовых votивных пластинах и некоторых поясах, в которых представлены знатные женщины, возможно богини или жрицы, а также женщины различных социальных слоев. Письменные сведения о жрицах отсутствуют, однако образы представительниц женского духовенства прослеживаются в художественных композициях на поясах, подвесках и пластинах. Согласно ряду предположений, женщины, изображенные в сценах поклонения и дароприношения перед божествами, могли выступать в роли жриц²⁰. Судя по тематике художественных композиций, в частности сцены возлияния или дароприношения, можно предположить, что изображены храмовые служители или священные персонажи. Иконографический материал позволяет сделать вывод о том, что женщины занимали высокое положение в духовной и светской жизни Ванского царства²¹. Об этом свидетельствует и наличие в государственном пантеоне богинь различного ранга. В изобразительных полях различных поясов представлены празднества и ритуальные действия с участием женщин. Судя по этим сценам, женщины играли активную роль в создании произведений декоративно-прикладного искусства (например, в ткачестве), в сфере музыки и танца, а также в духовной и храмовой жизни (жрицы, храмовые служительницы). В художественных композициях неоднократно встречаются также изображения знатных женщин или, возможно, жриц, служащих богиням. В результате расшифровки клинописной надписи «Дверь Мгера» известно около 35 богинь²², которые упоминаются после перечисления богов мужского пола и исключительно в связи с ними, при этом им приносилось меньшее количество жертв. Свидетельствует ли это о традиции социального подчинения женщин по сравнению с мужчинами, как предполагает С. Амаякян²³. В изобразительных композициях можно заметить, что в сценах поклонения мужским божествам представлены как женщины, так и мужчины, тогда как в случае с

¹⁹ Khudaverdyan, Yengibaryan, Hobosyan, Hovhanesyan, Saratikyan 2020:119–128.

²⁰ Jakubiak 2023.

²¹ Погосян 2017:79.

²² Hmayakyan 1990:26–27.

²³ Hmayakyan 2001:59.

женскими божествами изображаются исключительно женщины (рис. 76–78). Одежда женщин урартского царства известна преимущественно по двумерным и трехмерным художественным композициям. Хотя известные иконографические памятники носят в основном культовый характер, на основании анализа изображений можно заключить, что в формах одежды женщин и богинь не существовало существенных различий. Образ знатной дамы известен по деревянной статуэтке из Кармир-Блура, изображающей женщину с зеркалом, ожерельем и веером²⁴. Ряд изображений свидетельствует о том, что ожерелья имели не только эстетическое, но и определенное культовое значение. Ярким подтверждением этого служат ожерелья в руках участников ритуалов, изображенных в композициях некоторых поясов. Не исключено, что они выполняли функцию своеобразных культовых четок и использовались в обрядах, как и в более поздних религиозных традициях. Женский праздничный костюм, вероятно, был довольно тяжелым из-за металлических декоративных элементов²⁵. Более наглядное представление о женской одежде можно получить по примеру бронзовой статуэтки, найденной в крепости Дарабей, близ Вана (рис. 79). Правая рука фигуры поднята с раскрытой ладонью, в левой имеется отверстие, в которое, вероятно, была вставлена ветвь²⁶. Известен также вариант этой же фигуры в стоячей позе. В урартологии упомянутая статуэтка принято считать иконографическим воплощением богини Арубаини. Согласно клинописной надписи Дверь Мгера, Арубаини является супругой главного бога пантеона Ванского царства Халди и главной богиней пантеона²⁷. Ее имя постоянно упоминается в клинописных надписях, посвященных строительным работам или закладке садов. В то же время остается предметом дискуссии, представляет ли статуэтка богиню либо смертную женщину²⁸. Возможно, представлен образ иной богини урартского пантеона²⁹. На бронзе мастер весьма искусно передал фактуру ткани и контурные особенности одежды. На персонаже длинное платье из орнаментированной ткани с рукавами до локтей, вырезом у горловины и квадратными декоративными мотивами. В урартском художественном декоре наиболее распространен цветочно-розеточный мотив, применяв-

²⁴ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:105.

²⁵ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:103.

²⁶ Пиотровский 1959:82.

²⁷ Hmayakyan 1990:109.

²⁸ Barnett 1950:29; Çevik 2012.

²⁹ Badalyan 2018 (a):118.

шийся не только в текстиле и предметах убранства, но и в монументальном искусстве (о чем свидетельствуют позолоченные бронзовые розетки, обнаруженные при раскопках Айаниса³⁰). Грудь украшена ожерельем (создается впечатление, что это не бусы, а металлическая цепь) и львинообразной крестовидной подвеской (по предположению Б. Пиотровского, она имеет форму небольшого кинжала³¹). Крестовидная подвеска, по-видимому, ассоциировалась с идеями солнца, огня и плодородия³². Существует также предположение, что львинообразное украшение является застежкой³³. Известны многочисленные похожие застежки³⁴ (рис. 31, 32) (в том числе фибула в форме льва³⁵). Львиные украшения известны на Армянском нагорье и по находке львинообразной бусины из Лори-Берда, стиль и техника исполнения которой связываются с урартской традицией³⁶. Подобные кресты можно увидеть и на ассирийских изобразительных памятниках, в форме серег или подвесок³⁷. Символика львиного украшения на груди богини, по-видимому, восходит к глубокой древности и сопоставима с изображением льва на груди женского образа, представленного в одном из наскальных рисунков³⁸. В древнейших представлениях людей Армянского нагорья женщина, по-видимому, воплощала идею материнства и плодородия, о чем свидетельствуют женские образы, представленные в наскальных изображениях в сочетании с небесными светилами, символическими существами, а также львами³⁹. Сопоставление с аналогичным образом, представленным в композиции золотого медальона, найденного в Топрак-Кале (рис. 80), позволяет заключить, что в руке статуэтки находилась ветвь Древа жизни⁴⁰, которая, по-видимому, ассоциировалась с идеей плодородия и растительности⁴¹. В изобразительном поле медальона горизонтальный орнамент с растительными элементами, вероятно, также связан с представлением о плодородии⁴². Один и тот же

³⁰ **Batmaz** 2013:68,70 (fig. 7).

³¹ **Пиотровский** 1962:82.

³² **Есаян** 1968:255–260.

³³ **Zahlhaas** 1991:185.

³⁴ **Yigitpaşa** 2023.

³⁵ History Museum of Armenia 2018:192.

³⁶ **Devejian** 2007:149.

³⁷ **Нейхардт** 1975:4–5.

³⁸ **Mughdusyan** 1985:67.

³⁹ **Martirosyan** 1981.

⁴⁰ **Погосян** 2017:80.

⁴¹ **Люсева** 1962:310.

⁴² **Mnatsakanyan** 1955:32.

образный тип повторяется в различных двумерных и трехмерных художественных композициях, как в изображениях богини, так и в образах ее почитательниц. По всей вероятности, женщины и матери в Ванском царстве воспринимались подобно верховной богине Арубаини, которая, по предположению А. Мартиросяна, являлась Великой Матерью, а также богиней неба, вечных вод и растительности⁴³. Хотя принято рассматривать композицию медальона как сцену поклонения богине Арубаини, в свое время высказывались и предположения о том, что на нем, возможно, изображены царица и ее служительница⁴⁴ (в случае служительницы вызывает сомнение тип божественного облачения, характерный для знати). Одежда статуэтки имеет на лицевой стороне декоративный разрез, нижний край обработан двойным рядом бахромы. По мнению Б. Пиотровского, платье сходно с ассирийскими образцами⁴⁵. Декоративный разрез в области колен указывает на то, что одежда состоит из двух частей⁴⁶. Верхнее платье имеет подчеркнутый шов соединения в боковой части. Рукава, по всей вероятности, сформированы цельнокроеным способом (рис. 81). Данная форма женского облачения, постоянно повторяясь в различных урартских композициях, свидетельствует о том, что в рассматриваемый период она являлась общепринятым традиционным типом одежды. Судя по внешнему облику женских фигур, представленных на некоторых подвесках, в задней части женского костюма вероятно использовался также удлиненный подол (шлейф)⁴⁷.

Неотъемлемой частью женского облачения являлся головной платок, который, судя по изображениям, изготавливался преимущественно из ткани, соответствующей основному костюму (вероятно, набивка или вышивка), имел различную длину и украшался бахромой по краю. В Ванском царстве форма головного платка, по-видимому, представляла собой квадратный или прямоугольный кусок ткани, подобно ассирийским бахромчатым платкам⁴⁸, который набрасывался на голову, частично прикрывая и тело. Женщины закрепляли головной платок с помощью заколок, о чем свидетельствуют различные типы фибул и декоративных игл, обнаруженные в ходе археологических рас-

⁴³ Martirosyan 1978:77.

⁴⁴ Tiratsyan 1964:158.

⁴⁵ Пиотровский 1940:90.

⁴⁶ Poghosyan 2017:89.

⁴⁷ Poghosyan 2017:85.

⁴⁸ Houston, Hornblower 1920:50, fig. 29.

копок⁴⁹. Головной убор, по всей вероятности, имел важное значение, выступая показателем социального статуса. Примечательно, что в более позднем армянском традиционном костюме, головное убранство замужних женщин и молодых девушек различалось по форме, орнаментации и цвету. У армян девушки до достижения зрелости ходили с непокрытой головой, тогда как после вступления в брак ношение головного платка становилось обязательным. Помимо эстетической функции, головной платок на протяжении веков в Армянском нагорье выполнял роль показателя возрастного и социального положения женщин⁵⁰. Логично предположить, что в дохристианской Армении, как и в средневековый период, головной платок символизировал женскую зрелость⁵¹. В армянской традиции женщина с покрытой головой считалась помолвленной или замужней. Так, в Сасуне выражение сватов на церемонии обручения — «мы пришли просить лачак (платок, на арм.)» — являлось символическим свидетельством возрастной зрелости девушки и ее готовности к замужеству⁵². В этом контексте показателен эпизод армянского народного эпоса, в котором Мера Хатун посылает Мгеру пояс и головной платок как знак предложения брака⁵³. Согласно ряду исследований, в древности обычай покрывать голову у женщин был обусловлен традицией скрывать волосы от посторонних взглядов, поскольку им придавалось магическое значение, связанное с представлениями о растительности и плодородии⁵⁴. В различных культурах голова считалась сакральной частью человеческого тела, и даже существовали специальные обряды, посвященные ей⁵⁵. По предположению С. Амаякяна, в Ванском царстве ношение головного платка для девушек не являлось обязательным⁵⁶. Изображения девушек с непокрытой головой на отдельных votивных пластинах и поясах служат наглядным примером образного различения женского и девичьего облачения. Для понимания значения головного платка в образных решениях женских фигур Ванского царства можно обратиться к сопоставлению с хеттскими текстами, в которых девушки символизировали чистоту и девствен-

⁴⁹ Hmayakyan 2007:172–185.

⁵⁰ Stepanyan 2006:36.

⁵¹ Stepanyan 2007:21.

⁵² Nahapetyan 2009:80.

⁵³ David of Sasosoun 1961:119.

⁵⁴ Гаген-Торн 1926:87.

⁵⁵ Фрэнгер 1983:222–228.

⁵⁶ Hmayakyan 2005:7.

ность, тогда как женщины материнскую магическую силу⁵⁷. Платок, которым пользовались хеттские женщины, называлось «kariulli» или «kuressar»⁵⁸. Оно представляло собой короткое или длинное полотнище красного, синего или белого цвета (в зависимости от социального положения), покрывавшее тело от головы до ног. Этот элемент являлся составной частью традиционного свадебного наряда и сохранялся в женском костюме данного региона и в последующие столетия. Характерно, что и в ассирийском обществе знатные женщины носили покрывало из тонкой материи, закрепленное на голове при помощи особой налобной повязки⁵⁹. Традиция социального разграничения замужних женщин и девушек существовала и в других древневосточных культурах⁶⁰. К сожалению, сведения о юных девушках в Ванском царстве до нас не дошли, однако, например, из месопотамских источников известно, что в Вавилоне в почитаемых семьях по традиции брали в жены девственниц — так называемых «чистых» девушек⁶¹. В ассирийских письменных источниках содержатся упоминания о том, что по закону женщинам, дочерям и вдовам разрешалось носить головной платок, тогда как женщинам с порочным поведением и рабыням это запрещалось (женщины в головном платке на улице закрывали также лицо)⁶². С головным платком были связаны и некоторые брачные обряды. Ношение головного платка, по-видимому, имело большое значение и в традиционном мышлении эллинистической Армении, ярким свидетельством чего являются терракотовые статуэтки I–II вв. н.э., образные решения которых идентичны образу Арубаини⁶³ (рис. 82), а также позднему христианскому образу Богоматери. Вероятно, данная традиция впоследствии была унаследована и в народном костюме армянского христианского периода. В раннехристианский период при посещении храма ношение головного платка для женщин являлось обязательным⁶⁴. Традиция ношения головного платка, как отмечают иностранные путешественники, сохранялась у армянок при выходе на улицу вплоть до XIX века⁶⁵. Согласно сохранившимся у армян обычаям, женщины, посещав-

⁵⁷ Pringle 1993:148.

⁵⁸ Pringle 1993:152–153.

⁵⁹ Готтенрот 2009:47.

⁶⁰ Вардиман 1990:236.

⁶¹ Stol 2016:13–16.

⁶² Pendergast 2004:62.

⁶³ Poghosyan 2023:188.

⁶⁴ Вардиман 1990:236.

⁶⁵ The Book of costume 1847:386–387.

шие святыни, жертвовали головные платки храмам⁶⁶. Головной платок в Армянском нагорье, помимо декоративного, имел также культовое значение⁶⁷.

В урартском декоративно-прикладном искусстве особенно выделяются по своему художественному оформлению и богатству пояса, изображающие праздничные шествия с участием женщин (рис. 13–19). Преобладание женских образов в ритуальных сценах, посвященных жизни знатных женщин или богинь, позволяет предположить, что подобные пояса, по всей вероятности, принадлежали женщинам. Главной фигурой, представленной в художественном оформлении различных поясов и к которой направлены все действия, как правило, является персонаж, восседающий на троне. Не исключено, что в празднично-обрядовых сценах, представленных в декоративном оформлении поясов, изображена главная богиня урартского пантеона Арубаини, либо царица-жрица государства, отождествляемая с ней в рамках ритуала. Главный персонаж в композициях поясов неизменно выделяется наличием головного платка⁶⁸. По мнению Е. Грекяна, отдельные сцены могут представлять эпизоды свадебного обряда⁶⁹. Возможно, брачные торжества уподоблялись ритуалу священного божественного брака, который в древности совершался в период новогодних празднеств⁷⁰. В этом контексте заслуживает внимания также изобразительный фрагмент, в котором главным персонажем композиции является женщина в длинном одеянии и головном платке, над головой которой с обеих сторон держат покрывало. Существует мнение, что оно предназначено для защиты от солнца или дождя⁷¹. Однако не исключается и его ритуальное назначение в качестве специального культового покрывала. В пользу этого предположения может свидетельствовать тот факт, что главный персонаж (по мнению Е. Грекяна царица или богиня⁷²) не просто движется, а изображен с поднятыми руками в позе поклонения, что явно указывает на религиозный характер сюжета. Ткань могла предназначаться для жертвоприношения богине, либо использоваться в рамках определенных действий свадебного ритуала. Не исключено также, что сцены ткачества, представленные в иконографии некоторых поясов, связаны с богиней Арубаини, которая, по предположению С.

⁶⁶ Avagyan 1983:73.

⁶⁷ Stepanyan 2006:36.

⁶⁸ Ziffer 2002:645.

⁶⁹ Grekyan 2008:293.

⁷⁰ Badalyan 2014.

⁷¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014:245.

⁷² Grekyan 2008:294.

Амаякяна, могла выступать и как покровительница ремесел и искусств⁷³. В качестве аналогии можно привести древнегреческую традицию, согласно которой во время празднеств, посвященных Афине, женщины торжественно несли в шествии и преподносили храму специальное ритуальное полотнище. Молодые девушки, изображенные в изобразительном поле урартского пояса без головного убора, вероятно, являются служанками (хотя не исключено, что это участницы свадебного обряда — молодые девушки из окружения невесты). Подобные ритуалы неизвестны в других культурах Древнего Ближнего Востока⁷⁴. Не исключено, что в сценах, представленных на урартских поясах, изображен обряд, связанный с головным платком, подготавливаемым для богини или невесты (например, ритуал подготовки невесты либо символическое действие, связанное с головным платком), сопровождавшийся пением и танцами. В одном из фрагментов представлена сцена подношения, участники которой несут в руках ожерелья из бус, обувь и другие предметы. Не исключено, что и они являлись частью приданого невесты. На изображенных здесь женских фигурах различимы юбки с поясами и фартукообразными элементами, а также длинные нити бус, свисающие с пояса. Иконография урартских поясов напоминает средневековые армянские традиционные обряды, в рамках которых во время свадебных торжеств сохранялись обычаи, восходящие к языческой традиции, а танцы и песни являлись их неотъемлемой частью. Примечательно, что и в средневековый период в подобных обрядах участвовали молодые девицы⁷⁵. Не исключено, что в урартское время, как и в более поздние эпохи, в праздничном календаре существовал определенный день, когда снималась фата невесты. Свадебному головному платку придавалось особое значение и в армянской традиции. В некоторых регионах его хранили как почитаемый предмет до конца жизни и даже приносили на нем клятвы⁷⁶. В этом контексте можно предположить, что подобные пояса, возможно, также входили в состав приданого невесты (как в более поздней армянской традиции⁷⁷). В отдельных сценах на поясах, по-видимому, изображены также женщины, выпекающие хлеб у тандира, а также фигуры перед ткацким станком, веро-

⁷³ **Hmayakyan** 1990:38.

⁷⁴ **Calmeyer** 1991:316.

⁷⁵ **Hacoumi** 1936:76.

⁷⁶ **Avagyan** 1983:77.

⁷⁷ **Avagyan** 1983: 66.

ятно занятые производством ковра⁷⁸. Упоминание о женщинах, выпекающих хлеб, содержится в одном из арамейских текстов, посвященных богу Халди⁷⁹. В композиции упомянутого выше урартского бронзового пояса женщины изображены за работой перед ткацким станком — они ткут ткань или прядут нить, подобно средневековой армянской традиции (по мнению Е. Грекяна, на изображениях представлены также челноки⁸⁰). В условиях ограниченности письменных источников о ткачестве в Ванском царстве особенно ценным является текст, обнаруженный в Топрак-кале, в котором упоминается более шести десятков ткачей дворцово-храмового комплекса (на то, что речь идет именно о женщинах-ткачах, указывает шумерограмма «MUNUS»⁸¹). Традиция держать ткачей в дворцовых комплексах в более поздний, средневековый период подтверждают археологические находки, выявленные в княжеском доме Двина⁸². Традиция сакрального облачения существовала уже в Ванском царстве, о чем свидетельствует упоминание царя Саргона II об одеждах, посвященных божествам и хранившихся в храме Мусасира. Не исключено, что в Ванском царстве сакральные одежды изготавливались ткачами, связанными с храмовыми комплексами, подобно тому как в средневековье это происходило в монастырских мастерских. Не исключено также, что в художественном оформлении поясов женщины ткут ткань, предназначенную для ритуального головного платка, а не обычное полотно или ковер. Из письменных источников известно, что на Древнем Ближнем Востоке ткачество было преимущественно занятием знатных женщин⁸³ (как, например, в эламской или хеттской культурах⁸⁴), в связи с чем можно предположить, что в подобных композициях представлены представительницы аристократии Ванского царства. В армянской традиции роль женщины в производстве тканей была исключительно значительной. Девушки с раннего возраста обучались чесанию шерсти, прядению и участвовали в процессе изготовления текстиля⁸⁵. В орнаментации различных элементов армянского костюма также прослеживаются тенденции преемственности, восходящие к урартскому искусству. Кроме того, в орнамен-

⁷⁸ Grekyan 2008:293.

⁷⁹ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:105.

⁸⁰ Grekyan 2023:29.

⁸¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014:249; Grekyan 2023:28.

⁸² Ghafadaryan 1952:182.

⁸³ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014:250.

⁸⁴ Darga 1992:318, fig. 304.

⁸⁵ Grigoryan 2011:12.

тальном оформлении урартского костюма использовались как мотивы, распространенные в изобразительном искусстве данного периода, так и изображения, унаследованные от предшествующих эпох, в частности художественные орнаменты керамики бронзового века.

Что касается вопроса ношения урартскими царицами короны, он остается дискуссионным. Женские головные уборы на Древнем Востоке известны как по египетским, так и по месопотамским культурам. Судя по урартским памятникам, царицы носили традиционный головной платок либо сочетание головного платка с головным убором, аналогично изображениям богинь. При этом не исключается и существование у цариц головных украшений, богато декорированных драгоценными металлами и камнями. В средневековой армянской истории традиция ношения короны царицами, по-видимому, восходит ко двору царя Трдата, по чьему настоянию царица Ашхен начала носить корону⁸⁶. Несмотря на наличие сведений о различных женских божествах, в искусстве Ванского царства изображения богинь отличаются определенной однотипностью, что, по-видимому, обусловлено доминированием культа главной богини пантеона⁸⁷ либо устоявшимися представлениями об идеальном женском образе. Иконография поясов позволяет составить представление о формах одежды служительниц (возможно, храмовых служительниц или жриц). Не исключено также, что изображены иеродулы⁸⁸ — своеобразные жрицы (аналогичные греческим гетерам), обучавшиеся при храмах правилам поведения, музыке и другим искусствам⁸⁹. В празднично-ритуальных сюжетах некоторых поясов различимы формы одежды музыкантов, танцовщиц и служанок. Особого внимания заслуживают головные уборы из перьев и мягкие шапочки с лентами. Не исключено, что различные образцы декоративно-прикладного искусства с подобной иконографией, включая пояса, предназначались для поклонения богине или для подношений⁹⁰ (в качестве параллели можно привести культовые предметы, посвящавшиеся женщинами богине Иштар в древней Месопотамии⁹¹). Существует также точка зрения, согласно которой подобные сюжеты на поясах отражают посмертный ритуал⁹². В одном из изобрази-

⁸⁶ Azatyan 2006:28.

⁸⁷ Poghosyan 2023:186.

⁸⁸ Grekyan 2008:296.

⁸⁹ Hmayakyan 2001:62.

⁹⁰ Poghosyan 2023:186.

⁹¹ Stol 2016:639–640.

⁹² Miyashita 1983:300.

тельных фрагментов головной платок восседающего на троне женского персонажа имеет весьма своеобразное решение. Он снабжен выступающими элементами, напоминающими шаманское облачение, олицетворяющее божество. Существует мнение, что изображенная фигура является богиней, а головной платок украшен символическими языками пламени⁹³. Не исключено, что подобное облачение было характерно для обрядов, связанных с культом огня. В Ванском царстве почитание огня, по-видимому, соотносилось с главными божествами, чьи огненные образы известны по различным изображениям⁹⁴. Вместе с тем подобный декор мог быть связан и с иной символикой. В реальности он мог выражаться в виде притачной декоративной ленты на ткани (возможно, кисточки или перья).

Изучение иконографии поясов позволяет утверждать, что в Ванском царстве в орнаментации тканей широко применялись точечные и линейные мотивы. В одной из композиций служительницы главного персонажа, восседающего на троне, изображены в одеждах с короткими рукавами и широкими поясами из различных тканей (один из поясов выделяется декором в виде «елочки»), а также с декоративными разрезами по обеим сторонам юбки, к которым присоединена задняя деталь, переходящая в удлиненный подол. Можно предположить, что данный тип одежды имеет отрезную линию талии, к которой пришита отдельно скроенная юбка, состоящая из самостоятельных частей. В орнаментации поясов, как и в других образцах урартского декоративно-прикладного искусства, преобладают растительные мотивы, которые в более позднем армянском костюме символизировали плодородие⁹⁵. Изображения животных на поясах, вероятно, также имели символическое значение. В древности зооморфные изображения выполняли апотропейную функцию⁹⁶. По мнению Т. Кендалла, образы животных выступали в роли защитных существ⁹⁷. Данное явление, по-видимому, было унаследовано и в армянском традиционном костюме, где символическими изображениями украшались определенные зоны одежды с целью защиты от злых сил (вырез на груди, подол, разрезы и т.д).

⁹³ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:252.

⁹⁴ Badalyan 2014 (b).

⁹⁵ Margaryan 2001:69.

⁹⁶ Bdoyan 1950:60–61.

⁹⁷ Kendall 1977:49.

В урартских художественных композициях представлены также изображения височных украшений, о трехмерном облике которых можно судить по роскошным золотым образцам, найденным в Лори Берде (рис. 36) (височные украшения получили развитие и в армянском традиционном головном уборе). В женском костюме, по-видимому, использовался и тип плоского головного убора-шапочки, ярким примером которого является плоская шапочка с розеточным орнаментом, обнаруженная на женской статуэтке из слоновой кости из Топрак-кале (рис. 83). Этот образец представляет собой редкий и примечательный пример изображения обнаженной женщины в искусстве Ванского царства (сопоставима с месопотамскими образами Иштар). По некоторым предположениям, в Ванском царстве существовал культ обнаженной богини⁹⁸. Примечательно, что нагота в данном случае дополнена лишь головным украшением. Подобные головные уборы были известны и в хеттской культуре — как в сочетании с головным платком, так и отдельно (что сопоставимо с формой чомбара, носимого поверх арахчи в армянском костюме). Вероятно, данный тип головного убора с розеточным декором носили в Ванском царстве и мужчины, о чем свидетельствует оформление головы антропоморфной статуэтки из Топрак-кале (рис. 41). Этот тип головного убора, по-видимому, получил дальнейшее развитие и в армянском традиционном костюме. Следует отметить, что к головным уборам армянских девушек прикреплялись декоративные подвески и бусины с апотропейной целью. Возможно, и орнаменты на головном уборе статуэтки имели аналогичную символику. В исследовании В. Хацуня высказывается мнение, что данный тип головного убора, с определенными отличиями, можно сопоставить с головным украшением царицы Эрато, изображенной на одной монете⁹⁹. Еще один тип низкой шапочки, выполненный из мягкой ткани с узкими полями, представлен в женском антропоморфном оформлении горлышки фаянсового сосуда, обнаруженного на Кармир-Блуре¹⁰⁰ (рис. 84).

Таким образом, на основании немногочисленных урартских находок, проанализированных в настоящем исследовании, можно констатировать, что, несмотря на присущие данной эпохе структурную однотипность и простоту, урартский костюм отличается многообразием форм и эстетического оформле-

⁹⁸ Yesayan, Hmayakyan 1980:214.

⁹⁹ Hacouni 1923 (fig. 33).

¹⁰⁰ Пиотровский 1955:21.

ния. Художественные композиции свидетельствуют о том, что в Ванском царстве формы одежды, характер тканей, а также каждый элемент декора имели важное утилитарное и эстетическое значение. Традиционные подходы, сложная и символически насыщенная система орнамента, а также богатый опыт, накопленный в этой самобытной области декоративно-прикладного искусства, не были утрачены и получили дальнейшее развитие в последующих культурах Армянского нагорья.

PREFACE

The study of Urartian works of art that have come down to us from the depths of millennia can provide insight into the forms of traditional clothing, the aesthetic tastes of society, as well as the spiritual and secular concepts of the Kingdom of Van (Urartu, 9th–6th centuries BCE). Costume, as a component of material culture, most clearly reflects the characteristics of social life in each historical period. To date, the forms of clothing of Urartian culture practiced on the Armenian Highlands during the 1st millennium BCE, as well as their influence on the formation of the later Armenian national costume, remain insufficiently explored. The relevance of this topic lies in the lack of comprehensive study in Urartology devoted to clothing¹. The types of cuts, their constructional features, and their functions have not yet been adequately examined. In view of the limited written sources and the scarcity of material evidence, the present study of the complex system of ancient Urartian costume, including garments, cuts, textiles, and decorations is based on a comparative analysis of artistic monuments and their typological parallels. Naturally, the limited number of archaeological finds does not fully convey the diversity of Urartian clothing or its color combinations. As rightly noted by G. Mouro, costume, in addition to its aesthetic value, is the symbol of culture and the image of thought². Since clothing can be regarded as a form of artistic expression³, the types of garments and forms of adornment depicted in Urartian iconography attest to the high level of creativity of the craftsmen of the

¹ A brief overview of Urartian clothing is presented in the monographs by V. Hacouni (**Hacouni** 1923) and A. Patrik (**Patrik** 1983), which are devoted to Armenian traditional costume. Within Urartology, the only study to date devoted to the problem of clothing is the article by S. Esayan and S. Hmayakyan (**Esayan, Hmayakyan** 1980). The issue of women's clothing in the Kingdom of Van has been examined by the author in number of scholarly publications (**Poghosyan** 2017 (in Arm.); **Poghosyan** 2017 (in Russ.); **Poghosyan** 2024). Observations on this topic were also presented at international scientific conferences (**Poghosyan G.**, *The Symbolism of Women's Traditional Costume in the Kingdom of Urartu, International Scientific and Practical Conference "The Multifaced World of Traditional Culture and Folk Artistic Creativity"*, Kazan, 25.04.2024; Urartian Traditions in Armenian National Costume, International Cultural Studies Forum "Science, Culture, and Education of the XXI Century: An Interdisciplinary Approach", Kazan, 5.12.2025). Jewellery that played an important role in the Urartian costume are the subject of a book by O. Belli (**Belli** 2010; review of the book-Batmaz 2011).

² **Weiwei** 2008:129.

³ **Barbieri, Pantouvaki** 2016:4.

period. Unlike the modern era, characterized by rapid change, forms of clothing in antiquity were preserved for centuries and passed down from generation to generation. In this respect, the etymology of the word “costume” is noteworthy, as in various language families it ultimately derives from the concept of custom or tradition⁴. A hypothetical reconstruction of the clothing forms of the Kingdom of Van, under conditions of scarce material evidence, was made possible through comparison with iconographic representations preserved in neighboring cultures and related data, since similarities and mutual influences existed in the region’s spiritual and secular life, including dress. Although the basic forms of dress characteristic of the ancient Near East (primarily Assyro-Babylonian) were also adopted in the Kingdom of Van, Urartian examples exhibit a distinctive character and local cultural traits. The formation and development of clothing were also determined by the production of fibers and textiles, which made it possible to create garments suited to the period and climatic conditions. Nor can imported items be excluded, as evidence has been preserved of various textiles arriving via trade routes from Assyria and Babylonia⁵. Textile remnants and fragments of wall paintings discovered during archaeological excavations of the city of Teishebaini at Karmir Blur (Red Hill, Armenia, Yerevan) provide insight into the probable color schemes of Urartian clothing. The forms of dress depicted in artistic compositions suggest that clothing was produced in accordance with the religious and social concepts of the period, as well as with the available material resources. It is difficult to reconstruct Urartian costume in its entirety on the basis of surviving iconographic examples, since they adhere to repetitive canonical schemes and do not provide a comprehensive representation of all social strata. Iconographic sources primarily present ceremonial images of deities, sacred beings, and the elite. Figural representations of priests, warriors, servants, musicians, acrobats, and other figures also attested in certain finds. The rich treatment of clothing in artistic compositions attests to the advanced development of animal husbandry in the Kingdom of Van (documented in Assyrian and Urartian written sources and confirmed by archaeological finds)⁶, which in turn facilitated the development of weaving. The traditions of weaving (loom weaving, spinning), carpet making, and embroidery that attained a high level in medieval Armenia have their origins in

⁴ **Bocharnikova** 2011:273–277.

⁵ **Grigoryan** 2011:12.

⁶ **Harutyunyan** 1964.

the rich experience of applied arts transmitted from generation to generation since ancient times⁷. A cuneiform text discovered at Karmir Blur contains references to leather raw materials obtained from various animals and to woolen garments⁸. Apparently, there were textile-producing craftsmen and guilds during this period, like those attested in neighboring cultures (for example, Cappadocian tablets mention guilds and craftsmen involved in the production of woolen and linen textiles⁹). Considering that in antiquity crafts were hereditary and passed down from generation to generation¹⁰, it is reasonable to assume that medieval Armenian culture adopted certain traditions. Even after the spread of Christianity, earlier artistic forms and the accumulated experience continued to be assimilated and reproduced¹¹. In the Kingdom of Van, wool was the primary raw material for textile production¹². In this regard, a parallel may be drawn with the expensive white fur known many centuries later as “Ermin”, the name of which is believed to derive from the word Armenia and was brought to Europe through Armenian merchants¹³. Written sources also indicate the existence of male tailors in Urartian society. A Neo-Assyrian text mentions a chief tailor named Narage¹⁴ (who is associated with a conspiracy directed against one of the Urartian kings, identified as Rusa, son of Sarduri¹⁵). The tradition of the presence of tailors at royal courts in Armenia continued in later periods¹⁶. In a letter to the god Ashur, describing the war booty obtained during a campaign against Urartu, the Assyrian king Sargon II (722/721–705 BC) mentions linen and woolen garments in bluish-violet (probably purple, “tsirani” in Arm.¹⁷) and red colors¹⁸. The Armenian Highland is rich in a variety of dyes of plant and mineral origin, and it is highly likely that red dye was already produced in ancient times from cochineal. Among the plant and insect-based dyes known in Armenia, the most prestigious is “vordan karmir”. It is also

⁷ Davtyan 1981:5–6.

⁸ Harutyunyan 2001:398 (№521).

⁹ Boucher 1967:43.

¹⁰ Marr 1915:16–17.

¹¹ Davtyan 1981:5–6.

¹² Çifçi 2012:36.

¹³ Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian 1974.

¹⁴ Lanfranchi, Parpola 1990 (№91).

¹⁵ Grekyan 2023:29.

¹⁶ Yeremyan 1953:30

¹⁷ Medieval interpreters understood the term “tsirani” as referring to a royal red-blue or red-purple hue (purple).

¹⁸ Frame 2021:302 (65) (366); Diakonov 1951 (2):257–266.

known as “Armenian purple”, “Armenian cochineal”¹⁹ or “ghrmzi” (Turkish kirmizi) (derived from Persian)²⁰. At present, the distribution area of the «red insect»²¹ is limited to the Arazap and Jrrat communities in Armenia’s Armavir and Ararat provinces. According to some sources, the dye-producing insect known in the Armenian Highland fed on the roots of a specific plant²². The use of red dye has been known in the East since ancient times, as evidenced by references in the Bible²³. In the Hellenistic period, dyeing workshops are attested in the city of Artashat (Armenia) where textiles may have been dyed with cochineal²⁴. In addition to cochineal, several other dyes were also widely used in the Armenian Highland, including toron (Rubia, of plant origin), lajvard-lapis lazuli (which is mentioned by Pliny the Elder under the name “Armenium”)²⁵. At Karmir Blur, numerous bone and stone spindle whorls, clay and iron elements of weaving looms, as well as remnants of various types of threads and textiles, have been found²⁶. There, skeins of woolen threads were also discovered, along with remnants of threads produced from sesame²⁷. According to A. Verkhovskaya, the discovered remains were dyed red, blue, and yellow²⁸-colors that later became the principal colors of Armenian traditional costume. Judging by the surviving fragments of Urartian wall paintings²⁹, the same color palette characteristic of the fine arts was used in the creation of clothing. On one of the discovered textile fragments, traces of an ornamental weave³⁰ have been preserved (figs. 1–3), produced through the contrasting horizontal and vertical arrangement of differently colored warp and weft threads. Based on depictions of various figures, it may be concluded that textiles featuring dotted, herringbone, striped, and rosette ornaments were widely used in dress. Spinning and weaving implements

¹⁹ “Armenian Cochineal”, “Ararat Cochineal”. The renowned purple dye derived from “vordan karmir” was regarded as the exclusive privilege of the Armenian royal house and came to be known as “Armenian purple”.

²⁰ **Stepanyan** 2003 (a):390.

²¹ Armenians obtained dark and bright red dyes, balms, and other products through the special processing of the red insect. These products were widely employed in carpet weaving, textile production, mural painting, and miniature painting.

²² **Gevorgian, Bernardi, Nercissian, Stepanian, Massoumian** 1974.

²³ **Melikset-Bek** 1946:17; Book of Revelation, XVIII, 12, 16.

²⁴ **Yeremyan** 1953:29.

²⁵ **Stepanyan** 2003 (b):298–300; **Seyranyan** 1982: 47; **Plin** XXXV, 28, I.

²⁶ **Yesayan** 1982:26–27.

²⁷ **Piotrovsky** 1950:34.

²⁸ **Piotrovsky** 1955:67–68.

²⁹ **Hovhannisyan** 1973:

³⁰ **Piotrovsky** 1955:68; **Çifçi** 2012:38.

are also known from excavations at other sites of the Kingdom of Van. Textile samples discovered at Karmir Blur, Toprak Kale (Rusahinili, northeast of the city of Van, Turkey), Ayanis (on the shore of Lake Van, Turkey), and Badnots (Patnots, Karakilisa, Ağrı Province, historical Armenian name Karber, Turkey) demonstrate that textiles of varying quality and thickness were used in the Kingdom of Van. Some textile fragments discovered at Karmir Blur³¹ indicate that garments made of pile materials were worn in the Kingdom of Van. Judging by the surviving wall painting compositions, as well as by traces of red, white, and black pigment preserved on wooden figurines discovered at Karmir Blur³², Urartian clothing appears to have been polychrome. However, linen and woolen red and purple fabrics were apparently especially highly valued³³ (the use of cotton cannot be ruled out³⁴). Linen was regarded as one of the most valuable textile materials in Mesopotamia and was used primarily for the clothing of the elite and priests, as well as for adorning statues of deities³⁵. The use of silk in the Armenian Highlands already in the Urartian period is attested by a textile fragment discovered at Toprak Kale³⁶. It cannot be ruled out that the luxurious garments of the Urartian elite were made precisely from silk textiles. The production of silk is directly linked to the development of sericulture and was not necessarily exclusively imported (presumed from China). Sericulture was practiced in the Armenian Highlands already in ancient times, in the regions of Tigranakert, Kharberd, Syunik–Artsakh, the Ararat Valley, Ashtarak, Tavush, and Goghtn³⁷. In medieval Armenia, silk textiles were woven both as monochrome fabrics and as textiles decorated with striped and floral patterns. According to scholarly research, the clothing of the lower social strata, as in other ancient cultures³⁸, was likely identical in form, but differed in the quality of the material and the nature of its decorative treatment³⁹. The discovered iconographic material allows, to a certain extent, an assessment of the principal forms of male and female Urartian dress. It may be assumed that in the Kingdom of Van there were no fundamental

³¹ **Piotrovsky** 1950:34.

³² **Yesayan, Hmayakyan** 1980:203.

³³ **Diakonov** 1951:331.

³⁴ **Piotrovsky** 1955:70.

³⁵ **Pendergast** 2004:53.

³⁶ **Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan** 2023:106; **Lehman-Haupt** 1931:967.

³⁷ **Avagyan** 1983:10.

³⁸ **Vardiman** 1990:235–236.

³⁹ **Hacouni** 1923:34.

differences between the forms of dress on deities and those worn by mortals, primarily members of the elite, since the anthropomorphic character gods of divine representations presupposed their visual conformity to the human form. A comparative analysis of medieval and Urartian representations of women from the Armenian Highlands reveals certain similarities in the structural construction of costume. Apparently, the basic cut of everyday and ceremonial Urartian dress was similar and differed mainly in decoration and the quality of the fabric—a tradition that can also be traced in later Armenian periods. For example, women of the Syunik region possessed two sets of clothing: one for domestic use, simple in form, and another for public appearance, made from more expensive materials⁴⁰).

Judging from iconographic compositions, the predominant type of garment construction in Urartu was tunic-based (early forms of Armenian costume likewise developed based on the tunic). An important component of the costume ensemble was outerwear or an open-front garment (such as kaftan or cloak, “arkhalukh” (in Arm.)), which frequently appears in the attire of deities. The Urartian costume included outer garments and robes of varying lengths, aesthetically harmonized with one another, as well as headgear and adornments. The external appearance of the depicted figures attests to a high level of skill in garment construction and to a careful fit that emphasizes the contours of the body. Ornamentation, color schemes, and overall visual character of the costume were determined by the cultural and spiritual requirements of the period.

In the decorative and applied arts of the Kingdom of Van, including costume, engraved belts occupied an important place both aesthetically and functionally. The tradition of complementing costume with metal belts appears to have been reflected in Armenian dress as well, where richly ornamented silver belts with fine filigree came to occupy a prominent position. Bronze belts, owing to their iconographic features, also performed an important informational function, revealing various aspects of the social and spiritual life of the Kingdom of Van, its religious-ritual traditions, everyday life, and military practices (figs. 4–19). Hundreds of such belts are known, discovered across the entire territory of the Urartian Kingdom (both through archaeological excavations and because of looting activities), and are currently housed in museums and private collections around the world. The belts were generally made of thin metal sheets and vary in width and length (approximately 5.5–17 cm in width and 70–120 cm in length). Their

⁴⁰ Lalayan 1879:61.

decorative treatment was executed using repoussé technique from the reverse side, followed by finishing of the front surface. Holes arranged along the entire length served to attach the belt to a leather or textile. Judging from numerous iconographic compositions (including the artistic decoration of belts), belts were widely used in costume by both men and women of different social strata (smaller examples, presumably intended for children, have also been found⁴¹). The wearing of belts by men and women in the Armenian Highlands has earlier origins, as evidenced by finds discovered during excavations of Bronze Ages sites⁴². The decoration of Urartian belts reveals a coherent and systematic iconographic concept shaped by the artistic and spiritual culture of the period. The belts differ in their chronological and iconographic typology⁴³. It may be suggested that, depending on their decorative treatment, the belts also differed in their function, serving either everyday purposes or special, ceremonial, and ritual uses. The belts are characterized by two-dimensional iconography organized into registers with recurring profile figures, a tradition known since ancient Egyptian and Mesopotamian art. In all cases, the decoration follows the principle of horizontal ornamental division, corresponding to the longitudinal form of the belts. Based on their artistic treatment, the belts can be classified into examples lacking specific decoration, those featuring narrative thematic compositions, and those decorated with repeating rapport-based motifs. Belts with complex narrative structures display a clear thematic orientation and may be classified as genre compositions, including hunting (ritual) scenes, military subjects, and other complex thematic compositional schemes. Simple compositions lacking narrative content are constructed primarily according to the principle of repeating ornamental or figural rapport, and are in turn, subdivided into structurally simple and complex types. Compositions characterized by geometric stylization are identified using geometric elements, such as dotted patterns, linear motifs, net-like designs (cellular ornaments), and others. In compositions featuring vegetal stylization, stylized plant elements are employed. Zoomorphic and anthropomorphic representational stylizations are also widely attested. Ornamental patterns employed in costume are not, by their nature, merely auxiliary elements of aesthetic embellishment but constitute an independent form of art. Urartian ornaments, or decorative motifs,

⁴¹ **De Brestian** 2005–2007:29.

⁴² **Martirosyan** 1964:136–137.

⁴³ **Yesayan** 2002:91.

embody a specific conventional system aligned with the spiritual worldview of the period and based primarily on graphic representations of religious and mythological concepts. Within the design of the textiles and decorative accessories, mathematical logic plays an important role in the combination of geometrically stylized ornamental motifs. The placement of ornamental elements in the artistic design of dress is determined not only by aesthetic considerations but also by functional and ritual significance. The Urartian ornamental system, like those of other ancient cultures, underwent a long process of development while preserving traditional approaches and distinctive features. In formal terms, it represents one of the most significant and informative components for the artistic perception of individual elements of clothing and textiles. The basis of graphically simplified ornaments tending toward geometricization often lies in real phenomena—plants, humans, animals, and others. It should be noted that, in symbolic ornamental motifs and patterns well, sacred or mystical concepts are conveyed through images rooted in reality. In Urartian art, among the most characteristic and widespread are ornamental motifs associated with the sacred concept of the Tree of Life and fertility, which appear in various compositions of both figurative and decorative-applied art. These motifs were employed in a particularly distinctive manner in the decoration of metal belts. In the decoration of belts and other adornment items, and probably of textiles as well, representations of the Tree of Life and floral elements were subjected to graphic geometrization and stylization. The underlying geometric schemes are based on real models drawn from the surrounding world—seeds, plants, celestial bodies, and natural forms.

Ornamental designs also clearly display imagery associated with masculine and feminine principles—a tradition that continued within the Armenian costume system as well. Although ornamental forms generally function as secondary elements, in certain areas of the pictorial field they nevertheless carry significant aesthetic and symbolic meaning. Their selection was likely determined by the traditional character of the dominant iconographic system of the period. In Urartian ornamentation, all images possess characteristic placement, rhythm, stylistic features, and semantic meaning. Urartian ornamental art represents the visualization of human conceptual and perceptual interpretations expressed through patterns and decorative motifs. While ornamental forms underwent stylistic transformations over time, they nevertheless preserved their fundamental structural principles. Demonstrating affinities with Assyrian artistic traditions,

Urartian ornamental art was constructed primarily around the ideological framework of the theocratic epoch, from which its artistic forms and expression were derived. According to J. Brockman, the style of decorative art is defined by forms adapted to the nature of the object and created in accordance with the aesthetic norms of their time⁴⁴. Within Urartian costume, ornamental forms may be classified according to typological characteristics. Woven ornamental ribbons produced on the loom are distinguished, which were sewn onto the edges of dress over the main fabric. Urartian band ornaments primarily consist of stylized floral motifs, dots, zigzag, herringbone patterns, squares, and rosettes. A characteristic feature of these ornaments is their placement in the upper and lower parts of the composition, as well as on elements of costume, thereby conferring visual and conceptual completeness. In Urartian decorative art, the rosette motif is commonly employed in both closed and open ornamental compositions. In the decoration of textiles and other surfaces, rosettes are arranged through regular divisions, symmetrical repetition, and rhythmic positional variation. In textiles, they are most often enclosed within geometric forms—most commonly squares or circles. As examples, one may point to the ornamental structures of fabrics in the attire of deities, as well as the decoration of certain belts and other elements of the costume. Certain belts preserve connecting rings and decorative buckles, indicating both their functional-structural and aesthetic significance. It is noteworthy that in later Armenian traditional costume, belts made of various textiles and metals were used in both male and female attire, with each type of belt possessing gender-specific symbolism. In ancient times, the material and ornamental decoration of the belt functioned as markers of the wearer's social status⁴⁵. Within the Armenian male costume, the belt often fulfilled a utilitarian role, serving as a container for tobacco or other items⁴⁶. A similar practice appears to have existed in the Kingdom of Van, as evidenced by depictions of male figures—primarily deities and warriors—with weapons suspended from the belt (this practice is typologically comparable to the Armenian tradition of wearing daggers or knives on the belt). Of particular interest in weaponry are wide belts, well known throughout the Ancient Near East, especially from representations of archer-soldiers⁴⁷. In Urartian culture, the belt, alongside its utilitarian functions, possessed magical significance. In all likelihood,

⁴⁴ Brockman 1905; Stepanova 2011:14.

⁴⁵ Avagyan 1983:64.

⁴⁶ Stepanyan 2007:17.

⁴⁷ Piotrovsky 1962:73.

during warfare, hunting, and religious or cultic rites, belts served priests, tribal leaders, kings, and military commanders as means of both practical and magical protection⁴⁸. Conceived as a symbolic circle encircling the body, it was believed to protect the wearer from evil forces⁴⁹. Information concerning royal symbolic protection and the ritual functions of belts is also preserved in Hittite sources⁵⁰. From such cultic concepts likely derives the iconography of belts worn by deities and sacred beings⁵¹. Sacred imagery may have been perceived as symbolically bringing the wearer closer to the sphere of divine kingship⁵². The apotropaic function was also preserved in conceptions of the afterlife, as evidenced by the numerous discoveries of belts and their fragments in burial complexes. The decoration of many Urartian belts with images of fantastic creatures is likewise attributable to their apotropaic function⁵³. An analysis of iconographic sources suggests that belts were produced not only from metal but also from various textiles. A probable echo of this tradition may be seen in the woven or shawl-like ornamented belts in the traditional costume of Vaspurakan (historical-geographical region in the southern part of historical Armenia). It cannot be excluded that in Urartian culture, much as in later Armenian traditional beliefs, the belt also served as an indicator of women's age and social status⁵⁴. In the context of the wedding rituals, the belt was associated with the bride and groom and was regarded as one of the most honored gifts⁵⁵ (according to ethnographic data, the bride's belt (*narot* (in Arm.)) in Armenian wedding attire symbolized virginity and purity, and the groom was not permitted to approach the bride until it was removed⁵⁶). Iconographic evidence from Urartian finds indicates that belts were worn by individuals of various social strata, as well as by deities. It is likely that in the Kingdom of Van belts were differentiated according to the social status of the wearer (according to V. Hacouni, among the Armenians, royal, princely and other types were distinguished⁵⁷). The artistic decoration of belts as elements of the costume varied in accordance with status and functional purpose.

⁴⁸ Harutyunyan 2009:42.

⁴⁹ Stepanyan 2007:17.

⁵⁰ Arzinba 1982:124.

⁵¹ Piotrovsky 1962: 73.

⁵² Taronci 2014:3.

⁵³ Curtis 1996:118–119.

⁵⁴ Samuelyan 1931:261; Margaryan 2001:67.

⁵⁵ Vardanyan 2024:136.

⁵⁶ Ipekyan 1913:103.

⁵⁷ Hacouni 1923:100.

In the Kingdom of Van, both men and women adorned their costumes with a wide variety of jewellery, including gold, carnelian, agate, glass and glazed shell beads, silver and gold earrings, bracelets of gold, silver, and bronze, medallions, crescent-shaped pendants, pins, diadems, and other decorative items⁵⁸. Archaeological excavations have yielded numerous pendants, bracelets, rings, forehead bands, hair accessories made of stone, gold, silver, and bronze, distinguished by a diversity of artistic decorations (figs. 20–39). Among the discovered pendants, disk-shaped medallions and crescent-shaped pectorals predominate, many which display artistic decoration reflecting the principal types of sacred attire (seal-pendants and various types of amulets are also known). The images depicted on these objects significantly expand our understanding of the characteristics of dress worn by both sacred figures and mortals. Undoubtedly, adornments made of precious metals with rich decorative embellishment constituted a privilege of the elite. Silver and gold pendants, bracelets, and other items of jewellery were worn by representatives of both sexes. According to iconographic evidence, pendants possessed a cultic character⁵⁹. Adornments with divine symbolism, particularly crescents associated with light and solar discs, were also widespread in the Assyrian royal tradition⁶⁰. The decoration of disc-shaped medallions and crescent-shaped pectorals is dominated by compositions of a cultic character. This suggests that both the wearing of these objects and their iconography possessed pronounced sacral significance, symbolizing the connection between humans and the divine realm⁶¹ (the meaning of certain Urartian pectorals depicting female figures may be compared, in particular, with crescent-shaped ornaments from Vaspurakan, which in traditional female costume symbolized the feminine principle and were associated with ideas of fertility and childbirth⁶²). At the same time, the variability of the artistic design of such adornments was likely determined by the social status of their wearer⁶³. The widespread distribution of disc-shaped medallions is attested by numerous finds from various regions of the Urartian kingdom. These objects are characterized by compositions adapted to a circular surface and, as a rule, by the presence of a suspension loop at the upper

⁵⁸ Hmayakyan 2007:172–185.

⁵⁹ Poghosyan 2025 (a):187.

⁶⁰ Black, Green 2004:31.

⁶¹ Poghosyan 2025 (a).

⁶² Agouletsi 2010:15.

⁶³ Kellner 1991:166.

edge. The relief on the metal sheet was executed, worked from the reverse side (using repoussé technique), after which the obverse surface was subjected to final artistic refinement with a sharp tool⁶⁴. The circular form of the medallions, as well as the compositional emphasis on the head of the depicted deity (most likely Իլալի, the supreme god of the Urartian pantheon, surrounded by a circular nimbus) had symbolic significance⁶⁵. Well-known Urartian crescent-shaped pendants, like the medallions, display considerable diversity in their artistic design. Among them are both complex narrative compositions and more laconic pendants decorated exclusively with symbolic motifs. It may be assumed that the most richly decorated items were intended for members of the highest social strata, including kings and priests, whereas simpler variants were oriented toward other segments of the population⁶⁶. The mention by Sargon II of a crescent-shaped adornment among the objects removed from the temple of Musasir⁶⁷ likewise attests to the importance and cultic significance of pendants in religious life. It cannot be ruled out that the iconography of these adornments was directly dependent on their functional purpose. In the Kingdom of Van, vivid examples of the wearing of lunar pendant by men are provided by representations of these objects on figure holding a palm branch from Toprak Kale (a palace attendant⁶⁸, courtier⁶⁹, priest, or possibly a king⁷⁰ (often also interpreted as a eunuch⁷¹), as well as on a winged anthropomorphic being (figs. 40, 41). Bracelets with diverse artistic decoration occupied a prominent place in the system of adornment of both female and male costume. Archaeological materials demonstrate a wide range of forms, from simple, undecorated items to bracelets with terminals shaped like the heads of snakes, dragons, lions, or rams. It appears that preferences in the choice of decorative motifs may have been gender related. Women are thought to have more frequently worn bracelets with snake heads, whereas men tended to favor variants with dragon heads⁷². Bracelets and rings were worn on various parts of both the upper and lower limbs, indicating a diversity of modes of use. The analysis of

⁶⁴ Van Loon 1966:129.

⁶⁵ Poghosyan 2025 (b):337–343.

⁶⁶ Kellner 1991:166.

⁶⁷ Diakonov 1951 (№2):331.

⁶⁸ Barnett 1950 pl. XX.

⁶⁹ Loon 1966, plate XXXIII.

⁷⁰ Çifçi 2012:41.

⁷¹ Kellner 1991:171; Patrik 1983:22.

⁷² Hmayakyan 2007:178.

adornments and belts allows one to conclude that Urartian artistic traditions exerted a significant influence on the subsequent development of Armenian metalworking⁷³. Beads made of various materials likewise constituted important elements of the aesthetic and symbolic embellishment of dress and the body. The significance of beads and the practice of dedicating them to deities are attested by the mention of a bead dedicated to the goddess Arubaini in an inscription of King Argishti (probably Argishti I)⁷⁴. The special role of beads in the cultures of the Ancient Near East is further corroborated by references to the beads of Semiramis⁷⁵ and by their numerous finds in burial sites⁷⁶. The role of jewellery in a woman's life and in conceptions of the afterlife was so significant that women were often buried together with their adornments (in cases of cremation, these were burned along with the clothing). This attitude is also reflected in mythological tradition. In the well-known Mesopotamian myth of Inanna's descent into the underworld, the removal of her adornments deprives the goddess of her vital force⁷⁷. Comparable notions are recorded in the Armenian legend of Semiramis, according to which her charm and power endured only so long as she wore her magical beads. Archaeological evidence indicates that in the Kingdom of Van the deceased were sent to the afterlife clothed and adorned with jewellery, as confirmed by finds of metal fibulae, buttons, and other objects bearing traces of textiles in burial sites. It may be assumed that adornments depicting female figures were intended primarily for women⁷⁸, whereas compositions featuring male figures were worn by men. In the Ancient East, jewellery, in addition to emphasizing female beauty and social status, also possessed symbolic significance, expressing the spiritual and physical strength of the individual and fulfilling an apotropaic function by protecting against evil forces in both earthly life and the afterlife. Adornments accompanied women from an early age, as illustrated by the burial of a girl with bronze bracelets at the Urartian site of Nor Armavir (Armenia)⁷⁹. Concrete evidence for the luxurious adornment of elite women in the Kingdom of Van is provided by finds from the tomb of a young woman aged 20–25, uncovered during

⁷³ **Shahinyan** 1994:43–44.

⁷⁴ **Grekyan** 2008:294.

⁷⁵ **Movses Korenatsi** 1981:125.

⁷⁶ **Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan** 2023:111; **Hmayakyan, Tiratsyan, Hmayakyan** 2018:177–179.

⁷⁷ **Hook** 1991:14.

⁷⁸ **Poghosyan** 2025 (a):187.

⁷⁹ **Hmayakyan, Tiratsyan, Hmayakyan** 2020:14.

archaeological excavations at Çavuştepe (Haykaber, Astvatsashen, southeast of the city of Van (Turkey)). The burial was accompanied by a rich assemblage of jewellery, including earrings, a necklace of semi-precious stones, bracelets, and a ring, among which particular attention is drawn to a bronze ring worn on the left hand, which likely functioned as a marker of family status. Comparable burials of noble women have also been documented in other regions of the Kingdom of Van, notably at the sites of Kayalidere (Muş, Turkey) and Altın Tepe (Erzincan, Turkey). In addition to jewellery, Urartian costume was complemented by various fastening and decorative elements, including clasps, fibulae, and buttons. In the Van Kingdom, the dead were interred in clothed and adorned with jewellery, as evidenced by finds of metal fibulae, buttons, and other objects bearing traces of textiles in burial contexts⁸⁰. The presence of metal decorative components on textile garments is attested by archaeological finds, notably gold, silver, and bronze buttons preserved on the remains of male clothing in one of the tombs at Altın Tepe. Similarly, a female sarcophagus yielded gold buttons and decorative sequins with rosette ornamentation, retained on fragments of garments⁸¹, indicating the widespread use of metal decoration in the Urartian dress.

⁸⁰ Konyar 2011:227.

⁸¹ Çavuşoğlu, Gökce, Işık 2014:26.

DEITIES AND MORTALS

MEN'S CLOTHING

Artistic compositions that have survived from the Urartian theocratic state are predominantly cultic in character and constitute visual representations of sacralized figures embodied within two or three-dimensional iconographic space. The costume of the principal deities and mythological beings is marked by a high degree of stylization and symbolism. Male supreme deities, endowed with anthropomorphic features characteristic of the period, were typically depicted in royal ceremonial attire, a convention that facilitated the formation of the god-king image¹. In this context, it is particularly revealing that Խaldi, the supreme god of the Urartian pantheon², was perceived as a “king”³. In the iconography of the deities, clothing is represented as being made of costly, richly decorated, possibly embroidered⁴ fabrics and appears to reproduce the principal forms of royal attire. In Urartian society, clothing likely possessed a distinct cultic status, as evidenced by references to garments dedicated to Խaldi⁵. Judging from the iconographic evidence, the dominant type of costume consisted of a bipartite shoulder-based system, comprising tunic-like garments with short or long sleeves (often with cuffs), reaching to the knees or below depending on their functional purpose, as well as jackets, cloaks, and various types of mantles and shawls. The latter varied in width, length, and decorative treatment according to the social status of the wearer. The sleeves of shoulder garments were formed within the overall cut through the joining of side panels and could be either short or long. Garments and outer coverings, as elements of shoulder dress, differed in cut and structural details. For ceremonial and ritual attire, as well as for shawls, various types of fabrics and a wide range of decorative techniques were employed. In the cultures of the Ancient Near East, tunic-like garments were originally made from

¹ Poghosyan 2016:167.

² Hmayakyan 1990:33–38.

³ Diakonov 1963:80–81 (№12).

⁴ Yesayan, Hmayakyan 1990:204.

⁵ Diakonov 1951 (№2):332.

rectangular pieces of cloth with a central opening for the head, secured on the body by means of belts or fibulae. Over time, these forms evolved through the introduction of additional slits and seams in specific areas. Cloaks were likewise produced from single pieces of cloth, featuring various types of neck openings and decorative treatment of the front; both straight and rounded cuts are attested. The edging of the garment was most often executed in the form of fringe, although ornamented borders were also employed. As in other cultures of the Ancient Near East, fringe constituted an important decorative element of textiles and dress and, apparently, was used primarily in the ceremonial costume of the elite. Thus, in the Assyrian tradition, fringe was regarded as a costly embellishment, accessible mainly to privileged strata of society. Of particular interest are tunic-shirts with short sleeves, a round neckline, and a zigzag ornament running along the entire length of the front, depicted on winged figures adorning several Urartian bronze cauldrons dated to the eighth–seventh centuries BCE⁶. A range of iconographic compositions also indicates the use of triangular neck openings in various types of garments. The attire of the Urartian priesthood stands out as a distinct category. Although in general it conforms to the principal costume types of the region and period, archaeological and iconographic evidence allows for the identification of several distinctive features. In the dress of certain male figures, woven woolen overskirt-like garments are attested. These were fastened with belts and functioned as additional decorative elements worn over tunics or shirts. The attire of the anthropomorphic ivory griffins discovered at Toprak Kale likely represents a special type of sacred male costume (figs. 42, 43). It includes a short-sleeved tunic reaching the knees, with edged sleeves and neckline. In one of the griffins, a wide belt secures over the tunic a feathered or fur overskirt with fringed edges. Judging by its external characteristics, this garment element consists of fur fragments arranged in horizontal rows on a textile base. Apparently, its form and construction derive from the ancient Sumerian kaunakes, known primarily from depictions of Mesopotamian priests and deities⁷ (in this context, it should be noted that fur skirts had been used in the Armenian Highland since earliest times, as evidenced by a rock carving in the Gegham Mountains⁸). Fur garments and skirts are also attested in the iconography of Elamite deities and members of the elite⁹,

⁶ **Azarpay** 1968:55.

⁷ **Boucher** 1967:34.

⁸ **Sardaryan** 2010:225 (fig. 191).

⁹ **Hints** 1977: 45 (fig. 4, 13).

indicating the wide dissemination of this type of sacred attire across the cultures of the Ancient Near East. Rectangular-cut shawls (and possibly shawls of other shapes) were widely used in Urartian male attire. When folded and secured with a belt, they imparted a sense of completeness to the costume ensemble. Long woolen fringed shawls decorated with patterned bands were particularly common. These were draped over one shoulder and wrapped around the waist. On the short-sleeved garment of an ivory figurine from Toprak Kale, a fur or wool fringed shawl passing over one shoulder and fastened with a belt is clearly visible (fig. 44). It is possible that decorative woven structures were sometimes employed to imitate the appearance of fur. In Mesopotamia, shawls with various pleating techniques were already widespread during the Sumerian period¹⁰. Fringed shawls were also customary in Assyria, where, through stylization, they came to symbolically replace the ancient Sumerian fur garments¹¹. In this context, a parallel may be drawn with later Armenian folk costumes, in which several meters of fabric were wrapped around the body and transformed into a wide belt. In Urartian attire, the sleeves of outer garments were not separately attached or dyed but were integrated into the overall cut of the garment. Trousers appear to have been worn by soldiers together with short tunics, as was also the case in Assyria¹². Research indicates that in Assyria trousers became an integral component of military dress from the 7th century BCE onward¹³. They are depicted on musicians in the palace reliefs of the Assyrian king Ashurbanipal, as well as in numerous representations of soldiers¹⁴. In Urartian art, a striking example of a trouser-wearing figure is the sun god Shivini, depicted on the decorative belt discovered at Karmir Blur (although the identification of the figure as Shivini remains debated¹⁵) (figs. 7–8). The trousers are wide and billowing at the top and narrow toward the knees, terminating in cuffs. A similar type of trousers appears to be worn by the archer depicted on a fragmentary Urartian belt¹⁶. An especially vivid representation of male attire is provided by the figure depicted in the wall painting from the temple of the god Haldi at Erebuni (Yerevan, Armenia) (fig. 45), commonly interpreted as

¹⁰ Boucher 1967:36.

¹¹ Kibalova, Gerbenova, Lamarova 1966:47.

¹² Gottenrot 2009:49.

¹³ Kim 2010:11.

¹⁴ Boucher 1967:48.

¹⁵ Poghosyan 2024:55.

¹⁶ Yesayan 2002:96 (fig. 9).

the image of Haldi¹⁷. It is assumed that the temple dedicated to Haldi was intended to represent this deity in particular¹⁸. However, the possibility that the figure represents a “deified” king, perhaps king Argishti, cannot be excluded. This interpretation is supported by evidence from the temple of Musasir, where a statue of king Argishti wearing a divine tiara and raising his right hand in a gesture of blessing once stood¹⁹. The close association between Haldi and kingship emphasized in Urartian religious ideology²⁰ likely underlies the attribution of divine characteristics to rulers. In the region, the image of the king was frequently associated with the sun. According to S. Hmayakyan, this association explains the necessity for the most important element of royal clothing—the gilded crown or tiara²¹. In the Kingdom of Van, iconographic evidence attests to a variety of headgear forms, including flat-topped cap-like types and tall pointed tiaras, often adorned with symbolic embellishments on the forehead and crown (a comparable form of headgear is also preserved in later clerical vestments, whose upper decoration resembles that of Urartian divine tiaras). In artistic representations, Haldi may be identified by the presence of a lion as his symbolic animal²² (although, as noted by U. Seidl, the lion and bull do not constitute indisputable criteria for identifying deities²³). The god is depicted in profile, following established Ancient Near Eastern conventions, with a slight three-quarter turn that allows the frontal view of the garment. His attire consists of a long robe with a short cloak worn over it, featuring a round, edged neckline (edging may have been embroidered, although the possibility of an appliquéd border cannot be ruled out²⁴). Certain decorative elements are visible on the front. In the lower hem, it appears to be adorned with an ornamented band sewn along the edge of the main fabric. Based on archaeological finds, it is possible to identify ornamented bands woven on a loom, which were used to finish the edges of garments by being sewn onto the main fabric²⁵. It is noteworthy that in neighboring Assyria outer garments were worn primarily by members of the elite, whereas they became accessible to

¹⁷ Hovhannisyan 1973 (fig. 46).

¹⁸ Poghosyan 2016:167.

¹⁹ Дьяконов 1951:333.

²⁰ Hmayakyan 2007:174.

²¹ Hmayakyan 2007:174.

²² Piotrovsky 1959:223.

²³ Yesayan, Hmayakyan 1980:208; Poghosyan 2016:167.

²⁴ Yesayan, Hmayakyan 1980:204.

²⁵ Piotrovsky 1955:69.

the lower strata only after the fall of the empire²⁶. Colored textiles, owing to their high cost, were likewise accessible only to members of the upper strata of society in many countries up to the early modern period. The luxury of the external appearance of men's clothing is attested by the ornamented garment depicted on a carved ivory sculpture (fig. 46). In ancient times, the cutting of clothing, the manner of wearing it, the textiles employed, color schemes, and decorative elements all served as indicators of social status. In the wall painting, the deity wears a tall, rigid red tiara adorned on the forehead with horn-like elements reminiscent of Mesopotamian divine crowns, in which horns symbolize divinity. From the back of the tiara descends a ribbon ornament (*infulae*). Ribbioned tiaras were also worn by kings in Hellenistic Armenia. In the Kingdom of Van, as in Mesopotamia, horned headgear functioned as a marker of divine status. The horned crown emerged in the 3rd millennium BCE and, undergoing various transformations, was adopted by multiple Near Eastern cultures²⁷. In ancient Near Eastern cultures, priests also wore horned headdresses during religious rituals²⁸. Judging by the contours of the garment, it fits closely to the body, which would have been possible only with precise measurements, carefully planned patterns and accurate calculation of the cut elements. This ensemble of clothing was apparently intended for ceremonial and ritual occasions, as in Assyria, where an outer mantle was worn over the tunic on special occasions²⁹. Combined images of divine and secular male figures are presented in the composition on a bronze rectangular plaque (fig. 47), which depicts a group of male figures worshipping a deity seated on a bull, most likely Teisheba, the second most significant god of the Urartian pantheon³⁰. The same deity, associated with the image of the bull, is apparently embodied in a bronze statuette from Karmir Blur (fig. 48). The statuette depicts a figure wearing a long garment with short sleeves, made of fabric decorated with square motifs and finished with fringe along the hem. The headdress is surmounted by an element analogous to that shown on the plaque. This is apparently a solar disk, although some scholars suggest that it represents a star symbolizing the deity³¹. In ancient times, the square ornamental motif reflected

²⁶ **Gottenrot** 2009:42.

²⁷ **Black, Green** 2004:102.

²⁸ **Kibalova, Gerbenova, Lamarova** 1966:47.

²⁹ **Kim** 2010:1–19.

³⁰ **Poghosyan** 2024:59.

³¹ **Yesayan, Hmayakyan** 1980:208.

conceptions of the earth and the cosmos. It was also based on the idea of the number four, which held sacred significance, being associated with the four natural elements, the four cardinal directions, and notions of fertility³². At the waist, a fringed breast belt of a shawl-like type is visible, draped over the shoulder. According to A. Movsisyan, the figures depicted on the plaque before the deity in a gesture of greeting represent members of the royal family and a priest³³. The first figure is distinguished by a divine horned headdress crowned with a disk-shaped element (a solar disk or rosette³⁴). It cannot be ruled out that such headdresses were adorned with gold decorative elements. The long and ornamented garment of the deity echoes in the attire of the first two figures in the composition. Over the main dress, the deity wears a short jacket with sleeves reaching the elbows and fringed edging along the borders. The opposing figure is clad in a garment featuring a fringed, apron-like element that compositionally corresponds to the treatment of the neckline. This element is fastened at the back with a belt. In its construction, this item of clothing resembles the epitrachelion used in Christian ecclesiastical vestments. The epitrachelion corresponds to the stole of the Western Church and constitutes a common attribute of Eastern Christian ecclesiastical hierarchs³⁵. According to V. Hatsuni, this element was characteristic exclusively of Urartian costume³⁶. This apparently indicates that the given figure, most likely a king endowed with divine attributes and clad in sacred priestly attire, is represented performing a religious ceremony before the deity. In various ancient cultures, the deified king likewise fulfilled priestly functions³⁷. On the right side of the figure, a sword suspended from the belt is visible. The following figure is dressed in a long cloak worn over the main garment, and on the head wears a bowl-shaped headdress with a rim or band, the form of which recalls the traditional Armenian "arakhchi". A similar headdress is worn by the third figure. This character is clad in a long-fringed dress, over which a simple outer garment with decorative cutouts along the lower edge is worn. Bowl-shaped caps, judging by images on several Urartian bronze belts, were also worn by young women. The composition also includes a small figure in a pose of worship, distinguished by its

³² Mnatsakanayan 1955:141–160.

³³ Movsisyan 1998:32–33.

³⁴ Patrik 1983:20 (pl. 2).

³⁵ Khachmanyanyan 2024:173–175.

³⁶ Hacouni 1923:25.

³⁷ Frezer 1983:17–18.

height and apparently representing a child, whose clothing—consistent with ancient practice—does not differ in terms of gender or age from the basic forms of adult attire. Both the upper and lower garments are made of fabric decorated with square ornamental motifs, with fringed trimming along the edges. In another image of a deity standing on a bull, the garment is again made of the same fabric, in which rosette motifs enclosed within a square are particularly clearly expressed (fig. 49). The lower part of the garment is decorated with dense fringes descending from an applied border adorned with rosettes. The upper part of the statuette is lost. However, in the belt area a fringed shawl-like element is visible, which apparently constituted an important and sacred component of divine attire. The deity standing on a horned lion, discovered during excavations of the temple of the god Իլալի, is likewise depicted wearing similar garments³⁸ (fig. 50). The motif of a rosette enclosed within a square, widespread in Uartian costume, could be executed either through stamping of the fabric, as well as by embroidery³⁹. It is also possible that in elite clothing, as in Mesopotamia⁴⁰, ornaments were rendered in the form of applique, including the use of metallic thread. According to L. Oppenheim, in Assyria and Babylonia similar decorative elements were executed on ritual garments using a jewellery-based applique technique⁴¹. In this context, of particular interest is the text of King Sargon II addressed to the god Aššur, which mentions garments of Իլալի adorned with golden disks and rosettes⁴² (in this regard, it is also likely appropriate to draw a parallel with Armenian medieval royal and ecclesiastical gilded vestments). It is assumed that in the Kingdom of Van there were also specialists in applique techniques⁴³. This tradition of textile decoration continued into medieval Armenia, as evidenced by fragments of fabric with gold-thread chain embroidery discovered by N. Marr during excavations at Ani. Judging by the description, the divine garment was executed using an openwork technique. The above-mentioned text also refers to seven pairs of leather footwear decorated with golden stars. A vivid impression of the form of Uartian men's footwear is provided by shoe-shaped vessels from Karmir Blur⁴⁴ (fig. 51). Similar footwear is worn by riders depicted in a secular scene on the decorative

³⁸ Van Loon 1966:91.

³⁹ Poghosyan 2017:88; Poghosyan 2024:184–185.

⁴⁰ Rubin 1976:13.

⁴¹ Oppenheim 1949:172.

⁴² Frame 2021:304.

⁴³ Çavuşoğlu, Gökce, Işık 2014:26.

⁴⁴ Piotrovsky 1962 (figs. 28, 29).

belt of a silver cup found in one of the burials at Lori Berd (Armenia). Based on its iconographic features, the artistic composition corresponds to the Urartian period⁴⁵. The use of sandals is also not excluded. The image of the god Teisheba is also most clearly reflected in a relief from Artske (Adilcevaz, Turkey) (fig. 52). The deity standing on a bull is presented in the traditional three-quarter view, clearly engaged in a ritual action before the Tree of Life and, accordingly, clad in ceremonial attire. The horned helmet crowned with an eight-rayed solar disk and decorated with four horizontal bands featuring rosette ornamentation⁴⁶. Floral decorative motifs symbolizing ideas of fertility and the sun later also found their place in the headdress ornaments of Armenian kings⁴⁷. The outer garment and dress of the deity are decorated with rosette motifs and accentuated along the edges by an ornamental trim. A relief from Artske depicting a winged Haldi standing on a lion is also known (fig. 53). The garment consists of a short cloak with short sleeves, decorated with fringe along the hem. Beneath it is a short, likewise fringed dress reaching the knees. Over the outer garment, a shawl with an ornamented border passes over the shoulder and wraps around the waist. The deity's headdress repeats the form of Teisheba's horned tiara. Judging by the composition, the deity is shown performing a ritual action, which allows one to assume the use of this type of clothing in a cultic and festive context. Based on the contours of the outer garments in artistic compositions, they appear to have been made of dense fabrics, whereas the lower garments may have been executed in finer materials. The short-sleeved fringed dress of the deity and the outer garment are repeatedly depicted in other artistic representations. In the composition on a disk-shaped plaque, the deity in a horned tiara, standing on a pedestal, is clothed in a long dress with fringe along the hem, which on one side of the front features a fringed, curved cut (fig. 54). Over the dress, he wears a cloak with fringed edges and a curved cut. Sacred figures in horned tiaras depicted to the right and left of the central figure are presented in similar attire. An example of a different type of cloak can be seen on a bronze plaque with a frontal depiction of Teisheba standing on a bull (fig. 55). Cloaks with curved, fringed edges are also known from other compositions (figs. 56, 57). For the formation of a three-dimensional understanding of men's costume, one may also refer to a bronze statuette found in Van (fig. 58).

⁴⁵ **Devejian** 2007:148–149.

⁴⁶ **Van Loon** 1966:74.

⁴⁷ **Mnatsakanyan** 1955:45–46.

Judging by the horned headdress, it represents a deity clad in a simple short-sleeved dress, fitted at the waist with a wide belt and slightly flaring toward the hem.

In various visual representations of deities, the fabrics of the garments differ in the character of their ornamentation. Thus, in a composition on a bronze plaque discovered at Serbar Tepe (Giyimli, Turkey), the deity, most likely Խaldi is depicted wearing a short-sleeved jacket with curved fringed edges at the front, beneath which he wears a long dress made of fabric with linear ornamentation. Along the hem, an additional band with a herringbone motif⁴⁸ (possibly embroidered) is attached to the main fabric (fig. 59). Here, the divine image is presented in the guise of a youth. In this respect, it is also noteworthy that in various compositions deities are depicted both with and without beards, as youths or as elderly. According to F. König, the god Խaldi was perceived as a youthful, mature, or aged figure⁴⁹. It is quite possible that a certain differentiation also existed in the forms and details of attire. The principal type of cut of divine garments in Urartian art is also repeated in depictions of figures performing sacred actions. Based on fragments of wall paintings discovered at Altin Tepe, Garibin Tepe (Van, Turkey; newly discovered wall paintings, and Erebuni, it can be stated that among the preferred colors of sacred costume were red, white, and blue (figs. 60–62). In one fragment of a wall painting from Altin-Tepe, contrasting combinations of red and white are used in the garments of figures wearing horned headdresses, while white is also chosen for the depiction of the body⁵⁰. In Hittite culture, priests performing ritual actions also wore red-and-white garments as “purified” attire. One Hittite text mentions red priestly garments used in ritual practice, as well as the symbolic significance of white and red colors⁵¹. Recurring figures in the wall painting from Altin-Tepe are depicted in long garments with gussets of plain light-colored fabric at the elbows and, apparently, striped bands decorating the hem. The waist is emphasized by a fringed shawl thrown over one shoulder and wrapped around the waist, likely also secured with fibulae fasteners.

Military attire likewise occupies a special place in men's costumes. Battle scenes depicted in the artistic decoration of helmets and other weapons reveal the main types of military dress of the period. The earliest examples of Urartian

⁴⁸ Yesayan, Hmayakyan 1980:204.

⁴⁹ Hmayakyan 1982:131.

⁵⁰ Loon 1966:67–68.

⁵¹ Arzinba 1982:56.

military equipment are presented in reliefs from the Balawat Gates. In the 9th century BCE, the warriors of King Arame wore short-sleeved, belted tunic-dresses reaching the knees, as well as crested helmets. The basic forms of military attire, judging by combat artistic compositions, did not have significant changes in subsequent centuries. Warriors predominantly wore knee-length tunic-like garments with belts, mainly pointed helmets (helmets with ear flaps also occur), and boots with high shafts (figs. 63–65). Over the clothing, scale armour was worn, the small elements of which were sewn onto or fastened to a textile or leather base⁵². Examples of Urartian scale armor, like Assyrian specimens, were discovered at Karmir Blur⁵³. In some representations of warriors, Z-shaped shoelaces are visible on high-shaft boots⁵⁴. Within the sphere of weaponry of the Van Kingdom, the artistically diverse decoration of bronze helmets is of considerable scholarly interest, likely due to their applied and symbolic functions. Metal helmets have been found in various regions of the Kingdom of Van. Judging by images preserved on different monuments of visual art, helmets were already in use in the Armenian Highlands by the 2nd millennium BCE. The Urartian bronze helmets that have survived to the present day display a wide variety of forms and decorative design⁵⁵. Pointed helmets were especially widespread. Based on the artistic decoration and iconographic features of the extant examples, it may be assumed that these helmets originally possessed different symbolic and functional meanings. Primary information regarding the forms and use of helmets from the period of the Van Kingdom is provided by the depictions of helmets worn by warriors of King Arame's army in the artistic decoration of the Balawat Gates, now housed in the British Museum, as well as by the inscription of King Shalmaneser III preserved on these gates. The profile representations executed according to ancient Near Eastern artistic conventions convey only the external silhouette, making it difficult to assess the nature of the decorative details. Urartian helmets have been found mainly at monuments of two types: temple complexes and palace armories⁵⁶. Helmets have been discovered at Karmir Blur, Altin Tepe, and Çavuştepe (Turkey), as well as at other sites, while numerous helmets with unknown provenience have also been recorded. This circumstance complicates the

⁵² Yesayan 1962:202.

⁵³ Piotrovsky 1959:167.

⁵⁴ Vergazov 2023:14–18.

⁵⁵ Yesayan 1986.

⁵⁶ Dezsö, Niederreiter, Bodnár 2021:128.

establishment of a coherent periodization of artistic development based on chronological and topographical criteria. It is assumed that the helmets found at Çavuştepe and Üç-Kale (Turkey) belonged to warriors who perished in combat⁵⁷. Comparative analysis of the most well-known examples allows for a general understanding of the principal forms and decorative features of Urartian helmets dating to the 9th–6th centuries BCE. It is also likely that a significant number of helmets were lost in various periods because of looting and subsequently entered the antiquities market. Looting also led to the loss of helmets mentioned among the treasures plundered from the temple of the god Իaldi in Musasir during the military campaign of Sargon II⁵⁸. Epigraphic sources indicate that, in addition to serving as standard military equipment, helmets also functioned as cult objects and were presented as offerings to temples and deities⁵⁹. This is evidenced by helmets discovered among cult objects in the temple area of the Altın Tepe site⁶⁰. Cultic iconography on the frontal sections of certain helmets suggests that helmets with such decoration were worn during special ritual ceremonies. This interpretation is further supported by the depiction of a helmeted figure participating in a ritual in one relief composition⁶¹. Cult objects were stored not only in temples but possibly also in sacred zones within palace complexes⁶². Of more than half of the known helmets from the ancient Near East, Urartian helmets constitute the majority⁶³. According to O. Belli, during the reign of King Argishti I (786–764 BCE), a stylistic transformation occurred in helmet decoration, whereby geometric ornamental motifs were replaced by figurative imagery⁶⁴. Within the artistic metalwork of the Kingdom of Van, helmets adorned with ritual scenes occupy a special place. Particularly expressive are thematic compositions devoted to military processions, hunting scenes, and ritual activities. Among such examples, a bronze helmet bearing an inscription of King Sarduri II, discovered in 1947 at Karmir Blur, is of particular importance. On the lower part of the helmet, a cuneiform inscription records its dedication to the god Իaldi by Sarduri II, son of King

⁵⁷ **Dezső, Niederreiter, Bodnár** 2021:128.

⁵⁸ **Thureau-Dangin** 1912:368–385.

⁵⁹ **Poghosyan** 2024:81.

⁶⁰ **Özgüç** 1966.

⁶¹ **Seidl, Calmeyer, Merhav** 1991:124.

⁶² **Dezső, Niederreiter, Bodnár** 2021:17.

⁶³ **Dezső** 2001:203.

⁶⁴ **Belli** 1993:61–67.

Argishti I⁶⁵. Excavations conducted in 1950 uncovered another bronze helmet with a cuneiform inscription of King Argishti I, son of Menua, whose artistic decoration corresponds closely to the earlier specimen⁶⁶. Both helmets share the same decorative type (figs. 66–67). From an artistic perspective, bronze helmets bearing the so-called “lightning-shaped” symbol of Teisheba, discovered in various regions of the Van Kingdom, are also noteworthy. Helmets incorporating Teisheba’s symbol can be divided into two types based on their decorative features: helmets depicting the symbol of Teisheba alone, and conical helmets in which this symbol is combined with a vertical relief element (fig. 68). On the helmet’s front center, a distinctive relief graphic motif is placed (identified by A. Patrick as a trident⁶⁷) which B. Piotrovsky interprets as a symbol of the deity Teisheba⁶⁸. In this regard, the attribution of this symbol specifically to Teisheba on helmets bearing inscriptions dedicated to the god Իլալի appears somewhat questionable⁶⁹. Some scholars interpret this symbol as the trident of Իլալի⁷⁰ or as animal horns⁷¹. It cannot be ruled out that such helmets were worn by warriors of special military units. According to the inscription from Mher’s Door, the principal deities of the pantheon possessed their own “troops,” to whom sacrifices were offered⁷². According to P. Calmeyer, this symbol on the frontal part of the helmet represents a royal emblem⁷³. Representations of the combat images of deities are presented in the circular composition of the bronze shield discovered at Upper Anzav (Turkey). The archer figures depicted on the shield are also shown wearing helmets (figs. 69–70). Metal quivers, slung over the shoulder and decorated predominantly with military iconography, also played an important role in martial attire. On wooden figurines discovered at Karmir Blur, dagger sheaths are suspended from the belt (fig. 71). An understanding of Urartian military equipment can also be derived from depictions of warrior deities, foremost among them Իլալի⁷⁴. Based on cuneiform inscriptions, Իլալի was envisioned as a warrior and acted as the leader of the army in warfare.

⁶⁵ Piotrovsky 1950:67.

⁶⁶ Piotrovsky 1952:39.

⁶⁷ Patrik 1983:20 (pl. 2).

⁶⁸ Piotrovsky 1950:59 (fig. 38).

⁶⁹ Poghosyan 2023:221–228.

⁷⁰ Riemschneider 1965:78–79.

⁷¹ Van Loon 1966:119.

⁷² Hmayakyan 1990:29.

⁷³ Calmeyer 1991:316.

⁷⁴ Poghosyan 2018.

In Urartian culture, the image of the hunter is known from a fragment of wall painting discovered in the palace complex of Erebuni. The figure depicted wearing a blue tunic with short sleeves. On his head is a soft flap hat with a nape element extending onto the shoulders and ear flaps (fig. 72). Depending on climatic conditions, fur and leather may also have been used in hunting and military garments in the Kingdom of Van, as in Assyria⁷⁵. It is difficult to determine whether the attire depicted here belongs to an ordinary hunter-king or to a sacralized figure, since the hunting motif, which was widespread in the fine arts of the Ancient Near East, functioned not only as a royal pastime but also as an integral component of royal rituals⁷⁶. The image of the hunter-hero may also be discerned in armed horsemen depicted in lion-hunting scenes in the decoration of certain bronze belts, where they typically wear knee-length garments characteristic of military dress (figs. 9–10). In one fragment of a Urartian belt, a spear-bearing hunter is shown wearing an ornamented garment with a triangular neckline, short sleeves, wide belt and a soft cap. A figure of an archer clad in a long traditional garment and a helmet is also known from one cultic metal plaque. In the wall paintings of Erebuni, an image of a shepherd has also been preserved, wearing a long white garment complemented by a blue cloak and a long ribbon-like headband (fig. 74). In one of the fragments of the wall painting, part of the figure of another herdsman accompanying the bulls, or possibly a temple attendant, is preserved. He wears a short tunic and a one-sided fringed shawl descending from the waist⁷⁷.

Within the study of male costume, the attire of clay fish-like figurines discovered at Karmir Blur is also of considerable interest. These small clay statuettes depict bearded beings whose heads and bodies are covered by a relief headdress-cloak in the form of a fish head (fig. 75). Traces of blue pigment have been preserved on the scaly “fish” garment, likely symbolizing their aquatic nature⁷⁸. The iconographic prototype of fish-like deities appeared, for example, in Kassite-period art and became widespread in later Neo-Assyrian and Neo-Babylonian cultures⁷⁹. Similar clay representations of fish-like bearded beings were also found in the subterranean areas of buildings in the cities of Ashur and

⁷⁵ **Houston, Hornblower** 1920:46.

⁷⁶ **Kinjalov** 2009:26.

⁷⁷ **Khojash, Trukhtanova, Hovhannsiyan** 1979 (fig. 53).

⁷⁸ **Poghosyan** 2018:237

⁷⁹ **Black, Green** 1992:82.

Nineveh⁸⁰. These fish-like beings most likely possessed significant cultic meaning⁸¹, and it cannot be excluded that the real prototypes for these images were priest-shamans who performed certain rituals while wearing fish-like garments (an impression of a Urartian seal depicts such a priest or deity⁸²). By comparison with Assyrian reliefs, it may be assumed that the horned head element was fashioned in the form of a fish head, from which a cloak descended along the back, following the contours of a fish's body. It is noteworthy that, in its general morphological characteristics, this image resembles the overall silhouette of Christian sacred clerical vestments featuring the klobuk.

⁸⁰ **Green** 1983:87.

⁸¹ **Tarayan** 2012:113–124; **Poghosyan** 2024:62:

⁸² **Piotrovsky** 1952:24.

WOMEN'S DRESS

In studies devoted to the culture of the Kingdom of Van, the symbolic meanings embedded in the compositional content of discovered artifacts remain insufficiently explored. Likewise, the differentiation among female figures depicted in Urartian art—their social status, professional functions, and especially the characteristics of their clothing has not yet been comprehensively examined. Within the framework of the present study, and in the broader context of cultural interactions in the Ancient Near East, the principal sources for reconstructing the image of women are archaeological materials from the Kingdom of Van and neighboring regions, together with references preserved in written sources.

Analysis of iconographic compositions indicates that the selection of artistic devices, auxiliary compositional elements, and above all the features of costume play a decisive role in identifying women's social, ritual, and symbolic functions, serving as primary markers of status. The limited written sources that mention women employ the Sumerian ideogram "MUNUS"¹. In addition, the terms "úedia" and "lutú" occur. According to some studies, "úedia" was used specifically in reference to women of lower social status (such as servants or concubines)². The term "sila" also appears in inscriptions and, according to F. König, denoted a woman, mother, or sister³. One cuneiform inscription mentions the word "sila" in the context of sacrificing a cow to the wife of Haldi, thereby confirming its meaning as "woman"⁴. It is likely that the term functioned as a general designation of female gender⁵. In addition, the word "gašan", translated by scholars as "lady," is attested in inscriptions. Written references to noblewomen are extremely rare. Only three Urartian sources mention queens⁶. Of particular significance is the inscription referring to Tariria, wife (or possibly daughter⁷) of King Menua, recorded on Menua's stone inscription documenting a vineyard dedicated to her

¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:236.

² Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:236–237.

³ König 1955–57:199.

⁴ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:238.

⁵ Avagyan 2013:102.

⁶ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:103.

⁷ Dyakonov 1963:57–62.

along the famous canal constructed by the king (Van)⁸. This reference provides important evidence that queens in the Kingdom of Van possessed personal property. Another inscription, engraved on a gold object discovered during excavations at the fortress of Ayanis, refers to the possessions of Kakuli, probably the wife of King Rusa II⁹. The fact that only one woman is named in royal inscriptions has been interpreted as evidence for monogamy among Urartian kings, although textual references to harems are also known¹⁰. There is also evidence of marriages between neighboring kingdoms¹¹. Such intercultural phenomena likely contributed to similarities and mutual influences in fashion. In addition to written sources, archaeological excavations have revealed burials of royal women (Girik Tepe¹², Kayalidere¹³, Altin Tepe¹⁴ (Turkey) etc.), which have yielded gold, silver, and bronze ornaments, as well as gold flower-shaped buttons (in the burial complex at Altin Tepe, gold disk-shaped objects were found near the bodies, which were likely sewn onto garments¹⁵). Cosmetic containers-eye makeup, and ear-cleaning implements discovered at Ayanis attest to the importance of body care and aesthetic practices in the Kingdom of Van¹⁶. In the Ancient Near East, facial care was customary among both women and men¹⁷. It is particularly noteworthy that women also participated in military activities¹⁸. The existence of female warriors is attested by the burial of a young woman of high status discovered at the Bover 1 site in northern Armenia (Shnogh, Lori Province), Tomb N° 17, dated to the 8th–6th centuries BC. The injuries observed on her skeletal remains suggest that she was a soldier who took part in warfare¹⁹.

From an artistic perspective, iconographic compositions on bronze cult plaques and belts are especially informative, depicting noblewomen—possibly goddesses or priestesses—as well as women of different social strata. Although no written sources explicitly mention priestesses, iconographic evidence suggests the

⁸ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:239.

⁹ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:239–240.

¹⁰ Çavuşoğlu, Işık, Gökce 2014:240.

¹¹ Grekyan 2008:301.

¹² Balkan 1964:241.

¹³ Burney 1966:110.

¹⁴ Özgüç 1969:15–22.

¹⁵ Azarpay 1968:59, pl. 45.

¹⁶ Çilingiroğlu, Erdem 2009:4.

¹⁷ Vardiman 1990:240–241.

¹⁸ Poghosyan 2023:190.

¹⁹ Khudaverdyan, Yengibaryan, Hobosyan, Hovhanesyan, Saratikyan 2020:119–128.

presence of female members of the Urartian clergy. Women shown before deities in scenes of worship and offering may plausibly be interpreted as priestesses or temple servants, given the ritual context of these compositions²⁰. Iconography further suggests that women occupied a prominent position in both the spiritual and secular life of the Kingdom of Van²¹. This interpretation is supported by the presence of goddesses of varying rank within the state pantheon. The existence of female deities likely reflects the significant role of women in society. Numerous belts depict festival and ritual scenes involving women, who appear actively engaged in decorative and applied arts (such as carpet weaving), music and dance, and temple rituals. The decipherment of the cuneiform inscription of the Mher's Door reveals the names of approximately thirty-five goddesses, listed after the male gods and receiving fewer sacrifices²². Does this testify to a tradition of women's social subordination in comparison with men, as suggested by S. Hmayakyan²³. In iconography, scenes of worship of male deities include both men and women, whereas worship scenes dedicated to female deities depict women exclusively (figs. 76–78). Knowledge of Urartian women's attire derives primarily from two and three-dimensional artistic representations. Although most surviving images are cultic in nature, analysis indicates that the garments worn by women did not differ significantly from those worn by goddesses. A wooden figurine from Karmir Blur preserves a representation of a noblewoman, depicting her wearing a necklace and holding a mirror and a fan²⁴. Certain compositions further indicate that bead ornaments held not only aesthetic but also ritual significance, as evidenced by bead strings held by ritual participants on some belts. These may have functioned as ritual counters or prayer beads, analogous to practices in later religious traditions. Due to the abundance of metal decorative elements, festive women's attire was likely quite heavy²⁵. A three-dimensional understanding of women's clothing is provided by a bronze figurine from the Darabey Fortress near Van (fig. 69). The figure raises her right hand with an open palm, while the left hand, pierced with a hole, likely once held a branch²⁶. A similar standing female figure is known, and both are generally interpreted as representations of the

²⁰ **Jakubiak** 2023.

²¹ **Poghosyan** 2017:79.

²² **Hmayakyan** 1990:26–27.

²³ **Hmayakyan** 2001:59.

²⁴ **Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan** 2023:105.

²⁵ **Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan** 2023:103.

²⁶ **Piotrovsky** 1959:82.

goddess Arubaini. According to the cuneiform inscription of the Mher's Door, Arubaini was the consort of the supreme god Haldi and the principal goddess of the Urartian pantheon²⁷. Her name frequently appears in inscriptions related to construction activities and garden planting. At the same time, it remains a matter of debate whether the statuette represents a goddess or a mortal woman²⁸. It is possible that the image depicts another goddess of the Urartian pantheon²⁹. On the bronze, the craftsman rendered the texture of the fabric and the contouring features of the garment with great skill. The figure wears a long and patterned garment with elbow-length sleeves, a neckline opening, and rectangular ornamental motifs. In Urartian artistic decoration, the floral rosette motif is the most widespread and was employed not only in textiles and furnishings but also in monumental art (as evidenced by the gilded bronze rosettes discovered during excavations at Ayanis³⁰). The chest is adorned with a necklace (apparently a metal chain) and a lion-shaped cross pendant (according to B. Piotrovsky, it has the form of a small dagger³¹). The cross-shaped pendant was apparently associated with ideas of the sun, fire, and fertility³². There is also a hypothesis that the lion-shaped ornament functioned as a clasp³³. Numerous similar fibulae (garment fasteners) are known³⁴ (figs. 31, 32) (including a pin in the form of a lion³⁵). Lion-shaped ornaments are also attested in the Armenian Highlands, as evidenced by the discovery of a lion-shaped bead from Lori Berd, whose style and manufacturing technique are associated with the Urartian tradition³⁶. Similar crosses can also be seen on Assyrian monuments, in the form of earrings or pendants³⁷. The symbolism of the lion-shaped ornament on the goddess's chest apparently has deep ancient roots and is comparable to the depiction of a lion on the chest of a female figure represented in one rock carving³⁸. In the earliest beliefs of the peoples of the Armenian Highlands, women seemingly embodied the idea of motherhood and

²⁷ Hmayakyan 1990:109.

²⁸ Barnett 1950:29; Çevik 2012.

²⁹ Badalyan 2018 (a):118.

³⁰ Batmaz 2013:68,70 (fig. 7).

³¹ Piotrovsky 1962:82.

³² Yesayan 1968:255–260.

³³ Zahlhaas 1991:185.

³⁴ Yiğitpaşa 2023.

³⁵ History Museum of Armenia 2018:192.

³⁶ Devejian 2007:149.

³⁷ Neykhardt 1975:4–5.

³⁸ Mughdusyan 1985:67.

fertility, as evidenced by female figures depicted in rock art in association with celestial bodies, symbolic creatures, and lions³⁹. Comparison with a similar image represented in the composition of a gold medallion discovered at Toprak Kale (fig. 80) allows one to conclude that the statuette held a branch of the Tree of Life⁴⁰ in its hand, which was apparently associated with ideas of fertility and vegetation⁴¹. Within the pictorial field of the medallion, the horizontal ornamental band with vegetal elements is likely connected with the idea of fertility⁴². The same iconographic type is repeated in various two and three-dimensional artistic compositions, both in representations of the goddess and in images of her worshippers. In all likelihood, women and mothers in the Kingdom of Van were perceived in a manner analogous to the supreme goddess Arubaini, who, according to A. Martirosyan, functioned as the Great Mother, as well as a goddess of the sky, eternal waters, and vegetation⁴³. Although it is customary to interpret the medallion composition as a scene of worship of the goddess Arubaini, earlier scholars also suggested that it may depict a queen and her attendant⁴⁴ (in the case of the attendant, however, the type of divine garment characteristic of the elite raises doubts). The attire of the statuette features a decorative slit on the front, while the lower edge is finished with a double row of fringe. According to B. Piotrovsky, the dress is comparable to Assyrian examples⁴⁵. The decorative slit at knee level indicates that the garment consisted of two parts⁴⁶. The upper dress displays a pronounced joining seam along the side. The sleeves were most likely cut in one piece with the body of the garment (fig. 81). This form of female attire, repeatedly appearing in various Urartian compositions, suggests that it constituted a generally accepted traditional type of dress during the period in question. Judging by the appearance of female figures represented on certain pendants, an elongated bottom edge (hem) was probably also used in the back part of women's garments⁴⁷.

³⁹ Martirosyan 1981.

⁴⁰ Poghosyan 2017:80.

⁴¹ Loseva 1962:310.

⁴² Mnatsakanyan 1955:32.

⁴³ Martirosyan 1978:77.

⁴⁴ Tiratsyan 1964:158.

⁴⁵ Piotrovsky 1940:90.

⁴⁶ Poghosyan 2017:89.

⁴⁷ Poghosyan 2017:85.

An integral component of female dress was the headscarf, which, judging from visual representations, was made primarily of fabric matching the main costume (possibly patterned or embroidered), varied in length, and was decorated with fringe along the edge. In the Kingdom of Van, the form of the headscarf appears to have consisted of a square or rectangular piece of fabric, like Assyrian fringed shawls⁴⁸, which was draped over the head and partially covered the body. Women secured the headscarf with pins and fibulae, as evidenced by various types of fibulae and pins uncovered during archaeological excavations⁴⁹. The headdress evidently carried important significance as a marker of social status. Notably, in later Armenian traditional costume, the head coverings of married women and young girls differed in form, ornamentation, and color. Armenian girls went bareheaded until reaching maturity, whereas after marriage the wearing of a headscarf became obligatory. Beyond its aesthetic function, the headscarf in the Armenian Highlands for centuries served as an indicator of a woman's age and social position⁵⁰. It is reasonable to assume that in pre-Christian Armenia, as in the medieval period, the headscarf symbolized female maturity⁵¹. In Armenian tradition, a woman with a covered head was considered engaged or married. Thus, in Sasun, the phrase uttered by matchmakers at an engagement "we have come to ask for the lachak (headscarf, in Armenian)" symbolized a girl's maturity and readiness for marriage⁵². In this context, an episode from Armenian epic poetry is also indicative, in which Msra Khatun sends Mher a belt and a headscarf as a sign of a marriage proposal⁵³. According to several studies, in antiquity the custom of women covering their heads was linked to the tradition of concealing hair from strangers, as hair was endowed with magical significance associated with notions of vegetation and fertility⁵⁴. In various cultures, the head was regarded as a sacred part of the human body, and special rituals were even dedicated to it⁵⁵. According to S. Hmayakyan, in the Kingdom of Van the wearing of a headscarf was not obligatory for young girls⁵⁶. Depictions of girls with uncovered heads on certain

⁴⁸ **Houston, Hornblower** 1920:50, fig. 29.

⁴⁹ **Hmayakyan** 2007:172–185.

⁵⁰ **Stepanyan** 2006:36.

⁵¹ **Stepanyan** 2007:21.

⁵² **Nahapetyan** 2009:80.

⁵³ **David of Sassoun** 1961:119.

⁵⁴ **Gagen-Torn** 1926:87.

⁵⁵ **Frezer** 1983:222–228.

⁵⁶ **Hmayakyan** 2005:7.

votive plaques and belts serve as visual evidence of a symbolic distinction between women's and maidens' attire. To better understand the meaning of the headscarf in representations of female figures of the Kingdom of Van, one may turn to comparisons with Hittite texts, in which girls symbolized purity and virginity, while women embodied maternal magical power⁵⁷. The headscarf used by Hittite women was known as kariulli or kuressar⁵⁸. It consisted of short or long length cloth in red, blue, or white (depending on social status), covering the body from head to toe. This element formed part of the traditional wedding costume and persisted in women's dress of the region in subsequent centuries. It is characteristic that in Assyrian society noblewomen likewise wore veils of fine fabric, fastened to the head with a special headband⁵⁹. The tradition of socially distinguishing married women from girls also existed in other Ancient Near Eastern cultures⁶⁰. Unfortunately, information about young girls in the Kingdom of Van has not survived, but Mesopotamian sources, for example, indicate that in Babylon reputable families traditionally married virgins, the so-called "pure" girls⁶¹. Assyrian written sources mention that by law women, daughters, and widows were permitted to wear headscarves, whereas women of disreputable behavior and female slaves were forbidden to do so (women wearing headscarves in public also covered their faces)⁶². Certain marriage rites were likewise associated with the headscarf. The wearing of a headscarf appears to have been of great importance in the traditional thinking of Hellenistic Armenia as well, as vividly attested by terracotta figurines of the 1st–2nd centuries CE, whose iconography closely corresponds to the image of Arubaini⁶³ (fig. 82) and later to the Christian image of the Virgin Mary. This tradition was likely inherited in Armenian folk costume of the Christian period. In early Christianity, women were required to wear veils when attending church⁶⁴. According to foreign travelers, Armenian women continued to wear veils outdoors until the nineteenth century⁶⁵. In Armenian custom, women visiting shrines donated headscarves to temples⁶⁶. Thus, in the

⁵⁷ Pringle 1993:148.

⁵⁸ Pringle 1993:152–153.

⁵⁹ Gottenroth 2009:47.

⁶⁰ Vardiman 1990:236.

⁶¹ Stol 2016:13–16.

⁶² Pendergast 2004: 62.

⁶³ Poghosyan 2023:188.

⁶⁴ Vardiman 1990:236.

⁶⁵ The Book of costume 1847:386–387.

⁶⁶ Avagyan 1983:73.

Armenian Highlands the headscarf possessed not only decorative but also cultic significance⁶⁷.

In Urartian decorative and applied art, belts depicting festive processions involving women (figs. 13–19) are particularly notable for their artistic richness. The predominance of female figures in ritual scenes dedicated to the lives of noblewomen or goddesses suggests that such belts most likely belonged to women. The central figure in the decoration of these belts toward whom all actions are directed is usually a seated figure on a throne. It is possible that in these ritual scenes the principal goddess of the Urartian pantheon, Arubaini, is depicted, or alternatively a queen-priestess identified with her within the ritual framework. The central figure is invariably distinguished by the presence of a headscarf⁶⁸. According to E. Grekyan, certain scenes may represent episodes of wedding rituals⁶⁹. It is possible that marriage celebrations were likened to the ritual of the sacred divine marriage, traditionally performed during New Year festivities⁷⁰. In this context, a pictorial fragment is also noteworthy in which the main figure—a woman in a long garment and veil has a covering held above her head on both sides. Some scholars believe it served to protect her from the sun or rain⁷¹. However, its ritual function as a special cultic veil cannot be ruled out. Support for this assumption may be found in the fact that the principal figure (identified by E. Grekyan as either a queen or a goddess⁷²) is not merely shown in motion but is depicted with raised hands in a posture of worship, which clearly indicates the religious character of the scene. The cloth may have been intended as an offering to the goddess or used within specific wedding rituals. Scenes of weaving depicted in the iconography of certain belts may also be associated with the goddess Arubaini, who, according to S. Hmayakyan, may have functioned as a patroness of crafts and arts⁷³. As a parallel, one may recall the ancient Greek tradition in which women, during festivals dedicated to Athena, solemnly carried and presented a special ritual textile to the temple. The young women depicted in the pictorial field of the Urartian belt without head coverings are most likely servants (although it cannot be ruled out that they are participants in a wedding rite—young women

⁶⁷ Stepanyan 2006:36.

⁶⁸ Ziffer 2002:645.

⁶⁹ Grekyan 2008:293.

⁷⁰ Badalyan 2014 (a).

⁷¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014:245.

⁷² Grekyan 2008:294.

⁷³ Hmayakyan 1990:38.

from the bride's entourage). Such rituals are unknown in other cultures of the ancient Near East⁷⁴. It is possible that the scenes depicted on Urartian belts illustrate a rite associated with the preparation of a headscarf for a goddess or a bride, accompanied by singing and dancing. In one fragment, an offering scene is shown in which participants carry necklaces of beads, footwear, and other objects—possibly elements of a bride's dowry. The female figures wear skirts with belts and apron-like elements, as well as long strings of beads hanging from the waist. The iconography of Urartian belts recalls medieval Armenian wedding customs, which preserved practices rooted in pagan tradition, with dances and songs as integral components. It is noteworthy that young maidens also participated in such rites during the medieval period⁷⁵. It is conceivable that in Urartian times, as in later periods, there existed a specific day in the festive calendar on which the bride's veil was removed. The wedding headscarf held particular significance in Armenian tradition. In some regions it was preserved as a revered object throughout a woman's life and even used for oath⁷⁶. In this context, it may be suggested that such belts also formed part of a bride's dowry (as in later Armenian tradition⁷⁷). Some belt scenes apparently depict women baking bread at a tandoor oven, as well as figures standing before a loom, presumably engaged in weaving⁷⁸. A reference to women baking bread appears in one Aramaic text dedicated to the god Ḫaldi⁷⁹. On the Urartian bronze belt described above, women are shown working at a loom either weaving fabric or spinning thread similarly to medieval Armenian tradition (according to E. Grekyan, shuttles are also depicted)⁸⁰. Given the scarcity of written sources on weaving in the Kingdom of Van, a text discovered at Toprak Kale is especially valuable, as it mentions more than sixty weavers associated with a palace-temple complex (the Sumerogram "MUNUS" indicates that these were women⁸¹). The practice of maintaining weavers within palace complexes in later medieval periods is corroborated by archaeological finds from the princely residence of Dvin⁸². The tradition of sacred

⁷⁴ Calmeyer 1991:316.

⁷⁵ Hacouni 1936:76.

⁷⁶ Avagyan 1983:77.

⁷⁷ Avagyan 1983:66.

⁷⁸ Grekyan 2008:293.

⁷⁹ Hmayakyan, Hovsepyan, Hmayakyan, Tiratsyan 2023:105.

⁸⁰ Grekyan 2023:29.

⁸¹ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014: 249; Grekyan 2023:28.

⁸² Ghafadaryan 1952:182.

garments already existed in the Kingdom of Van, as evidenced by Sargon II's reference to garments dedicated to deities and kept in the temple of Musasir. It is possible that sacred garments were produced by weavers attached to temple complexes, much as they were in medieval monastic workshops. It is also conceivable that the women depicted weaving on belts were producing fabric intended for ritual headscarves rather than ordinary cloth or carpets. Written sources indicate that in the Ancient Near East weaving was predominantly an occupation of elite noblewomen⁸³ (as in Elamite and Hittite cultures⁸⁴), suggesting that the figures represented may be aristocratic women of the Kingdom of Van. In Armenian tradition, women played an exceptionally significant role in textile production. From an early age, girls were taught wool carding and spinning and participated in textile manufacture⁸⁵. Continuity with Urartian art is also evident in the ornamentation of various elements of Armenian costume. Moreover, Urartian costume ornamentation incorporated both motifs widespread in the visual arts of the period and images inherited from earlier epochs, particularly Bronze Age ceramic ornamentation. As for the question of whether Urartian queens wore crowns, it remains debated. Female headdresses in the Ancient Near East are known from both Egyptian and Mesopotamian cultures. Judging by Urartian monuments, queens wore either the traditional headscarf or a combination of a headscarf and a headdress, similar to those depicted on goddesses. The existence of richly decorated head ornaments made of precious metals and stones are also not excluded. In medieval Armenian history, the tradition of queens wearing crowns appears to originate from the court of King Trdat, at whose insistence Queen Ashkhen began to wear a crown⁸⁶. Despite references to various female deities, representations of goddesses in the art of the Kingdom of Van display a certain uniformity, likely due to the dominance of the cult of the principal goddess⁸⁷ of the pantheon or to established ideals of the female image. Belt iconography also provides insight into the attire of attendants, possibly temple servants or priestesses. It is also possible that they represent hierodules⁸⁸ — a special class of priestesses trained in behavior, music, and other arts⁸⁹. Festive-ritual scenes on

⁸³ **Çavuşoğlu, Işık, Gökce** 2014, 250.

⁸⁴ **Darga** 1992:318, fig. 304.

⁸⁵ **Grigoryan** 2011:12.

⁸⁶ **Azatyan** 2006:28.

⁸⁷ **Poghosyan** 2023:186.

⁸⁸ **Grekyan** 2008:296.

⁸⁹ **Hmayakyan** 2001:62.

some belts reveal costumes of musicians, dancers, and servants. Attention should be paid to the feathered headdresses and the soft caps adorned with ribbons. It is possible that various examples of decorative and applied art featuring such iconography, including belts, were intended for the worship of the goddess or functioned as votive offerings⁹⁰ (as a parallel, one may cite cult objects dedicated by women to the goddess Ishtar in ancient Mesopotamia⁹¹). Another interpretation holds that such scenes on belts reflect a funerary ritual⁹². In one fragment, the headscarf of a seated female figure on a throne is rendered in a highly distinctive manner, featuring protruding elements reminiscent of shamanic attire associated with the embodiment of a deity. Some scholars believe the figure represents a goddess and that the headscarf is decorated with symbolic tongues of flame⁹³. Such attire may have been characteristic of fire-related rituals. In the Kingdom of Van, fire worship was apparently associated with principal deities whose fiery aspects are known from various artistic compositions⁹⁴. At the same time, the decoration may have carried other symbolic meanings. In reality it could be the decorative band on fabric, perhaps adorned with tassels or feathers. Study of belt iconography indicates that dotted and linear motifs were widely employed in textile ornamentation in the Kingdom of Van. In one composition, attendants of the enthroned main figure are shown wearing garments with short sleeves and wide belts made of different fabrics, one of which is distinguished by a herringbone pattern, as well as decorative slits on both sides of the skirt, to which a rear element forming an elongated hem is attached. This suggests a garment with a cut waistline and a separately tailored skirt composed of multiple parts. Plant motifs dominate belt ornamentation, as in other examples of Urartian decorative art, later symbolizing fertility in Armenian costume⁹⁵. Animal imagery on belts likely also carried symbolic meaning. In ancient times, zoomorphic images performed an apotropaic function⁹⁶. According to T. Kendall, animal images functioned as protective beings⁹⁷. This phenomenon was apparently inherited in traditional

⁹⁰ Poghosyan 2023:186.

⁹¹ Stol 2016:639–640.

⁹² Miyashita 1983:300.

⁹³ Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014: 252.

⁹⁴ Badalyan 2014 (b).

⁹⁵ Margaryan 2001:69.

⁹⁶ Bdoyan 1950:60–61.

⁹⁷ Kendall 1977:49.

Armenian costume as well, where symbolic motifs adorned specific areas of clothing to ward off evil forces (such as the neckline, hem, slits, and so forth).

Urartian artistic compositions also depict adornments, whose three-dimensional forms can be inferred from luxurious gold examples found at Lori Berd (fig. 36). Such ornaments later developed in Armenian headdress traditions. A type of flat cap-like headdress was apparently used in women's costume, exemplified by a flat cap with rosette ornamentation depicted on an ivory statuette of a female figure from Toprak Kale (fig. 83). This is a rare and remarkable example of a nude female figure in the art of the Kingdom of Van, comparable to Mesopotamian images of Ishtar. Some scholars suggest the existence of a cult of a nude goddess in the Kingdom of Van⁹⁸. Notably, nudity here is accompanied only by a headdress. Similar headdresses were known in Hittite culture, both in combination with a headscarf and independently, comparable to the "chombar" worn over an "arakhchi" in Armenian costume. This type of rosette-decorated headdress may also have been worn by men in the Kingdom of Van, as evidenced by the head treatment of an anthropomorphic statuette from Toprak Kale (fig. 41). The type appears to have undergone further development in Armenian traditional costume. It should be noted that Armenian girls' headdresses were adorned with pendants and beads for apotropaic purposes. The ornaments on the statuette's headdress may have had similar symbolism. V. Hatsouni has suggested that this headdress type, with certain variations, may be compared to the head ornament of Queen Erato depicted on a coin⁹⁹. Another type of low cap made of soft fabric with narrow brims is shown on a female anthropomorphic representation forming the neck of a faience vessel discovered at Karmir Blur (fig. 84).

Thus, on the basis of the limited Urartian finds analyzed in the present study, it may be concluded that, despite the structural uniformity and simplicity characteristic of the period, Urartian costume was distinguished by a diversity of forms and a rich aesthetic expression. Artistic compositions indicate that in the Kingdom of Van the forms of dress, the textiles, and each decorative element possessed significant utilitarian and aesthetic value. Traditional approaches, a complex and symbolically charged ornamental system, and the rich experience accumulated in this distinctive sphere of decorative and applied art were not lost but were further developed in the subsequent cultures of the Armenian Highland.

⁹⁸ Yesayan, Hmayakyan 1980:214.

⁹⁹ Hacouni 1923 (fig. 33).

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

LIST OF REFERENCES

1. Ագուլեցի Լ., *Լուսիկ Ագուլեցու անցյալի մասունքներ հավաքածուն*, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն, 2010:
2. Ազատյան Ն., *Հայկական տարագրություն*, Ժնև, հրատարակչություն Ջուիցերահայ միթեան, 2006:
3. Այվազյան Ս., *Ուրարտերեն: Քերականություն և հիմնական բառապաշար*, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2013:
4. Այվազյան Ն., *Հայկական ժողովրդական տարագր (XIX դ. – XX դ. սկիզբ)*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983:
5. Բադալյան Մ., «Խալդի և Բագրարթուն»: Ուրարտուում «սրբազան ամուսնության» ծեսի գոյության ինտրի շուրջ, Բ. Բ. Պիոտրովսկին և հնագիտությունը, գիտական հոդվածների ժողովածու նվիրված անվանի ուրարտագետ, հնագետ և արևելագետ Բորիս Բորիսի Պիոտրովսկու հիշատակին, Երևան, 2014, 145–160:
6. Բադալյան Մ., *Կրակի պաշտամունքն ու պատկերագրությունը Վանի թագավորությունում*, Հին Արևելք, 1 (6), Երևան, 2014, 10–35:
7. Բադալյան Մ., *Ուարուբահինին, Բագրարթուն (Բագմաշուն) և Օձասարի արձանագրությունում հիշատակված «Խալդիի կինը»*, Հայոց մշակույթի և պատմության նվիրյալը, հանրապետական գիտական նստաշրջանի նյութերի ընտրանի նվիրված անվանի պատմաբան, թանգարանագետ Լավրենտի Աշոտի Բարսեղյանի ծննդյան 80-ամյակին, Երևան, 2018, 114–135:
8. Բադալյան Մ., *Վերին Անձամի վահանին դրվագված առաջին աստվածությունը*, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան, Պատմություն և հասարակագիտություն, Տարեգիրք, գիտական հոդվածների ժողովածու, 4, Երևան, 2018, 185–200:
9. Բոդյան Վ., *Երկրագործական պաշտամունքի մի քանի հետքեր հայոց մեջ*, Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի, 1950, 3, 5–72:

10. **Գրեկյան Ե.**, *Կինն Ուրարտուում. Ուրարտուի թագուհիները, Շնորհի ի վերուստ. Առասպել, ծես և պատմություն*, հոդվածների ժողովածու նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին, Երևան, «Գիտություն» հրատարակչություն, 2008, 292–309:
11. **Գրեկյան Ե.**, *Նորահայտ վկայություններ Ուրարտուում մանսածագործության մասին*, Կինն Արևելքում, հոդվածների ժողովածու, Պրակ II, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ, 2023, 26–42:
12. **Գրիգորյան Ֆ.**, *Հայկական ազգային տարագ, «Անտարես» հրատարակչություն*, Երևան, 2011:
13. **Դավթյան Ս.**, *Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981:
14. **Դևեջյան Ս.**, *Հայաստանի ոսկին երկաթի լայն տարածման ժամանակաշրջանում*, Հին Հայաստանի ոսկին մ.թ.ա. III հազարամյակ մ.թ. XIV դար, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2007, 135–150:
15. **Եսայան Ս.**, *Կարմիր բլուր*, Երևան, «Հայաստան», 1982:
16. **Եսայան Ս., Հմայակյան Ս.**, *Ուրարտական զգեստը*, Պատմաբանասիրական հանդես, 1980, 3, 203–215:
17. **Իփեկեան Գ.**, *Քառոր*, Ազգագրական հանդես, 1913, 24 (1), 90–110:
18. **Լալայեան Ե.**, *Զանգեզուր գավառ: Նիւթեր սպաւագայ ուսումնասիրութեան համար*, Բ հատոր, Զանգեզուր, արտատպած ազգագրական հանդեսից, Թիֆլիս, Տպարան Կ. Մարտիրոսեանցի, 1879:
19. **Խաչմանյան Ս.**, *Կարողիկոսի հանդերձանքի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ*, Երևան, «Արեգ» հրատարակչություն, 2024:
20. *Հայուհին և իր տարագները*, The Costumes of Armenian Women (Research by M. Gevorgian, A. Bernardi, A. Nercissian, A. Stepanian, L. Massoumian), Tehran, Published and Produced by International Communicators 77 Karim Khan Zand. 1974:
21. **Հացունի Վ.**, *Հայուհին պատմութեան առջեւ*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1936:
22. **Հացունի Վ.**, *Պատմութիւն հին հայ տարագին*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1923:
23. **Հմայակյան Ս., Հովսեփյան Ի., Հմայակյան Մ., Տիրացյան Ն.**, *Ուրարտուի կյանքում և մահվանից հետո*, Կինը Արևելքում, հոդվածներ

- րի ժողովածու, Պրակ II, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ, 2023, 101–123:
24. **Հմայակյան Ս.**, *Ուրարտական Խալդե և Արուբանե աստվածությունների մասին*, Պատմաբանասիրական հանդես, 1982, 2, 127–139:
 25. **Հմայակյան Ս.**, *Ուրարտական ոսկե, արծաթե և ոսկե թիթեղապատ մեղալիոնները*, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք, գիտական աշխատությունների ժողովածու, 2005, 5–15:
 26. **Հմայակյան Ս.**, *Ուրարտուի ոսկին, Հին Հայաստանի ոսկին մ.թ.ա. III հազարամյակ – մ.թ. XIV դար*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2007, 151–185:
 27. **Հմայակյան Ս.**, *Ուրարտուի հին, Ընտանիքի հետազոտման հիմնախնդիրները*, Հանրապետական գիտաժողովի նյութեր նվիրված Էմմա Կարապետյանի հիշատակին, Երևան, «Ակունք», 2001, 59–66:
 28. **Հմայակյան Ս.**, *Վանի թագավորության պետական կրոնը*, Երևան, ԳԱ հրատարակչություն, 1990:
 29. **Հմայակյան Ս., Տիրացյան Ն., Հմայակյան Մ.**, *Արգիշթիխինիլիում 2016 թ. պեղված կարասային և կավարկղային թաղումները. նախնական հաղորդում*, «Արագածի թիկունքում», հնագիտական հետազոտություններ նվիրված Տեղեմակ Խաչատրյանի հիշատակին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2018, 177–179:
 30. **Հմայակյան Ս., Տիրացյան Ն., Հմայակյան Մ.**, *Երկու սպանված աղջիկների թաղումը Նոր Արմավիրի դամբարանատաղաշտում (Նոր Արմավիրի արշավախմբի 2014–2015 թթ. հետազոտությունների արդյունքները)*, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք, 2020, թիվ 8 (1), 6–25:
 31. **Հովհաննիսյան Կ.**, *Էրեբունիի որմնանկարները*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1973:
 32. **Ղաֆադարյան Կ.**, *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները*, Երևան, ՀՍՍՌ-ԳԱ հրատարակչություն, 1952:
 33. **Մարգարյան Հ.**, *Գոտին հայոց տարագի համալիրում*, Ընտանիքի հետազոտման հիմնախնդիրները, Հանրապետական գիտաժողովի նյութեր նվիրված Էմմա Կարապետյանի հիշատակին, Երևան, «Ակունք», 2001, 67–70:
 34. **Մարտիրոսյան Հ.**, *Գեղամա լեռների ժայռապատկերները*, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, 11, Երևան, 1981:

35. **Մարտիրոսյան Հ.**, *Գիտությունն սկսվում է նախնադարում*, Երևան, «Սովետական գրող», 1978:
36. **Մելիքսեթ-Բեկ Լ.**, *Հայաստանում կարմիր որդան ներկի արտադրության պատմություն*, ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1946, 2-3, 17-26:
37. **Մնացականյան Ա.**, *Հայկական զարդարվեստ: Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 1955:
38. **Մովսէս Խորենացի**, *Պատմութիւն Հայոց*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, հրատարակչություն, 1991:
39. **Մովսիսյան Ա.**, *Վանի թագավորության (Բիայնիլի, Ուրարտու, Արարատ) մեհենագրությունը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1998:
40. **Մուղղուսյան Զ.**, *Հայկական նախամայր աստվածության և Խաչդիի հարցի շուրջ*, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1985, 7, 61-71:
41. **Նահապետյան Ռ.**, *Կինը հայոց ավանդական ընտանիքում (ըստ աստիճանների ազգագրական սովորույթների)*, Պատմաբանասիրական հանդես, 2009, 1, 71-87:
42. **Շահինյան Լ.**, *Ուրարտու առեղծվածը [Փաստեր և փաստարկներ Ուրարտու պեռության շուրջ]*, Երևան, «Լույս», 1994:
43. *Ուրարտու Վանի թագավորություն: Գտածոներ Հայաստանի ուրարտական հնավայրերից (Ք.Ա. 860-585 թթ.) (Հայաստանի պատմության թանգարանի հավաքածուներից)*, Երևան, Հայաստանի պատմության թանգարան, 2018:
44. **Պատրիկ Ա.**, *Հայկական տարագ: Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, երկրորդ հրատարակություն*, Երևան, «Սովետական գրող», հրատարակչություն, 1983:
45. **Պողոսյան Գ.**, *Զինավառ Խաչդիի կերպարն ըստ սեպագիր արձանագրությունների*, «Կանթեղ», գիտական հոդվածների ժողովածու, 2018, 2 (75), 252-259:
46. **Պողոսյան Գ.**, *Թեյշեբաինի ձկնակերպ կավե արձանիկների կերպարային լուծումներն ու ծիսական նշանակությունը*, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, «Կանթեղ», գիտական հոդվածների ժողովածու, 2018, 3 (76), էջ 237-243:
47. **Պողոսյան Գ.**, *Կինը Վանի թագավորության արվեստում*, Կինը Արևելքում, հոդվածների ժողովածու, Պրակ II, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ, 2023, 184-194:

48. **Պողոսյան Գ.**, *Պատկերագրական առանձնահատկությունները Վանի թագավորության կերպարվեստում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2024:
49. **Պողոսյան Գ.**, *Վանի թագավորության աստվածուհիների հանդերձը*, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք, արվեստագիտական և հումանիտար հետազոտություններ, 2017, 5, 88–92:
50. **Պողոսյան Գ.**, *Վանի թագավորության գլխավոր աստվածությունների պատկերագրական առանձնահատկություններն ու խորհրդարանությունը*, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք, 2016, 4, 166–178:
51. **Սամուելյան Խ.**, *Հին Հայաստանի կուլտուրան. Պատմական ակնարկներ*, հատոր 1, Յերևան, «Արմֆան», 1931:
52. **Սասունցի Դավիթ**, *Հայկական ժողովրդական էպոս*, Երևան, Հայպետհրատ, 1961:
53. **Սարգսյան Ս.**, *Հայաստանի ժայռապատկերները քարի դարից մինչև բրոնզի դար*, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2010:
54. **Ստեփանյան Ա.**, *Որդան կարմիր*, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, 21, 2003, 387–399:
55. **Ստեփանյան Ա.**, *Դրվագներ հայկական հյուսիս լեռնային պատմությունից (Հայկական կարպետ)*, Արևելագիտական ժողովածու, 2003, 290–310:
56. **Ստեփանյան Ա.**, *Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը (Ծիսային, գունային և նշանային համակարգեր)*, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսումնասիրություններ, 22, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2007, 7–85:
57. **Ստեփանյան Ա.**, *Հայկական գլխաշորերն ու դրանց զարդարվեստը*, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք, գիտական աշխատությունների ժողովածու, 2006, 36–43:
58. **Տիրացյան Գ.**, *Ուրարտական քաղաքակրթությունը և արվեստի Գրանի*, Պատմաբանասիրական հանդես, 1964, 2, 149–164:
59. **Ардзинба В.**, *Ритуалы и мифы древней Анатолии*, Москва, «Наука», 1982.
60. **Арутюнян Н.**, *Земледелие и скотоводство Урарту*, Ереван, Издательство АН АрмССР, 1964.
61. **Арутюнян Н.**, *Корпус урартских клинообразных надписей*, Ереван, НАН РА Издательство «Гитутюн», 2001.

62. **Арутюнян**, *Предание о ритуальном поясе*, Армянский гуманитарный вестник, 2009, 2/3-1, 42-49.
63. **Бочарникова М.**, «Костюм»/“Suit”/ “Costume”: опыт сопоставительного анализа в русской, английской и французской лингвокультурах, Ярославский педагогический вестник, 2011, 1, (1), 273–277.
64. **Брокман Ю.**, *Карманный сборник стильных мотивов (практическое руководство)*, Москва, Товарищество Типо-Литографии И.М. Машистова, 1905.
65. **Варданян Н.**, *Ритуально-мифологическая семантика пояса на материале армянской свадебной традиции*, Этнография, 2024, 3(25), 136–157.
66. **Вардиман Е.**, *Женщина в древнем мире*, Москва, «Наука», 1990.
67. **Вергазов Р.**, *Урартский фрагмент настенной живописи с тремя воинами из Эрбуни. Контекст находки, атрибуция и иконография*, Актуальные проблемы теории и истории искусства, 2023, 13, 12–24.
68. **Гаген-Торн Н.**, *Магическое значение волос и головного убора в русском народном творчестве*, ТГИМ, вып. 1, Москва, 1926, 87.
69. **Готтенрот Ф.**, *Всеобщая история стиля и моды с древнейших времен*, Москва, «Эксмо», 2009.
70. **Дьяконов И.**, *Ассиро-Вавилонские источники по истории Урарту*, Вестник древней истории, 1951, 2 (36), 257–356, № 3, 207–252.
71. **Дьяконов И.**, *Урартские письма и документы*, Москва-Ленинград, Издательство академии наук СССР, 1963.
72. **Еремян С.**, *Развитие городов и городской жизни в древней Армении*, Вестник древней истории, Москва, 1953, 3 (45), 11–31.
73. **Есяян С.**, *Амулеты связанные с культом солнца из Армении*, «Советская археология», 1968, 2, 255–260.
74. **Есяян С.**, *Доспех древней Армении*, Ереван, Издательство Ереванского университета, 1986.
75. **Есяян С.**, *Защитное вооружение в древней Армении (щиты, шлемы, панцири)*, Историко-филологический журнал, 1962, 1, 192–209.
76. **Есяян С.**, *Урартские бронзовые пояса Ширака и их новые параллели в Западной Армении*, НАН РА Ширакский центр арменоведческих исследований, научные труды, 2002, 5, 91–102.
77. **Кибалова Л.**, **Гербенова О.**, **Ламарова М.**, *Иллюстрированная энциклопедия моды*, Прага, «Артия», 1966 (отпечатано на русском языке 1986).

78. **Кинжалов Р.**, *Териомахия как одна из инсигний царствования (по материалам Древнего Востока)*, Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии, сборник статей, Санкт-Петербург, 2009, 25–28.
79. **Лосева И.**, *Некоторые урартские ювелирные изделия с изображением ритуальных сцен*, «Древний мир», Москва, 1962, 300–311.
80. **Марр Н.**, *Кавказский культурный мир в Армении*, Петроград, 1915.
81. **Мартirosян А.**, *Армения в эпоху бронзы и раннего железа*, Ереван, Издательство АН Арм.ССР, 1964.
82. **Нейхардт А.**, *Происхождение креста*, Москва, «Советская Россия», 1975.
83. **Пиотровский Б.**, *Ванское царство (Урарту)*, Москва, Издательство восточной литературы, 1959.
84. **Пиотровский Б.**, *Искусство Урарту: VIII–VI вв. до н.э.*, Ленинград, Издательство Государственного Эрмитажа, 1962.
85. **Пиотровский Б.**, *Кармир-Блур I, результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук Арм.ССР и государственного Эрмитажа 1939–1949 гг.*, Ереван, Издательство АН Арм.ССР, 1950.
86. **Пиотровский Б.**, *Кармир-Блур II, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук Арм.ССР и государственного Эрмитажа 1949–1950 гг.*, Ереван, Издательство академии наук Арм.ССР, 1952.
87. **Пиотровский Б.**, *Кармир-Блур III, результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук Арм.ССР и государственного Эрмитажа 1951–1953 гг.*, Ереван, Издательство АН Арм.ССР, 1955.
88. **Пиотровский Б.**, *Урартская бронзовая статуэтка Государственного музея Армении*, «Советская археология», 1940, 6, 89–91.
89. **Погосян Г.**, *Женский образ в искусстве Урарту*, 2nd International Scientific Conference Culture and Art: Research and Management, материалы конференции, Батуми, 2017, 79–82.
90. **Погосян Г.**, *Проблема символа бога Тейшебы в декоративном убранстве урартских бронзовых шлемов*, Хуррито-Урартский мир и цивилизации Передней Азии: языки и этнокультурные связи, материалы международной научной конференции, Грозный, 2023, 221–227.
91. **Погосян Г.**, *Символика женского традиционного костюма в царстве Урарту*, Многогранный мир традиционной культуры и народного худо-

- жественного творчества, материалы научно-практической конференции, Казань, 2024, том 1, 179–186.
92. **Сейранян В.**, *К истории «Арминакуна»*, Известия АН Арм.ССР, Науки о Земле, XXXV, 1982, 3, 47–52.
 93. **Степанова А.**, *Теория орнамента, учебное пособие*, Ростов на-Дону., «Феникс», 2011.
 94. **Тараян З.**, *Древнейшие отражения культа Богоматери*, Ереван, Музей истории Армении, 2012.
 95. **Фрэзер Д.**, *Золотая ветвь, второе издание*, Москва, Издательство политической литературы, 1983.
 96. **Хинц В.**, *Государство Элам*, Москва, Издательство «Наука» 1977.
 97. **Ходжаш С., Трухтанова Н., Оганесян К.**, *Эребуни: Памятник урартского зодчества VII–VI в. до н.э.*, Москва, «Искусство», 1979.
 98. **Хук С.**, *Мифология Ближнего Востока*, Москва, «Наука», 1991.
 99. **Azarpay G.**, *Urartian Art and Artifacts: A Chronological Study*, University of California Press, Berkeley and Los-Angeles, 1968.
 100. **Balkan K.**, *Patnos'ta keşfedilen Urartu tapınağı ve Urartu sarayı, in Atatürk Konferanslari: Türk Tarih Kurumu Yıllık Konferanslari*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1964, 235–243.
 101. **Barbieri D., Pantouvaki S.**, *Towards a Philosophy of Costume*, Studies in Costume and Performance, 1(1), 2016, 3–7.
 102. **Barnett R.**, *The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van, Iraq*, Published by British Institute for the Study of Iraq, 1950, 12, 1–43.
 103. **Batmaz A.**, *A new Ceremonial Practice at Ayanis Fortress: The Urartian Sacred Tree Ritual on the Eastern Shore of Lake Van*, Journal of Near Eastern studies, 72 (1), April 2013, 65–83.
 104. **Batmaz A.**, *Urartian Jewellery*, Book Reviews, Aramazd, Armenian Journal of Near Eastern Studies, 2011, 6 (1), 172–177.
 105. **Belli O.**, *Der Beschriftete Bronzehelm des Königs Menua aus der Festung Burmageçit bei Tunceli*, Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors, Studies in Honor of Nimet Özgüç, Ankara, 1993, 61–67.
 106. **Belli O.**, *Urartu takilari*, Istanbul, Published by Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 2010.
 107. **Black J., Green A.**, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, The British Museum Press, London, 2004 (first published in 1992).

108. **Boucher F.**, *20000 years of Fashion*, Harry N. Abrams, INC Publishers, New York, 1967.
109. **Burney C.**, *A First Season of Excavations at the Urartian Citadel of Kayalidere*, *Anatolian Studies*, 1966, 16, 55–111.
110. **Calmeyer P.**, *Urartu: A Metalworking Center in the First Millenium BCE* (Edited by R. Merhav), Israyel Museum, Jerusalem Catalogue, 1991.
111. **Çavuşoğlu R., Gökce B., Işık K.**, *The Craftsmen and Manufacturers in the Urartian Civilization*, *Anatolica XL*, 2014, 23–45.
112. **Çavuşoğlu R., Işık K., Gökce B.**, *Women and their Status in Urartu: A critical Review*, *ANES*, 51, 2014, 235–261.
113. **Çifçi A.**, *Textiles in the Urartian Kingdom*, *Aramazd, Armenian Journal of Near Eastern Studies*, 7 (2), 2012, 36–48.
114. **Çilingiroğlu A., Erdem A.**, *Ayanis Kalesi Kazilari 2006–2008*, *Kazi sonuçlari toplantisi*, 2009, 31.1, 1–26.
115. **Curtis J.**, *Urartian bronze belts*, *ZA* 86, 1996, 118–136.
116. **Darga A.**, *Anadoluda Kadın*, *On bin Yıldır Eş, Anne, Tüchar, Kraliçe*, *Yapi Kredi Yayinlari*, Istanbul, 2013.
117. **Darga A.**, *Hitit Sanati*, Istanbul, AKBANK Kültür ve sanat kitapları:56, 1992.
118. **De Brestian S.**, *Horseman in Bronze: A Belt from Urartu*, *MVSE, Annual of the Museum of Art and Archaeology, University of Missouri*, 2005–2007, 39–41, 23–43.
119. **Dezsö T.**, *Near Eastern Helmets of the Iron Age*, Oxford, 2001.
120. **Dezsö T., Niederreiter Z., Bodnár C.**, *Urartian Bronzes. A Preliminary Report on a Looted Hoard of Urartian Bronzes*, Budapest, Eötvös university press, 2021.
121. **Frame G.**, *The Royal Inscriptions of Sargon II, King of Assyria (721–705 BC)*, *The Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period*, 2, University Park, Pennsylvania, Eisenbrauns, 2021, 65 (366).
122. **Green A.**, *Neo-Assyrian Apotropaic Figures: Figurines, Rituals and Monumental Art*, with Special Reference to the Figurines from the Excavations of the British school of Archaeology in Iraq at Nimrud, Iraq, 1983, 45 (1), 87–96.
123. **Houston M., Hornblower F.**, *Ancient Egyptian, Assyrian and Persian Costumes and Decorations*, London, 1920.

124. **Jakubiak K.**, *Urartian Priestesses, How Important They Were? Some Observations of the Iconographic Features*, Systemizing the Past, Archaeopress, 2023, 209–219.
125. **Kellner H.**, *Grouping and Dating of Bronze Belts; Personal Adornments*, in *Urartu: Metalworking Center in the First Millenium B. C. E.* (Edited by Rivka Merhav), Israyel, Israyel Museum, 1991, 140–184.
126. **Kendall T.**, *Urartian Art in Boston: Two Bronze Belts and a Mirror*, Boston Museum Bulletin, 75, 1977, 26–55.
127. **Khudaverdyan A., Yengibaryan A., Hobosyan S., Hovhanesyan A., Saratikyan A.**, *An Early Armenian Female Warrior of the 8–6 century BC from Bover I Site (Armenia)*, International Journal of Osteoarchaeology, 2020, 30 (1), 119–128.
128. **Kim M.**, *A study on the Assyrian Costume*, Journal of Fashion Business, 2010, 14 (3), 1–19.
129. **König F.**, *Handbuch der chaldischen Inschriften*, 2 vols, Graz, 1957.
130. **Konyar E.**, *Urartuda mezar tipleri ve Gömu Âdetleri*, Urartu doğu' da Değişim, 2011, 206–231.
131. **Lanfranchi G., Parpola S.**, *The Correspondence of Sargon II, Part II, Letters from the Northern and Northeastern Provinces (State Archives of Assyria, 5)*, Helsinki, Helsinki University Press, 1990.
132. **Lehman-Haupt C.**, *Armenien einst und jetzt*, Berlin, 1931.
133. **Miyashita S.**, *La scene du banquet dans les ceintures urartéennes*, Bulletin of the Ancient Orient Museum Tokyo 5, 1983, 299–318.
134. **Openheim L.**, *The Golden Garments of the Gods*, Journal of Near Eastern Studies, 1949, 8 (3), 172–193.
135. **Özgüç T.**, *Altintepe II: Mezarlar, Depo Binast ve Fildi'i Eserler/Tombs, Storehouse and Ivories*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1969, 15–22.
136. **Pendergast S., Pendergast T.**, *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body decorations, and Footwear through the Ages*, Thomson, Gale, 2004.
137. **Poghosyan G.**, *Symbolic Interpretation of the Ritual Scene on the Gold Medallion from Toprak-Kale*, Journal of Ancient History and Archaeology, 2025, 12–2, 185–189.
138. **Poghosyan G.**, *The Depiction of Halo in the Artistic Design of Urartian Medallions*, History, Archaeology and Ethnography of the Caucasus, 21 (2), 2025, 337–343

139. **Pringle J.**, *Hittite Kinship and Marriage. A Study Based on the Cuneiform Texts from 2nd millenium Bogazkoy*, A Thesis Submitted for the PhD Degree in the University of London, London, 1993.
140. **Riemschneider M.**, *Das Reich am Ararat, Leipzig*, Koehler & Amelang, 1965.
141. **Rubin G.**, *The World Fashion: An Introduction*, San Francisco, Canfield Press, 1976.
142. **Seidl U.**, *Bronzekunst Urartus, Mainz am Rhein*, 2004.
143. **Seidl U., Calmeyer P., Merhav R.**, *Utilitarian and Votive Armor, in Urartu: A Metalworking Center in the First Millenium B.C.E.*, 1991, 114-134.
144. **Stol M.**, *Women in the Ancient Near East, Boston/Berlin*, Walter de Gruyter, 2016.
145. **Taronci S.**, *Sacred animals and fantastic creatures of Urtian civilization*, The article presented at the event of Symposium titled "A civilization in Eastern Anatolia-Urartu", Kadir Has University, Istanbul, October 13-15, 2014, <https://www.academia.edu/>
146. **Taşyürek O.**, *The Urartian Bronze Hoard from Giyimli, Expedition*, 1977, 12-20.
147. *The Book of Costume, or Annals of Fashion, From the Earliest Period to the Present Day*, By a Lady of Rank, London, Henry Colburn Publisher, 1847.
148. **Van Loon M.**, *Urartian Art: Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations*, Istanbul, Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut, 1966.
149. **Weiwei L.**, *Philosophy Thoughts Affect Costume*, Asian Social Science, 2008, 4 (6), 129–131.
150. **Yiğitpaşa D.**, *A Group of Urartu Pins from the Ahlat, Erzurum, and Van Archaeology Museum*, Selçuk Türkiyat, 2023, 60, 203–225.
151. **Zahlhaas G.**, *Urartu: A Metalworking Center in the First Millenium BCE (Edited by R. Merhav)*, Jerusalem, Israyel Museum, 1991.
152. **Ziffer I.**, *Four New Belts from the Land of Ararat and the feast of the Women in Esther*, RAI, 2002, 47, 645–657.

ՆԿԱՐԱՑԱՆԿ

- Նկար 1.** Գործվածքի հյուսվածքի գծապատկեր, Կարմիր բլուր (Пиотровский 1955):
- Նկար 2.** Գործվածքի մանվածքի գծապատկեր, Կարմիր բլուր (Пиотровский 1955):
- Նկար 3.** Բրդե գործվածքի պատտիկներ, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, № 29-2-1 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 4.** Բրնզե գոտի, Սողք, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2615-1 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 5.** Բրնզե գոտու բեկոր, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, № 81-3-2 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 6.** Բրնզե գոտու բեկոր, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, № 81-3-1 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 7.** Բրնզե գոտու բեկոր, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2010–158 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):
- Նկար 8.** Բրնզե գոտու բեկորի գծապատկերը (Բ.Պիտրովսկու գրչանկար), Կարմիր բլուր ՀՊԹ № 2010–158 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 9–11.** Բրնզե գոտու բեկորներ (Kellner 1991):
- Նկար 12.** Բրնզե գոտու գծապատկեր (Есаян 2002):
- Նկար 13–19.** Բրնզե գոտիների գծապատկերային պատկերադրվագներ (Ziffer 2002; Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014; Seidl 2004):
- Նկար 20.** Արծաթե սկավառակաձև մեդալիոն, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2010–64 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):
- Նկար 21.** Արծաթե սկավառակաձև մեդալիոն, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2010–63 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):
- Նկար 22.** Ոսկե սկավառակաձև մեդալիոն, մ.թ.ա. 7 դ. (Kellner 1991):
- Նկար 23.** Արծաթե մեդալիոն, գծապատկեր (Darga 2013):

- Նկար 24.** Արծաթե լուսնագարդ (<https://commons.wikimedia.org>):
- Նկար 25.** Արծաթե լուսնագարդ (Kellner 1991):
- Նկար 26.** Ստեատիտե կախազարդ-հմայիլ, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 7 դ., ՀՊԹ Ն^o 2010–156 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 27.** Արծաթե մեդալիոն, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., Հայաստանի պատմության թանգարան (<https://en.wikipedia.org>):
- Նկար 28.** Բրոնզե օղ, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, Ն^o 21–15 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 29.** Արծաթե հերակալ, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, Ն^o 271–14 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 30.** Բրոնզե հերակալ, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ԳՄ 2405/ ՄՄ12363, Երևանի պատմության թանգարան (լուսանկարը տրամադրվել է Երևանի պատմության թանգարանի կողմից):
- Նկար 31.** Շքասեղ, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան Ն^o 268–23 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից, հնագետ՝ Հ. Սիմոնյանի թույլտվությամբ):
- Նկար 32.** Շքասեղ (Yigıtpaşa 2023):
- Նկար 33.** Արծաթե ֆիբուլա, Արմավիր, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, Ն^o 210–25 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից՝ հնագետ Ս. Հմայակյանի թույլտվությամբ):
- Նկար 34.** Բրոնզե ապարանջան «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, Ն^o 51 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 35.** Ոսկե ապարանջան, Լոռի բերդ, մ.թ.ա. 7 դ., ՀՊԹ Ն^o 2470–41 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 36.** Ոսկե քունքազարդ, Լոռի բերդ, մ.թ.ա. 7–6 դդ., ՀՊԹ Ն^o 3166–36 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 37–39.** Ուլունքաշար, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան, Ն^o 190–56, Ն^o 193–7, Ն^o 193–8 (լուսանկարները տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 40.** Բրոնզե արձան, Թոփրակ-կալե (<https://commons.wikimedia.org>):
- Նկար 41.** Բրոնզե արձանիկ, Թոփրակ-կալե (<https://en.wikipedia.org>):

- Նկար 42, 43.** Փղոսկրե պատկերաքանդակներ, Թոփրակ-կալե, մ.թ.ա. 8–7 դդ., Բրիտանական թանգարան (<https://www.worldhistory.org>):
- Նկար 44.** Փղոսկրե քանդակ, Թոփրակ-կալե (Van Loon 1966):
- Նկար 45.** Որմնապատկեր, Էրեբունի պալատական համալիրի Խալդի աստծո տաճար, (Հովհաննիսյան 1973):
- Նկար 46.** Փղոսկրե քանդակ, Թոփրակ-կալե (<https://commons.wikimedia.org>):
- Նկար 47.** Բրոնզե թիթեղ, մ.թ.ա. 8–7 դդ. (<https://www.christies.com>):
- Նկար 48.** Բրոնզե արձանիկ, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 1740-1 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):
- Նկար 49.** Բրոնզե արձանիկ, գահի հարդարանք, մ.թ.ա. 8–7 դդ., (<https://www.worldhistory.org>):
- Նկար 50.** Բրոնզե արձանիկ, Թոփրակ-կալե (Van Loon 1966):
- Նկար 51.** Կոշկաձև գավաթ, մ.թ.ա. 7 դ., ՀՊԹ № 2783–190 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 52.** Պատկերաքանդակ, գծապատկեր, Արծքե (Van Loon 1966):
- Նկար 53.** Պատկերաքանդակ, Արծքե (<https://www.peopleofar.com>):
- Նկար 54–57.** Բրոնզե թիթեղներ (Kellner 1991):
- Նկար 58.** Բրոնզե արձանիկ, Վան, մ.թ.ա. 8–7 դդ. (<https://www.worldhistory.org>):
- Նկար 59.** Բրոնզե թիթեղ, Սերբար-թեփե (<https://www.peopleofar.com>):
- Նկար 60.** Որմնանկարի դրվագ, Այթին-թեփե (<https://commons.wikimedia.org>):
- Նկար 61.** Որմնանկարի դրվագ, Գարիբին-թեփե (<https://www.dailysabah.com>):
- Նկար 62.** Որմնանկարի դրվագ, Էրեբունի պալատական համալիր, մեծ դահլիճ, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան № 16–1 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):
- Նկար 63.** Բրոնզե գոտու բեկոր (Kellner 1991):
- Նկար 64.** Որմնանկարի գծապատկեր, Էրեբունի պալատական համալիր (Бергазов 2023):
- Նկար 65.** Թերթավոր զրահաբաճկոնի բեկորներ, մ.թ.ա. 7 դ., Կարմիր բլուր, ՀՊԹ № 2010–89 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):
- Նկար 66.** Բրոնզե սաղավարտ Սարդուրի Բ արքայի արձանագրությամբ մ.թ.ա. 764–735 թթ., Կարմիր բլուր, ՀՊԹ № 2783–194 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):

Նկար 67. Բրոնզե սաղավարտ Արգիշտի Ա արքայի արձանագրությամբ, մ.թ.ա. 786–764 թթ., Կարմիր բլուր, ՀՊԹ № 2010–42 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):

Նկար 68. Խորհրդանշանով բրոնզե սաղավարտի օրինակ (Seidl 2004):

Նկար 69, 70. Վերին Անձավի վահանի պատկերադաշտի գծապատկեր (Բադալյան 2018 (բ), <https://www.alamy.com>):

Նկար 71. Փայտե արձանիկ, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2303–1 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):

Նկար 72. Որմնանկարի դրվագ, Էրեբունի պալատական համալիր, «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարան № 16–33 (լուսանկարը տրամադրվել է «Էրեբունի» պատմահնագիտական արգելոց թանգարանի կողմից):

Նկար 73. Բրոնզե թիթեղ (<https://www.christies.com>):

Նկար 74. Որմնանկարի դրվագ, Էրեբունի պալատական համալիր, մեծ դահլիճ (Հովհաննիսյան 1973):

Նկար 75. Ձկնակերպ կավե արձանիկ, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 2010–33 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):

Նկար 76–78. Բրոնզե թիթեղներ (Kellner 1991):

Նկար 79. Բրոնզե արձանիկ, Վան, Դարաբեյ ամրոց, մ.թ.ա. 8–7 դդ., ՀՊԹ № 1242 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):

Նկար 80. Ոսկե մեդալիոնի գծապատկեր, Թոփրակ-կալե (Çavuşoglu, Işık, Gökce 2014):

Նկար 81. Զգեստ-տունիկայի ձևվածքի հավանական տարբերակ:

Նկար 82. Թրժակավե արձանիկ, մ.թ. 1–2 դդ., № 2876–5 (լուսանկարը տրամադրվել է Հայաստանի պատմության թանգարանի կողմից):

Նկար 83. Փղոսկրե արձանիկ (<https://www.worldhistory.org>):

Նկար 84. Հախճապակե սրվակի շրթնամաս, Կարմիր բլուր, մ.թ.ա. 7 դ., ՀՊԹ № 2010–91 (Հայաստանի պատմության թանգարան 2018):

Նկար 85–88. Ուրարտական հագուստի հեղինակային էսքիզներ՝ գեներացված արհեստական բանականության միջոցով (Նկարիչ՝ Գ. Պողոսյան)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1.** Схема переплетения ткани, Кармир-Блур (Пиотровский 1955).
- Рис. 2.** Схема переплетения, Кармир-Блур (Пиотровский 1955).
- Рис. 3.** Фрагменты шерстяной ткани, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 29-2-1 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 4.** Бронзовый пояс, Содж, VIII–VII вв. до н.э., № 2615–1 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 5.** Фрагмент бронзового пояса, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 81-3-2 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 6.** Фрагмент бронзового пояса, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни» (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 7.** Фрагмент бронзового пояса, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., № 2010–158 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 8.** Фрагмент бронзового пояса (рисунок Б. Пиотровского), Кармир-Блур, № 2010–158 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 9–11.** Фрагменты бронзовых поясов (Kellner 1991).
- Рис. 12.** Рисунок бронзового пояса (Есяян 2002).
- Рис. 13–19.** Рисунки бронзовых поясов (Ziffer 2002; Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014; Seidl 2004).
- Рис. 20.** Серебряный дисковидный медальон, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., № 2010–64 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 21.** Серебряный дисковидный медальон, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., № 2010–63 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 22.** Золотой дисковидный медальон, VII в. до н.э. (Kellner 1991).
- Рис. 23.** Серебряный медальон (Darga 2013).
- Рис. 24.** Серебряное луновидное украшение (<https://commons.wikimedia.org>).
- Рис. 25.** Серебряное луновидное украшение (Kellner 1991).
- Рис. 26.** Стеатитовая подвеска, Кармир-Блур, VII в. до н.э., № 2010–156 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 27.** Серебряный медальон, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., Музей истории Армении (<https://en.wikipedia.org>).

- Рис. 28.** Бронзовое кольцо, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 21–15 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 29.** Серебряная заколка, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 271–14 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 30.** Бронзовая заколка, VIII–VII вв. до н.э., ГМ 2405 / ММ 12363, Музей истории Еревана (фотография предоставлена Музеем истории Еревана).
- Рис. 31.** Игл-застёжка, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 268–23 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни» с разрешения археолога А. Симоняна).
- Рис. 32.** Игла-застёжка (Yigitraşa 2023).
- Рис. 33.** Серебряная фибула, Армавир, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 210–25 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни» с разрешения археолога С. Амаякяна).
- Рис. 34.** Бронзовый браслет, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 51 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 35.** Золотой браслет, Лорийская крепость, VII в. до н.э., № 2470–41 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 36.** Золотое височное украшение, Лорийская крепость, VII–VI вв. до н.э., № 3166–36 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 37–39.** Бусы, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 190–56, 193–7, 193–8 (фотографии предоставлены музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 40.** Бронзовая статуя, Топрак-Кале (<https://commons.wikimedia.org>).
- Рис. 41.** Бронзовая статуэтка, Топрак-Кале (<https://en.wikipedia.org>).
- Рис. 42, 43.** Резные изделия из слоновой кости, Топрак-Кале, VIII–VII вв. до н.э., Британский музей (<https://www.worldhistory.org>).
- Рис. 44.** Резьба по слоновой кости, Топрак-Кале (Van Loon 1966).
- Рис. 45.** Фреска, храм бога Халди дворцового комплекса Эребуни (Ованнисян 1973).
- Рис. 46.** Резьба по слоновой кости, Топрак-Кале (<https://commons.wikimedia.org>).
- Рис. 47.** Бронзовая пластина, VIII–VII вв. до н.э. (<https://www.christies.com>).
- Рис. 48.** Бронзовая статуэтка, VIII–VII вв. до н.э., № 1740-1 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 49.** Бронзовая статуэтка, украшение трона, VIII–VII вв. до н.э. (<https://www.worldhistory.org>).
- Рис. 50.** Бронзовая статуэтка, Топрак-Кале (Van Loon 1966).

- Рис. 51.** Кубок в форме сапога, VII в. до н.э., № 2783–190 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 52.** Рельеф, Арцке (Van Loon 1966).
- Рис. 53.** Рельеф, Арцке (<https://www.peopleofar.com>).
- Рис. 54–57.** Бронзовые пластины (Kellner 1991).
- Рис. 58.** Бронзовая статуэтка, Ван, VIII–VII вв. до н.э. (<https://www.worldhistory.org>).
- Рис. 59.** Бронзовая пластина, Сербар-Тепе (<https://www.peopleofar.com>).
- Рис. 60.** Фрагмент настенной росписи, Алтын-Тепе (<https://commons.wikimedia.org>).
- Рис. 61.** Фрагмент настенной росписи, Гарибин-Тепе (<https://www.dailysabah.com>).
- Рис. 62.** Фрагмент настенной росписи, дворцовый комплекс Эребуни, большой зал, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 16–1 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 63.** Фрагмент бронзового пояса (Kellner 1991).
- Рис. 64.** Настенная роспись, дворцовый комплекс Эребуни (Вергазов 2023).
- Рис. 65.** Фрагменты чешуйчатого панциря, VII в. до н.э., Кармир-Блур, № 2010–89 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 66.** Бронзовый шлем с надписью царя Сардури II, 764–735 гг. до н.э., Кармир-Блур, № 2783–194 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 67.** Бронзовый шлем с надписью царя Аргишти I, 786–764 гг. до н.э., Кармир-Блур, № 2010–42 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).
- Рис. 68.** Пример бронзового шлема с символом (Seidl 2004).
- Рис. 69, 70.** Щит из Верхнего Анзафа (Badalyan 2018 b; <https://www.alamy.com>).
- Рис. 71.** Деревянная статуэтка, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., № 2303–1 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 72.** Фрагмент настенной росписи, дворцовый комплекс Эребуни, историко-археологический музей-заповедник «Эребуни», № 16–33 (фотография предоставлена музеем-заповедником «Эребуни»).
- Рис. 73.** Бронзовая пластина (<https://www.christies.com>).
- Рис. 74.** Фрагмент настенной росписи, дворцовый комплекс Эребуни, большой зал (Novhannisyun 1973).
- Рис. 75.** Рыбообразная глиняная статуэтка, Кармир-Блур, VIII–VII вв. до н.э., № 2010–33 (Музей истории Армении, 2018).
- Рис. 76–78.** Бронзовые пластины (Kellner 1991).
- Рис. 79.** Бронзовая статуэтка, Ван, крепость Дарабей, VIII–VII вв. до н.э., № 1242 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).

Рис. 80. Золотой медальон, Топрак-Кале (Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014).

Рис. 81. Предполагаемый вариант кроя платья-туники.

Рис. 82. Терракотовая статуэтка, I–II вв. н.э., № 2876–5 (фотография предоставлена Музеем истории Армении).

Рис. 83. Статуэтка из слоновой кости (<https://www.worldhistory.org>).

Рис. 84. Фаянсовый сосуд, Кармир-Блур, VII в. до н.э., № 2010–91 (Музей истории Армении, 2018).

Рис. 85–88. Авторские эскизы урартской одежды, сгенерированные с помощью искусственного интеллекта (художник Г. Погосян).

LIST OF ILLUSTRATIONS

- Figure 1.** Fabric weave, Karmir Blur (Piotrovsky 1955).
- Figure 2.** Fabric structure, Karmir Blur (Piotrovsky 1955).
- Figure 3.** Fragments of woolen textile, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 29-2-1 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).
- Figure 4.** Bronze belt, Sodk, 8th–7th centuries BCE, № 2615-1 (History Museum of Armenia 2018).
- Figure 5.** Fragment of a bronze belt, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 81-3-2 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).
- Figure 6.** Fragment of a bronze belt, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).
- Figure 7.** Fragment of a bronze belt, Karmir-Blur, 8th–7th centuries BCE, № 2010–158 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).
- Figure 8.** Drawing of a bronze belt fragment (ink drawing by B. Piotrovsky), Karmir-Blur, № 2010–158 (History Museum of Armenia 2018).
- Figure 9–11.** Fragments of bronze belts (Kellner 1991).
- Figure 12.** Drawing of a bronze belt (Yesayan 2002).
- Figure 13–19.** Representations of bronze belts (Ziffer 2002; Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014; Seidl 2004).
- Figure 20.** Silver disc-shaped medallion, Karmir-Blur, 8th–7th centuries BCE, № 2010–64 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).
- Figure 21.** Silver disc-shaped medallion, Karmir-Blur, 8th–7th centuries BCE, № 2010–63 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).
- Figure 22.** Gold disc-shaped medallion, 7th century BCE (Kellner 1991).
- Figure 23.** Silver medallion, drawing (Darga 2013).
- Figure 24.** Silver crescent-shaped ornament (<https://commons.wikimedia.org>).
- Figure 25.** Silver crescent-shaped ornament (Kellner 1991).
- Figure 26.** Steatite pendant-amulet, Karmir Blur, 7th century BCE, № 2010–156 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 27. Silver medallion, Karmir-Blur, 8th–7th centuries BCE, History Museum of Armenia (<https://en.wikipedia.org>).

Figure 28. Bronze ring, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 21–15 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 29. Silver earring, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 271–14 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 30. Bronze earring, 8th–7th centuries BCE, GM 2405 / MM 12363, Yerevan History Museum (photograph courtesy of the Yerevan History Museum).

Figure 31. Decorative pin, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 268–23 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, with permission of archaeologist H. Simonyan).

Figure 32. Decorative pin (Yiğitpaşa 2023).

Figure 33. Silver fibula, Armavir, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 210–25 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, with permission of archaeologist S. Hmayakyan).

Figure 34. Bronze bracelet, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 51 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 35. Gold bracelet, Lori Berd, 7th century BCE, № 2470–41 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 36. Gold adornment, Lori-Berd, 7th–6th centuries BCE, № 3166–36 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 37–39. Bead necklaces, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 190–56, № 193–7, № 193–8 (photographs courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 40. Bronze statue, Toprak Kale (<https://commons.wikimedia.org>).

Figure 41. Bronze figurine, Toprak Kale (<https://en.wikipedia.org>).

Figure 42–43. Ivory carvings, Toprak-Kale, 8th–7th centuries BCE, British Museum (<https://www.worldhistory.org>).

Figure 44. Ivory carving, Toprak-Kale (Van Loon 1966).

Figure 45. Wall painting, Temple of the god Haldi, Erebuni palace complex (Hovhannisyan 1973).

Figure 46. Ivory carving, Toprak Kale (<https://commons.wikimedia.org>).

Figure 47. Bronze plaque, 8th–7th centuries BCE (<https://www.christies.com>).

Figure 48. Bronze figurine, 8th–7th centuries BCE, № 1740–1 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).

Figure 49. Bronze figurine, throne decoration, 8th–7th centuries BCE (<https://www.worldhistory.org>).

Figure 50. Bronze figurine, Toprak-Kale (Van Loon 1966).

Figure 51. Shoe-shaped goblet, 7th century BCE, № 2783–190 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 52. Relief, drawing, Artske (Van Loon 1966).

Figure 53. Relief, Artske (<https://www.peopleofar.com>).

Figure 54–57. Bronze plaques (Kellner 1991).

Figure 58. Bronze figurine, Van, 8th–7th centuries BCE (<https://www.worldhistory.org>).

Figure 59. Bronze plaque, Serbar-Tepe (<https://www.peopleofar.com>).

Figure 60. Fragment of a wall painting, Altin-Tepe (<https://commons.wikimedia.org>).

Figure 61. Fragment of a wall painting, Garibin-Tepe (<https://www.dailysabah.com>).

Figure 62. Fragment of a wall painting, Erebuni palace complex, Great Hall, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 16–1 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 63. Fragment of a bronze belt (Kellner 1991).

Figure 64. Drawing of a wall painting, Erebuni palace complex (Vergazov 2023).

Figure 65. Fragments of armour sheets, 7th century BCE, Karmir Blur, № 2010–89 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 66. Bronze helmet with inscription of King Sarduri II, 764–735 BCE, Karmir-Blur, № 2783–194 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).

Figure 67. Bronze helmet with inscription of King Argishti I, 786–764 BCE, Karmir-Blur, № 2010–42 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).

Figure 68. Example of a bronze helmet with a symbol (Seidl 2004).

Figure 69–70. Drawings of the decorative field of the Upper Anzav shield (Badalyan 2018 b; <https://www.alamy.com>).

Figure 71. Wooden figurine, Karmir-Blur, 8th–7th centuries BCE, № 2303–1 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 72. Fragment of a wall painting, Erebuni palace complex, “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum, № 16–33 (photograph courtesy of the “Erebuni” Historical and Archaeological Reserve-Museum).

Figure 73. Bronze plaque (<https://www.christies.com>).

Figure 74. Fragment of a wall painting, Erebuni palace complex, Great Hall (Hovhannisyan 1973).

Figure 75. Fish-shaped clay figurine, Karmir Blur, 8th–7th centuries BCE, № 2010–33 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 76–78. Bronze plaques (Kellner 1991).

Figure 79. Bronze figurine, Van, Darabey Fortress, 8th–7th centuries BCE, № 1242 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).

Figure 80. Drawing of a gold medallion, Toprak-Kale (Çavuşoğlu, Işık, Gökçe 2014).

Figure 81. Hypothetical reconstruction of a tunic garment pattern.

Figure 82. Terracotta figurine, 1st–2nd centuries CE, № 2876–5 (photograph courtesy of the History Museum of Armenia).

Figure 83. Ivory figurine (<https://www.worldhistory.org>).

Figure 84. Faience flask, Karmir-Blur, 7th century BCE, № 2010–91 (History Museum of Armenia 2018).

Figure 85–88. Author's sketches of Urartian clothing, generated using artificial intelligence (painted by G. Poghosyan).

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ
ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱԳՈՒՍՏԸ

ГАЯНЕ ПОГОСЯН
КОСТЮМ ВАНСКОГО ЦАРСТВА

GAYANE POGHOSYAN
COSTUME OF THE KINGDOM OF VAN

Համակարգչային ձևավորումը՝ Նինետա Ադամյան

Հրատ. պատվեր № 1427
Ստորագրված է տպագրության՝ 18.02.2026 թ.:
Չափերը՝ 70x100¹/₁₆: 11.5 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 120 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պ., 24