

ԱՇՈՏ ԱՏԵՓԱՆՅԱՆ

ԴՐՎԱԳՆԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՅՈՒՄՎԱԾ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՍՈՒԹՅՈՒՆԻՑ (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԱՐՊԵՏ)

«Չարմանքի ու հիացմունքի է արժանի ժողովրդական ստեղծագործությունն իր բազմազանությամբ ու հարստությամբ: Առավել ևս՝ ստեղծագործությունը հայ ժողովրդի, որին թեև պատմության ողբերգական համագամանքները ցրել են աշխարհով մեկ, բայց մա կարողացել է ստեղծել մահ կիրառական արվեստի հիմնալի մնուշներ և դարերից դար, աշխարհի տարբեր ծայրերում պահպանել իր ավանդները».

Մարտիրոս Մարյան («Երկու խոսք», Ս. Դավթյան «Հայկական կարպետ», Երևան, 1975)

Յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային մտածողության ընդհանրական համամասնությունն ու անհատականությունն առավել բազմալեզմանի է վերարտադրվում հատկապես մշակութային համակարգի բազմատես դրսևորումներում, հիմնվելով պայմանաճանաչային գաղափարական իմաստավորումների գեղարվեստական վերարտադրությունների, ազգային ավանդապահ մտեցումների, նրանց առանձնահատկությունների, ինչպես և պատմականի ընդհանրական վերաիմաստավորումների վրա:

Հայոց մշակույթը ևս ժամանակի ու բազմաբովանդակ պատմականի հարստագույն գանձարանում մշտապես կարողացել է պահպանել իր ամենակարևոր չափանիշներից մեկը՝ ազգային անհատական դիմագիծը, լիիրավ մուտք գործելով համաշխարհային մշակույթի հիմնավորումների մեջ ու հաստատելով իր առանձնահատուկ տեղը: Հայկական մշակույթի համակարգվածությունն առավել ցայտուն է արտահայտվել հատկապես կիրառական արվեստի գեղատես ձևային հիմքներից մեկում՝ հյուսածո արվեստում: Հանդիսանալով գեղարվեստի առավել լայն կիրառում ունեցող ձևային, բնագավառը հիմնավորված է եղել հյուսվածքի մշակման ու նրբագեղության, զարդանախշային համակարգի և գունային ներկայանակի հարստության չափորոշիչների վրա, որոնցով և բնորոշվել են գործվածքների կիրառական նպատկայնությունը, նրանց վերածելով արքայավայել իրերի, պատվաբեր հարստության, տուրքի առարկայի, վրանի, կացարանի հատակածածկի, սենյակների միջնորմի ու դռան,

անկողնակալի, հարսանեական օժիտի ու քաղման արարողակարգի ան-
քակտելի պայմանամասի, ինչպես նաև քուրսու (թմրի վրա գցվող ծած-
կոց), բազմանպատակ պարկ-խուրջինի, աղապարկի ու գդալամանի,
հացահատկի և հացի պահպանման համար պարկի, ձիածածկի (ջվալ) և
այլ ու այլ կիրառումներ: Այսօրինակ իրերի զգալի մասն են կազմել ա-
վանդական գորգերը, որոնց հյուսվածքաձևերով հիմնավորվել է և *կար-
պետագործությունը*, որի հյուսվածքի իրականացման առանձնահատ-
կությամբ ստեղծագործվել են ժողովրդական առավել լայնատարած կի-
րառումներ ունեցող քիլիմները, փալասները, ջեջիմները, զիլիները, սու-
մախիները, խուրջիմները, ջվալները և այլ ու այլ հյուսվածքներ: Կարպե-
տագործ (գորգահյուս) իրերի հնչեղությամբ չավտբոշիչներն են եղել
հուսկանյութը (բուրդ, բամբակ, մետաքսաթել, ուղտի կամ այծի բուրդ),
օգտագործվող ներկատեսակների բաղադրամասերը (բուսական ու հան-
քային ծագումով. որդան կարմիր, տորման, գխտոր, սոխի կեղև, կաղին,
ինդիգո, լաջվարդ, պաղլեղ և այլն), գարդակերայի պայմանաճանաչին
համակարգի գեղարվեստական իմաստավորումները (երկրաչափական,
կենդանական ու բուսական ճախշեր, կրկնապատկերներ, զարդանախշի
հայելային անրադարձի սկզբունք կամ նույնի մեկ քառորդի անկյունա-
յին կրկնություն և այլն) և, որ ամենակարևորն է, հյուսվածքը ստեղծա-
գործող վարպետի անհատական մոտեցումները, որով պարզագույն գոր-
գահյուսքերը վերածվել են բարձրարժեք իրերի, մինչ օրս մնալով մաս-
նագիտական անսպառ ուսումնասիրությունների առարկա:

Եթե հայկական դասական գորգերը եղել են համեմատաբար
բարդ գործվածքներ, ապա կարպետի գործքի տեխնիկական պարզեց-
ված հնարներով գործված իրերը, պահպանելով հարդարային սկզբունք-
ների ազգային իմաստավորումների կանոնկարգված կերպավորման
սկզբունքները, եղել են շատ ավելի մատչելի ժողովրդական լայն խավե-
րի համար, ունենալով առօրեական, բազմանպատակ կիրառումներ:
Բնագավառի հնագույն ժամանակներից գոյության մասին են վկայում և՛
լեզվաբանական և՛ աղբյուրագիտական և՛ պատմական փաստագրում-
ներն ու տարաբնույթ տեղեկությունները, որոնցից ռաջինն անխտս կա-
րելի է համարել հայկական գրերի ստեղծման պահից հունական բնագ-
րերից հայերեն քարգմանվող Աստվածաշնչի մեջ հանդիպող որոշ հյու-
սածո իրերի բնորոշումներն որպես *«կապերտ»*:

Այսօրինակ գործվածքի անվանումը տարբերակվել է այլ հյուս-
վածքներից և հայերենում օգտագործվել հատկապես այն իմաստով, որն
առավել հանրածանոթ է, ունի տիպական բնորոշում և համապատաս-
խանում է գործվածքի բառապատկերային մատչելի ընկալմանը: Պետք
է նկատի ունենալ, որ գորգահյուսքի «կարպետ» տեսակը եղել է միմիայն
հայկական մենաշնորհ, երբևէ չի կրել և ոչ մի այլաձևությ. վափախում,

ներգործությունն ու հիմնաձևի վերամշակում, մշտապես մնալով ազգային նախահիմնավորումների անհատական համակարգվածության շրջանակների մեջ:

«Հապետ» (այսպիսին է հայերեն իրական արտաբերումը) տեսակի գործվածքը մշտապես բնորոշվել է հյուսվածքի ընդհանրական առանձնահատկություններից ելնելով՝ գորգահյուսք: «Հարպետ» բառը, ըստ Հայկազյան բառարանի, նշանակում է «հնացած, մաշված բրդյա կտոր, քուրջ»: Հայ անվանի լեզվագետ Հր. Աճառյանը «կապերթը» համարում է բնիկ հայկական բառ, որը կազմավորվում է կա-տեղ և պիրտ-փերթ-կտոր բառերի միակցմամբ: Բառածևը ստորին լատիներենի *carpita*-ից է. բրդե ձորձ, որն իր հերթին կազմվում է *carpo*-բուրդ կամ թել բառահիմքից: Հր. Աճառյանի կարծիքով կարպետ գործելու արհեստն առաջացել է Հայաստանում, ապա նոր միայն տարածվել օտարների մոտ: Հայերի կողմից միջազգային շուկա տարվող կտորների շնորհիվ, գործվածքի այս տեսակի անունը տեղ է գտել և եվրոպական ժողովուրդների լեզուներում. անգլ. Carpet-գորգ, հին ֆրանս. carpete-սենյակի հատակին գցվող քառակյունի գորգ, գերմ. Karpet-գորգ, սերբերեն *krpeta*-սեղանի վրա փռելու գորգ: Ըստ գիտնականի եզրահանգման, «կարպետ» բառը զավառական արտահայտություն է (նկատի ունի այսօրվա ըմբռնումով կարպետի գործածությունը) և տարբեր զավառներում հանդես է գալիս տեղական հնչյունաբանությամբ: Օրինակ. «կարպետ» (Ախալցխա, Գորիս, Երևան, Վան, Սալմաստ, Կարին, Շամախի, Թիֆլիս և այլուր), «կարպրետ» (Արցախ), գարբեդ(հարբերդ, Սեբաստիա), «գարբիթ» (Համշեն, Ջեթուն), «կարպեր» (Ալաշկերտ, Մուշ) և այլն:¹ «Աստվածաշնչի» հայերեն առաջին թարգմանություններում, կատարված հունարեն բնագրերից, տարբեր կիրառում ունեցող գործվածքների նկարագիրներում ու հյուսվածքներին վերաբերվող պայմանախմաստային արտահայտություններում առավելապես շեշտադրվում են նրանց գորգահյուսք և առավել հիմնավորված՝ կաբպետագործք ծագումները, որոնք ժամանակագրական առումով առավելս համապատասխանում են իրականությանը: Այդուհանդերձ, ավելի ուշ շրջանի և ժամանակակից տեքստային մշակումներում գործվածքների, հագուստների, վրանների, հատակածածկերի և այլ ու այլ գործվածքների աստվածաշնչային հիշատակումները թարգմանվում են որպես «լաթ», «ծվեն», «հնացած շոր, կտոր», «նոր կտոր», «քաթան», «վերարկու» և այլ բնորոշումներով, որոնք ըստ էության հայերենի «ձորձ, ձունձ, քուրձ» բառիմաստներն են, սակայն ըստ մեզ, հեռու են նախահիմնատավորումներից, որոնք անառարկելի նշել են հատկապես կարպետագործքի և նրա հյուսվածքային տարբերակներով կատարված գործվածքների մասին: Այսպես օրինակ. «Ոչ երկոքեան ի դաշտին: Եւ բուռն եհաբ Աքիա զհանդերձէն իւրն՝ զոն-

րոյ, որ ի վերայ իւր, և պատառեաց զնա երկոտասան *կապերտս*»² (այս և հետագա ընգծումները կատարված են մեր կողմից-Ա.Ս.): Տվյալ դեպքում հունարեն բնագրում օգտագործվում է «*ρεγος*» (հրեզոս) բառը, որն արտահայտում է «*պատառոտած*», «*ծվեն-ծվեն*» իմաստը): «Գարշիմ ի սմանէ ուրպես ի *կապերտ*» որ լինի ըստ օրինակ կանանց»:³ «Եւ առ Աբդեմէլեք զասն ընդ իւր, եւ ակն յապարանս թագաւորին ի գետնափոր տուն գանձին, առ անտի *կապերտս* հինս և պարանս հինս»:

Աբդեմէլեքը դիմում է եթովպացի Երեմիային. «Դիր գիին *կապերտսդ* եւ զբուրդս ընդ անթովք ձեռաց քոց ի ներքոյ պարանոցդ» [հունարեն «*ραχος*» (*հրախոս*) - փալասներ]:⁴ Նույն արտաբերմամբ բառը հանդիպում ենք և Մաթեոսի ավետարանում. «Եւ Աքիա զգացեալ էր հանդերձ նոր: Եւ որ արկանն *կապերտ* անթափի վերայ հնացեալ ձորձոյ, զի առնու ելանէ զլորտթին նորա ի հանդերձէն»,⁵ իսկ Մարկոսի ավետարանում ասվում է. «Ոչ որ *կապերտ* նոր անթափ արկանն ի վերայ հնացեալ ձորձոյ»:⁶ Ղուկասի ավետարանում մեզ է ներկայանում հուն. «*επι - βλημεα*» (*Էպի-վլէմա*) բառը, որն արտահայտում է «գորգ» կամ «վրայի ծածկոց» իմաստը:⁷ Միևնույն ժամանակ, Հովհաննու Հայտնության մեջ «*կապերտ*» բառը օգտագործվում է այլ նշանակությամբ. «Եկ տեսի յորժամ երաց զկնիքն վեցերորդ, եղև շարժումն մեծ, եւ արեգակն եղև սեւա իբրեւ *զկապերտ* այծեայ...» [հունարենում օգտագործված է «*σκαγια τριχομαλλος*» (սագմա տրիխտմալյոս) - «մազից հյուսված պարկ» իմաստով]:⁸ Այստեղ ուշագրավ է այծի մազից գործված, միատարր սև գույնի պարկի հիշատակումը, որը համապատասխանում է ավանդապահ ձևով մինչ օրս հայկական գյուղական միջավայրում ուսապարկ-խուրջինների նկարագրին:

7-րդ դ. հայ պատմագիր Մովսես Կաղանկատվացին, նկարագրելով Արցախումյաց գավառի պատմական միջադեպերը, Ջիվանշիրի մեծ իշխանին սպանողի հայրենական տան և նրա ունեցվածքի հրդեհման նկարագրում գրառում է որ ոչնցացվեցին «Մետաքսահյուս ու կերպաս դիպակները, գույնզգույն կապերտները...»:⁹ Պետք է ենթադրել, որ այս դեպքում, ամենայն հավանականությամբ հիշատակումը վերաբերվում է հատկապես խավավոր գորգերին (եթե նկատի ունենանք, որ նկարագրվում է իշխանական տան ունեցվածք): Դեռևս երկար ժամանակ անխափ գորգերն ու կարպետները հանդես կգան ընհանուր պատկերահյուսվածքային համադրմամբ, ավելի ուշ շրջանում հստակ դիտարկվելով որպես նույնահիմ, բայց և տարբեր հյուսվածքաձևեր:

Հայագետ և հնահավաք Հարություն Քյուրտյանը հայկական գորգերին նվիրված իր հիմնարար ուսումնասիրությունների մեջ, մասամբ անդրադառնալով նաև հայկական կարպետին, առանձնացնում է այդօրինակ գործվածքի չորս խումբ. «Ա. Անոնք, որ ունեն խաչաձև ուղ-

դածի՞զ թելերու ցանց մը, որուն վերայ գունավոր թելերով կը բանվի գորգերու նման գծածներ... թելերու անպես ծայրերն ազատ կը թողվին կարպետին կռնակին...: Բ. Նման առաջինին, միայն թե խաչածնով կը հասնին գծածներուն յուրաքանչյուր գույներուն եզերքը և ետ կու գան մինչև այդ գույնի ավարտիլը և այսպես շարունակաբար յուրաքանչյուր գույնին համար: Գ. Թե առաջին և թե երկրորդ տեսակեն, միայն թե կապերտին երկու երեսներն ալ հավասարապես ավարտած կլլա և կարելի է կապերտին երկու կողմերն ալ գործածել: Դ. Այս վերջին երկու տեսակին հյուսելակերպը բոլորովին կտարբերի մախորդներեն: Հավաքածուիս մեջ ունիմ կտոր մը, ձեռք բերած Երզնկայի մեջ: Ուտքը մը կամ 9 ինճեզ լայնքով երկար շերտեր են անոնք շատ ցանցառ բուրդե կերպաս մը, կամ միջակ լավ հյուսվածալ այլուրի տապրակի մը նման, որուն վերա սակայն հետո ասելով ձեռագործ կը բանվին կանազան գորգի գծածներ...Այս շերտերը հետո իրար կը կարվին կազմելով կատարյալ կարպետներ, որոնք սակայն ծանր գործածությամբ չեն դիմանար և շուտ կը մաշվին»: ¹⁰ Հայկական կարպետագործ իրերին առնչվող տարրու-նակ նկարագիրներից են հատկապես հայագետ-պատմաբան Ղ Ալիշանի ուսումնասիրություններում տեղ գտած որոշ վավերագրական գրա-ռույնները, որոնք վերաբերվում են հայերի կողմից եվրոպական երկրնե-րում կատարվող առևտրական գործավարությունների քննարկմանը. «Յի-շին և յետ այնր յաուրս Լեռնի Բ և Հեթոյ Բ վաճառական մաւք արևմտեայց ի Կոռիկոս. և յատուկ ձեռագործ մի Կոռիկոսի, այն է կար-պետ (carpito di Curchio), յորմէ հակ մի բարձեալ էր յամի 1294-95 Մարսի-լիացի վաճառականն Պետրոս Գադրլենկ (Quatrelingue), որպէս յիշի յայլում դիւանական գրուածքի (1295, սեպտեմբ. 2) և ընդ այլոց ընչիցն կողոպտեցաւ 'ի Վենետիկեցոց չորից բերդանաւուց, որք դադարէին ի մաւահանգստի անդ Կոռիկոսի»։ ¹¹ Խոսելով հայերին տրվող առևտրա-կան մենաշնորհների մասին գիտնականը նշում է հետևյալ փաստը. «Ի վերջ կոյս, ԺԴ դարու (իբր յամի 1390) շնորհեցաւ արտոնութիւն Հայոց և Թուրքաց ի Պրիմ' վաճառել զկարպետս իւրեանց ստաջի դրան ս.Ղո-նատ եկեղեցոյ, որպէս յետոյ և ի հրապարակի ս.Մարկոսի ի Վենետիկ' հանդէպ դրանց հրաշակերտ տաճարին»։ ¹² Այս դեպքում հստակ է, որ խոսքը վերաբերվում է հատկապես գորգերին, իսկ մեկ այլ հշատակութ-յան մեջ կարդում ենք. «Ի միջոցի 1653-65 ամսաց փառակցի ոմն Մանուէլ վաճառական' որդի Տեառն Ոսկանի' զտանի 'ի Վենետիկ, և ընծայէ անդ եկեղեցոյն Հայոց խալիչայ մի (կապերտ)»։ ¹³ Հեղինակը, տվյալ գործ-վածքի համար օգտագործել է և՛ «խալիչա», և՛ «կարպետ» բառերը: Գրելով Հայաստանից արտահանվող ապրանքների մասին, որոնք եղել են «քնական արգասիք երկրին Հայոց» պատմաբանն ավելացնում է «Ձեռագործաց նոցին առ որ օտարս առաքելոց, ոչ յիշի շատ ինչ, բայց ի

գգեստեղինաց և հիւսածոց. որպէս Կարպետք աստեայք, թերևս և ստե-
ւեղէնք, Բամբակեայ բեհեզք նրբինք, յորոց սակի հռչակեալքն ի միջին
դարս, Boccassini կամ Bueherami (Պօղոսի) Երզրնկայ և Կիլիկիոյ»:¹⁴
Տվյալ պարագայում ակնհայտ է, որ նկարագրվում է հատկապես կար-
պետը՝ անխափ գորգը: Գրականագետ և պատմաբան Գ. Զարբհանալ-
յանը հայագգի անվանի հոետոք Պարույր Հայկազնի (Պրոյերեսիստի) և
Հեփեստոսի համատեղ աշխատանքի ու ընկերության նկարագրում,
նշում է. «Մէկ պատմուճան է ու մէկ վերարկու է գաւտ բան մը չունէին. իրեք
կամ չորս ալ կապերտի կըտրուսնք, որոնք հնութենէ մաշէր ու գունա-
թափ ելեր էին»:¹⁵ Հիշատակության մեջ «կարպետ» բառի հիմ ձևի օգ-
տագործումից կարելի է ենթադրել, որ խոսքը վերաբերվում է կարպետա-
գործքով պատրաստված թիկնոցին, որը ժողովրդական խոսակցական
ձևերում շատ ավելի հայտնի էր «քուրծ» անվանումով:

Հետաքրքրության է արժանի այն հանգամանքը, որ արդեն 17-րդ
դարից կատարվում է պարզորոշ սահմանազատում գորգ և կարպետ
հասկացությունների միջև, որի առավել հստակ օրինակները հանդիպում
ենք հատկապես իրանահայ գաղթօջախի կենցաղում, որի տիպական օ-
րինակներից է նորջուլայեցի մեծահարուստ խոջա Պողոս Վելիջանյանի
կտակի (1646թ.) մեջ կատարված հաշվեգրառումը հետևյալ թվարկմամբ.
«...նամաղ (թաղիքե գործվածք-Ա.Ս.), հանդերձեղենք, կարասիք, ոսկե-
ղենք. արծաթեղենք, պղնձեղենք, կիտուածեղենք (մուրասայ), գոհարե-
ղենք, չինեղենք (հաղճապակյա սպասք-Ա.Ս.)» իրերը, ոյունց շարքում
հատուկ շեշտադրվում է. «...սպիռոցք՝ գորգ՝ կարպետ՝»:¹⁶ Կարպետի
առանձին հիշատակման օրինակի ենք հանդիպում նաև 1707թ. մեկ այլ
նորջուլայեցի, խոջա Ոսկանի ունեցվածքի գույքացուցակի գրառման
մեջ, որտեղ մասնավորապես նշվում է. «... 5 հատ նամաղ, 4 գորգ, 9 կար-
պետ...»:¹⁷

Հայկական իրականության մեջ, կարպետների վերաբերյալ հե-
տագա հիշատակությունները կրում են հպանցիկ բնույթ և բազմիցս ներ-
կայացվում են որպես անորոշ գործվածք, որը սակայն արդեն 19-րդ դ.
վերջին և 20-րդ դ. սկզբին, որպես ազգագրական բնագավառի ամենա-
բնորոշ երևույթ կազմավորվում է որպես առանձնահատուկ երևույթ,
ներգրավվելով ոչ միայն հայկական գավառներին նվիրված գիտական
ուսումնասիրություններում, այլև իր տարբերակումներով հստակեցվում է
հայերի կենցաղավարության բազմաբնույթ նկարագիրներում և գիտա-
կան հետազոտություններում (Ե.Լ.Ալայան, Գ. Սրվանձոյանց, Մ.Սիրա-
խոյան, Ս.Թառայան, Ղ. Տեր-Ղազարյան և այլք), իսկ մեր օրերում
շրջանառության մեջ գտնվող ազգագրագետ-արվեստաբան Ս.Դավթյա-
նի «Հայկական կարպետ» (Երևան, 1975) աշխատությունը կմնա միակ
վորձը ներկայացնելու հայկական ժողովրդական հյուսվածո արվեստի

այդ յուրօրինակ տեսակը, հանդիսանալով և կարևոր ուղեցույց սույն շարադրանքի համար:

Ինչ՞ էր կարպետը:

Էությամբ լինելով գորգահյուսք, այն իր տեխնիկական իրականացման և զարդահամակարգի չափանիշներով ուներ զգալի տարբերակում ավանդական գորգատեսակներից: Այդուհանդերձ պետք է նկատի ունենալ, որ հայ վարպետները մշտապես առաջնային կարևորություն են տվել հատկապես օգտագործվող բրդի տեսակին, որին համակցվել է բամբակ, իսկ որոշ դեպքերում նաև մետաքսյա և վուշեն թելեր կամ այծի մազ: Հիշենք նաև, որ բրդյա թելի կիրառումը Հայաստանում տարածված էր դեռևս վաղմջական, խաշնարածության ժամանակաշրջաններից, որի մասին է վկայող մասնակի օրինակներից է Ասորեստանի Դուր-Շառուկինի պալատական արձանագրության մեջ (Փարիզ, Լուվր), Սարգոն II թագավորի (մ.թ.ա. 722-705) վերաբերյալ այն գրառումը, համաձայն որի, միայն Մուսասիրի տաճարից (Ուրարտական շրջանի կառույց՝ Վանա լճի հարավում) վերցված ավարի մեջ եղել է ավելի քան 100.000 գլուխ ոչխարը:¹⁸ 14-րդ դարի արաբ աշխարհագիր-ճանապարհորդ ալ-Սա'ալիբին իր դիտարկումներում եգիպտականից հետո ամենաբարձր գնահատականն է տալիս հատկապես հայկական տարածքի ոչխարի բրդին և թելերին,¹⁹ որի առավել բարձրակարգ տեսակը տարածված է եղել Անատոլիայի շրջանում, զարմանալիս խուզից ստացված ամենավերականյալ բրդով: Հետաքրքրական է, որ Հայաստանում գործվածքների համար օգտագործվող բրդի քանակը որոշ դեպքերում ունեցել է տեղական այնպիսի զգալի սպառում, որ պահանջարկը բավարարելու նպատակով ներմուծվել է անգամ Իրաքի Նահրաբան քաղաքից:²⁰ Հայ արհեստագործները օգտագործվող ուղտի բրդի և այծի մազի ժողովրդական անվանումներով «բորք» և «դֆտիկ» գործում էին նաև վտրք չափերի կարպետներ և գորգեր: Որոշ դեպքերում, կարպետի գործվածքին յուրահատուկ ճկունություն հաղորդելու համար օգտագործվում էր նաև անգորական այծի մազը:

Թելահումքը հատուկ մշակման ենթարկվելով եզան թթվեցրած մեզի մեջ, թեղվում էր փայտի մոխրից պատրաստված լուծույթով և ավանդական ձևով, յոթ անգամ լվացվում հոսող ջրի մեջ: Բրդի հետ օգտագործվում էր նաև բամբակ, որը մուտք էր գործել հայկական կենցաղ դեռևս վաղ միջնադարում, ունենալով և տեղական տարածվածություն: Այսպես օրինակ. նրա առատության մասին Փայտակարանում Անանիա Շիրակացին գրառում է. «Լինի ի մմա բամբակ անբաւ»,²¹ իսկ Մովսես Կաղանկատվացին շեշտում այն հանգամանքը, որ բամբակը տարածված բույսերից էր Արցախում:²² Բամբակաթելի հետ համարժեք կիրառումն ուներ նաև մետաքսաթել, որի ցածրորակ տեսակից արված կար-

պետի միջնաթելը ճկունություն և փափկություն էր հաղորդում իրին: Հումքանյութը գործքի թելի վերածելու համար մշակվում (զգվում) էր սանդեղքով (ուներ եռանկյունաձև կառուցվածք, որի վերին մասում գտնվող ասեղնաշարի վրայով մի քանի անգամ անց էր կացվում բուրդը և վերածվում *մալանյի*: Առաջին մշակումից ստացված բրդից պատրաստվում էին հենքի թելերը, իսկ երկրորդից՝ գործքի թելահյուսքը) և կամ անեղով (աղեղնաձև փայտ, որի ծայրերն իրար էին միացվում ոչ-խառի աղիքից պատրաստված երիզով: Նրա վրա դրված բուրդը (բամբակը) ծեծվում էր կորագլուխ, փայտյա թակիչով և ստացված թելահիմքը հիմնականում օգտագործվում էր թաղիքե գործվածքների համար: Անեղով արվող գզրաբությամբ ավանդաբար զբաղվում էին միայն տղամարդիկ, որոնք անգամ միավորվում էին ընկերակցության մեջ, ունենալով մեկ մեքենա օգտագործման խոսակցական յուրահատուկ լեզու՝ «տփղերեն»):

Բուրդը (բամբակը) մշակելուց հետո հյուսվում էր (մանել), իլիկով (ձեռքով թել մանելու համար ամենապարզունակ գործիքը. 20-35 սմ երկարության սրածայր ձողիկի տեսքով, որը նախնական շրջանում պատրաստվում էր քարից, կավից կամ ոսկրից, իսկ ավելի նոր շրջանում հատկապես փայտից, որի վերնամասին ամրացված կիսակլոր գլխիկը պահում է ոլորվող թելահավաքը և ապահովում իլիկի ձեռքով պտույտի համաչափությունը) կամ ճախարակով (իլիկի որոշ չափով «մեքենայացված» տեսակը, որն ուներ ուղեքով կամ ձեռքով պտտեցվող անիվ, նրան ամրացված «թև» և իլիկ, իսկ սարքի կլոր լիսեռն ու կաշվե ականջավախկը ծառայում էին մանվածքին հավասար ոլոր հաղորդելուն): Գոյանում էր *վեստը* (թելահյուսք), որը կծիկ դարձնելուց հետո վերածվում էր *կածի*, պատրաստ լինելով ներկման համար, որով հետագա հյուսվածքը պետք է ստանար իր անկրկնելի գրավչությունը, հնչեղությանն ու արտահայտչականությունը, կանխորոշելով և ստեղծվող իրի արժեքը:

Հատկանշական է, որ ներկարաբությունը հայաստանյան հնագույն արհեստներից էր, կազմելով առանձնացված քաղամասեր կամ համքարական միավորներ. օրենսդրական ներքին չափորոշիչներով և անգամ անհատական դրոշով՝ հիմնադրի (նախահոր) պատկերով: Միջնադարում ձևավորված արհեստավորական այսօրինակ խմբավորումները, մասնագիտացման նախահայր էին համարում Քրիստոսին, որն ըստ ավանդության, ինը տարեկան հասակում աշակերտել էր Իսրայել ներկարարին:²³ Ներկարար-արհեստավորները ունեցել են արհեստը բնորոշող առանձնակի անվանումներ. նարտանեթկ (ներկված թելը կոչվում էր «նարտոս», որից և անվանումը), ներկիչ,²⁴ բոյախչի (կրով մշակող), սիլաջի (ներկարար) և այլն: Ներկարարի արհեստանոցն համապատասխանաբար անվանվում էր «ներկատուն», «ներկոց»,²⁵ «տուն

ներկոց», «դոյա-խանա», «սիլաջ-խանա»²⁶ և այլն: Ներկարարքան արհեստի տարածվածության հիմքում անշուշտ Հայաստանում գոյություն ունեցող ներկատեսակների բազմազանությունն էր. բուսական, կենդանական և հանքային ծագումով, որնց շարքում առաջնային հնչեղություն ու առաջնայնությունն ունեցողներից էր հատկապես Որդան կարմիրը,²⁷ ինչպես նաև բազմաթիվ այլ ներկահումքեր, որոնցից մշենք մի քանի, օրինակ.

ՏՈՐՈՆԸ (rubia) ներկատու բույսերի մեջ ուներ առաջնային համարում, որի թուրմով եփված թելերը ունենում էին տաք կարմիրի կամ մուգ բալագույնից սևին մոտեցող գունավորում: Ներկանյութը պատրաստվում էր բույսի չորացրած արմատների և տաք ջրի մեջ լուծված կարմիր կավի մածուկի խառնուրդով: Հայկական ներկատեսակին առնչվող հիշատակությունների շարքում²⁸ մեզ համար առավել հետաքրքրական առաջին տեղեկություններից է հույն պատմագիր Հերոդոտոսի (մ.թ.ա. մոտ 485-մոտ 425) կողմից կատարված գրառումն այն մասին, որ «Այս երկրում (Կովկասում-Ա.Ս.), ինչպես ասում են, զարմանալի տերևներով ծառեր կան: Այս տերևներից ներկ են պատրաստում՝ մանրելով և ջրի հետ խառնելով: Եվ հետո դրանով մախշեր են անում իրենց զգեստների վրա: Լվանալուց հետո այդ մախշերը չեն անհետանում, այլ մաքրվում են բրդի (կտորի) հետ, կարծես սկզբից և եթ դրանք գործված են կտորի մեջ»²⁹ (պարզորոշ է, որ հեղինակը նկարագրվում է մախ դաջանախշ գործվածքը, և ապա շվտքում տերևները արմատի հետ): Նոր ժամանակներում, 18-րդ դարում, հայազգի Ալթեմը (Ալթունյան) կձեռնարկի տորոնի աճեցում Զրանսիայի Վոլյուզ գահամզում, որտեղից ստացված ներկանյութը կոմենա այնօրինակ համարում, որ ժամանակի Սեն-Շամոնի թագավորական մանուֆակտուրայի տնօրեն Ժան-Կլոդ Ֆալշային, իր մամակներից մեկում կգրի. «...Ալթեմի պլանտացիաները այնպիսի մեծ հաջողություն ունեցան, որ ներկայումս տորոն են մատակարարում զանազան ֆաբրիկաների և հատկապես Օրանժի բամբակյա գործվածքների ֆաբրիկային»:³⁰ Միևնույն ժամանակ ֆրանսիական կառավարության կողմից, որպես ներկանյութից ստացվող շահույթի գնահատական և երախտիքի մշան Ալտեմի կատարածին, հատուկ որոշմամբ 1846թ. նրա հուշարձանը կկանգնեցվի Ավինյոնում: Ներկատեսակին մնամակում էր և ալաժարինը (արաբ. «al-jabri», թուրք. «Jehri», ֆրանս. «alizari»-տորոն):³¹ Թելերը ներկվում էին և սանդարակով՝ կարմրագույնի համար, որի առանձնահատկության մասին կեհշատուկի Ատրաբոնը (մ.թ.ա. մոտ 63-մ.թ. 20թթ.) գրելով, որ Սիսպերիտիդում (Սպեր-Մեծ Հայքի կարևորագույն զավառներից-Ա.Ս.) «...գոյություն ունեն հանքեր, որտեղից ստանում են սանդիկ մետաղը, որը «հայկական ներկ» անունն է կրում և մնան է «պուրպուրին»:³² Ներկատեսակը

ծծմբակն էր, որից դեղինը օգտագործվում էր և նկարչության մեջ, իսկ կարմիրն իր երանգային ինքնատիպությամբ (լուսնափայլք) արտահանվում էր անգամ Իրաք, Սիրիա և Եգիպտոս:³³ Հավանաբար հենց այս ներկանյութն են հռոմեացի նկարիչները անվանել «Horobitis»,³⁴ որի վերաբերյալ 10-րդ դարի 70-ական թթ., արաբ աշխարհագիր Իբն-Հաուկալը Ուրմիա լճի նկարագրում կնշի, որ այնտեղ կա «...կարմիր և զառիկ-սանդարակ»³⁵ Հետաքրքրության է արժանի նաև այն փաստը, որ Բաղդադի մզկիթներից մեկի գմբեթը ծածկված է եղել կարմրավուն երանգ ունեցող հայկական կավով, որից և ստացվում էր ներկանյութը («աթ-թին ալ-ախմար ալ-արմանի»):³⁶ Պետք է նշել, որ հատկապես կարմիր գույնի օգտագործումն այնքան տարածված էր հայկական արհեստագործության մեջ, որ մույնիսկ առօրյա գործածություն էին ստանում կարմրի ու նրա գունային երանգները բնութագրող բառիմաստները, ինչպես օրինակ. խրտուկ (կարմրի երանգը), բոսոր (արևագույն կարմիրը), ծիրանի, հալազ(ջ)ի (կեռասի և վարդագույնի միջանկյալ երանգ) և այլն: Հայ ներկարարները օգտագործում էին բուսական ներկանյութերից «կապռաշը»՝ նարնջագույն, «ասպուրը» (կակոթիրակ)՝ հրագույն կարմիր, հոնի ծառի երիտասարդ ընձույտները տաք կարմիր երանգ ունեցող ներկ ստանալու համար և այլն և այլն: Հայկական ներկանյութերի մասին հարուստ տվյալներ է հաղորդում հռոմեացի նշանավոր գիտնական-քննադատ Պլինիոս Ավագը (23–79թթ.), որի կողմից կատարված հիշատակություններից մեկը վերաբերվում է հատկապես կապույտ ներկանյութ լաջվարդին: Հելինակը նշում է, որ «Հայաստանը մեզ (հռոմեացիներին-Ա.Ս.) ուղարկում է ներկատու նյութ, իր երկրի անունով Armenia կոչվող հայկական քարը..., որը բոլոր կապույտներից տարբերվում է իր համաչափ սպիտակությամբ (միատարբությամբ-Ա.Ս.), որը սրա գույնը մուրր է դարձնում»: Հելինակը հիշատակում է նաև հայկական խրիսոկոլ ներկատեսակը³⁷ (հուն. «ոսկի» և «սոսինձ» բառերի միակցում)՝ պղնձի օխրան, որը հայտնի էր իր ժամանակին Կիպրոսից, Իսպանիայից, Մակեդոնիայից և հատկապես Հայաստանից արտահանվող բարձրակարգ տեսակներով: Փոշի վիճակում հումքը ոսկեգույն էր, որը քացախով թուրմ պատրաստելուց հետո դառնում էր նաև կապույտ, իսկ այլ բաղադրամասերի հետ խառնուրդից ստացվում էր կանաչ գույնը: Կապույտ գույն ստանալու համար օգտագործում էին նաև բուսական ու հանքային այլ ներկատուներ, որոնց թվում էր կապույտ բոսորագույնի և կապույտի միջանկյալ գույնի համար ծառայող ինդիգո բուսահումքը, որը բերվում էր Հնդկաստանից, Աֆղանստանի Քաբուլ քաղաքով անցնող խոշոր առևտրական ճանապարհով և հայտնի էր նաև «քարույան ինդիգո» անվանումով: Ներկանյութը ստացվում էր «ինդիկաառ» բույսից, մուգ կապտագույն բյուրեղային վտշու տեսքով, որով ներկվող թելը ստանում

էր բաց կապտա-կանաչավուն հյութեղ երանգ: Ինդիգոն դասվում էր .առավել թանկարժեք ներկերի շարքին և հայ ներկարարները նխընտրում էին կապույտ գույնի համար օգտագործել տեղական ավանդական կիրառում ունեցող ներկաբույսերից սամդալենը, գխտորը, հապալասը, կալաքարը (հայտի էր մաս «խալիռն» անունով), ինչպես մաս «ռուկեղը» (քարաքոսի տեսակ)՝ կապտամանուշակագույն երանգի համար: Կապույտը բնորոշելու համար օգտագործվում էր մաս «կապուտակ»՝ մորեգույն, «հիր»՝ հակինթագույն, «շերմագույն» բառիմաստները և այլն: Կապույտ և կապտականաչավուն ներկատեսակներն անգամ արտահանվում էին «Armenium» անվանմամբ:³⁸ Դեղին գույնը ստանում էին դեղնա-ծաղկից, իշակաթնուկից, թրմենուց (մարնջափայտ), գ(շ)աֆռանից, եղջերափշի կեղևից, զառիկից, կծոխուրի արմատից և այլն: Սոխի կեղևից ստանցվում էր դեղնաշագանակագույնը, իսկ ծիրանագույնի երանգը՝ սպարածառի կեղևից: Դեղինը պատկանում էր հեմագույն ժամանակներից տարածվածության ունեցող այն ներկերի թվին, որոնք ժողովրդական բառահամակարգում ստացել էին անգամ տեսակների սահմանազատումներ. դեղձան՝ կարմիր գույնին հարող դեղնագույն, շրթոս՝ դալար ընձուտների դեղնագույնը, դեղբ՝ կանաչին հարող դեղնագույն և սմենսկսրեռը՝ սոխի կեղևից ստացվող կարմրագույնով դեղինի երանգը և այլն: Սև գույնը ստացվում էր կամպեշեծառի կեղևի մշակումից (երբեմն երկաթի փոշու հավելումով), կակաչի սերմերից, գխտորից, ընկուզենու կեղևից, արջասպից («արջն»՝ սև), ճալի ցեխից և այլն: Հետաքրքրական էր և տեխնիկական այնպիսի նրբությունը, երբ ճալացեխի մեջ թելը պահելու ժամանակահատվածից էր կախված լինում մաս մուգ դեղնաշագանակագույն երանգի ստացումը: Մոտ երեսուն տեսակ բնական ներկատու բույսերի խառնուրդներից և նրանց համակցումներից հանքային բաղադրամասերի հետ ստեղծում էին մոտ 150 գունային երանգներ, որոնցով և կազմավորվում էր գորգահյուսվածքի հնչեղության առաջնայնությունը:

Յուրաքանչյուր ներկարար աշխատում էր միայն իրեն հատու, սերմից-սերմիդ անցնող, բայց և բնատուր զգացողությամբ, համակարգելով ներկի դիմացկունությունը, նրա փոխազդեցությունը լույսի, օդի, ջրի, վտռու հետ և այլն: Ներկելուց առաջ թելը մշակում էին վայրի թթի պտուղների հյութով, որից հետո թելը ներկվում էր խեցե կամ պղնձե կաթսաներում, որոնց մեջ դրվում էր սալորի պստեղ կամ կալաքար: Ներկված թելերը՝ մարտող չորացնում էին արևի տակ, քարերի վրա կամ տաք գոմերում: Չորացումից հետո մարտող կայունացվում էր պաղլեղով՝ շիր, որը թելին հաղորդում էր պայծառություն: Տեխնիկական մամուռիմակ մշակման մասին է հիշատակվում մաս նույն Պլինիոս Ավագը, նշելով, որ բրդի թելերին պայծառ գույն տալու համար օգտագործում էին հե-

դուկ սպիտակ պաղլեղը, իսկ մուգ գույների համար՝ սևը, որոնց հանքերից կաին Իսպանիայում, Եգիպտոսում, Սակեդոնիայում, իսկ հայտնի էին հատկապես հայաստանյան պաշարները:³⁹ Թելերի գույները ամրացվում էին նաև կրով ու աղով, իսկ փայլի համար կաթը թրջվում էր թանաջրով: Հետաքրքրական է, որ միայն Արցախում զգելուց և մտնելուց առաջ բուրդը յուղում էին՝ թելին փափկություն հաղորդելու համար: 19-րդ դ. վերջին կովկասյան, ինչպես նաև հայկական ներկարարության մեջ հիմնավորվող քիմիական ծագում ունեցող ներկանյութերով ներկվող թելերն այլևս չեն ունենա այն հնչեղությունն ու չափանիշները, ինչ ավանդական տեսակները:

Կարպետի ստեղծման համար նախատեսված վերջին և հիմնական աշխատանքը կապված էր հաստոցի հետ (տորք, դագգահ, ուստայն), որը հիմնականում լինում էր ուղղահայաց (կառուցվածքի այս ձևը տարածված էր Արևմտյան Հայաստանի գավառներում) և հորիզոնական՝ գետնին դրվող շրջանակներ, որն առավել կիրառելի էր Արևելյան Հայաստանում: Հենքի համար բրդյա թելը նեղ, ուղղագիծ շարքերով ձգվում էր շրջանակի վրա (ավելի ուշ այդ նպատակի համար կկիրառվի բամբակյա թելը, որը թերևս կարպետագործության մեջ կառաջացնի գործքի տեխնիկական խախտումներ): Պատրաստ էր կարպետագործքի թելըն ու հաստոցը: Այստեղ վերջանում էր արհեստի բարդությունը և սկսվում էր հյուսքով ստեղծագործվող արվեստը՝ գործելաձևի երկու հիմնական եղանակներով.

ա) Կարպետի և դաշտը և զարդահորինվածքը իրականացվում էր ընդհանրական փուլով, ներքևից մինչև դագգահի վերնամաս.

բ) Կարպետագործ տվյալ իրի համար նախատեսված զարդանախշերը նախորոք գործվում էին հենքաթելերի համապատասխան մասերում, որից հետո միայն ազատ մնացած տարածքը լցունվում էր գուճահյուսքով:

Երկու դեպքում էլ գործվող թելերը չեին կազմում միահյուսումներ և հենքաթելի միջնավորներում ստեղծում էին բացվածքներ, որոնք իրենց հերթին վերածվում էին զարդանախշի օրգանական մասերի, կարպետին հաղորդելով առանձնակի տարբերակվող հմայք: Կարպետագործքը լինում էր «երկերեսանի», «մատնաքաշ» և «շուլալ»: Վերջինիս ամրանումը գալիս է գործելու տեխնիկայից, որտեղ հյուսվող թելը կարպետի դիմային կողմից անցնում է հակադիր երեսը և վերադարձվում ետ: Այսօրինակ գործվածքը լինում էր հաստ և դժվար իրականացվող՝ սակայն և երկարակյաց էր: Գործելու տեխնիկան հնարավորություն էր տալիս հյուսքի մեջ ներառել մանր նախշառեսակներ՝ նրբագեղ անցումներով և արտաքնապես մոտենում էր գորգի դեկորատիվությանը:



Կենցաղային ամենալայն տարածվածությունն ունեին. մեզարը. որը լինում էր «երկերես», գունային նեղ ու լայն իրար հաջորդող շերտագծերով, «ցանցային» կառուցվածքով, որի կենտրոնական հատվածը՝ դաշտը գործվում էր բրդի բնական գույնով, իսկ գունավորված թելերով ստեղծվում էին կողային (եզրագուտի) զարդանախշերը: Մեզարի հ-

րիզները հաճախ ունենում էին երկար դեկորատիվ հյուսքեր: Ջեջիմը, որի ուղղանկյուն կառուցվածքի վրա տեղադրվում էին իրար հաջորդող տարագույն, շերտավոր հորիզոնական գուգորդումներ (որոշ դեպքերում՝ ուղղահայաց), որոնք վերածվում էին զարդանախշի և ստեղծում տեսողական «անհանգիստ» ռիթմ: Գործվածքային պարզությամբ Ջեջիմը մոտ էր մեզարին: Ջեջիմի գործվածքի համար, որոշ դեպքերում, միջնաթելի համար օգտագործվում էր մետաքսաթել, իսկ իրար հաջորդող գույնային շերտերին ուռուցիկություն հաղորդելու համար, թելի հետ միահյուսվում էին փայտիկների կամ եղեգի շերտեր: Ձարդանախշը տարբեր գույների ելուստավոր շերտերի միակցումն էր: Սակայն որոշ դեպքերում այսօրինակ կարպետի դաշտը արվում էր լայն կարմիր կամ կանաչ շերտերով, որոնց շուրջ գործվում էին մանուշակագույն, շագանակագույն գունային երիզներ, որոնք ընդմիջվում էին սպիտակով կամ դեղինով արված, ուռուցիկ գործքի հատվածներով, լայն շերտի մեջ տեղադրված նույնագույն խաչազարդերով: Ստեղծվում էր երկու «խկական» երես՝ միանման արտահայտչականությամբ: Մեզարն ու Ջեջիմը իրենց գործվածքային առանձնահատկություններով պայմանավորում էին սովորական ջուլիակագործությունից անցումը դեպի բուն «կարպետը»՝ կազմավորված գեղարվեստական կերպարով, որի առավել հայտնի օրինակներից էր խուրջինը, որի գործքը, չափն ու զարդանախշը որոշվում էին ըստ գործածության նպատակի (նախատեսվում էր և մարդկանց համար և կենդանիների վրա օգտագործելու համար. իշախուրջին՝ միջին, անհամեստ մեծ՝ եզնախուրջին, ձիախուրջին՝ երկարավուն կառուցվածքով ևն) Գեղջկական կենցաղավարության մեջ խիստ անհրաժեշտ այս պարկը բաղկացած էր երկու իրար միակցված մասերից՝ հարթ միջմաներիզով: Խուրջինի հատակային մասը գործվում էր միագույն սպիտակ, կարմիր, կապույտ, շագանակագույն կամ սև թելերով, որոնցից կազմվում էր շերտավոր հաջորդականություն: Թելահյուսքի միջով երբեմն անցնում էր այլ գունավորում ունեցող հորիզոնական կամ զիգզագ գործված թելային գիծ: Խուրջինի արտաքին կողմերը նույնպես կարող էին ունենալ հորիզոնական կամ ուղղահայաց երիզներ՝ փոքրաչափ, պարզ զարդանախշերով: Ըուլալ գործվածքի դեպքում վավտիվում էր նաև զարդանախշային համակարգը: Յուրաքանչյուր պարկի արտաքին կողմն ունենում էր կարպետի համար կանոնիկ կառուցվածք՝ դաշտ և շրջագծուի: Դաշտի մեջ տեղադրվում էին կեռիկավոր ելուստներով զարդարված մեծ կամ փոքրաչափ շեղանկյուն նախշեր, որոշ թեքությամբ արտահայտված քառակուսիներ, որոնց ներսի մասում գործվում էին մանր շեղանկյունիներ, ինչպես նաև կենաց ծառի, թռչնակերպերի, «օձիկների», «աստղածաղիկների», «ծրարի» և այլ պայմանագրողներ: Նույնօրինակ կառուցվածքով, սակայն այլ նպատակային կիրառում ունեւ անկողնակապը

(մաֆուաշ), որը լինում էր լայն, երկարավուն, երիզավոր կողային հատվածներ ունեցող կառուցվածքով, իսկ հատակային մասում դրվում էր ընդհանուրից տարբերակվող կտորահատված: Անկողնակապի վերնամասը ուներ վրածածկ և հյուսածո կապիչներ, որոնք ամրացված էին հատուկ այդ նպատակի համար գործված եզրային օղակներով: Անկողնակապի զարդանախշերը ևս թելադրվում էին նրա նպատակայնությունից. հատակի կտորը (ինչպես և խուրջինի համար) լինում էր միագույն կամ շերտավոր գործքով, իսկ կողային հատվածների զարդանախշերը հիմնականում ունեցում էին հորիզոնական գծային դասավորվածություն, երկրաչափական հորինվածքներով (կետեր, եռանկյունիներ, ծաղկաձևեր, գծիկներ և այլն): Անկողնակապի կողային մասերի վրա պատկերվում էին մեծատարած զարդանախշեր, որտեղ առավել հաճախ հանդիպողը հատկապես օձակերպի երկարաձիգ պատկերումն էր: Գերիշխող երիզի վրա արվող վարդակում գործվում էր ծրարի զարդաձևը, որպես պանդխտության խորհրդանիշ, որը շրջապատում էին բազմագույն խաչանախշերը: Բազմաշերտ հարդարանքի մեջ զգալի տեղ էր հատկացվում հատկապես գունային համադրություններին, որտեղ պարտադիր էր ֆոնի կարմիրը և սպիտակով, կանաչով ու կապույտով արված շեղանկյունի զարդանախշը:

Ինքնատիպ արտահայտչականություն ունեին կարպետագործ աղամանները (աղաքսակ), որոնք քառակուսի, փոքրաչափ պարկեր էին՝ կապիճ-օղակներով: Աղամանի գործվածքը թեթև էր, հարմար տեղափոխման համար և, որ ամենակարևորն է, սրանց մեջ աղը չէր խոնավանում: Աղամանների զարդանախշը զուսպ և պարզունակ էր. վարդակի զարդամուտիվ, որը մի քանի շերտով կրկնվում էր լայնացող միջին հատվածում: Դեկորատիվ յուրօրինակ հնչեղություն ունին ձիու կարպետագործ ծածկոցները (չուլ), որով կենդանին պաշտպանվում էր ցրտից և միևնույն ժամանակ այն հարդարանք էր: Գործվածքի առաջնային մասի կտրվածքի միջով անց էր կացվում ձիու պարանոցը և ծածկվում էր կենդանու կուրծքը: Չուլի զարդանախշում գերիշխողը մարդկային ֆիգուրների պատկերումներն էին, որոնք կարմիր, կանաչ կամ դեղին թելերով «գործվում» էին դիմային մասից և երիզվում հակադրվող գունավորմամբ թելերով: Չարդաշարի մեջ ներառվում էին նաև կենդանիների և հատկապես երկզվխանի (առջևից և պոչային մասից) թռչունների պատկերումներ, գլուխների միակողմ ուղվածությամբ, պսակաձև հատվածային բաժանմամբ պոչերով, որոնց միանման ֆիգուրներով կազմվում էր շղթա:

Կարպետագործ իրերի պարկային կառուցվածքով էին ջվաղը (մեծ պարկ)՝ հացահատիկի կամ ալյուրի տեղավախման ու պահպանման համար, որն ունեցում էր միագույն տարածական գործվածք երիզային նախշազարդով, գդալամանը (գդալակալ), որը կարվում էր կարպե-

տակառորագործ երկարուկ երիզից, գնդիկներ ունեցող ցանցկեն ծակերով: Գդալամանը կախվում էր տան հենասյունից և կարող էր տեղավորել մինչև 60 փայտե գդալ, մկրատամանը, որի կառուցվածքը մոտ էր գդալամանին, գործքի զարդանախշի մեջ գերիշխող եռանկյունաձևով:

Հայաստանի տարբեր զավառներում ստեղծագործված կարպետները միմիանցից զատվում էին միայն զարդանախշի մասնակի առանձնահատկություններով, քանզի դրանց զգալի մասի վրա «Քափառող» նախշաձևեր էին, որոնք տարածված էին պատմական Հայաստանի բոլոր ազգագրական շրջաններում (կից ներկայացված են առավել տիպական զարդանախշերի գծապատկերները, կատարված հեղինակի կողմից):

Այսօրինակ զարդանախշերից էին եռատամնավոր, ութաթև ատամնավոր աստղածաղիկը, ոլորապտույտ շրջանակի տարբերակներով ստեղծված կռնպղզիցիաները, մանր եռանկյուններից ստացվող քառակուսիները, նշանման, ատամնավոր ելուստներով հորինվածքները և այլն (մարդկանց ու կենդանիների պարզագույն պատկերումներ), ինչպես նաև մշտապես առաջնային նշանակություն ունեցող խաչի զարդաձևը: Կարպետի զարդանախշային համակարգը հմաքավոր է բաժանել երկրաչափական, բուսական և կենդանական զարդամոտիվներ ներկայացնող խմբերի՝ կազմավորված «շեղանկյուն» հիմնաձևով, որիով ստեղծագործված պայմանաշանային հիմնավորումներով զարդաձևերից էին.

Խաչ. հայ մշակույթի բազմաբնույթ ստեղծագործություններում ամենալայն տարածում ստացած զարդանախշը, որի տարբերակները տեղ են գտել նաև մինչքրիստոնեական Հայաստանի մշակութային համակարգում, մարմնավորելով տիեզերքի չորս հենարանները: Կեռխաչ. խաչի հնագույն, այլաձև գրաֆիկական արտահայտությունը, երբ խաչի թևերի ծայրային մասերը շեղված են ուղիղ անկյան տակ: Հայկական մյութական մշակույթում խաչի ու կեռխաչի պատկերումները հանդիպում են անգամ վաղմջական ժայռապատկերներում և մինչ մեր օրերը հասած բրոնզեդարյան իրերի հարդարանքում: Միջնադարում հանդիպում ենք նաև մեկ այլ տարբերակի, երբ կեռխաչի թևերի հատման մասում տեղադրվում է սկավառակ: Այսօրինակ ձևը անգամ առկա էր ճարտարապետական դեկորում (Անի քաղաքի պարիսպների վրա), ինչպես նաև գորգագործության մեջ (օձագորգեր) և գուգորդվում էր «Կենաց ծառի» պատկերանշանին, ունենալով իմաստային նույնություն. պտղաբերություն, կյանքի, կրակի ու կայծակի, հավերժության խորհրդանշում, ստանալով տարածում և կիրառական արվեստի այլ բնագավառներում: Խաչի (կեռխաչ) նշանակումն երբեմն տեղադրվում էր «թրթռացող» ելուստավոր շրջանակների կամ շեղանկյուններից կազմված վարդակների մեջ, ստեղծելով խեց-գեսանի, խոյի, եղջերուի պայմանաշանային հորինվածքներ: Հաճախ,

կարպետի հիմնական կոմպոզիցիան կազմվում էր վեցանկյուն շեղանկյունիներից, որոնց շերտային հաջորդական տեղադրումը կարպետի դաշտի վրա հիշեցնում էր մեղվափեթակի խոռոչներ:

Հայկական կարպետագործության մեջ ընդգրկված զարդանախշերի կառուցվածքը արտահայտվում էր պարզագույն գծերից մինչև բարդ գրաֆիկական կերպարների վերարտադրմամբ, որոնք հիմնվում էին տվյալ տարածաշրջանին բնորոշ ազգագրական իմաստավորումների վրա, ինչպես օրինակ. շուշան՝ մաքրություն, մեխակ՝ իմաստություն, աստղ՝ լույս, օկառգոն՝ տիեզերական միասնություն, օձ՝ օջախ, ընտանիքի հովանավորություն, ծրար՝ կարոտ ու պանդխտություն արտահայտության կրող զարդանորինվածքներ և այլն: Առավել տարածված երկրաչափական զարդանախշերն էին քառակուսին, շեղանկյունն ու եռանկյունին, որոնց տարբերակված կցումները միմյանց ստեղծում էին կանթեղի՝ եռանկյան ու քառակուսու համադրությամբ, տիկնիկի՝ միջին չափի եռանկյունիների միահյուսմանը, մոմի՝ երկարվուն եռանկյունու զագաթի վրա քառակուսու պատկերի տեղադրում և այլն իմաստավորումները: Բուսական զարդանախշերից ամենատարածվածը աստղածաղկի պատկերումն էր, որն ունենում էր հինգ և ավելի «թերթիկներ», երբեմն կիրառվելով որպես կենտրոնական վարդակ և կամ մանրազարդ: Աստղածաղկին էր նման խաչվարդը, որն ստեղծվել էր աստղածաղկի զարդանախշի առանցքային գծերի հատումից նրա կենտրոնում ստացվող խաչաձևի գծապատկերից: Այս նախշաձևերի (վեցաթև աստղանախշ և կամ վեցաթև վարդակներով ստեղծված խաչեր) գեղեցկագույն տարբերակների ենթ համդիպում մաս Անիի եկեղեցական կառույցների դեկորում: Այսօրինակ զարդանախշերը հայտնի էին և գորգարվեստում «արևային սկավառակներ» տեսքով, որոնք տարածված էին «Արծվագորգերի» մեջ, խորհրդանշելով արևի ու արծվի պայքարը (որից և գորգի անվանումը: Լավագույն նմուշներից է հռչակավոր «Գուհար» գորգը: 1680, ՀԱՀ, մասնավոր հավաքածու):

Սի քանի սուրանկյուն եռանկյունիներից էր կազմվում նոան հորինվածքը, որն հիմնականում զուգակցվում էր իր առանձնակի տեղը զբաղեցնող կենաց ծառի պայմանանշանի հետ, որի տարբերակները առկա էին անգամ ուրարտական շրջանի հուշարձաններում, ապա և հետագա ժամանակաշրջանների հայկական ճարտարապետական կոթողների դեկորներում. Երեբույք (IV-V դդ.), Զասաղ (IV դ.), Դվինի կաթողիկոսական պալատ (V դ.), Մրեն (VII դ.), Սևանի վանքի ու եկեղեցիների փայտյա խոյակների հարդարանք (IX դ.), ինչպես նաև մանրանկարչական արվեստում, որտեղ արմավագարդի երկու կողմից ջուր խմող եղնիկների կամ թռչունների պատկերումները մարմնավորում էին հավերժության ձգտման գաղափարը: Պետք է նկատի ունենալ, որ բուսական

գարդանախշերի ներառումները ունենում էին նաև կենտրոնական ծաղկամանի պայամանագարդ, որի միջից վեր էր բարձրանում «մանր տերևներով» «ծաղկեվտուց» (գարդամուտիվն ուներ որոշակի ընդհանրություն իրանական գորգերի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի հետ): Այդօրինակ կարպետներ առավելապես գործվում էին Կարսում, Գուգարքի, Տավուշի, Լոռու շրջաններում: Առանձնակի խումբ էին կազմում կենդանական գարդանախշերը (արծիվ, սիրամարգ, աղավնի, շուն, կատու և այլն), որոնց մտքային նախատիպերը հանդես գալով ժողովրդական հավատալիքներում ներգրավվում էին նաև կիրառական արվեստի գարդակերպերի մեջ: Միևնույն ժամանակ, որոշ գարդաձևեր վախճանվում էին հարևան ժողովուրդների արվեստներից, այդ թվում իրանական, չինական, հնդկական մշակութային համակարգերին բնորոշ ձևերով, որոնք ակտիվ շրջանառության մեջ էին դեռևս հին Հայաստանում և Ժամանակի ընթացքում կորցնելով իրենց երբեմնի պատկանելիությունն ու գաղափարական իմաստավորումները նորովի և ակտիվ գործողության մեջ են դրվում միջնադարյան Հայաստանի կիրառական արվեստում, քրիստոնեական գաղափարների գեղարվեստական մարմնավորման կնիքով: Կարպետի գարդամուտիվներում առավել լայն տարածում ունին հատկապես քառանկյան կամ շեղանկյան շուրջը դասավորված «կեռիկներից» ստացված հորինվածքը, որոնք մնամացվում էին խեցգետնի պայամանական ուրվագծին: Կեռվածքների մի վտքը այլ դասավորվածությունը գարդանախշը մոտեցնում էր խոյի գրաֆիկական պատկերմանը, որոնք շրջափակվում էին «Տ» նշանատեսք ունեցող գարդահասավածով: Այս գարդանշանն առավել տարածված էր գորգագործության մեջ և հայտնի որպես «օձակերպի» կամ «վիշապակերպի» պայամանաշան: Ինչպես հայկական գոբգաբլեստում, որտեղ առանձին խումբ են կազմում վիշապագորգերը (15-17-րդ դդ.) և օձագորգերը (18-20-րդ դդ.), կարպետագործության մեջ ևս այդ պատկերումները կատանա իրենց ինքնատիպ և ռժավորված արտահայտությունները, հիմնավորվելով հայկական բանահյուսության մեջ տարածված վիշապակերպին նվիրված բազմաթիվ առասպելների ու ավանդապատումների վրա, որով և վիշապ-օձի պատկերումը կստանա լայն տարածում միջնադարյան հայկական կոթողների հարդարանքում, իսկ պայամանակերպերը՝ հայկական մանրանկարչության ու կիրառական արվեստի մեջ, որի գեղեցկագույն օրինակներից կլինեն միագլուխ և երկգլխանի վիշապների քանդակակերպերով զավագանները՝ իմաստության և պահպանիչ նշանակությամբ: Նույն իմաստավորմամբ այդ կերպարաձևը մուտք կգործի և հայկական հյուսածո արվեստի բնագավառ, կարպետագործության մեջ «վիշապ» ընդհանրական գարդակառուցվածքով, որի հիման վրա ստեղծագործված կարպետները մինչ օրս հայտնի կլինեն որպես «օձակար-

պետ», լինելով առանձնակի երևույթ համակարգում: Վիշապ-օձի յուրաքանչյուր «S» կամ «Z» պատկերը հիշեցնող նախշը վերնամասը ունենում էր երկու կամ երեք ելուստ, որոնք ներկայացնում էին օձի գլխի վրայի եղջյուրները, իսկ ցածի մասում ժապավենատիպ ելուստների պատկերումները վիշապի «տաքերի» կերպերն էին: «Կենդանու» մարմնի ազատ տարածքը պարտադիր լցունվում էր խաչանշանների շարքերով: Օձակարպետները գործվել են պատմական Հայաստանի բոլոր գավառներում, սակայն նրանց նախնական ծագման վայրը փոքրասիական Ձիլե քաղաքն էր, որից և կարպետի այս տեսակը կստանա իր երկրորդ և առավել տարածված անվանումը: Հետագայում այսօրինակ գործքը կտարածվի և ողջ Կովկասում:

Ձիլե (Ձիլասը) գյուղաքաղաքը գտնվում է Թուրքիայի Թոքատի վիլայեթում: Ըստ հույն պատմագիր Ստրաբոնի, այն կառուցել էր Ասորեստանի թագուհի Շամիրամը: Մա այն քաղաքն է նաև, որտեղ մ.թ.ա. 47 թ. Հուլիոս Կեսարը հաղթելով Բոսսորի թագավոր Փառնակին Հռոմ սենատին ուղղած իր նամակում կգրի. «Եկա, տեսա, գրավեցի»: Ձիլեն հայաբնակ էր: Հետագայում այստեղ գործում էին երկու եկեղեցի, կար վարժարան: Քաղաքը հայտնի էր իր բազմաբնագավառ արհեստագործությամբ, այդ թվում առաջնային համարում ունեցող կարպետագործությամբ:

Ինչպես Հայաստան աշխարհի բազմաթիվ հայաբնակ վայրեր, Ձիլե քաղաքի հայերը նույնպես տեղահանվեցին և զոհ դարձան 1895 և 1915 թթ. եղեռնական դեպքերին, որոնք անվերականգնելի կորստի առջև կանգնեցրին ոչ միայն մի ամբողջ ժողովրդի պատմա-քաղաքական հիմնավորվածությունը, այլ նրա դարավոր ավանդույթներ ունեցող մշակույթը՝ այդ թվում և հյուսածո արվեստը: Տարալուծվեցին արհեստի ու արվեստի բազմատեսակ բնագավառներ, սակայն հայկական գորգն ու կարպետագործությունը կարողացան հաստատել իրենց կենսունակությունը ժամանակի ու տարածության մեջ:

ASHOT STEPANYAN

EPISODES FROM ARMENIAN ART (ARMENIAN CARPET)

Created by the carpet-making's manner the Armenian carpet has been one of the prior directions of the Armenian applied art, including the traditionalist expressions of the population on given historical-geographical territory, as well as the life perceptions of person-creator, becoming the finest manner of decorative art. Material and color, the conventional sign system of design and the harmony of compositional structure with the peculiarities of the technical making of cloth has

formed one of the Armenian cloth-making art – carpet-making, which has taken its fundamental place in the history of the world applied art.

Being one of the Armenian oldest traditional and by its life broad applications the most popular arts, the carpet-making has been many times out of the studies sphere of specialists on carpets and arts, and to the most general image there has been served this article.

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հր. Անդայան, Հայերեն արձատական բառարան, Երևան, 1971.
2. Աստվածաշունչ, Գ.ԹԱԳԱՒՈՐԱՅ, ԳԼ. ԺԵ : 30, 31.
3. Աստվածաշունչ, ԵՍԹԵՐ, ԳԼ. ԺԴ : 16.
4. Աստվածաշունչ, ՄԱՐԳԱՐԵՈՒԹԻՆ ԵՐԵՄԻԱԻ, ԳԼ. ԼԸ : 11, 12.
5. Աստվածաշունչ, ԱՎԵՏԱՐԱՆ ԸՍՏ ՄԱՏԹԵՈՍԻ, ԳԼ. Թ : 16.
6. Աստվածաշունչ, ԱՎԵՏԱՐԱՆ ԸՍՏ ՄԱՐԿՈՍԻ, ԳԼ. Բ : 21.
7. Աստվածաշունչ, ԱՎԵՏԱՐԱՆ ԸՍՏ ՂՈՒԿԱՍԻ, ԳԼ. Ե : 36.
8. Աստվածաշունչ, ՅԱՅՏՆՈՒԹՅԻՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ, ԳԼ. Զ : 12.
9. Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Եր., 1969, էջ 175:
10. Հ. Զյուրտյանի կողմից նշված այս դիտարկումը վերաբերվում է Վենետիկի սր.Դազար կղզու Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահպանվող օրինակին, որի վերլուծության «Դ» կետի վերաբերյալ Ս.Դավթյանը իրավացիորեն նշում է, որ կարպետի վրա նախշեր երբեք չէին ասեղնագործվում, այլ ստեղծվում էին միայն կարպետի գործքի հետ. տես՝ Ս.Դավթյան, Հայկական կարպետ: Երևան, 1975, էջ 16:
11. Ղ. Ալիշան, Միսակամ: Վենետիկ, 1893, էջ 461; մույնի, Հայ – Վենետ, էջ 147:
12. Ղ. Ալիշան, Միսակամ, էջ 461:
13. Նույն տեղում, էջ 345:
14. Նույն տեղում, էջ 436:
15. Գ. Զարբհանյան, Հայկական հին դպրության պատմություն: Վենետիկ, 1897, էջ 257:
16. Հ. Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Զոտայու, որ է Սպահան, Հ. Ա, Նոր Զոտա, 1880, էջ 150:
17. Նույն տեղում, էջ 294:
18. И.М.Дьяконов, Ассииро-вавилонские источники по истории Урарту. Вестник Древней истории, # 2, Москва, 1951, с. 287
19. Адам Мец, Мусульманский ренессанс). М., 1951, с. 369.
20. Bibliotheca Geographorum Arabicorum. v. VIII, p. 211
21. Ա.Արբահամյան, Ամանիա Շիրակացու մատենագրությունը: Երևան, 1944, էջ 350:
22. Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի: Թիֆլիս, 1912, էջ 15:
23. Թանգարան հայկական հին ու նոր դպրության: Մաս Բ. Անկանոն գիրք նոր կտակարանաց: Վենետիկ, 1898, էջ 92:
24. Յասմավուրդ, Փետրվարի Ը:

25. Նույն տեղում; Ներսես Շնորհալի *Թուղթ Ընդհանրական, էջ 66*:
26. Երևանում, որոշ ժամանակ գոյություն ունեի «սիլաջ-խամա» (սիլաջի) անունը կրող քաղամաս, որտեղ 1915թ. Մեծ Եղեռնից հետո բնակություն հաստատած գաղթականների զգալի մասը հիմնականում զբաղվում էր ներկարարությամբ):
27. Այս ներկատեսակի մասին մանրամասն տես. Ա.Ստեփանյան, Որդան կարմիր, «Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ», Հ. 21, էջ 387-399
28. Երևան, Մատենադարան, ձեռ. # 551, քերթ 87-88; Ա.Բ.Հարությունյան, *Ներկերի և քանարների գործածությունը հին հայկական ձեռագրերում*: Եր., 1941, էջ 35 և այլն:
29. Геродот, *История в девяти книгах*, кн. 1, Л., 1972, с. 76.
30. Ф. Альбов, *Опыт теоритического и практического руководства к красильному набивному искусству с предварительным наставлением касательно возделывания и обработки красильных материалов*. М., 1847, с. 73. Նորջուղայեցի Ալտեմին վերաբերվող արխիվային գործն ու հուշարձանի լուսանկարը հրատարակված են. MacIer Fréde'rik, *Nomades de Manuscrits Arme'neus ou reletivs aux Armeniens vus dans quelques biblithe'ques de la pe'ninsu le ibe'tique et du sud - est de la France*, "Revue des etudes Arme'niennes", Paris, 1922, t. II, p. 235 - 291.
31. Ղ. Ալիշան, *Հայաբնակ կամ հայկական բնաբանություն*: Վենետիկ, 1895, § 18:
32. Страбон, *География в 17 книгах*. Кн. XI, Москва, 1964, Гл. XIV, 9.
33. Сборник, вып. XXIX, 1901, с. 97.
34. Я. Манандян, *О торговле и городах Армении в связи мировой торговли с древних времен (V в. до н. эры - XV в. нашей эры)*. Ереван, 1954, с. 107.
35. Н. А. Караулов, *Сведения арабских географов IX-X веков по Р. Хр. о Кавказе, Армении и Азербайджане*. - Сборник, вып. XXXVIII, 1908, с. 97.
36. Masudi, *Murudj az-zahab*. Le Caire, 1948, t. IV, p. 303.
37. Плиний, *Естественная история*. 35, VI, 28, СПб, 1819. *Вопросы техники в Historiae Naturalis Плиния Старшего*. - "Вестник древней истории", М.-Л., 1946, № 3, с. 312.
38. Я. Манандян, указ. соч., с. 381.
39. Плиний, указ. соч.