

Կ. Ա. ԹԵՄՈՒՐՃՅԱՆ

ՊՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՆԱՅԱՏԱԾՈՒՄ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ

В. С. ТЕМУРДЖЯН

КОВРОДЕЛИЕ
В АРМЕНИИ

ИСТОРИКО - ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ



ЕРЕВАН 1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

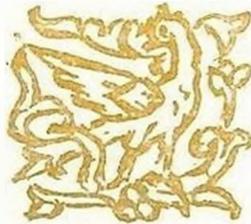
Վ. Ս. ԹԵՄՈՒՐՃՅԱՆ

745.522 (47.925)(09)
Թ-41

ՍՏՈՒԳԱՆՄ Է 1987 Թ.

ԳՐԱԴԱՐԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆՆԵՐԻ
ՆԱԶԱՐԱՏԱՆՆԵՐԻ

ՊԱՏՄԱ-ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ
ՌԻՍՏՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ



ԵՐԵՎԱՆ 1955

27748

A $\frac{11}{19987}$

Տպագրվում է
Հայկական ՍՍՌ-Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ն Ո Ս Փ

Գորգագործությունը Հայաստանում քեև երկար դարերի պատմություն ունի, սակայն մինչև այժմ այն լուրջ ուսումնասիրության առարկա չի հանդիսացել: Առհասարակ գորգագործության և հատկապես արևելյան գորգերի մասին գոյություն ունի բավականաչափ գրականություն: Այնուամենայնիվ, հայկական գորգագործության մասին այդ գրականության մեջ շատ քիչ բան կա ասված, այն էլ լուրջ սխալներով և երբեմն էլ միտումնավոր աղավաղումներով: Ինչ վերաբերում է Սովետական Հայաստանի գորգագործությանը, դրա մասին լույս են տեսել ընդամենը մի փոքր բրոշյուր միայն և մի քանի լրագրային հոդվածներ:

Դա զգալի մի բաց է հայ ժողովրդի կուլտուրայի ուսումնասիրության բնագավառում: Ժողովուրդների կենցաղի ու կուլտուրայի ուսումնասիրությունը մարտիստական պատմագիտության կարևոր խնդիրներից մեկն է: Ստ. Շահումյանը, նկատի ունենալով հայ ժողովրդի պատմության ուսումնասիրության հրատապ հարցերը, գրում է, որ մեր ժողովրդի իսկական պատմությունը ներկայացնել, դա նշանակում է տալ, քե «ինչպե՞ս է ապրել այդ ժողովուրդը, ինչպե՞ս է արտադրելիս եղել նա այդ հարստությունը: Որո՞նք են եղել նրա արտադրության, արդյունաբերության միջոցները և ձևերը, նրա արհեստներն ու արվեստները, նրա առևտուրը և այլ ներքին ու արտաքին տնտեսական հարաբերությունները»¹:

Սույն աշխատությունը գրելիս մեր առաջ նպատակ ենք դրել ներկայացնելու հայկական գորգագործության զարգացման պատմությունը սկզբից մինչև մեր օրերը:

Մեր նպատակադրած խնդրի իրականացման համար անհրաժեշտ եղավ պրպտել ոչ միայն հայկական, այլև օտար՝ հատկապես արաբական, բյուզանդական հրատարակված սկզբնաղբյուրները, ինչպես նաև Հայկական ՍՍՌ Մատենադարանի, Հայաստանի Պատմության քանգարանի, Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակա-

¹ Ստ. Շահումյան, *Հոդվածներ և ճառեր*, Երևան, 1953, էջ 166:

ղեմիայի Պատմության ինստիտուտի, Հայաստանի Հուշարձանների պահպանության կոմիտեի և Գորգմիտքյան արխիվային նյութերը:

1950 թ. Մոսկվայում, ՍՍՌՄ Գիտությունների ակադեմիայի Ն. Ն. Միկլովսո-Մակլայի անվան Ազգագրության ինստիտուտում և Լենինի անվան հանրային գրադարանում, ծանոթացել ենք նաև արևելյան ժողովուրդների կիրառական արվեստներին և, առանձնապես, գորգագործությանը վերաբերող հիմնական աշխատություններին:

Օգտագործել ենք նաև նախասովետական և սովետական շրջանի հայ պարբերական մամուլը և առանձին ուսումնասիրություններ: Սովետական շրջանին վերաբերող նյութերը հավաքել ենք ինձներս, գորգագործներից՝ Երևանում, Լենինականում, Կիրովականում, Ստեփանավանում, Ապարանում և Շահումյանի շրջանում:

Մեր աշխատանքի ընթացքում ձգտել ենք բացահայտել ընդհանրապես գորգագործության և հատկապես հայկական գորգերի ու դրանց զարդամոտիվների մասին բուրժուական գրականության մեջ տեղ գտած միտումնավոր մոտեցումներն ու աղավաղումները, այս կամ այն ուսումնասիրողի կողմից քույլ տրված սխալներն ու աննշտությունները: Աշխատել ենք հնարավորին չափ ներկայացնել հայկական գորգարվեստի և գորգագործական տեխնիկայի զարգացման ամբողջ պատմությունը, գորգային զարդամոտիվների ծագումն ու զարգացումը, գորգագործների կենցաղն ու կոլտուրան, հավակնություն չունենալով, անշուշտ, մեր աշխատությունը համարել սպառնիչ ուսումնասիրություն:





ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ



որդագործությունը Հայաստանում որպէս տնայնագործական արհեստի հիմնական տեսակներէից մեկը, բազմադարյան պատմություն ունի: Միջնադարյան մատենագրության մեջ, հատկապէս արարական աղբյուրներում, կան վերին աստիճանի հետաքրքիր տեղեկություններ գորգագործության մասին: Մինչդեռ միջնադարյան հայկական մատենագրությունը այս առթիվ հատուկէնտ նյութեր է հաղորդում միայն:

XIX դարի վերջերին բուրժուական գիտնականներն սկսում են զբաղվել նաև գորգագործության պատմության և առհասարակ գորգերի գույների, զարդամոտիվների ուսումնասիրութեամբ, որոնցում, սակայն, հայկական գորգագործությունն աննշան տեղ է գրաւում և առանձին գեաքերում նույնիսկ ժխտվում է գրա դոյությունը: Բուրժուական ուսումնասիրողները, գրեթե ամբողջութեամբ անտեսելով գորգագործության հետ աննշվող մյուս բոլոր հարցերը, առանձնահատուկ ուշադրություն են նվիրում գորգերի զարդամոտիվների ծագման և տարածման հարցերին միայն, ուստի և մեր քննադատական գիտողությունները լինելու են գլխավորապէս այդ հարցի շուրջը, թեև սույն աշխատությունը նվիրված է հայկական գորգագործության ուսումնասիրութեանն ընդհանուր առմամբ:

Սովետական շրջանում գորգագործության մասին հրատարակվել է երկու տասնյակ աշխատություն, հոգւածներ և գորգանկարների ալբոմներ: Իրանց մեջ որոշ բան ասված է հայկական գորգագործության պատմության, արտելների կազմակերպման, գորգագործական հումքի վերամշակման, աշխատատար

պրոցեսները մեքենայացման, աշխատանքային նոր ձևերի և գորգերի արտադրութեան քանակի մասին, սակայն շատ քիչ բան կարելի է գտնել հայկական գորգարվեստի, ինչպես նաև գորգագործների նոր կենցաղի ու կուլտուրայի մասին:

Գորգագործութեանը իր արտացոլումն է գտել նաև ժողովրդական բանահյուսութեան և գեղարվեստական գրականութեան մեջ, մասնավորապես սովետահայ գրողների ստեղծագործություններում: Այսպես, այդ թեման շոշափել են՝ Գիզամ Սարյանը («Գյուլնարա»), Արաղին («Խալիչայի երգը»), Ալաստ Վշտունին («Ստալինի գորգանկարը»), Աշոտ Գրաշին («Շրջանկութեան գորգը»), Վարսիկ Աղայանը («Գորգագործ աղջիկը») և ուրիշներ: Արդ, գորգագործութեանը, որ հայ ժողովրդի արհեստագործության և կիրառական արվեստների պատմութեան մեջ իր ուրույն տեղն ունի, գեուես ամբողջական և բազմակողմանի ուսումնասիրութեան առարկա չի հանդիսացել:

Բուրժուական գիտնականները առհասարակ գորգագործության պատմութեան և հատկապես արևելյան, ընդ որում նաև հայկական գորգերի զարգամոտիվները ու գույների ուսումնասիրութեամբ սկսում են զբաղվել միայն այն ժամանակ, երբ գորգը XIX դարի 80-ական թվականներին կապիտալիստական (ամերիկյան և եվրոպական) շուկա է գուրս բերվում որպես ապրանք: Նրանք իրենց ուսումնասիրութեանը միտում են կուլտուրայի բազմաթիվ տարրերի մեկը մյուսից անկախ տարատեղ ծագումը և համանման ուղիներով զարգացումը, դրանով իսկ ժխտելով փոքր ժողովուրդների կուլտուրաների ինքնուրույնութեանը, ամեն ինչ բացատրելով փոխառութեաններով:

Գորգերը խմբավորելիս բուրժուական գիտնականները համար չափանիշ են ծառայում դրանց հիմնական զարգամոտիվները, որոնց համաձայն և անվանվում են այդ գորգերը: Այսպես, օրինակ՝ «Վիշապագորգեր», «Ծառագորգեր», «Թռչնագորգեր», «Կենդանագորգեր», «Արմավենյակավոր գորգեր»¹ և այլն, ըստ որում նկատի չեն առնվում գորգի ստեղծման վայրը և ժամանակը, սոցիալ-տնտեսական ու կենցաղային պայմանները, որոնցով պայմանավորված է այդ զարգամոտիվները ծագումն ու զարգացումը:

¹ J. Orendi, Das gesamtwissen über antike und neue Teppiche des Orients, Wien, 1930.

Նպատակ հունենալով քննություն ատենել գորգագործության մասին մեզ ծանոթ բոլոր աշխատությունները, մենք այստեղ նկատի ենք ատել գրանցից նրանք միայն, որոնց մեջ որևէ ակնարկ կա հայկական գորգագործության մասին: Քննարկման գործը գյուրացնելու նկատառումով առանձին խմբերի մեջ ենք դասավորել բոլոր այն հեղինակներին, որոնք նյութին մոտեցել են միևնույն տեսանկյունով:

Այսպես, «Մեր թվականության 1202 թվականին սլավոնոզ մի արևելյան գորգ և հնագույն արևելյան գորգերը» աշխատությունը գրել է Ալոիզ Ռիգլը, որի մեջ նա քննության ատենելով արևելյան և հայկական գորգերի զարգամտիվները, գրանում է, որ հայկական գորգերի զարգամտիվները փոխառված են Կենտրոնական Ասիայից¹: Վ. Բոդեն իր «Արևելյան հին գորգեր» աշխատության մեջ անդրագանալով հայկական գորգերի զարգամտիվների և հատկապես վիշապի մոտիվի քննությանը, իր հերթին ենթադրում է, որ վերջինս փոխառված պետք է լինի Ասորիքից²: Արմենակ Սադյանը իր «Էջեր հայ արվեստից» ուսումնասիրության մեջ զանազան նյութերի համեմատությամբ քննության է առնում ընդհանուր առմամբ հայկական կիրառական արվեստների, այդ թվում և գորգագործության հետ կապված մի շարք հարցեր³: Հեղինակը ուսումնասիրության առարկա դարձնելով նաև հայկական գորգերի զարգամտիվները, ենթադրում է, որ վիշապի, արմավենյակի մոտիվները հայկական արվեստի մեջ ներմուծվել են Արևելքից՝ սելջուկների միջոցով: Սովետական գիտնական Մ. Գ. Խսակը նույնպես, հետևելով բուրժուական ուսումնասիրողներին, հայկական գորգերի զարգամտիվներից վիշապի մոտիվը, իր հերթին, փոխառության արդյունք է համարում:

Ինչպես երևում է վերոհիշյալներից, մենք այստեղ գործ ունենք գիտնականների այն խմբի հետ, որոնք ավելի հակված են նմանությունները անպայման փոխառությունամբ բացատրելու: Բուրժուական գիտնականների սխալը առաջին հերթին կայանում է նրանում, որ նրանք առհասարակ աչքաթող են անում յուրյալ գեկորատիվ արվեստի ծագման, ձևավորման վայրը, ժա-

¹ Alois Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. chr., und die aeltesten orientalischen Teppiche, Berlin, 1895.

² W. Bode, Anciens tapis d'orient, trad. Gromaire, Paris, 1924.

³ A. Sakissian, Pages d'Art Arménien, Paris, 1940.

մանակը, շրջապատը, այսինքն՝ Հայաստանի բարձրալուսնակիր բնական պայմաններն ու կոնկրետ հումքային բազան:

Այնուհետև, նրանք ընդհանուր առմամբ չկարողանալով վերլուծել արևելյան, այդ թվում և հայկական գորգերի գեղարատիվ արվեստի զարգացման բարդ պրոցեսի սոցիալ-տնտեսական էությունը, այն, ինչպես ասվեց արդեն, փորձում են բացատրել պարզ ընդօրինակություններով և փոխառություններով: Այնուամենայնիվ, նրանցից ոմանք իրենց աշխատություններում քննություն առարկա դարձնելով նաև վիշապի զարգամոտիվը, գտնում են, որ վիշապավոր գորգերը պետք է գործված լինեն Անդրիովկասից մինչև Փոքր Ասիա ձգվող անընդմիջ գոտիներում: Այսպես, Յ. Ռ. Մարտինը իր «Արևելյան գորգերի պատմությունը մինչև 1800 թվականը» երկասիրություն մեջ պատմա-համեմատական մեթոդով ուշադիր քննության է առնում արևելյան գորգերը, դրանց զարգամոտիվներն ու գույները, և դրանք համեմատելով հայկական մանրանկարչության մոտիվների ու գույների հետ, մեր կարծիքով, առաջինն է, որ հանգում է ճիշտ եզրակացության՝ արևելյան Փոքր Ասիան, այսինքն՝ պատմական Հայաստանը համարելով վիշապավոր գորգերի հայրենիքը¹: Բուրժուական այլ գորգագետներ ևս, ելնելով անդրիովկասյան ժողովուրդների կիրառական արվեստների զարգանկարներում եղած վիշապի սխեմատիկ մոտիվների ուսումնասիրությունից, հանգում են այն եզրակացության, որ վիշապավոր գորգերի հայրենիքը պետք է եղած լինի Ղուբան, Դերբենդը և Շամախին: Եվ իրոք, ամեն մի անաչառ ուսումնասիրող հեշտությունը նկատում է, որ նախնական պատկերացումների մնացուկները (անշուշտ որպես զարգանկար) գեռես առկա են Կովկասից Փոքր Ասիա հնուց ի վեր ասլոդ բոլոր ժողովուրդներին կիրառական արվեստների, այդ թվում և նրանց գորգարվեստի մեջ: Նախնական պատկերացումների՝ արևի սիմվոլ արժիվների, ջրի պաշտամունքի հետ կապված վիշապի մոտիվները որպես զարգանկար, գեռես իրենց գոյությունը պահպանում են ինչպես հայկական, նույնպես և ասլոբեջանական, վրացական և գաղստանյան գորգերում, յուրաքանչյուրի մոտ, անշուշտ, իր ազգային արվեստի յուրահատուկ սճով:

¹ F. R. Martin, A History of Oriental Carpets before 1800, Wien, 1908.

Հայկական գորգարվեստի մասին արտասահմանում հրատարակվել է երկու այլ աշխատությունն էս, նվիրված առանձնապես վիշապի մոտիվների, այսպես ասած, վերլուծմանը: Զդենկո Հոֆրիխտերը 1937 թ. գրել է «Հայկական գորգեր» աշխատությունը, որը գլխավորապես նվիրված է Ալստրիայի արդյունարերություն և արվեստի թանգարանում գտնվող հայկական վիշապավոր գորգերի ուսումնասիրությունը: Աշխատությունը կցված է նաև 14 գորգանկար (որոնցից երկուսը գունավոր) և համապատասխան բացատրություններ գորգերից յուրաքանչյուրի հումքի, չափսերի, խտություն և գույների մասին¹:

Հեղինակը քննությունն առարկա դարձնելով հատկապես վիշապի դարգամոտիվները, գրանք համարում է այժի, նապաստակի մորթիների դժապատկերներ: Դա, անշուշտ, սխալ է: Հեղինակի սխալն առաջին հերթին կայանում է նրանում, որ նա անտեսում է հայկական գորգերի դարգամոտիվների խիստ ոճավորված լինելը, ինչպես նաև անտեսում է ժամանակի ընթացքում մոտիվների կրած էվոլյուցիան:

Պարսկական արվեստի և հնագիտության ամերիկյան ինստիտուտի ղերեկտոր Արթուր Աֆամ Պոպը «Ասիական արվեստի տարեգիր»-ում գրել է «Հայկական վիշապավոր գորգերի առասպելը» հոդվածը, որով հեղինակը ոչ միայն ջանում է ժխտել հայկական վիշապավոր գորգերի առկայությունը, այլև կեղծիք է համարում հայերի գորգագործությունը գրադվելը: Նա իր «աշխատությունը» եզրափակում է հետևյալ խիստ հատկանշական խոսքերով. «Գորգ գործելը Հայաստանում, հայերի կողմից, հայերի համար, հայկական արվեստով՝ ծայրահեղորեն հաղվագյուտ մի գեղարվեստ էր»², այսինքն՝ ըստ հեղինակի, գորգարվեստը հայերին գրեթե անծանոթ է եղել:

Ինչպես ակներև է, բուրժուական ուսումնասիրողները վիշապի մոտիվը իրենց աշխատություններում դարձրել են քննությունից գլխավոր առարկա և դա պատահական չէ:

XIX դարի 80-ական թվականներին սկսած արևելյան գորգերի առևտրով և կամ արդյունագործությամբ գրադվող ամերիկյան և եվրոպական կապիտալիստների միջև գոյություն ու-

¹ Zdenko Hofrichter, Armenische Teppiche, Wien, 1937.

² Arthur Uphom Pope, The mythe of the Armenian dragon carpets, Jahrbuch der Asiatischen Kunst, t. II, 1925.

ներ ուժեղ մրցակցություն: Նրանցից յուրաքանչյուրը ձգտում էր շոնգալից ունկլամով սպառման ըայն շուկա ապահովել: Ուստի և ունկլամի ըավագույն միջոցներից մեկը հանդիսանում էր եվրոպական թանգարաններում գտնվող այն երեք տասնյակ վիշապավոր հին գորգերը, որոնց հայրենիքը մինչ այդ դեռ որոշված չէր: Կապիտալիստների յուրաքանչյուր խումբ խիստ շահագրգռված էր այդ գորգերի պատկանելիությունը իր մունետիկ գիտնականներով կապել արևելյան այն երկրին, որտեղից ինքը գորգ էր ներմուծում: Այդպիսի պայմաններում բնական է, որ նրանք այդ նուրբ արվեստով գործված վիշապավոր գորգերի հայրենիքը Հայաստանը ճանաչել չէին կարող, հակառակ գեպքում, պատմական իրողության սիրուն, ջուր ամած կլինեին գորգերի առևտրով զբաղվող հայ վաճառականների ջրադաջին, որը կհակասեր իրենց իսկ շահերին:

Արտասահմանում վերջերս Ալբերտ Աշճյանի կողմից հրատարակվել է «Գորգագործությունը մի հիմնական արվեստ» երկրեղվյան (Ֆրանսերեն և անգլերեն) աշխատությունը, որտեղ հայկական գորգերի բաժինը որոշ կարևոր տեղ է զբաղում իր բազմաթիվ գունատիպ նկարներով: Աշխատությունը ավելի շահած կլիներ, եթե նշված լինեին դրա մեջ բերված տեղեկությունների սկզբնաղբյուրները, մի բան, որ բացակայում է:

Աշխատությունն ունի նաև ընդարձակ ներածություն, նույնպես երկրեղվյան, որը գրել է ազգագրագետ Վան-Կնիպը: Վերջինս քննության առնելով գործվածքի հանգուցավոր ձևը, այսինքն՝ գորգագործությունը, ենթադրում է, որ այդ նորարարությունը կատարվել է Եփրատի և Տիգրիսի ակունքներում, հետևաբար պատմական Հայաստանի տերիտորիայում: Սակայն Վան-Կնիպը իր առաջադրած թեզը գիտականորեն չի հիմնավորում: Ինչ վերաբերում է արևելյան գորգերի զարգամտիվներին, գրանքը ընդհանուր է համարում ամբողջ Արևելքի համար, հաշվի չառնելով արևելյան ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի կուլտուրայի ազգային ոճի յուրահատկությունը:

Հայկական գորգագործության մասին Մովսեսյան Հայաստանի և արտասահմանյան հայ պարբերական մամուլում հրատարակվել են նաև մի քանի հոդվածներ: Ուշագրության արժանի են հատկապես Հ. Քյուրդյանի հոդվածները, որոնց մեջ

հեղինակը հայկական գորգարվեստի մասին որոշ հետաքրքիր կարծիքներ հայտնելով հանդերձ, այնուամենայնիվ հայկական գորգերի զարգամասինների կրած ազդեցություն, վիշապի ֆանտաստիկ պատկերումը հայկական գորգերից վերանալու, նոր գորգեր ստեղծելու մասին հայտնում է նաև վիճելի տեսակետներ, որոնց մենք կանդրադառնանք սույն աշխատության հայկական գորգերի զարգամասինների քննության բաժնում:

Այստեղ տեղին է նշել նաև, որ ինչպես Գ. Լևոնյանը, նույնպես և Հ. Քյուրդյանը աղբյուրների օգտագործման մեջ անսպասախանատու վերաբերմունք են ցուցաբերում՝ ինչպես ցիտատների հարադատ մեջըրեման, նույնպես և աղբյուրների վկայակոչության հարցում: Այսպես, Գ. Լևոնյանը իր «Գորգագործությունը հին Հայաստանում և նրա վերածնունդը մեր օրերում» հոդվածում, V՝ դարի երկրորդ կեսերին (572 թ.) Վարդան Մամիկոնյանի և նրա ընկերների կողմից բյուզանդական կայսրին որպես նվեր տարված մետաքսի մասին հայտնի տեղեկությունը, իր առաջադրած թեղին ծառայեցնելու համար, փաստորեն խեղաթյուրել է, «մեծ քանակությամբ մետաքս» նախագասությունը փոխելով «մետաքսե գորգեր»-ով, իսկ V՝ դարը փոխարինել է VII դարով¹:

Այժմ համառոտակի անդրադառնանք այն աշխատությունների քննությանը, որոնք հրատարակվել են Սովետական Միությունում, որոնց մեջ ի միջի այլոց և կամ հասկապես խոսվում է Հայաստանի գորգագործության մասին: Իր «Գորգերի արտագրությունը Անդրկովկասում» աշխատության մեջ (ռուսերեն) Մ. Գ. Իսաևը, խոսելով անդրկովկասյան ռեսպուբլիկաներում գորգագործության ընագավառում Սովետական իշխանության տարիներին ձեռք բերված հաջողությունների մասին, ի միջի այլոց անդրադառնում է նաև Հայաստանի գորգագործական արտեղների կազմակերպման և սարքավորման, տնայնագործներին արտելային սիստեմի մեջ ներգրավելու, աշխատանքի արտագրողականության բարձրացման, գորգերի արտագրության աճի և այլ հարցերի մասին: Սակայն հեղինակը տեղեկություններ չի տալիս անդրկովկասյան ժողովուրդների գորգարվեստի և գոր-

¹ Զ. Փյուրդյան, Գորգագործությունը հայոց մեջ, «Անահիտ», Թ տարի, 1930, № 3, 1931, № 5-6, Գ. Լևոնյան, Գորգագործությունը հին Հայաստանում և նրա վերածնունդը մեր օրերում, «Սովետական արվեստ», 1940, № 6-7:

գազօրծներին նոր կենցաղի մասին: Այնուհետև անդրադառնալով փակ բնատնտեսութեան շրջանում գորգագործներին միջև գոյութեան ունեցող փոխադարձ օգնութեան փաստի քննութեանը, ճիշտ չի մեկնաբանում գրա էսութեանը¹:

Հայաստանի գորգագործութեանն է նվիրված նաև Հովսեփ Արբամովիչի (Արբամյանի) «Գորգագործութեանը Հայաստանում» աշխատութեանը, որը, ինչպես հեղինակն ինքն է գրում առաջաբանում, բնագրկում է «Գորգագործութեանը Հայաստանում նրա վերակառուցման օրից մինչև 1935 թիվը»²: Հեղինակը գրեւ 1925 թ. Երևանում գորգագործական արհեստանոցի տեխնիկական զեկավար լինելով, Հայաստանի սովետական շրջանի գորգագործութեան պատմութեան մասին հետաքրքիր տեղեկութեաներ է տալիս: Բայց գորգագործութեան պատմական ակնարկում նա այնպիսի մտքեր է հայտնում, որոնց կողքով լուծված րանցներ չի կարելի: Այսպես, հեղինակը իր աշխատութեան Ց-րդ էջում գրում է. «Հին ժամանակներում գորգագործութեամբ զբլխավորապես զբաղվելիս է կղել այդ ժամանակվա, այսպես ասած, բարձր գասակարգը... լավագույն գորգերն արտադրվելու են կղել թագավորական և իշխանական պալատներում, որտեղ առաջնակարգ վարպետուհիները մրցում էին իրար հետ սեփական արտադրութեանների կատարելագործութեամբ»:

«Հետագայում», — շարունակում է հեղինակը, — պատմական, քաղաքական անցքերի բերումով, հատկապես առևտրական կապիտալի առաջացման հետեանքով, գորգեր արտադրելու արհեստը հետզհետե դառնում է աղքատացող մասսաների զբաղմունք»:

Ահնեք է, որ Հ. Արբամյանը սխալ կորակացութեաների է հանգում: Ծիշտ նկատելով, որ լավագույն գորգերը արտադրվելու են կղել թագավորական և իշխանական պալատներում, նա խիտ սխալվում է, երբ պնդում է, թե գորգագործ վարպետուհիները բարձր գասակարգի ներկայացուցիչներն են կղել: Իրականում նրանք կղել են պալատներում ծառայող աղախիններ կամ զգյակներին ու վանքերին կից գործատներում աշխատող ճորտ արհեստավորներ:

Անդրկովկասի ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի զեկորտով արվեստներին առանձին բաժին է հատկացրել Մ. Վ. Բա-

¹ Մ. Ա. Իսաև, Ковровое производство Закавказья, Тифлис, 1932.

² Հ. Արբամովիչ (Արբամյան), Գորգագործութեանը Հայաստանում, Երևան, 1935:

բենչիկովը իր «Անդրկովկասի ժողովրդական դեկորատիվ արվեստները» ուսումնասիրության մեջ: Այդտեղ, մեր կարծիքով միանգամայն իրավացի կերպով հեղինակը հայկական կիրառական արվեստների մեջ տեսնում է օրարտական արվեստի հետքեր: Այնուհետև, խոսելով հայկական գորգարվեստի մասին, նա հակիրճորեն վեր է հանում գորգի սովետահայ վարպետների՝ հատկապես Գ. Գարանֆիլյանի ստեղծագործական առանձնահատկությունները¹:

Սովետական գորգագործների նվաճումները հանրագումարի բերելու տեսակետից շնորհակալ աշխատանք է կատարել Գ. Վ. Գոգելը 1950 թ. հրատարակած «Գորգեր» աշխատությամբ: Այնուամենայնիվ, այդ աշխատության մեջ սովետական գորգագործության լրիվ պատկերը չի արտացոլվում: Այսպես, հեղինակը Հայաստանի հին և նոր գորգագործության բնութագրումանը հատկացրել է բնգամենը երկու էջ, աշխատության մեջ գետեղելով նաև հայկական երկու հին գորգերի նկարներ: Հեղինակին ներելի չէ, սակայն, այն բացը, որ նա ոչ մի խոսք չի ասել սովետահայ գորգարվեստի մասին և դիմանկարային սքանչելի գորգանկարներից ոչ մի նմուշ չի բերել: Պետք է նշել, նմանապես, որ հեղինակը իր աշխատության մեջ գորգերը և կապերտները «գորգային գործվածքներ» միևնույն անվան տակ տեղադրելով, որով և դրանց միջև տեսնելիական տարբերությունը անտեսելով, լուրջ սխալ է թույլ տվել, սխալ, որը ինչպես Գոգելը, նույնպես և որոշ հեղինակների մոտ ընդհանուր բնույթ է կրում: Այսպես, Գոգելը գրում է. «Գորգագործությունը ծագել է Միջին Ասիայի տափաստանային տարածություններում, քոչվորական կյանքի պայմաններում: Գորգային գործվածքն էր միակ նյութը, որը պիտանի էր կոնտինենտալ կլիմայական պայմաններում քոչվորների ծածկասայլերը ջերմության տատանումներից պաշտպանելու համար: Գորգային գործվածքներով են ծածկվում և ամրացվում ծածկասայլերը, գորգերը ծառայում են ինչպես նրանց ներսը, այնպես էլ արտաքինը զարգարելու համար: Գորգային գործվածքից էլ պատրաստված են դրա մուսքի վարպուշը զարգարող շրջանակը, ծածկասայլերի վերևից ձգված

¹ М. В. Бабенчиков, Народное декоративное искусство Закавказья, Москва. 1948, стр. 69—70.

ծոփորը: Նույն ձևով են պատրաստված նաև տոսյրակները, որոնք օգտագործվում են որպես պահարաններ¹:

Այսպես, ուրեմն, Գոգելը ոչ մի տարրերություն չի դնում գորգի և կապերտի գործվածքի միջև, մինչդեռ միջնադարյան նյութական բազմաթիվ տվյալների հիման վրա հաստատվում է, որ Միջին Ասիայի քոչվորների ծածկասայերը սովորաբար ծածկված էին ոչխարի, ուզտի կամ այծի մազից կապերտածե գործվածքներով և կամ թաղիքներով: Տափաստանային պայմաններում կապերտները իրենց գործվածքի ձևով ավելի նպատակահարմար են, քան գորգերը, որովհետև ավազաքամու և տեղումների ժամանակ ավազն ու անձրևաջուրը ավելի շատ են թափանցում գորգի խավերի մեջ, մինչդեռ կապերտը զուրկ լինելով խավից, քիչ թափանցիկ, սևստի և շատ դիմացկուն է: Եվ, վերջապես, գորգը տեխնիկապես ավելի երկար ժամանակ և ավելի շատ նյութ է պահանջում, քան կապերտը: Այս պայմաններում բուն գորգը այնքան էլ «պետքական» չէ քոչվորների ծածկասայերի համար, ինչպես ենթադրում է հեղինակը:

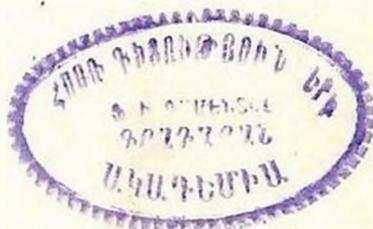
Սխալ է նույնպես որոշ բանասերների այն ենթադրությունը, թե գորգագործությունը պետք է առաջացած լինի միջնադարում: Այս կապակցությամբ Արմենակ Սաղոյանը իր «Եջեր հայ արվեստից» ֆրանսերեն աշխատության մեջ գորգագործության ծագումը «կալի» բառի հետ կապելով, ենթադրում է, որ «գործվածքների մեջ հանգույցներով գործելու ձևը առաջացած պետք է լինի Հայաստանում, արարների կողմից կարինը դրավելուց մինչև սելջուկների նվաճման միջև բնկած ժամանակամիջոցը»², այսինքն՝ VII դարի կեսերից մինչև XI դարի կեսերը: Դա ըստ ինքյան հերքվում է նախ այն փաստով, որ 1949 թ. Լեոնային Ալթայի պեղումներից հայտնաբերվեցին խավա-հանգուցային երկու գորգ: Երկրորդ, Առաջավոր Ասիայի որոշ երկրներում, որպես գորգի համանիշ «կալի» > «խալի» տերմինի գործածումը կապված է ոչ թե գորգագործության ծագման հետ, այլ միջնադարյան Հայաստանում գորգագործությունը որպես տարանքային արտադրություն դարձանալու և գորգը ավրանքային շրջանառության սլորտի մեջ մտնելու հետ:

Այս բոլորից տկներև է, որ ցարդ Հայաստանի գորգագործության մասին և մասնավորապես Սովետական Հայաս-

¹ Փ. Բ. Գոգել, Ковры, Москва, 1950, стр. 18.

² A. Sakissian, Pages d'Art Arménien, Paris, 1940, էջ 27—28.

ատնի գորգարվեստի մասին դեռևս գոյութուն չունի մի ամ-
բողջական գիտական ուսումնասիրություն, ուստի և դա մի բաց
է, ինչպես ասվեց, մեր ժողովրդի արհեստագործության և կուլ-
տուրայի զարգացման պատմության հետազոտության բնա-
գավառում: Արդ, սույն աշխատությունը գրելիս, մեր առաջ
նպատակ ենք դրել, մեր համեստ ուժերի չափով, լրացնելու
այդ բացը:



27798

19987



Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ



արդիութեան խոշոր նվաճումներից մեկը կարելի է համարել ոստայնանկութեանը: Այդ առթիվ Ֆ. Էնդելսը գրում է. «Ոստայնանկութեանը, մետադամշակութեանը և հետզհետե միմյանցից ստանձնացող մյուս արհեստներն ալիլի ու ալելի բաղմատեսակութեան և ճարտարութեան էին ծախսում շինվածքների արտադրութեան մեջ»¹:

Երկաթի գործածութեան հետագա բնդարձակ ծախսումը նպաստում է դանախան արհեստագործութեանների, զբանց թվում նաև մանածագործուիլյան, ջուլհակութեան և կապերտագործութեան հետագա զարգացմանը և դրանց հիմնական ու օժանդակ աշխատանքային գործիքների՝ անեղի, իլիկի (թեշիկի), տորքի, սանդերքի և ճախարակի կատարելագործմանը, որով հնարավոր է դառնում բարելավել ինչպես անասունների (օչխարի, այծի և ուղտի) բրդի, ախպես էլ բուսական (կանեփի, կտալհատի և բամբակի) թելերի վերամշակումը:

Հնագույն ժամանակներում, երբ դեռ արհեստները զարգացած չէին, մարդիկ իրենց մարմինը ցրտից պաշտպանելու համար, ինչպես հայանի է, որպես հագուստ օգտագործում էին մորթին, այն ծառայելուով նաև որպես անկողին: Երանք բնակարանում մորթիները փռում էին, հավանաբար, հատակին տարածված բույսերի չոր ձգտոների վրա: Հետագայում, երբ մարդիկ

¹ Ֆ. Էնգելս, Բնտանիքի, մասնավոր սեփականութեան և պետութեան ծագումը, Երևան, 1948, էջ 215:

որոշ փորձ են ձեռք բերում, ճահճային բույսերից պատրաստում են փսիաթի (խտիր), իսկ բրդից և մազից՝ կապերու Այսպիսով, պրատուից (կնյուռնից) հյուսված փսիաթը և բրդե կամ մազե կապերորք աստիճանաբար փոխարինում են մորթիներին և բույսերի ձգտողներին:

Ինչպես հայտնի է, կենդանիների բնակացումն ու բուծումը և բույսերի մշակութունը առաջին հերթին սկսվեց Արևելքում: «Արևելյան մայր ցամաքը, այսպես կոչված Հին աշխարհը, — գրում է Ֆ. Էնգելը, — ուներ բնակացնելու համար պետքական համարյա բոլոր կենդանիները և տարածելու համար հացահատիկների պիտանի բոլոր տեսակները, բացի մեկից»¹:

Այդ հիման վրա էլ Հին աշխարհում, հատկապես Ասիայի այն վայրերում, որտեղ ժողովուրդները գրագիտւմ էին անասնապահությամբ, մասնավորապես աշխարհբուծությամբ, լայնորեն զարգացել են մանածագործութունը, ջուլհակությունը, ինչպես նաև կապերտադործությունը: Այդ մասին պերճախոս փկայություն կա Սարգոնի մի արձանագրության մեջ (714 թ. ն. մ. թ.), որի մեջ պանդան թանկագին իրերի թվում հիշատակվում են նաև Ուրարտուից և Կիլիսուից վերցված 130 գունդգույն կերպրասներ, զգեստներ, վուշե շապիկներ և հատկապես հարյուր հազար երկու հարյուր քսանհինգ ոչխար²:

Հետագայում Հերոդոտը (485—425 թ. մ. թ. ա.) գրում է. «Կովկասի բնակիչները մի շարք ներկատու բույսերով ներկում են բրդեր և գրանցով պատրաստում նկարապարզ գործվածքներ, որոնք ոչ ջրից և ոչ մամանակից չեն կորցնում իրենց պայծառ գույներ»³:

Վերջերս (1949 թ.) Լեոնային Ալթայում, Պապիրիկի 5-րդ գամբարանի պեղումների բնթաղքում, պանդան իրերի հետ միասին, հայտնաբերվեց նաև երկու խավա-հանդուցային գորգ, որոնցից լավ պահպանվածի չափան է 4 քմ. և պարունակում է 1 միլիոն 250 հազար հանդույց. «Դա արժեքավոր է, — գրում է

¹ Ֆ. Էնգելը, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1948, էջ 33:

² Պրոֆ. Կ. Ղափանցյան, Ուրարտուի պատմությունը, Երևան, 1940, էջ 206—207: Տես նաև պրոֆ. Վ. Ի. Ավդիև, Հին աշխարհի լպատմություն. Ա հատոր, Հին Արևելք, Երևան, 1938, էջ 193:

³ Геродот, кн. I, гл. 203. русский перевод Мищенко, Москва, 1886, т. I, стр. 106.

Մ. Թուզենկոն, — ոչ միայն որպես ամենահնագույն գորգ, այլև որպես կիրառական արվեստի գործ որոշ արժեք է ներկայացնում: Անկախ նրանից, թե ում աշխատանքն է այդ գորգը, — եզրակացնում է գիտնականը, — մարական, պարսկական, թե պարթևական, այնուամենայնիվ դա միջին կամ առաջավոր ասիական է (ընդգծ. մերն է՝ Վ. Թ.) և նրա թվագրումը 5-րդ դ. (մ. թ. ա.) միանգամայն հավանական է՝:

Այսպիսով, հաստատվում է, որ Ալթայից մինչև Առաջավոր Ասիա ջուրհանութունը և յսպերտագործութունը մեր թվականությունից առաջ գեո IX դարից, իսկ գորգագործությունը՝ V դարից, արգեն ծանոթ զրազվունք են եղել: Դրանք շարունակվել են նաև հետագա դարերում, քանի որ այդ մասին պատմական տվյալներ ենք գտնում նաև այդ տերիտորիայում ապրող ժողովուրդների միջնադարյան մատենագրութան մեջ: X դարի հեղինակ Մուհամմեդ Ներշահին իր «Բուխարայի պատմութունը» աշխատության մեջ գրում է. «Բուխարայում մայր մզկիթի մոտ կա արհեստանոց, որտեղ թանկագին կերպասների կարգին գործում են նաև գորգեր»¹: Տեղեկություններ կան հին Ատրոպատականի, Թորանանի և Պարսկաստանի որոշ նահանգների այդ նույն ժամանակաշրջանի գործվածքների մասին: Սակայն, մենք սույն գլխում նպատակ ենք դրել ուսումնասիրել բացառապես Հայաստանի գորգագործութան պատմությունը: Ուստի և մի կողմ թողնելով Միջին Ասիայի և այլ երկրների գորգագործության մասին եղած մատենագրական տեղեկությունները և նյութական կուլտուրայի մնացորդները, ծանոթանանք ինչպես նյութական, նույնպես և սրտամական այն քոլոր փաստերին, որոնք վերաբերում են առհասարակ Հայաստանի արհեստագործությունը և առանձնապես գորգագործությունը:

Պատմական Հայաստանի տերիտորիայում նույնպես ժողովուրդները հին ժամանակներից զրազվել են ստայնանկությամբ և մասնավորապես ջուրհանությամբ ու կապերտագործությամբ: Այդ են հաստատում ինչպես նյութական կուլտուրայի մնացորդ-

¹ С. Н. Руденко, По следам древних культур. Москва, 1951, стр. 126.

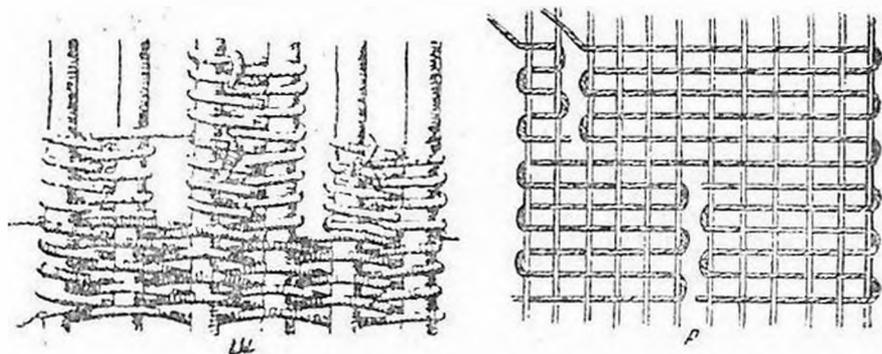
² Мухаммед Наршахи, История Бухары, Ташкент, 1897, стр. 29—30.

ները, նույնպես և զրափոր տեղեկությունները: Առաջին գրավոր տեղեկությունը վերաբերում է մեր թվականությունից առաջ 9-րդ դարին:

Ստորևստանի թագավոր Աշուր Եսաիրարայի (884—859 թթ.) Բիա-Ջամանիից (այժմ Դիարբեքիբ) վերցրած ավարի ցանկում նշված են նաև Վաղար խայտաբղետ գործվածքներ և կտավեղեններ, Ջամուայից՝ Փոքր Ջարի վերին հովտի ցեղերից վերցրած հարկերի մեջ նշվում են նույնպես «գույնզույն գործվածքներ»: Այնուհետև, Սարգսն 2-րդի (722—705 թթ.) Մուսասիրի տաճարից (Վանա ծովի հարավում) վերցրած ավարի ցանկում հիշատակվում են կա երկնաբանի գործվածքների և վուշե բազմաթիվ զրուսանների մասին¹:

Վերջին տարիներս Երևանի մոտ, Կարմիր-բլուրում, ուրարտական Թեյշերաինի բերդի պեղումներից հայտնաբերվեցին բրգի թելի կծիկներ ու սուզազնդիկներ (մանածագործության համար), բրգի և վուշե թելերից գործված մի ուղեկաթի մնացորդներ²:

Ուրարտական այդ ուղեկաթի տեխնոլոգիայի քննությունից ելնելով, կարելի է ասել, որ դա ոչ այլ ինչ է, և թե ոչ մասնաքաշ կապերտագործություն: Այդ է հաստատում ստորև բերված ուրարտական ուղեկաթի և հայկական կապերտի գործվածքների ամեմատությունը:



Գծ. 1.

նուշների ուրարտական և հայկական կապերտագործությունից.
ա) ուրարտական գործվածք, բ) հայկական գործվածք:

¹ И. М. Дьяконов, Ассиро-Вавилонские источники по истории Урарту, «Вестник древней истории», № 2, 1951, стр. 287, 292, 296, 318.

² Б. Б. Пиотровский, Кармир-блур. I, Ереван, 1950, стр. 34.

Այնուամենայնիվ, կապերտագործությունը դեռևս գորդագործություն չի նշանակում: Գորդագործությունը հիմնովին տարբերվում է կապերտագործության հին ակննորդիայից: Գործվածքի բնագավառում աշխատանքային այդ հանգուցավոր ձևը (որը մասնաքաշ կապերտագործության պարզ արհեստից մի նոր ձևույթ՝ արվեստի վերածելու հետ է կապված) հնարավորություն է ընձևում զանազան հումքերը՝ բուրգը և մետաքսը, մետաքսը և բամբակը կամ վուշը համատեղ օգտագործելով հանդերձ, գործվածքին տալու ցանկացած փափկություն, թանձրություն, ինչպես նաև զարդանկարների ոեսլ երվներանդություն և ռճավորում: Այսպիսով, և՛ թև մեկ կողմից գորգի արտադրության մեջ հումքերն ավելի ևս արժեքավորվում են, ապա մյուս կողմից գորգերը, լավագույնս փոխարինելով կապերտներին, որպես խճանկար զարդարում են նաև սրտերը և հատակը, որից կարծես առաջացած լինի նույնպես հատակին փռված և պատերից կախված գործվածքները նախշագարդելու գաղափարը:

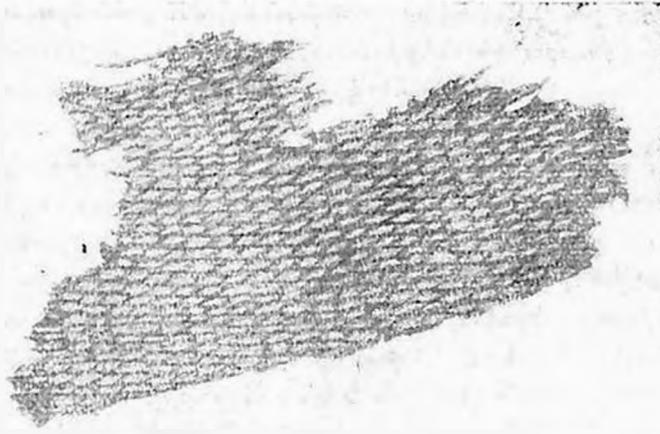
Հաջորդ տեղեկությունը, որը վերաբերում է արդեն բուն գորգին, մեզ հասել է V դարից (մ. թ. ա.): Քսենոֆոնը «Անարադիս»-ում գրում է, որ Առաջավոր Ասիայից Թրակիա վերադառնալիս, Սոթեսի մտ հացկերուցի միջոցին, «Տեմագիտն Դարպանացին, որ բաժակներ և բարբարոսական գորգեր (ընդծ. մերն է՝ Վ. Թ.) ուներ, խմելով Սոթեսի կենացը, նրան նվիրեց արծաթե մի բաժակ և մի գորգ, որ արժեք տաս մնաս (մին)»¹: Սույն վիպությունը հետաքրքրական է, նախ, այն պատճառով, որ դա անմիջականորեն վերաբերում է Հայաստանին, քանի որ Քսենոֆոնը, ինչպես հայտնի է, դեռ Պարսկաստան չհասած, պատերազմի գաշտից նահանջելով անցավ պատմական Հայաստանի միջով՝ հարավից հյուսիս: Երկրորդ, ուշագրավ է նաև մի այլ հանգամանք, որ Քսենոֆոնը Հայկական բարձրավանդակի գորգերը, ըստ երևույթին, հունական ժառարիս-ներից դատորոշելու համար, «բարբարոսական» է անվանում², երրորդ, Սոթեսին նվեր արված գորգի գնահատումից ելնելով (տասր մինը. այսինքն՝

¹ Ксенофонт, Анабасис, кн. VII, гл. III, § 27, русский перевод М. И. Максимовой, М.—Л. 1951, стр. 198. Մեկ մնասր արժե 100 արծաթ տրախմի, ուստի և 10 մնասր՝ հզար արծաթ տրախմի:

² Նույն տեղը, § 18, стр. 197.

հողար արծաթ գրամը, իր ժամանակի համար բաղահանին մեծ գումար պետք է լիներ), կարելի է ենթադրել, որ դա բարձրորակ մի գործվածք է եղել:

Այս թեև եղակի, բայց կարևոր դասաը խոսում է այն մասին, որ Հայաստանում գեո նախքան մեր թվականության V դարում գորդագործությունը, ինչպես նաև գրա հումքի վերամշակման պրոցեսները որոշ պարզացման էին հասել:



Գծ. 2. Ուրարտական կապերտային գործվածքի նմուշ:

Ինչպես հայտնի է, գեոև ուրարտական շրջանում Հայաստանի տերիտորիայում առաջացել էին մի շարք քաղաքներ: Բուն հայկական քաղաքները սկսում են պարզանոց հելենիստական շրջանում և մեր թվականության V դարի կեսերին գրանց թիվը հասնում էր մոտ մի տասնյակի: Այսպես, ուրեմն, Հայաստանի տերիտորիայում, նախքան մեր թվականությունը գեո առաջին հազարամյակում հնարավորություններ են ստեղծվել ընդհանրապես արհեստագործության, այդ թվում ստաշնանակության և կապերտագործության պարզացման համար: Մյուս կողմից պետք է նկատի ունենալ գրան նպատակ նաև մի քանի ուրիշ սպահներ: Առաջին՝ Հայաստանում գեո հնագույն ժամանակներից գոյություն ունեին գորդագործության համար անհրաժեշտ հանքային, կենդանական և բուսական բոլոր տեսակի հումքեր՝ բուրգը, ամարիլիժ կոչված ալմի նուրբ մաղը, կանեփը, վաշը, որդան կարմիրը, աորոնը և այլ ներկատու բույսեր, հետագայում՝

նաև բամբակը և մետաքսը Այդ մասին հայ և օտար մատենագրութեան մեջ կան բազմաթիվ նյութեր: Այսպես, Պլինիոսը (մ. թ. առաջին դար), խոսելով Հայաստանից արտահանված նյութերի մասին, հիշատակում է հանքային ներկատու մի նյութ, որը կոչվել է «Արմենիում» («Հայկական») և օգտագործվել է կահաչ ներկելու համար, ինչպես նաև Հայաստանի կարմիր ներկը, հավանաբար սրգան կարմիրը, որը Հասմում ծաղկադիրները կոչմից «օրսբետիս» է կոչվել¹: Որգան կարմրի մասին Արարատյան գաղտի նկարագրութեան մեջ խոսում է նաև Ղազար Փարպեցին (5-րդ դար): «Զարմատս եղեղնասէր բուսոցն ոչ քնդունայն սնուցանէր յինքեան ամենաբաղձ գաշտն Այրարատայ, այլև նման է ծնեալ սրգանս, ի պարզ կարմրատեսիլ գունոյ, քնծայի օդտասիրացն շահս և շքեղութիւնս»²: Անանիա Շիրակացին (7-րդ դար) իր հերթին գրում է. «Եվ ունի Այրարատ... սրգն սիգաբերեայ սարմատայ առ ի պարզ կարմրութիւնս գունեղ»³: Վկայութեամբ նաև նաև այն մասին, որ VI դարի վերջերին Հայաստանից Բյուզանդիա է արտահանվել պղտլի քանակությամբ մետաքս⁴:

Երկրորդ՝ Հայաստանի բարձրավանդակում, երկարատև և գլխավոր ձեռքն ստացմաններում, բրդե գործվածքների խիստ կարիք էր զգացվում, որոնք օգտագործվում էին հատկապես բնակարանների հատակին փռելու համար, քանի որ անցյալում Հայաստանում բնակարանները քնդհանրապես տախտակամած հատակ չեն ունեցել⁵, այդ խսկ պատճառով փոսոցները դուրս բրդից

¹ Plinius, Naturalis Historia, XXXIII, 27, 1. Проф. Я. А. Манандян, О торговле и городах Армении, Ереван, 1954, էջ 107:

² Ղազար Փարպեցույ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1907, էջ 21:

³ Պրոֆ. գր. Ա. Արեհամյանի, Անանիա Շիրակացու, մատենագրութեանը, Երևան, 1914, էջ 351:

⁴ Gregoire de Tours, Historia Francorum, X, 24.

⁵ Այդ մասին Կ. Ղաֆազարյանի «Դվին քաղաքը և նրա պեղումները» երկասիրության մեջ կարդում ենք. «Շենքերի ինչպես ստորին, այնպես էլ բարձրագիբ հարկերը տախտակե հատակ չեն ունեցել ոչ միայն քաղաքի հեռավանդ թաղերում, այլև միջնաբերդում: Տախտակե հատակով շենքեր չեն գտնվել նաև Անիում և Ամրերդում» (Կ. Ղաֆազարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 229):

էին լինում, քանի որ բուրգը, բամբակի համեմատութեամբ, նոյն է ազդվում խոնավութեանից¹:

Երբորդ, Հայաստանը իր աշխարհագրական դիրքով, միջին և փոքր ասիական երկրների քարավանային ճանապարհներին խաչաձևման վայրում, հնուց ի վեր հանդիսանում էր միջագոյնն ասեարի հանգուցակետ: Իսկ հետագայում, բյուզանդացիների և պարսիկների միջև կնքված գաշնագրով (387 թ., վերանորոգված 562 թ.), նախ Հայաստանի մայրաքաղաք Արտաշատը, ապա Դվինը (որից մեկնում էին հինգ ճանապարհներ)² երկու աերութեանների միջև գտնում էր տարանցիկ վաճառականութեան համար պարտադիր մի վայր³, Այդ հանգամանքը մեծապես նպաստում է, որ հայ վաճառականները դեռ վաղ շրջանից ասեարական հարարերութեանների մեջ մտնեն և նույնպես ասեարական գաղութներ հաստատեն օտար երկրներում: Օրինակ՝ իտալական Ռավեննա քաղաքում V—VIII դարերում մեծ թվով «սիրիացի» վաճառականներ ասեարական այլ ապրանքների թվում գրադվում էին նաև պորփյուրի (կարմիր ներկ) և մետաքսյա արևելյան գործվածքների վաճառքով: Վերջիններիս վաճառքը նրանց մենաշնորհն էր և նրանց գրադեցրած թաղը հայտնի էր «Հայաստան» անունով⁴:

Այս բոլոր հանգամանքներն, անշուշտ, մեծապես նպաստում են Հայաստանում ընդհանրապես արհեստագործութեանների, որոնց թվում և գորգագործութեան արագ զարգացմանը: Սակայն, այստեղ պետք է նշել, որ Հայաստանի ժողովրդական տնտեսութեան զարգացմանը V դարի երկրորդ կեսերին (մեր թվականութեան) զգալի հարված է հասցվում պարսից Շապուհ թագավորի կողմից հայկական քաղաքների՝ Երվանդաշատի, Արտաշատի, Վաղարշապատի, Զարեհավանի (Բաղրեանդի գավառում), Զարեհատի (Ազիսվիս գավառում), Վանի և այլ քաղաքների

¹ Բուրգը սրվես եղջերային կազմաթյուն անեղոց նյութի, շատ ավելի դիմացկուն է, քան բամբակը:

² Գիրք աշխարհաց և առասպելաբանութեանց, որ է Աղուէսագիրք, Յամսթէրտամ, ի թուոյ Փրկչին 1668, էջ 65—69:

³ Проф. М. А. Манандян, О торговле и городах Армении..., Ереван, 1954, стр. 108—111.

⁴ Bréhier, Louis, «Les colonies d'orientaux en occident au commencement du moyen age, V-em—V-VIII siecle. (Byzantinische Zeitschrift, v. XII, n. 1—2 (1903), էջ 2—8.

ավերումով և գրանց բնակիչներին (ըստ Փափստոսի 131 հազար տուն) Պարսկաստան գերեզմարումով: Այնուամենայնիվ, հետագայում, V—VI դարերի ընթացքում, Հայաստանում արհեստները նորից սկսում են վերականգնվել: Արվեստագործ վարպետները, ասում է Ղազար Փարպեցին, ստանալով զոսկի և գպղինձ և զերկաթ և զպատուական քարինս, զոր ընկալեալ արուեստող ձեռաց՝ զարդարեն զթագաւորս մեծատեսիլ զարդեօքն յօրինուածովքն, զոր ի խոյրսն և ի թագսն և ի հանդերձսն յոսկէհուռս պաճուճեալս քնդելուզանեն²: Իսկ Հովհան Մանդակունին (V դ.) նույնիսկ կշտամբում է արհեստավորներին, որ նրանք ավելի վարձ են ստանում: «Կորուսանէ և զարուեստաւորսն սատանայ, եթէ վարձ ավելի առնուցուն քան զգործն³: Ուստի և այս բոլորից ելնելով, կարելի է հանգել այն եզրակացութեան, որ Հայաստանում V—VI դարերում գոյություն են ունեցել այլևայլ մասնագիտութեան տեր արհեստավորներ, այդ թվում հավանաբար նաև պրոֆեսիոնալ գորգագործներ: Դա հավանական է, քանի որ Հայաստանում, ազնվականների հյուրասրահներում, ճաշասրահներում բարձի հետ միասին որպես բազմոց օգտագործվում էին «տապաստակ» կոչված փոքր դորգեր: Այդ են հաստատում հետևյալ խոսքերը Հովհան Ոսկերեանի ճառերի հոյերեն թարգմանութեան մեջ (5—6-րդ դ.): Թարգմանիսը իր միջավայրի կենցաղային յուրահատուկ կոզմետրը ցույց տալու նպատակով, իր կոզմից և բնագրից անկախ ավելացրել է՝ «Ճապաստակս և բարձս բազումս»⁴: Ուստի և եղած պետք է լինելին նաև գրանք պատրաստող արհեստավորներ:

Այսպես, ուրեմն, այն, որ գորգագործությունը Հայաստանում գոյություն է ունեցել մինչև արարական տիրապետությունը, կասկածից դուրս է: Դրա օգտին է խոսում նաև այն փաստը, որ բուլղարների թագավոր Կրումը 813—814 թթ. գերեզմարելով Ադրիանապոլսի (այժմ Էդիրնե) բնակիչներին, այդ թվում և հայերին, նրանց բնակարաններից վերցնում է մեծ ավար, որի ցուցակում առաջին տեղը նշվում են հայկական գործ-

¹ Փափսոս Բուզանդ. Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1931, գլուխ ԾԵ:

² Ղազար Փարպեցու, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1907, էջ 21:

³ Յովհաննու Մանդակունու, Ճառք, 2-րդ սուպա, Վենետիկ, 1880, էջ 26:

⁴ Յ. Ոսկերեան, Յաւեսարանագիրն Մատթեոս, Վենետիկ, 1826, գ. գիրք.

վածքները հետևյալ մակագրությամբ, Ἀρμενιαιτικῶ στραγλο βαλωταρια (սԱրմենիաօտիքա ստրաղլո մալտարիա)¹, այսինքն՝ հայկական բրդյա հանգուցավոր գործվածքներ։ Արդ, Ագրիանապոլսի առաջին հայ դպրութիւնը հաստատուում է զեռ Մորիկի օրօք՝ 590 թվականին, գլխավորապէս Կարին քաղաքի բնակիչներին², որը, ինչպէս հայտնի է, հետագայում, Հուսամինիանոս 2-րդի (688 թ.) և Կոստանդինի (741—777) ժամանակներում, ավելի ևս մեծանում է նոր դպրոցականներով։

Ինչպէս հայտնի է, հայերը օտար երկրներում ևս, ըստ վաղեմի սովորութեան, զբաղվում էին իրենց հայրենական արհեստներով։ Ասպար Փարսեցին, խոսելով արհեստները ժողովրդարարանցնելու մասին, գրում է. «Զի ամենայն արուեստաւոր, որ զիւր արուեստն ինքն գիտէ և օգտեալ է յարուեստէն՝ զնոյն և սրբւոց կամի ուսուցանել, զի կեցցեն»³։ Այսպէս, արհեստները սրբօրոց սրբի շարունակվում էին, հետևաբար Ագրիանապոլսի առաջին հայ դպրութիւն (VI—VIII դդ.) բնակիչները պէտք է, որ գորգագործութեանը ծանօթ լինէին նախքան Թրակիայում հաստատվելը։ Իսկ Բագրատունիների ժամանակ IX դարի վերջերից մինչև XI դարի կեսերը, հայկական գորգագործութեանն իր ծաղկման շրջանն էր ապրում։ Որդան կարմրի ֆոնով հայկական չքնաղ գորգերը Կամայի բուլղարներին թագափորութեանից մինչև Թուրքմենստան, Բաղդադից մինչև Կ. Պոլիս, բոլորին հիացմունք էին պատճառում։

Հայկական գորգերի մասին օտար մտանադիրների, հատկապէս արաբ հեղինակների մոտ, կան բազմաթիվ արժեքավոր հիշատակութեաններ։ Այսպէս, Իբն Մարդուներ հիշատակում է, որ VIII դարի 80-ական թվականներին, Մահաբի և Հարուն-ալ Ռաշիդ խալիֆաների ժամանակ, Հայաստանի կողմից Բաղդադի իշխանութեանը վճարված բնատուրքերի ցուցակում նշված է քսան խալի⁴։ Մի այլ աղբյուրից իմանում ենք, որ այդ խալիները բավականաչափ մեծ են եղել, և, հավանաբար, նաև զեղե-

¹ *Theophanes Continuatus*, Sym. Mag. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonnæ, 1838, էջ 61 (vol. 58).

² Սեբեոս, Պատմութիւն, Թիֆլիս, 1913, էջ 121։

³ Վաղար Փարսեցոյ, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1907, էջ 369։

⁴ A. Kremer, Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen, tom I.

ցիկ: Արար սլատմիչ Մուհամմեդ Բարիախինին գրում է. «Ամիր Յուսուֆ Արուսաջը Հայաստանից հիջրայի 299 թ. (մեր թվականության 911 թ.) խալիֆ Մուլտադիրին ուղարկեց 400 ձի, 30 հազար զինար և յոթ հազարական զորք, որոնցից մեկը ուներ 60 կանգուն երկարություն և 60 կանգուն լայնություն (31,20 մետր՝ Վ. Թ.), որի վրա աշխատել են տասն տարի»¹:

Արարական խալիֆաթի գեոստանության անդամ Իրն Թաթ-լանը X դարի 20-ական թվականներին Կամայի բուլղարական թագավորի արքունիքում իր անցկացրած կյանքի հետաքրքրական նկարագրության մեջ գրում է, որ թագավորի հսկայական վրանը, որտեղ նա ապրում էր ամառվա ամիսներին, շուրջ հազար մարդ էր տեղավորում. Վրանում փոփած էին հայկական (արմանի) գորգեր²:

Ալ-Իսթահրին 930 թ., խոսելով Դվինի մասին, գրում է. «Այս քաղաքում արտադրվում են բրդե շորեր և գորգեր, բարձեր, բազմոցներ (մինդար), կլապիտոն գայթան և հայկական արտադրության այլ ստարկաներ: Այստեղ է արտադրվում նաև «կիրմիզ» կոշվող ներկը. նրանով են ներկում բրդե կտորը»³: Որդան կարմիր ներկի արտադրությունը այնքան զարգացած էր Արտաշատում, որ արարների կողմից գա կոշվում էր «Գարիեթ-յուլ-կրմիզի»⁴, այսինքն՝ «Որդան կարմիր ներկի ավան», իսկ ներկը՝ «հայկական»:

Արար աշխարհագիր Իրն Հաուքալը իր «Գիրք ճանապարհների» (977—978) աշխատության մեջ, կրկնելով Ալ-Իսթահրիի գրածները, իր կողմից ավելացնում է. «Գարիլում (Դվինում) սլատրաստում են մեծ քանակությամբ մետաքսի շորեր: Դրանց մասին սլետք է ստել, որ Ռումի հողում էլ կան. բայց սրանք (Դվինում արտադրվածները՝ Վ. Թ.) ավելի արժեքավոր են: Իսկ ինչ վերաբերում է առհասարակ հայկական գործվածքներին, գրանք գլխաշորեր (բուտեր) ևն, բազմոցներ, խալիներ, ծած-

¹ *Slon H. Mapp*, Апп, 1934, 128-րդ էջի ծանոթագրությունը:

² Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу, П. Ю. Крачковского, Москва, 1939, стр. 73.

³ *Ал-Истахрий*, СМОМПК, вып. XXIХ, пер. Н. А. Караукова, Тифлис, 1901, стр. 19.

⁴ *Ах. Баладзори*, Книга „Завоевания стран“, пер. проф. П. К. Жусе, Баку, 1927, стр. 10.

կոյցներ, խալիչաներ և բարձեր: Դրանց նմանը չկա աշխարհի մի ծայրից մինչև մյուսը՝ բոլոր ս.զգություններով¹:

Հասուքայր մասնանշում է նույնպես, որ ոչ միայն Գլինն էր անվանի իր գործվածքներով, այլև Հայաստանի մյուս շրջանները: Վարսիլում (Գլինում) և Հայաստանի շրջաններում սրատրաստում են հայկական բաշմոցներ, գորգեր, սրսնք հայտնի են հայկական ժամշուրձ (որպես որակավոր ճանաչված՝ Վ. Թ.) անուանով, գրանց նմանը քիչ կա բոլոր երկրներում և նրանց գործվածքը մասնահատակ է հայերին: Հայաստանում նույն ձևով արտադրվում են գլխաշորեր, նախշազարգ ծածկոցներ, շալեր, սրսնք գործվում են Ֆարգինում (Տիգրանակերտում՝ Վ. Թ.) և հյուսիսային տարբեր վայրերում²:

Արար մատենագիր Շեմս-էզզին-ալ-Մուկադդասին (985 թ.), մեջբերելով Այ-Իսթանի սրտամածները, իր հերթին գրում է. «Ինչ վերաբերում է Հայաստանին, ապա նա մեծ երկիր է... Մայրաքաղաքը Դարին (Գլինն) է, իսկ քաղաքներն են Բաղլիսը, Խլաթը, Արճեշը, Բերկրին... Կալիկալան (Կարին քաղաքը՝ Վ. Թ.) և այլն: Այնտեղից արտահանում են ծածկոցներ, բրդե կապերաներ, սրսնք նշանավոր են իրենց առանձին հատկություններով (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.)»:

Անանուն տաջիկ աշխարհագիրը X դարի 80-ական թվականներին իր «Աշխարհի սահմանները» («Հուլուգ-ալ-Ալամի») աշխատությունում մեջ նույնպես գրում է. «Դուենը (Գլինը՝ Վ. Թ.) խոշոր քաղաք է՝ Արմենիայի կենտրոնը, շրջապատված է պարիսպով: Այստեղ քրիստոնյաներ շատ կան, ունի շատ բնակչություն և մեծ վաճառականներ: Այնտեղ կա մի տեսակ սրգ, որից կարմիր ներկ են պատրաստում: Այստեղ արտադրվում են նաև ընտիր շարվարբաններ (խոնջաններ)»³. Շարունակելով իր նկարագրությունը Խոյ—Ամիգ հարավային գլխավոր առևտրական ճանապարհի վրա գտնվող քաղաքների մասին, նա հայկական կապերաների յուրահատկությունը բնորոշում է «կալի» բառով: Այսպես՝ «Խոյ—Բերկրի—Արճիշ (Արճեշ)—Ախլամ (Խլաթ)—Նախջրվան (Նախիջևան)—Բիթլիս. սրանք բոլորը վաքրիկ քաղաքներ

¹ *Ибн-Хаукал*, СМОМПК, вып. XXXVIII, пер. Н. А. Караулова, стр. 92.

² Там же, стр. 94—95.

³ *Ал-Мукаттабий*, СМОМПК, вып. XXXVIII, стр. 6—7, 14—16.

⁴ *В. Бартольд*, Худуд-ал-Алем, Ленинград, 1930, рукописи, стр. 32, В. печатн. стр. 64.

են... մարդաշատ, հարուստ և շատ վաճառականներով: Այս քաղաքներում արտադրվում է «Ջիլուհ սյ կ սի վը դայրի», այսինքն՝ «կալի կապերտներ և այլ կապերտներ», շալվարքանդ (խոնջան) և փայտ»¹:

Հաշվի առնելով հեղինակի այն հայտարարությունը, որ պետք է խոսի միայն յուրաքանչյուր երկրին յուրահատուկ արտադրությունների մասին, պետք է նկատի ունենալ, որ «կալի» *قالی* տերմինով (որը օգտագործված է միայն Հայաստանի կապերտների վերաբերմամբ) նա ցանկացել է շեշտել կապերտի մի նոր տեսակ: Իրանով հաստատվում է, որ «կալի» կապերտները յուրահատուկ են եղել Հայաստանին, քանի որ խոսքի շարունակություն մեջ հեղինակը գործ է ածում նաև «և այլ կապերտներ» բառերը²:

Արար աշխարհագիր Իգրիսին նույնպես վկայում է այն մասին, թե սոնատակի նախշաղարգ հայկական փոքրիկ գորգերն առանձնապես հարգի էին³: Ինչ վաղ միջնադարից հայանի այգպիսի գնահատելի հայկական գորգերի մասին է հիշատակված «Հայկական տապաստա» (ՆՈՃԵՅՐՈ ՇՅՅՆՇՅ) տերմինով, XI դարի վրացական մի հրովարտայի մեջ⁴:

Թուրքմենատանում ևս հայկական «կալիները» (գորգերը) հարգի են եղել Այսպես, XI դարի արար պատմագիր Արուժազլ Բեյհակին իր «Թարիսի Բեյհակի» («Բեյհակիի սրտմությունը») աշխատության մեջ գրում է, որ Սորասանի Ղադնեյան կառավարիչ Արուժազլ Սուրի Մուլիզը, երբ Նյուշարուրից գնում է Ղադնեյան Սուլթան Մասուդիին տեսություն (հիջրայի 424 թ., 1033—34 մ. թ.) իր հետ 500 ռեն նվերներ է տանում: Իրանց մեջ, այլևայլ թանկարժեք առարկաների թվում, հիշատակվում են նաև հայկական (արմանի) գորգեր և գորգեր (սովորական), որոնք հիացմունք են պատճառել էմիրի սրալատականներին⁵:

¹ В. Бирюль, Худуд-Ал-Алем. Ленинград, 1930 г., рукописи, стр. 36 Б.

² Հմմտ. Հ. Փավագյան. Անանուն տալի աշխարհագիրը Հայաստանի, Ադրբեյջանի և Արևելյան Վրաստանի աշխարհագրության և տնտեսական հարաբերությունների մասին (10-րդ դար), Հայկական ՍՍՏ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1953, № 5:

³ Идриси П. С., стр. 326 (տես Н. Марр, Ани, стр. 128, ծանոթագրություն).

⁴ С. Жордания, Хроника, II в. 45, 13 (տես Н. Марр, նույն տեղը):

⁵ Материалы по истории туркмен и Туркменини, том I, Москва, 1939, стр. 238.

Վերջապես, XIII դարի աշխարհագիր Յակուտը (1178—1229 թթ.) Հայաստանի երկու մեծ քաղաքների՝ Վանի և Կարինի (Էրզրումի) տեղագրության մասին խոսելուց հետո, իր հերթին IX դարի ճանապարհորդ Արու Ավինիից բերում է հետևյալ խիստ հեռաքրքրական վկայությունը. «Վանի մեջ մեծ գորգեր էին գործվում, իսկ Կալիկալաում (قاليقالي) (այսինքն՝ Կարին քաղաքում՝ Վ. Ս.) գործված գորգերը նույն քաղաքի անվան կըրճատումով կոչվում էին «Կալի» (قالي), որը հետագայում դառնում է «խալի» (خالي)¹:

«Սալի» տերմինն ծագման մասին բանասիրության մեջ կան մեկից ավելի տեսակետներ: Այսպես, ոմանք ենթադրում են, որ «խալի» բառն առաջացել է մուշկի նման անուշահոտ տրարական այն ծաղկի անունից, որ անցյալում բրդե գործվածքների գարգանկարներում պրավել է գլխավոր տեղը: Ճիշտ է, որ «խալի» կամ «հալի» մի տեսակ արարական ծաղկի անուն է: Ինչպես գանազան ծաղիկների, այդ թվում «խալի» կամ «հալի» ծաղկի գարգամոտիվները գուցե և իրենց արտահայտությունն են գտել արարական գորգերի գարգանկարներում, բայց դա չի նշանակում, թե որպես գորգի համանիչ գործածված «խալի» բնօրինակը տերմինն այս ծաղկի անունից է առաջացել: Ենթադրողներ կան նաև, թե «խալի» տերմինը թյուրքերեն «խավլու» բառի ազավազված մի ձևն է: Դա ևս սխալ է: Նախ՝ «խավլու» բառի արմատը հայերեն խավ բառն է, որ նշանակում է շերտ, օրինակ՝ «խավ ի խավ» նշանակում է շերտ-շերտ, կերպասի խավը նշանակում է կերպասի վրա եղած բարակ թավությունը: Հետևարար «խավլու» բառը, անշուշտ, գորգի խավի հետ առնչվում է, բայց «խալի» տերմինը առնվազն երեք դար առաջ, նախքան օսմանյան թյուրքերի Մերձավոր Արևելքում հաստատվելն արդեն գործածություն մեջ էր:

Սովետական գիտնականներից Ն. Ն. Մորուքը իր «Գորգերի արտագրությունը» աշխատությունում մեջ գրում է նույնպես, որ «խալի»-ն պարսկական «խալե» կամ թյուրքական «կալի» բառի ազավազված ձևն է: Նախկինում այդպես են կոչվել, ասում է հեղինակը, բնօրինակը հին Բագրի գորգերը այն ժամանակ,

¹ Յակուտ, «کتاب معجم البلدان» Հայագիտ, 1924, հատ. 4, էջ 20:

կրթ Բաքու քաղաքը պատկանել է խոսերին և կոչվել է «խանլը»¹:

Սորսկը, ամենայն հավանականությամբ, շիտթում է «խանլը» տերմինը «խալի»-ի հետ, որը, ըստ երևույթին, առաջացել է նրանից, որ Բաքվում գործված գորգերից մեկը (կենտրոնում մեղալիոնի հման ազատ տարածությամբ, կարմիր ֆոնի վրա) խանի անունով իրոք կոչվել է «խանլը», այսինքն՝ խանական (իշխանական), որը չի ապացուցում ամենևին հեղինակի առածը:

Այսպիսով, հավանաբար Հայաստանի երբեմնի վաճառաչան կտրին քաղաքի արարերեն անվան՝ Կալիկալայի կրճատ ձևը՝ «կալի»-ն, ըստ հնչյունափոխությունների, գործել է «խալի» և որպես հայկական գորգի համանիշ տարածվել է Մերձավոր Արևելքի համարյա բոլոր մահմեդական երկրներում: Ինչպես հայտնի է, հոչակ հանած որեէ արտադրություն սահասարակ կոչվում է իր տեղի անունով. օրինակ՝ անցյալում Երզնկայում գործված կերպասը կոչվում էր «երզնկա», Հնդկաստանի Լահոր քաղաքում գործված շալն իր տեղի անունով այժմ էլ կոչվում է «լահոր» կամ «լահորի», Արարիայի Եմեն քաղաքում շինված անկրունկ կիսակոշիկներն իրենց տեղի անունով կոչվել են «եմենի», Արարկիբում գործված «թիրե»-ն իր անունով պարզապես կոչվում էր «արարկիբ» և այլն: Այդպես էլ Կալիկալայում (Կարին քաղաքում) գործված բլրե հանգուցավոր գործվածքը՝ գորգը, նույն քաղաքի կրճատ արտասանություն կարող էր կոչվել «կալի» < «խալի»: Իսկ հետագայում «խալի» տերմինի վրա «չա» կամ «չէ» իյուրբերեն նվազական մասնիկի հավելումով կազմվել է «խալիչա» կամ «խալիչէ», որ նշանակում է փոքր խալի. օրինակ՝ ագ—աղչէ, խոն—խոնչէ, բաղ—բաղչէ և այլն:

Այսպես, պատմական փաստերի հիման վրա ապացուցվում է, որ Հայաստանում գործվում էին ամենափոքր գորգերից մինչև հատակին փռելու մեծածավալ գորգեր: Իրանք իրենց յուրահատուկ գործվածքով և ուրույն հատկանիշներով, որպես «մաշհուր», այսինքն՝ որակավոր են ճանաչվել և ամբողջ Մերձավոր Արևելքում «կալի» կամ «խալի» անունով էլ ընդհանրացել են: Այս բոլորը խոտում են այն մասին, որ «կալի» < «խալի» տերմինի, որպես գորգ բառի հոմանիշի, Մերձավոր Արևելքի եր-

¹ Н. Н. Соболев, Производство ковров, Москва, 1931, стр. 13.

² Իրն ԲԱՏՈՒՏԱԹ Թարգմ. պրոֆ. Չ. Աճառյանի, Երևան, 1940, էջ 30:

կըրնէրում տարածվելը կապված է ոչ թէ գորգագործությունը միջնադարում ծագած լինելու հետ, ինչպէս ենթադրում է Ս. Սողոյանը, այլ Հայաստանում, սկսած V—VI դարերից և հատկապէս IX—XI դարերում անայնագործական գորգագործությունը որպէս պրոֆեսիոնալ արհեստ դարգանալու և հայկական գորգը ամբողջ Մերձավոր Արեւելքում ապրանքային շրջանառութեան մեջ մտնելու հանգամանքի հետ:

Հարց է առաջանում, թէ հայկական գորգերը ինչ անունով էին հիշատակված վաղ միջնադարյան հայկական մատենագրութեան մեջ, քանի որ «գորգ» բառը հայ գրականութեան մեջ առաջին անգամ հիշատակվում է XIII դարում: Վաղ միջնադարյան հայ մատենագրութեանը V դարից արդեն ծանոթ է եղել «կապերա» տերմինը, քանի որ Աստվածաշնչի թարգմանիչները գործ են անել այն՝ «ոչ որ արկանէ կապերա անբալի ի վերայ հնացեալ ձորձոյ»¹: Իսկ Մովսէս Խորենացին, Փայտոս Բուզանդը, Հովհ. Դրասխանակերտցին և ուրիշներ գործ են անում «անկուած», «սկումբ», «ապպաստակ», «արկանելի» և այլ տերմիններ: Օրինակ՝ Խորենացին գրում է. «Մրեքս... գունուց և անկուածոց»²: Փայտոս Բուզանդը ներսեա կաթողիկոսի բողոքի պարզությունը ցույց տալու համար գրում է, թէ ազքատներն «ընդ նմա և ի նորա ակըմբի գարմանէին բազմեալք»³: «Ակումբ» տերմինը գտնում ենք նաև Աստվածաշնչի մեջ, որը գործածված է «մաշկի» հետ: Այսպէս, «զակումբն մաշկիւայ», «նագրի միայն մաշկ» բառի փոխարեն (ՅԴԹ, ԺԲ, 15), սևտի և կարելի է ենթադրել, որ Բուզանդը «սկումբը» գործ է անում որպէս համանիշ տապաստակին, որը հայաստարար ավելի հասարակ է: Հետագայում, Հայկազյան բառարանում, «սկումբ» բառը բացատրվում է արդեն որպէս «խալիչա»: Հովհ. Դրասխանակերտցին, տալով Հայաստանի վանքերից արարների կողպուտների նկարագրութեանը, նրանց ավարի թվում այլ առարկաների հետ միասին նշում է նաև «զհանդերձանս և զարկանելիս»⁴:

Վերջիշրջալ «արկանելի» բառը դրաբարում նշանակում է փոված: Հեղինակը «արկանելի» տերմինով, ամենայն հավա-

¹ Նոր կտակարան, Մատթեոս, զլ. Թ., 16:

² Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն հայոց, անաջին գիրք, գլ. 23:

³ Փայտոս Բուզանդ, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 120:

⁴ Հովհ. կաթողիկոս (Դրասխանակերտցի), Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1919, էջ 108—109:

նախանությամբ, ուղում է մատնանշել գորգը: Մեր այս ենթադրությունը հաստատվում է այն ուշագրավ փաստով, որ նույն րատը գործ է անված նաև Վիեննայում գտնվող XIII դարի հայկական գորգի հիշատակագրության մեջ: Այդ գորգի վրա կարգում ենք. «Արկանելիս Կիրակոսի Բանանցեցուց ի յիշատակ Հոսիսիմէի ան ՌՄԱ քվին զսա գործեցի» (տե՛ս նկ. № 2):

Այսպես, միջնադարյան հայ մատենագրության մեջ մինչև XIII դարը որպես «խալի» տերմինի հոմանիշ գործ են անվել կապերտ, անկուած, ակումբ, արկանելի և, հավանաբար, ուրիշ տերմիններ, սրոնք ժողովրդի խոսակցական լեզվում ընդունելութուն չգտնելով, գործածութունից դուրս են եկել: Կապերտ (կարպետ) րատը, սակայն, մինչև XIX դարի վերջերը, հատկապես արևմտահայ գրականության մեջ, որպես գորգ բառի հոմանիշ, գեոևս պահում էր իր իմաստը¹, իսկ այժմ կապերտ կամ կարպետ նշանակում է առանց խավի գործվածք:

Գորգ տերմինի հիշատակութունը հայկական մատենագրության մեջ առաջին անգամ մուտք է գործել XIII դարում միայն: Իրականության մեջ մինչև վերջերս ընդունված տեսակետն այն էր, թե գորգ բառը առաջին անգամ հիշատակվել է Հովհաննես Երզնկացու կողմից 1270-ական թվականներին իր «Համառոտ տեսութիւն քերականի» աշխատության մեջ: Նա, խոսելով «փաղանուն» կամ «բաղմանուն», այսինքն՝ հոմանիշ բառերի մասին, օրինակ է բերում «կապերտ» և «գորգ» բառերը²: Մեր պրպտումները պարզեցին, որ «գորգ» բառը առաջին անգամ հիշատակվել է 1234—1243 թվականներին Կապտավանքի վիմական երրորդ արձանագրության մեջ, Հովհաննես Երզնկացուց առնվազն երեսուն տարի առաջ: Այդ արձանագրությունը առաջին անգամ գրի է առնվել և լրացվել Կ. Ղաֆադարյանի կողմից, որը ցարդ հրատարակված չէ:

«Ես Սարգիս հայրապետան/ց բոռն մլաբան
Ա[յ]ս եկեղեցիս, Եա/ու հող, խոտառեղ և գորգ,
Եւ միաբանքս գրեցիմ մի աւր պատարագ
Ա[նկն]: Ով խափսնէ անիծած [է]:

¹ Կապերտագործութիւն յԱրևելս, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1891, № 2216, 2218:

² Յովն. Երզնկացի, Համառոտ տեսութիւն քերականի», Հայկական ՍՍԽ Մատենագարանի ձեռագիր, № 2336, էջ 55բ:

Այստեղ կարևորը, ինչպես նկատում է Կ. Ղաֆադարյանը, նվերների շարքն է և. մանավանդ գորգը, որը նվեր արված առարկաների մեջ հազվագյուտ է¹. Արգ, ինչնով կարելի է բացատրել մինչև XIII դարը գորգ բառի զրավոր հիշատակության բացակայությունը: Արգի² այն մինչ այդ գոյությունն չի ունեցել և կամ մի բարբառի հատուկ տերմին լինելով, մինչև XII դարը գրականություն մեջ մուտք չի գործել: Այդ մասին գեոևա պահասում են տվյալները: Համենայն դեպս գորգ բառը, ըստ պրոֆ. Գ. Ղափանցյանի հազարամյան, շատ հին է: Դա խեթական արձանագրություններում գործածված «կուրկ», «կուրկաս» («kurk», «kurkas») տերմինն է, որն ընդհանուր է խեթա-հայկական բառարմատային ֆոնդում, և, ըստ խեթագետ Ե. Սարաիվենաի, նշանակում է ջորու, ձիու ծածկոց³:

Գորգագործությունը, ինչպես տեսանք, թեև հնագույն ժամանակներից ի վեր ծանոթ զրադմունք է եղել Հայաստանում, սակայն որպես ապրանքային արտադրություն այն դարգանում է մեր թվականության հատկապես IX—XI դարերում: Այդ խիղ պատճառով էլ Կարին քաղաքի անվան արարելեն «կարին» > «խարին» հորջորջումը որպես «գորգ» բառի հոմանիշ տարածվում է Մերձավոր Արևելքի որոշ երկրներում: Այնուամենայնիվ, գորգագործությունը, սկսած XI դարի վերջերից և հատկապես Գլինի, Անիի անկումից հետո, մեծ թվով հայերի օտար երկրներ գաղթելու հետևանքով, իր նախկին բարձրության վրա չի մնում: Սակայն, սրատական տվյալների համաձայն, Հայաստանի որոշ շրջաններում գեոևա արտադրվում էին զանազան տեսակի գործվածքներ, հյուսվածքներ ոչ միայն սեփական կարիքների և օժիտի, այլև նվիրարելելու համար: Այսպես, Կիրակոս Գանձակեցին (XIII դար), խոսելով Գեոիկի վանքի շինություն մասին, գրում է, որ Վախթանգ Հաթերքեցու կինը Արզու Սաթունը, մի բարձրարվեստ վարագույր գործելով, նվիրում է վանքին. «Արզու խաթուն, կին Վաղթանկայ Հաթերքեցու, սա բազում ինչ օժանդակ եղև. արար և վարագույր գեղեցիկ՝ գասերօք իւրովք՝ ծածկոյթ սուրբ խորանին, զարմանալի տեսո-

¹ Կ. Ղաֆադարյան. Շամշադինի 1935 թ. հնայիտական էքսպեդիցիան, տես ճարտարապետական հուշարձանների սլահականության կոմիտեի արխիվ, № 377:

² Edgar H. Sturtevent, Supplement to a Hittite Glossary Philadelphia, 2-nd ed., 1939, էջ 27.

դաց, ի մազոյ այծից կակղագունաց, ներկեալ պէսպէս և զանազան, գործ քանդակակերպ և նկարեալ պատկերօք, ճշգրտագուն հանուածովք, անօրինականօք փրկչին և այլ սրբոց, որ հիացուցանէր զտեսողսն: Եւ որք տեսանէին, օրհնութիւն տային Աստուծոյ, որ ետ կանանց իմաստութիւն ռասայնանկության և հոնճար նկարակերտութեան՝:

XIII դարի հայկական գորգերի, հյուսվածքների մասին, բացի գրավոր տվյալներից, մեզ հասել են նաև, ինչպես տեսանք, լավ վիճակում պահպանված երկու գորգ և գորգի կտորներ՝ «Եռախորան» գորգը՝ հայերեն հիշատակագրությամբ և վիշապի ու արծվի կռվի տեսարանով գործվածքը, որոնց մասին կխոսվի հաջորդ էջերում:

Գորգերի կտորներ մեզ հասել են Անիի պեղումներից: Այս ատթիվ Հովսեփ Օրբելու «Անույ աւերակները» աշխատության մեջ կարգում ենք, որ «բացի մի փոքրիկ քարե արտոնից... և քանդակավոր փայտյա թախտի խղճուկ մնացորդներից, որ մկգակված է կղել բամբակյա վերմակով և գորգով ու գուրս է: Եկել ապարանքում, չէ գտնվել ոչինչ. մի գերեզմանում գտնվել է գորգի մի ուրիշ կտոր, նկարներով (ԺԳ դար), անհամեմատ լավ պահպանված»:

Հետաքրքրական է նաև այն, որ XIII դարի 70-ական թվականներին գորգը պատկերված է Ամաղու գյուղի (Ազիզբեկովի շրջան) Նորավանքի ժամատան դռան վերեք, տիրամոր քանդակի մեջ:

Գորգագործության մասին հաջորդ տվյալները վերաբերում են առավելապես XVII և հետագա դարերի անայնագործական գորգագործությանը: Այսպես, Ջաքարիա Ազուլեցին 1672 թ. մարտի 18-ի իր օրագրության մեջ հիշատակում է նաև հայրենական տան ժառանգությունից իրեն բաժին ընկած բրդե գործվածքներ և այլ իրեր: Եւ Ջաքարէս վէր առի մին խալի՝ էՌ դիան՝ (այսինքն՝ 7 հազար գինար՝ Վ. թ.), մին կանաֆէտ (բազմոց՝ Վ. թ.), գինն՝ ԴՌ դիան, մին քուրսու լիսեր (վերմակ՝ Վ.

¹ Կիւրակոս Գանձակեցոյ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 203:

² Յ. Օրբելի, Անույ աւերակները, Վաղարշապատ, 1911, էջ 46:

³ С. Мнацаканян, Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952, стр. 88.

⁴ Հազար դիանը հավասար է 45 դրամ արծաթի, հետևաբար 2. Ազուլեցուն բաժին ընկած գորգը արժէր 315 դրամ արծաթ դրամ:

Թ.), գլխն՝ ԵՒ գլխան, մին քուրսու ջիջիմ՝ ԵՒ գլխան»¹, Հետաքրքրական է նաև այն փաստը, որ XVII դարում Երևանի խանության մեջ հողի առևտրի ժամանակ, նրա արժեքի գլխաց վճարվելիք անհրաժեշտ գրամական գումարի պակասը լրացվում է նաև գորգ սպրանքով²:

Արբանամ կրեաացի կաթողիկոսը 1735 թ. Ղարաբաղի, Ջանդեղուրի հայ գյուղերում ստացած նվերների մասին խոսելիս, իր ծոցատեարում գրում է. «Տուգախ ի գիւղն... ետուր ա. լիտը ապրշում, ա. խալիչա և բ. կուլպ սք: Հաթրատու (Հաղորտ՝ Վ. Թ.)... ա. լիտը հաստ ապրշում. Գիգակու ապրշում և խալիչա. Խնձոբեսիու ա. լավ կարպետ»³:

Սնձորեսկի մասին ուրիշ առիթով նա գրում է. «Նախ կային եճ (հինգ հարյուր՝ Վ. Թ.) տուն ի խնձորեկ գեղն, բայց այժմ սակուացեալք էին՝ զի բազում սպանեալք էին ի բուրբաց... և ի գիւղս այս պատուական՝ շատ խալի և խալիչայ գարձէին յառաջ, բայց այժմ նվազեցան յոյժ և նագիւ քէ ոմանք պտուտոնք սակաւ գաւանին գործողք»⁴: Հետագայում, սակայն, գորգագործությունն այս վայրերում կրկին զարգանում է: XX դարի սկզբներին Ջանդեղուրից (հատկապես Գորխից և Տեղ. Սնձորեսկ, Քարահունջ ու Սնամախ գյուղերից) 2500—3000 հաս գորգ է արտահանվել արտաքին շուկաները⁵:

Այս բոլորը միասյուն են այն մասին, որ այդ ժամանակահարջանում գորգագործությունը հանդիսացել է տնայնագործական հիմնական գրացմունքներից, իսկ գորգը ամենահարգի ատարկաներից մեկը հայ գյուղացու տնտեսության և կենցաղի մեջ:

Ինչպես հայտնի է, մինչև արարների արշավանքը (VII դարի կեսերը), եթե հնաշխնք պարսիական պետության կողմից IV դարի երկրորդ կեսերին Հայաստանի քաղաքային բնակչու-

¹ Ջամախան Աղուլեցու օրագրությունը, Երևան, 1938, էջ 115:

² Զ. Փալիազյան «Ազրարային հարաբերությունները Երևանի խանության մեջ 17-րդ դարում» գիտնականական աշխատության նյութերից:

³ ՏԵՍ Հայկական ՍՍՌ Մատենագարանի ձեռագիր 7130, էջ 19ա, 36ա:

⁴ Արբանամ կաթողիկոսի Արեւացւոյ պատմագրութիւն անցիցն իւրոց և նազր-Շահին պարսից, Վաղարշապատ, 1870, էջ 74—75:

⁵ «Սորհրդային Հայաստան», 1928, սպրիլի 27, № 99:

թշան դպալի մասի գերեվարությունը, Հայաստանից դեռևս մասսայական գաղթեր և կամ բռնի գաղթեցուցումներ տեղի չէին ունեցել: Սակայն VII դարի կեսերից, բյուզանդական և արաբական կոթիվների, սելջուկյան, մոնղոլական արշավանքների և թյուրք-պարսկական սրտերազմներից առաջացած քաղաքական ու տնտեսական աննպաստ պայմանների հետևանքով, մեծ թվով հայեր ստիպված են լինում գաղթել օտար երկրներ: Արտասահման գաղթած հայերը Ադրիանապոլսում, Կասպադովկիայում, Եգիպտոսում, Բուկովինիայում (Ռումինիա), Լվովում, Կիևում, Իսպահանում, Շիրազում (Պարսկաստան) և այլուր շարունակում են իրենց հայրենի գրազմունքները, ի թիվս որոնց և գորգագործությունը: Այս մասին հայ և օտար մատենագրության մեջ կան լավագույնիվ հիշատակություններ: Ինչպես տեսանք, բուլղարական թագավոր Կրումի 813—814 թթ. Ադրիանապոլիս (այժմ՝ Էդիրնե) կատարած արշավանքի ընթացքում, այդ քաղաքի հայ բնակիչներից վերցրած ավարի ցուցակում առաջին տեղը գրավել են հայկական գորգերը, որոնք հիշատակված են հետևյալ մակագրությամբ. «Արմենիաստիքա ստրազլո մալոտարիա»¹, որը թարգմանվում է՝ «Հայկական հանգուցավոր բրդե գործվածքներ»: Սույն փաստը խոսում է այն մասին, որ այդ թվականներին Ադրիանապոլիսի հայկական գաղութի գրազմունքների մեջ գորգագործությունը գրավել է սրտակի տեղ: Իսկ ավարի ցուցակում հայկական հանգուցավոր բրդե գործվածքներ մասնավոր հիշատակությունից կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ իրենց՝ բուլղարներին, կասկերտագործության հանգուցավոր ձևը գեղեսու անձանոթ է կղել:

Վենետիկյան Նոշակավոր ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն (XIII դարի վերջեր) Թուրքմենիայից² (Կասպադովկիայի այն ժամանակվա տնունը) անցնելու ժամանակ գրում է, «Հայերը և հույ-

¹ Գրականության մեջ մինչև այժմ տարածված ձևը «Արմենիաստիքա—ստրոնկո—մալոտարիա» տեղիքին էր, որը նշանակում է՝ «կլոր բրդե գործվածքներ», ինչ որ անհասկանալի էր մնում: Հին հունարեն բնադիրը ստույգելով, վերականգնեցինք խոսկանը՝ «Արմենիաստիքա ստրազլո մալոտարիա», որ նշանակում է «Հայկական հանգուցավոր բրդե գործվածքներ»:

² Թուրքմենիա (Թուրքմենիա), պետություն Փոքր Ասիայում, հիմնված թյուրք-սելջուկների կողմից XI-րդ դարի վերջերին: Գոյություն է ունեցել մինչև XIV դարի սկիզբը: Որոշ ուսումնասիրողներ սույն պետությունը Մարկո Պոլոյի հիշյալ տեղեկության առիթով շփոթելով Միջին Ասիայի արդի Թուրքմենստանի հետ, թյուրքիմացության մեջ են բնկել:

ները երեք մեծ քաղաքներում՝ Կոնիայում (Իվոնիա), Կայսերիում (Կեսարիա) և Սվազում (Սերասալա), գործում էին աշխարհի ամենագեղեցիկ և ամենանուրբ գորգերը¹։ Ինչպես հայտնի է, դեռ XI դարի 20-ական թվականներից սկսած, այդ երեք քաղաքների հայերը մեծ մասամբ գաղթել են Վասպուրականից, Անիից և Կարսից։ Հենց Կոնիայում, սելջուկների ժամանակ, հայերի կողմից գործվել են բազմաթիվ գորգեր։ Դրանցից մեկը այժմ գտնվում է Մյունխենի թանգարանում²։

Հետագա դարերի համար թեև անգեղությունները պակասում են, սակայն, ենթադրում ենք, որ հայերը Կապադովկիայում մինչև ջայալիների ասպատակությունները՝ XVII դարի կեսերը, շարունակել են զբաղվել նաև գորգագործությունով և կապերտագործությամբ։

Կա հավանական է, քանի որ մեզ հասել են Սերասալայի (Սվազ) կուսակալության Զիլե (Սիլե) քաղաքում հայերի կողմից XVII դարում գորգային զարդամոտիվներով գործված կապերտների մի քանի նմուշներ, որոնք իրենց նշանակալի առանձնահատկությունների պատճառով կոչվել են «Զիլե» անունով։

Չ. Հոֆրիխտերը, այդ կապերտների զարդամոտիվների համեմատությունից ելնելով, գրանք նկատում է, այսպես ասած, «անասնամորթ (իմա՝ վիշապավոր՝ Վ. Թ.) գորգերի» վերջին նեոտորգները, որոնց մասին իր անգում հանգամանորեն կխոսվի³։

Եղիպտոս գաղթած հայերը նույնպես զբաղվել են գորգագործությամբ։ Ինչպես հայտնի է, «Ֆրաթիմյան խալիֆներից Մուստանգարի օրոք (1036—1094 թթ.) հայազգի վեզիր Պատր-էլ-Կամալին Եղիպտոսի վաճառականությունը և արվեստները ծաղկեցնելու համար բնդուռում է հաղարավոր հայ գաղթականներ»⁴։ Այդ մասին Մատթևոս Ուռհայեցին գրում է. «Եւ լազումք յո-

¹ Марко Поло, Путешествие, Ленинград, 1940, стр. 17—18.

² Այդ գորգի երկրորդ օրինակը 1917 թ. հայանաբերվել է նկարիչ Առաքել Պատրիկի կողմից Կոնիայի Մահիր-աթա մեզրեսեում։ Ա. Պատրիկի վերականգնել է այդ գորգի նախկին նկարը, որից Սիմոն Բերբերյանը մի օրինակ գործելով, նվիրել է Սովետական Հայաստանի Պետական պատկերասրահին (տես գորգը Հայկական ՍՍՌ Պետական պատկերասրահի ֆոնդերում)։

³ Հանդէս Ամսօբեայ, Վիեննա, 1940, էջ 107—108։

⁴ Ն. Մ. Աղազարմ, Նոթեր Եղիպտոսի հայ գաղթի մասին, Կահիրե, 1911, էջ 14։

գտվեցան հայոց յԵգիպտոս իբրև երեսուն հազարաց՝: Դրանց մի մասը, հավանաբար, հաստատված պետք է լինի Վերին Եգիպտոսի Ասիուտի նահանգում, հատկապես Սահակ քաղաքի շրջակայքում, քանի որ նրա մոտ «Ճերմակ» հայկական հին կիսավեր վանքի² վրա, մինչև այժմ գոյություն ունի երեք հայերեն արձանագրություն³: Այդ նահանգում հայերը մինչև XIII դարի առաջին քառորդը զենես զբաղվում էին հատկապես ջուրհակություն: Դա հաստատվում է արար աշխարհագիր Յակուտի վկայությամբ՝ «Ասիուտում հայ ջուրհակներ կային»⁴: Հայկական գորգագործությունը նույնիսկ գրանից շատ առաջ իր ազդեցություն էր գործել եգիպտական գորգագործության վրա, որի մասին հիշատակություն ենք գտնում արար աշխարհագիր Յակուբիի մոտ (9-րդ դար): Իր «Իբրք երկրներ» («Իթար ալ-Բուլդան») աշխատության մեջ խոսելով Վերին Եգիպտոսի գորգագործության մասին, նա գրում է. «Վերին Եգիպտոսի Ասիուտ քաղաքում, հայկական գորգերի նման կիրմիդով (այսինքն՝ սրգան կարմրի ֆոնով՝ վ. Թ.) գորգեր էին գործվում»⁵:

Համաձայն ավստրիացի բանասեր Կարարասեգի՝ Լվովում, Արմենիապոլսում, Եղիսարեթապոլսում և հատկապես Կիրլայում, ինչպես նաև Կյորքյոյում (Ավստրիա) և նույնիսկ Լիթյուանիայի մեջ հայերը զբաղվում էին գորգագործությամբ⁶: Ինչպես հայտնի է, XI-ից մինչև XV-րդ դարի սկիզբները, հատկապես Անիից տասնյակ հազարավոր հայեր գաղթել են Արևմտ, Մուղադիա և Բուկովինա (Ռուսիայի), Վերջինից նրանք մասամբ անցել են Լվով (կամ Լենբուրգ): Մինչև XVIII դարը այդ երկրներում հայերը իրենց գործվածքներում և հյուսվածքներում զենես օգ-

¹ Փամանակագրություն Մ. Առհայեցույ, Երուսաղեմ, 1869, էջ 253—254:

² Անցյալում Եգիպտոսում եղել են ավելի բան 35 հայկական եկեղեցիներ և վանքեր:

³ Թ. Ն. Գ. «Եգիպտոսի հին և արդի եկեղեցիներ», Դահլեր, 1927, էջ 15—22:

⁴ Յակուս, «كتاب معجم البلدان», հատ. 1, Լայպցիգ, 1924, էջ 272:

⁵ Al-Jakubi, Kitab Al-Boldan, Lugduni Batavorum, 1892, 2-nd ed., էջ 331.

⁶ J. Karabzcek, Die Persische Nadelmalerei, Suzendzchird, Leipzig, 1881, էջ 42. Վերջերս Սովետական Հայաստան այցելած Հունգարական ժողովրդական ռեսպուբլիկայի պատվիրակները հավաստամբ, գորգագործությունը Կիրլայում շարունակվելու է եղել բնորոշ մինչև վերջին տարիներս:

տագործում էին կիրառական արվեստի հայրենական զարգամտորիվները: Այդ է վկայում Բուեկովինիայի հայկական հին գաղութի հյուսվածքներից մեկ հասած մի նմուշ (զանվում է Վրեննայի թանգարանում՝ նախկին Կարլս մուզեյում), որի վրա պատկերված ծառի, աքաղաղի մոտիվները հար և նման են մեր ալմյան գորգերի բուսական և կենդանական նույնանման զարգամտորիվներին¹:

Այս փաստերը թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ հայերը այդ քաղաքներում քանի դեռ պահել ևն իրենց ինքնուրույնությունը, գրադվել ևն հայրենական արհեստներով և մանամանկ զորգագործությամբ:

Դեռևս X դարի 20-ական թվականներից հայերը մինչև Վուլգայի ափագանը զբաղվում էին գորգերի առևտրով և գորգագործությամբ: Թադիֆի գետոան Իրն Ֆաթյանը վկայում է, որ Կամայի բուլղարական թագավորի վրանում փոված էին հայկական գորգեր²: Հատկանշական է, որ Վուլգայի բուլղարների մաքրաքաղաքի ափերակներում (ալմյան Կադան քաղաքից մոտ 90 կիլոմետր հեռու) գանվել ևն գերեզմանաքարեր հայկական արձանագրություններով, որանցից մի քանիսը վերարերում են IX դարին, ինչպես նաև հայկական գրամներ և արձանագրություններ՝ XII դարից: Արդ, կասկածից գուրս է, որ բուլղարների մաքրաքաղաքում, — ինչպես գրում է Ա. Սմիրնովը, — կար հայկական մի գաղութ³, որտեղ ալմենայն համանականությամբ զբաղվում էին նաև գորգագործությամբ:

Ըստ սուս պատմարաններ Կարամղինի և Գլինկայի, XI դարի 60-ական թվականներին Կիևում ևս հիմնվել էր հայկական գաղութ, որը մինչև XII դարն ալմնքան է աճում, որ ստեղծվում է մի սրույն հայկական թագամաս⁴: Այստեղ հայերը զբաղվել ևն զանազան արհեստներով, հատկապես սակերչությամբ

¹ J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918. В. II, էջ 542.

² Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу, Москва, 1939, стр. 73.

³ А. П. Смирнов, Волжские болгары, 1951, Москва, стр. 25, 59, 60, 69, 149, 185, 191.

⁴ Н. М. Карамзин, История государства российскаго, СПб, 1816, т. III, стр. 212, С. Глинка, Обзорение истории армянскаго народа, Москва, 1833, т. II, стр. 232.

մետաքսադործությամբ¹, հալանարար նաև գորգագործությամբ և գորգերի ատևարով, Հետագայում, Դվինի և Անիի անկումից հետո, Նախտի շրջանում հաստատված հայերը և հատկապես պարսկահայերը, որոնք Շահ-Աբասի կողմից 1604 թվականին Հայաստանից բռնությամբ բնակեցվել էին Իսպահանի արվարձանում, հիմնելով Նոր-Ջուղան, այլևայլ ապրանքների հետ միասին, Ռուսաստան են ներմուծում նաև գորգեր, 1667—1672 թվականներին Ալեքսեյ Միխայիլովիչը առանձնաշնորհումներ է տալիս պարսկահայ վաճառականներին (10-ի փոխարեն 5 տոկոս մաքսի գանձում)² ապրանք ներմուծել Ռուսաստան և Նովգորոդի, Արխանգելսկի ճամբով առևտուր անել Շվեդիայի ու եվրոպական այլ երկրների հետ³, Այստեղ խոսքը վերաբերում է Նոր-Ջուղայի հայ վաճառականներին, որոնք Ռուսաստանից արտահանում էին ամեն տեսակ ապրանքներ, իսկ Աստրախանի ճամբով Ռուսաստան էին ներմուծում պարսկական և հնդկական ծաղկազարդ մետաքսեղեններ, գորգեր, կապերտներ և այլն: Այս առթիվ Սոջա Չաղար Սահրաթյանի գործակատար Մտեփան Ռամադանցու կողմից Իսպահանից Մոսկվա բերված և սուսայ թագավոր Ալեքսեյ Միխայիլովիչին ներկայացված 1673 թ. հունվարի 7—1674 թ. հուլիս 18-ին ապրանքացուցակում կարդում ենք. «Մեկ գորգ մետաքսից՝ 127 ոսբլի, 4 մեծ գորգ ոչ մետաքսից՝ 507 ոսբլի»⁴:

Նոր-Ջուղայի հայ վաճառականներից Ալեքսի Գրիգորևի կողմից 1687-ին Աստրախանից Մոսկվա բերված ապրանքացուցակում հիշատակված են «փոքր գորգեր»⁵:

Այսպես, ուրեմն, նոր-ջուղայեցիները մեծապես զարկ են տալիս Պարսկաստանի առևտրին, հատկապես մետաքսի և գորգերի գծով: Այդ մասին հատկանշական է այն հիշատակությունը, որտեղ ասված է, որ XVII—XVIII դարերում Պարսկաստա-

¹ Л. М. Меликсет-Бек, Древняя Русь и армяне, Հայկական ՍՍԻՖ ՔԱԼԵԳԻԻ Ինստիտուտ, Աշխատությունների ժողովածու, հատոր 1, 1946, էջ 112:

² Собрание актов, относящихся к обозрению истории армянского народа, Москва, 1838, т. I, стр. 142—144.

³ Армяно-русские отношения в XVII веке (сборник документов). Ереван, 1953., стр. 101—102.

⁴ Նույն տեղում, էջ 190:

նից գեպի Եվրոպա ուղարկված մեռաքաթի և գործվածքների շրջանառությունը տարեկան հասնում էր 22 հազար հակի՝¹:

Հայերի Եվրոպայի հեռ ունեցած առևտրական հարաբերությունների մասին տեղեկություններ կան գեա վաղ միջնադարից, բայց գորգերի մասին որոշակի տեղեկություններ մեզ հասել են Կիլիկիայի հայկական պետության շրջանից: Այդ մասին Ֆլորենցիայի Բարդի ընկերության Կիպրոսի ճյուղի կառավարիչ Բարդուչի Պեգոլեատիի հիշատակագրում ի միջի այլոց, խոսվում է նաև Կիլիկիայից Եվրոպա ներմուծված կապերաների (գորգերի) գների մասին: Այստեղ կարգում ենք. «Գին և սակ նիւթոց և իրաց յԱյաս և ի Սիսուան յամս 1274—1330. կապերա՝ նոր գրամ 10.16 շ՝: Մի այլ սպրյուրից տեղեկանում ենք, որ 1340—1354 թվականներին հայերը (համանարար Կիլիկյան վաճառականները) Բրուզե քաղաքի Սեն-Պոնտատինն եկեղեցու նրապարակում վաճառում էին գորգեր՝: Հավանարար հեռագրում հայկական այդ գորգերն են, որ սրպես զարգամուսիվ իրենց արտահայտությունն են գաւել XV—XVI դարերի իտալական և հայանդական հայանի նկարիչների՝ Գամինիկո դի Բարտոլեի, այլ անվամբ՝ Վիննեթանսյի, Կիրլանտայոյի և Հանս Մեմլինկի կառվարում:

Ինչ վերաբերում է գորգագործության արհեստը Եվրոպա մուտք գործելուն, այդ մասին կարգում ենք հետևյալը. «Գորգագործությունը Արևմտյան Եվրոպա, հատկապես Ֆրանսիա է մուտք գործում XIII դարի սկզբներին՝ խաչակիրների ժամանակաշրջանում. «Սուրբ երկրի (Երուսաղեմի՝ Վ. Թ.) ուխտավորները և խաչակիրության գինովորները,— կարգում ենք մի աշխատության մեջ,— արևելքից արևմուտք ընդին այդ հնապարհան արվեստը, որի հետեանքով Ֆրանսիայում գործված գորգերը երկար ժամանակ կոչվում էին «սարակիկոսյան գորգեր»²:

XIII դարում, Լուգովիկոս Գ-րդի ժամանակ, գորգագործությունը իր տարածումն է գտնում Իլ-դը-Ֆրանսի, Արտուայի, Ֆլանդրի, Փարիզի, Բրուքսելի և Արրասի գավառներում³: Չնայած այն բանին, որ XIII դարում Կիլիկիայի և Ֆրանսիայի նավահան-

¹ Ch. D. Tekéian, «Marseille, La provence et les Armentiers», Marseille 1929, էջ 14. «Parfait négociant», Marseille, 1670. Voyages du chevalier Chardin en Perse par L. Langlès, Tome IV, Paris, 1811, էջ 163.

² Ալիբան, Սիսուան, Վիննեթի, 1885, էջ 370:

³ Ս. Սաբալաս, «Բեկդիան և հայերը», Վիննեա, 1937, էջ 110—122:

⁴ «Lecteurs pour tous», Paris, 1903, էջ 393.

⁵ Նույն տեղը:

գիտաների միջև առևտրական կապ էր հաստատվել, բայց հայկական գորգագործութեան մասին Ֆրանսիայում տեղեկութեան ենք գըտնում միայն XIV դարի վերջերից սկսած, երբ Կլիկիայի հայոց թագավոր Կոն 6-րդը 1384 թվականին գերութեանից ազատագրվելով, Եփրատոսից անցնում է Ֆրանսիա, այդտեղ բերել տալով գորգագործ վարպետներ¹: Բացի այս վերջիններից, Կլիկիայից Ֆրանսիա են գաղթում նաև սուրբհայերը: Այս են վկայում հարավային Ֆրանսիայում պահպանված հետևյալ տեղանունները՝ «գեյ-արմենիեն» (գյուղ «հայեր» անվամբ), «Պոն-գեյ-արմենիեն» (հայերի կամուրջ), «Պլաս դ'Արմենի» (հայկական հրապարակ), «Մյուս դ'Արմենի» (հայկական փողոց՝ Մարսելում), «Մոնտեն-դ'Արմենի» («հայկական սղորուր» անվամբ փողոց՝ Մարսելում) և այլն:

Հետագայում, XVII—XVIII դարերում, հարավային Ֆրանսիայում հաստատվում են նաև նոր-ջուղայեցի հայ վաճառականներ, ինչպես նաև մի գյուղատնտես Հովհաննես Ալթունյան անվամբ, որը ներմուծում է տարտնի սերմը, և ի պատիվ որի՝ Լուիլյուզի նահանգի գյուղերից մեկը անվանվում է «Ալթըն-լե-Պալյուս»²:

Արևմտյան Եվրոպայի, հատկապես Ֆրանսիայի հետ նոր-ջուղայեցի հայ վաճառականների ունեցած առևտրական հարաբերությունների մասին մեզ հասել է երեք փաստաթուղթ. առաջինը՝ Լուգոսիկոս XIII-ի հրովարտակն է հայերի մասին, երկրորդը՝ Միշելյուսյի 1635 թ. հունիսի 24-ի հրամանագիրը³, իսկ երրորդը՝ Կոլլեր 1671 թ. հոկտեմբերի 16-ի նամակը՝ ուղղված Պրովանսի պառլամենտի նախագահ պրն. Օրբեգին⁴:

Ֆրանսիական թագավորը և այդ երկրի երկու հոչակավոր միջնասարները, անշուշտ, նկատի ունենալով մեկ կողմից պարսկահայ վաճառականների Մերձավոր Արևելքի առևտրական ապարկում ունեցած կարևոր դերը, մյուս կողմից՝ Հսլանդիայի,

¹ A. Achdjian, Un Art Fondamental: Le tapis, Paris, 1949, էջ 252—253.

² Ch. Diran Tékéian, «Marseille, La provence et les Arméniens», Marseille, 1929, էջ 66.

³ Reg, I des insin. Amiraute, 32 Janvier 1650, Fol. 803.

⁴ Depping, Correspondence administrative, էջ 475 և Charle-Diran Tékéian, Marseille, La provence et les Arméniens, Marseille, 1929, էջ 23. (տես Ֆրանսերեն բնագրերը և զբանց թարգմանութեանները հավելվածում, № 11, 12, 13 փաստաթղթերում):

Իտալիայի և Անգլիայի առևտրական վաճառաշահ քաղաքների գեղեցիկ պայքարելու անհրաժեշտութիւնը, որոշ արտոնութիւններ, թույլտվութիւններ ևն շնորհում առանձնապէս պարսկահայ վաճառականներին, սրպէսզի նրանք, հատկապէս իրենց մեծաքսի հումքի և մեծաքսյա գործվածքների վաճառման համար նախապատուութիւնը վերահիշյալ երկրներից ավելի վերապահեն Ֆրանսիային:

Գեղ միջին դարերից սակզծված այդ հարաբերութիւնների նեւեանքով էլ արեւոյան Եվրոպայի երկրներում, հատկապէս Անգլիայում, Ֆրանսիայում, սրպէս արեւելյան գորգի համանիշ գործ է ամփում «կարպետ» (carpet) տերմինը, որը ոչ այլ ինչ է, եթէ ոչ հայկական «կարպետ» բառի ժողովրդական ձևը: Միջին հայերէնում, սրպէս «գորգ» բառի համանիշ, ընդհանուր առմամբ օգտագործվում էր «կարպետ» տերմինը, այսպէս՝ «տաւր յիս Բ. գեղան և առ զկարպետն»¹, Ուստի և, ամենայն հավանականութեամբ, Արեւոյան Եվրոպայի երկրների և Կիլիկիան հայկական պետութեան միջև տեղի ունեցած առևտրական հարաբերութիւնների ընթացքում, ապրանքի (գործվածքի) նեւ պետք է, որ «կարպետ» տերմինը նույնպէս մուտք գործած լինի այդ երկրները: Այդ մասին մեզ հասել է վերին աստիճանի հետաքրքիր մի փաստաթուղթ, գրի առնված 1295 թվականի սեպտեմբերի 2-ին, վենետիկցիների կողմից Ալասի նավահանգստում (Կիլիկիա) Մարտելիացի մի առևտրական նավի կողպավելու անթիվ, սրտեզ այլ ապրանքների կարգին հիշված են նաև «Carpitarum de Gurcha», այսինքն՝ «կարպետներ Կորիկոսից»²: Ուստի և կասկածից դուրս է, որ «կարպետ» տերմինը սրպէս արեւելյան գորգի համանիշ տարածված լինի նաև Արեւոյան Եվրոպայի լեզուներում: Օրինակ՝ անգլերէնում սրպէս «գորգ» բառի համանիշ թեև գոյութիւն ունի «տըգ» (rug), իսկ ֆրանսերէնում՝ «տապիս» (tapis) բառը, այնուամենայնիւ, երկու լեզուներում էլ «կարպետ» (carpet կամ carpeite) բառը օգտագործվում է սրպէս արեւելյան գորգի համանիշ: Ակադեմիկոս Հ. Օրբելին ևն թաղրում է, որ ռուսերէն «ковёр» տերմինը նույնպէս ծագում է հայերէն կարպետ բառից³, որը, ըստ երևույթին, նույնպէս կապված է հայ-

¹ Ն. Յա. Մառ, Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, մասն Բ., Ս. Գե-տերբուրդ, 1894, էջ 71:

² V. Langlois, Cartulaire de la chancellerie Royale des Roupéniens, Venise, 1863, էջ 164:

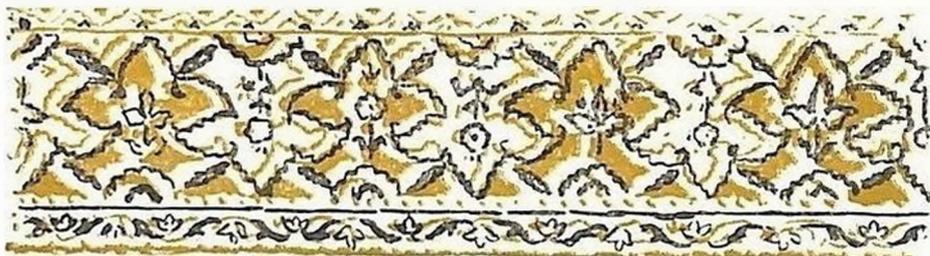
³ Տե՛ս Հ. Աճառյանի Արմատական բառարանում «կարպետ» բառը:

կական գորգային գործվածքը XI—XIII դարերում Ռուսաստան ներթափանցելու երևույթի հետ:

Այսպես, ուրեմն, եթե Արևմտյան Եվրոպայում «կարպետ» տերմինի տարածումը կապված է այդ տպրանքի միջնադարում Կիլիկիայից Եվրոպա ներմուծվելու հետ, ապա այստեղ ուշագրավ է այն, որ ասպին գեպքում, երբ Հայաստանը գտնվում էր արաբների ավրաղեսուժյան տակ, հայկական Կարին քաղաքի արարերեն կալիկալա անվան կրճատ ձևը՝ «կալի» > «խալի» հորջորջումը, որպես «գորգ» բառի հոմանիշ տարածվում է Մերձավեր Արևելքի սրոշ երկրներում, իսկ երկրորդ գեպքում, երբ հայերը Կիլիկիայում պետականութուն են ստեղծում, որպես գորգ բառի հոմանիշ, հայ ժողովրդական «կարպետ» անրմինը կիլիկյան հայ վաճառականների միջոցով տարածվում է Արևմտյան Եվրոպայում, հատկապես Անգլիայում և Ֆրանսիայում:

Այս բոլորը վիայում են այն մասին, որ գորգագործութունը Արևելքում լինելով կիրառական արվեստի հիմնական ճյուղերից մեկը, հայերը գեո սկզբից այդ բնագավառում իրենց խոշոր ավանդըն են մուծել և մեծապես նպաստել դրա զարգացմանը հայրենի երկրում և տարածմանը Եվրոպական սրոշ երկրներում, ուր նրանք գաղթել էին իրենց բուն հայրենիքում ստեղծված քաղաքական, տնտեսական դժնդակ պայմանների հետևանքով:

Գորգագործության բնագավառում հայերի այդ բաղմարդյուն գործունեութունից որպես նյութական մնացորդներ մեզ հասել են հազիվ մի քանի տասնյակ գորգեր կամ գորգերի կտորներ, սրոնք վերաբերում են XIII—XVIII դարերին և մեծ մասամբ գտնվում են Եվրոպական պանագան թանգարաններում: Այսպես՝ գրանցից կան Վիեննայում՝ Ալստրիայի արդյունարեության և արվեստի թանգարանում, Բեռլինում՝ Գերմանիայի նախկին Ֆրիդրիխ-կայսերական և Մյունխենի թանգարաններում, Ամստերդամի համալսարանի թանգարանում, Լոնդոնի Վիկտորիա Էնդ Ալբերտ թանգարանում, Չիկագոյի թանգարանում, Նյու-Յորքի Մետրոպոլիտեն մուզեում, Լենինգրադում՝ Բոտկինի կոլեկցիայում, Կ. Պոլսում՝ Էվգաֆի թանգարանում, Կահիրեում՝ Եգիպտոսի թանգարանում, ինչպես նաև առանձին անհամների կոլեկցիաներում՝ Գ. Ամատունու, Կրաֆի (Վիեննա), Գարբիել Հանրգոյի (Փարիզ), Մարկոսյանի, Փուշմանի(ԱՄՆ) և այլոց մոտ: Այդ գորգերի մասին հանգամանորեն կխոսվի հետագա շարադրանքի մեջ:



Գ Լ Ո Ւ Ե Ն Ե Ր Կ Ր Ո Ր Գ

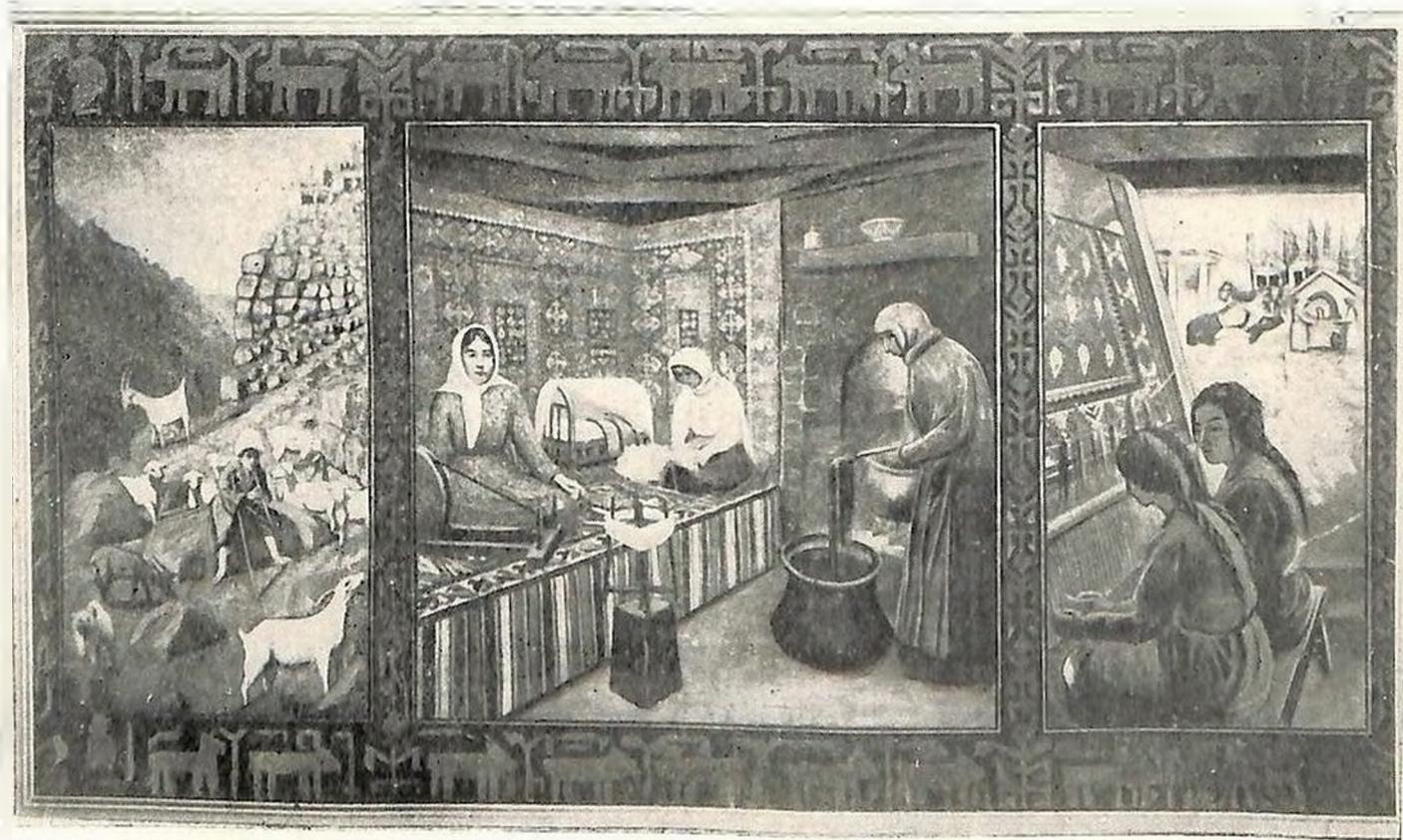
ՏՆԱՅՆԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՍՏԱՆՈՒՄ
ԵՎ ՀԱՐԵՎԱՆ ԵՐԿՐՆԵՐԻ ՀՍՅԱՐՆԱԿ ՎԱՅՐԵՐՈՒՄ



Այլուկ - մանգոլական արշավանքների շրջանում XI—XII դարերում, և հատկապես Գոխնի, Անիի անկումից հետո, Հայաստանում սակզմամբ անտեսական և քաղաքական ծանր պայմանների հետևանքով, մեծ թվով հայեր, հատկապես քաղաքային ազգարնակաչափյառնից, ստիպված են լինում գաղթել օտար երկրներ, որի հետևանքով արհեստագործությունը միջնադարյան Հայաստանում, հատկապես քաղաքներում, իր նախկին բարձրության վրասի մնում: Ինչ վերաբերում է գորգագործությանը, այն պարփակվում է Լոսու, Իջևանի, Արաղածոանի, Շիրակի, Չանդեղուրի, Վասպուրականի, Բարձր Հայքի դյուղերում, պատմական Հայաստանի այն մասերում, որտեղ տեղական բնակչությունը հնագույն ժամանակներից ի վեր զբաղվելիս է եղել անտանապահությամբ, մասնավորապես սչխարաբուծությամբ, որը գորգագործության համար հայթայթում է անհրաժեշտ հիմնական հումքը՝ բուրգ:

Ա. ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԲԱԺԱՆՈՒՄԸ ԵՎ ԳՈՐԾԵԼՈՒ ՏԵՆՆԵԿԱՆ

Այդ լեռնային շրջաններում, որոնք ընդհանուր առմամբ բնափակ անտեսության էին վարում, յուրաքանչյուր ընտանիք, համաձայն իր նյութական կարողության, տեղական ճաշակով գործել է ինչպես բնտանիքի համար անհրաժեշտ հագուստներ, նույն-



Բնափակ տնտեսության շրջանում գորգագործուհիուհներ պատկերող կոմպոզիցիան նկար, գործ՝ Գր. Շարրարչյանի

պես և գորգեր անային գործածության, աղջիկներին օժիտի և նղերներին համար, գորգային գործվածքով խուրջին, քարձի երեսներ, թամբի ծածկոցներ, «մատնաքաշ կապերաներ», «մաֆրաշներ», «ջեջիմներ», ինչպես նաև հյուսում փախաթներ, զցում թաղիքներ և այլն:

Սակայն գործվածքի հումք՝ բուրբը, ոչ բոլոր գյուղացիները, հասկատիս քիչ ոչխար ունեցողները, կարողանում էին սեփական միջոցներով հայթայթել: Մուտի և նրանք փոխադարձաբար միմյանց բուրդ էին տալիս, որը սովորույթի կարգն էր անցել և հայտնի է «մանսուփոխ» անվամբ:

Նույն կերպ և հումքը վերամշակելու (բուրբը յվալու, գլելու և այլն), ինչպես նաև բուն գորգը գործելու ընթացքում լայնորեն տարածված է եղել համապատասխանների փոխօգնությունը միմյանց: Աշխատանքի այդ կոլեկտիվ ձևը կոչվել է «միջի»:
«Միջի»-ին մասնակցող անձերը իրենց աշխատանքի գիմաց գրամական վարձ չեն ստացել: Դրանք, որ սովորաբար լինում էին գործվող գորգի կամ կապերաի տիրոջ աշխատանքներն ու հարևանները, աշխատանքի ընթացքում այդ տիրոջ կողմից հյուրասիրվում էին նախաճաշով, ճաշով և ընթրիքով: Հատուցումը կատարվում էր նույն կարգով՝ անհրաժեշտության դեպքում «միջի»-ի մյուս մասնակիցներին փոխօգնության հասնելու ձևով:

Աշխատանքի այս կոլեկտիվ ձևը գորգագործության մեջ ժամանակին նկատել է նաև Մ. Իսահր Նա իր «Գորգագործական արտադրությունը Անդրկովկասում» աշխատությունում մեջ անգրադառնալով այս երևույթին, մեր կարծիքով ճիշտ չի մեկնարարանել դրա էությունը: Նրա կարծիքով, «միջի»-ն չի հանդիսացել աշխատանքի կազմակերպման պրոպրետիվ ձև, այլ իրենից ներկայացրել է կալվածատիրական ժամանակաշրջանի մնացուկ, երբ գյուղացիները սրբաբանությամբ էին կալվածատիրոջը բնասուրքեր տալ սեփական աշխատանքով¹:

Ահներև է, որ Իսահր չի պատկերացրել «միջի»-ի էությունը: «Միջի»-ն, ինչպես և գյուղացիների կենցաղում գոյություն ունեցած փոխօգնություն շատ ձևեր, ավելի վաղ ծագում ունեն, բան ֆեոդալական ժամանակաշրջանը և ըստ էության հակադիր են շահագործողական հարաբերություններին: Այլ բան է, որ կալվածատերը այդ սովորույթը (ինչպես նաև նման այլ սովորույթ-

¹ Տե՛ս Մ. Исаяв, Ковровое производство Закавказья, 1932, Тифлис, стр. 72.

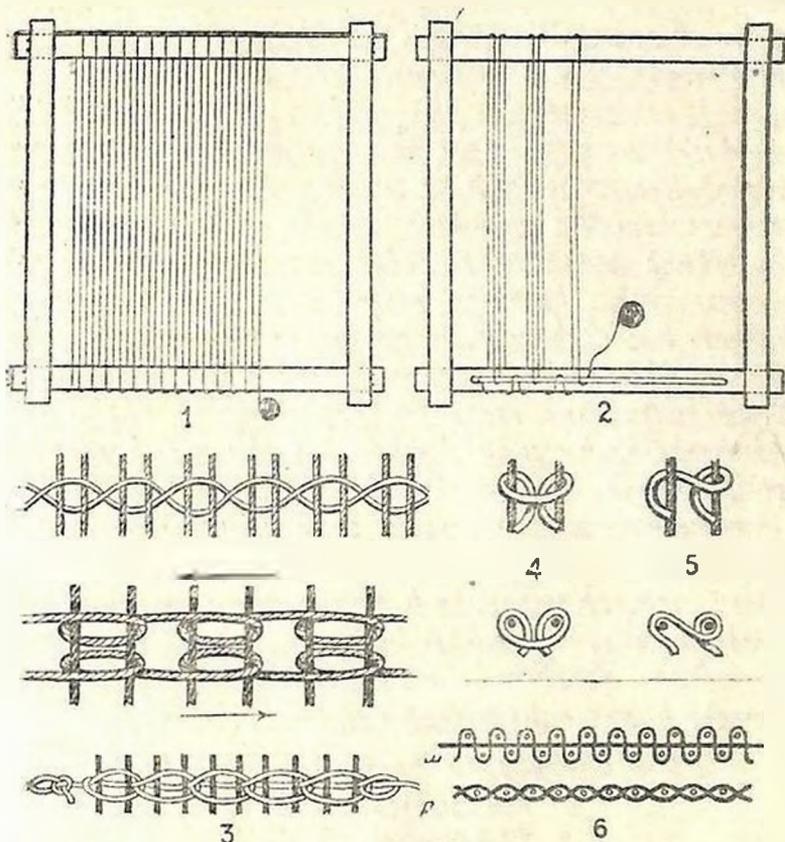
ներ) հարմարեցրել և ծառայեցրել է իր շահագործողական նպատակներին: Հարցի այս կերպ դրոււմը առարկութեան տեղիք տալ չի կարող:

Այժմ անդրադասնանք այն հարցին, թե ում միջոցով և ինչպես էր կատարվում գորգի բուն գործումը: Հայկական տնայնագործական հին օջախներում տեխնիկական նկարագրութեան հոլներ: Տնայնագործները սրպես թորինակ՝ օգտագործում էին իրենց շրջանում հայանի որևէ մի գեղեցիկ գորգի կամ սպիտակի ամբողջութեամբ և կամ մի քանի գորգերի առանձին մասերը միասին վերցրած, այսպես՝ մեկի շրջագոտու դարգանախշերը, մյուսի՝ Եպոզնոցը, ամեղալիտները և այլն:

Յուրաքանչյուր քննանիքի մեջ հարսներից նա, ով որոշ փորձատու թեւեւ էր ձևեր բերել, կատարում էր վարպետի գեր: Նա տան մյուս հարսներից կամ չափահաս օգջիկներին մեկի օգնութեամբ, բոս գորգի խտութեան չափսերի, սրանք առանձին շրջաններում տարբեր են լինում¹, նախ պատրաստում է գորգի ստալնը (հինգամբը): Իր օգնականի հետ տորքի վրա հենելն ու ապակը վերջացնելուց նկատ, վարպետ գորգագործի առաջին գործն է լինում գորգի «բերանի» կտավի գործելը (առաջագրութեանների սպասուսի № 3), որի լայնութեանը, բոս գորգի մեծութեան, լինում է 2,5—3,5 սմ, սրից նկատ սկսվում է խավ գործելը: Տնայնագործական պայմաններում գորգը թելագրութեամբ էր գործվում. իսկ արհեստավարական շրջաններում պատրաստվում էր եթև ոչ գորգի տեխնիկական նկարը, գոնե գորգանկարի նախնական էսքիզը. այլապես հնարավոր չէր լինի պահպանել գորգի կամ սպիտակի համաչափութեանը, եթև նկատի ունենանք այնպիսի մի գորգ, ինչպիսին է, օրինակ՝ «Անահիտ» գորգը:

Վարպետը, ինչպես ասվեց, օրինակ՝ գորգը հակասակ երեսին դարձրած, միաստի թելադրում էր յուրաքանչյուր հանգուց իր

¹ Իջևանի շրջանի (Ղարախի) և Չանդեղուրի գորգերում մեկ քառակուսի զեղիմեարի յուրաքանչյուր շարքի մեջ լինում է 30—35 հանգուց, իսկ շարքերի ինչպես մոտովաբոն է ասում, Եպտերի՝ նստվածքը լինում է 30—40, մինչդեռ Ղարախի գորգերի (աղբբեջանական և հայկական) խտութեանը այլ է՝ յուրաքանչյուր շարքում հանգուցների թիվը լինում է 37—40, իսկ շարքերի նստվածքը՝ 37—45, Վասպուրականի գորգերում՝ 28—30×35—40, Սևրաստիայի (Սվազի) գորգերում՝ համապատասխանաբար 45—47×45—50, Սպարապի գորգերում, որոնց մեջ գործ է անվել մեղուկե տիպի հանգուցի ձևեր, 26—28×26—31:



Գծ. 3. 1. Առանց ձիպտաի հենքը. 2. Ձիպտոով հենքը. 3. Շղթա գործելու տարբեր ձևերը. 4. «Կրկնակի» հանգույց. 5. «Մեկուկես» հանգույց. 6. Գորգի կտրվածքի սխեման՝ ա) միջնաթելը կառուտելու հին ձևի դեպքում, բ) միջնաթելը կտուտելու նոր ձևի դեպքում:

յուր շնով: Այսպես, Վանի կանաչ, Լրկու դեղին, Լրեք սպարապերկու կապույտ, Լրեք սպարապին՝ Լրեք կարմիր» և այլն: Իսկ սգնականները (որոնք բնդհանրապես տան շափահաս և գեռատի աղջիկներն էին լինում) կապում էին հանգույցները ըստ տեղահասն սովորության «կրկնակի» և կամ Վանի ու կես» հանգույցի ձևով, ըստ որում սիսնակները կապում էին գորգի տափի (Ֆոնի) միապույն հանգույցները, իսկ սրտ ճամուռները ունեցողները տարբի վերևից կախված «օրինակ»-ը կարգալով, «ծաղիկներն էին թափում», այսինքն՝ «գործում ինչպես շրջագոտիների զարգանախշերը՝ «ճրերը», «օրուջները», «օձիկները» և այլն, նույնպես

և անկյունների ստացածագիկները՝ «բարուճները», «թըրերը»,
 երիզներում՝ «խշախ խեղքերը» (նիզակի ծայրերը), ինչպես նաև
 տափի մեկայիտները («կյսիկը»), նրանց շուրջը կգամ զանա-
 զան զարգամոտիվները՝ «խնձարները», «հավատոտիկ»-ները,
 «տիկիկ»-ները, «խաչրուս»-ները և այլն: Իսկ գորգի տափի
 մակերեսի վրա զարդանախշեր չլինելու գեղարուամ, անաչնագործ
 գորգագործները, բոս մարդկանի ցուցմունքների, գործում էին
 իրենց սվանի կամ շրջանի համար սրտը կարևորություն ունե-
 ցող պատյների, ներկատու բույսերի, սրսի և քնտանի կեն-
 դանիների, թռչունների, աշխատանքային ու երաժշտական գոր-
 ծիքների, կենցաղային իրերի և նույնիսկ սրտը զարդերի՝ կա-
 խիկների, վզնոցների («բողմախներ»), արևախայների («շեմախ-
 ներ») մոտիվներ և այլ սխեմաներ: Այդ գեղարուամ, երբ քնդորի-
 նակիկիք գորգի տափում լինում են զարգամոտիվներ, սրանք
 չեն համապատասխանում ավյալ շրջանի ճաշակին և կամ շատ
 վաղուց կորցրել են իրենց նշանակությունը, դրանք գուրս են
 հանվում նախշերի շարքերից և փոխարինվում ավյալ շրջանում
 տարածված զարգամոտիվերով: Պետք է նշել նույնպես, որ
 աշխատանքի պրոցեսում գորգագործների կողմից հորինվում
 են խաղեր և, ըստ աշխատանքի սխեմի, երգվում:

Ահա դրանցից մի ֆուտը.

Փալաս, ջեթիմ

Քիլիմ, գարա.

Խինեմ, կոճեմ,

Չըվալ, արա.

Տարաուկ թալեմ

Ասղ առնի թիլ,

Քարգուլ զարկեմ,

Դրմփըլ, դրմփըլ:

.....

Իչնի ըլնի՝

Թըխ ցամ, թըխ վեր,

Կոճ ը խինամ

Թուր ը ասկեմ¹:

Այսպես, ուրեմն, գորգագործությունը Հայաստանում հան-
 դիսացել է այն հիմնական կիրառական արվեստներից մեկը, որի

¹ Տե՛ս Ա. Ղանալանյան, Հայ շինականի երգերը, Երևան, 1937, էջ 223,

միջոցով նույնպես ժողովուրդը արտահայտել է իր ասլրուձևերն ու ձգտումները, գրուել գեղարվեստական ճաշակը: Գորգագործությունը միաժամանակ հանդիսացել է կանանց շնորհքը գրեթե փորոց հիմնական բնագավառներից մեկը: Չափաճառ ազդիկները, բա սովորության, «հարմարաստեթյան» եկող հյուրերին իրենց ուշիմությունն ու շնորհքը ցույց տալու համար որեէ պատրվակով նստում էին հինիսմ գարգի առաջ և սկսում գործել այն: Այս սովորությունն իր արտացոլումն է գտել հայ ժողովրդական բանահյուսության և հեքիաթների մեջ: Այդ տեսակետից բնորոշ է «Անահիտ» հեքիաթը: Վաչագանի համար եկած հարմարաստեթերին իր շնորհքը ցույց տալու միտումով, Անահիտը վեր առնելով սավանը ոստանի երեսից, սկսում է շարունակել գործելը, իր մտաների արագաշարժությամբ զարմացնելով ներկաներին¹:

Հենց նույն, այսինքն՝ կանացի շնորհքը ցույց տալու նկատառումով, օմիտի հրապարակային ցուցադրման՝ «բաժինք հիշեցնելու» ժամանակ ազդիկները գովքի էին արժանանում. օրինակ՝ Լոսիում, Չանգեղուրում և Հայաստանի այլ գավառներում: Օմիտի ցուցադրման ժամանակ սովորություն կար բարձրաձայն կանչել.

Շեն կենա խնամին,
Տվել ա իր բարեկամին,
Մի ևզնախուրջին,
Մի հատ խալիչա
Մի հատ էլ վելի,
Ջոլ զոլ կուլենի,
Էրկու էլ կարպետ,
Գործսոյն ա վարպետ²:

¹ Գ. Ազյան, Երկեր, հատ. 1, Երևան, 1917, էջ 154:

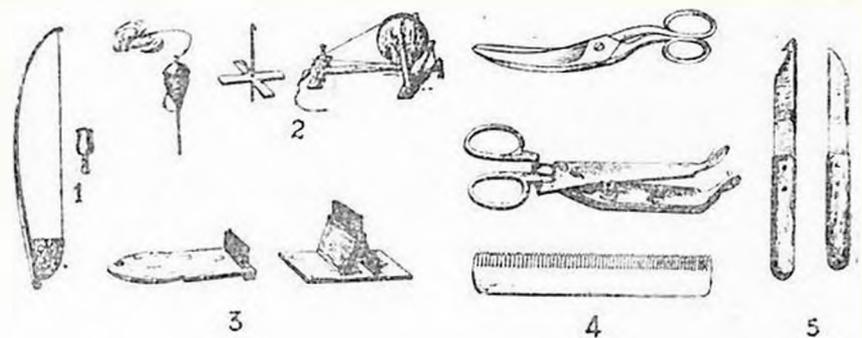
Նման սովորությունն իր արտահայտությունն է գտել նաև Հայաստանում ալրոդ բրդերի բանահյուսության մեջ: Ճորքի առաջ նստած բուրդ ազդիկը հարմարաստեթերին իր ուշիմությունը ցույց տալու համար հարց է տալիս իր մարը. «Դայե, չի գայնեմ սէր (մայր ինչ նախը անեմ): Մայրը պատասխանում է.

Գնչոնն կնմիր,	(Կանաչ դաշտ
Մրհին լը սմր,	Ձին վրան,
Վնէսիկ լը պմր:	Բուռիկն առջևը):

² Ե. Լալայան, Բորչալուի գավառ, «Ազգագրական հանգես», 1X դերք, Քիֆլիս, 1902, էջ 237—238:

Այսպիսով, ակներև է գորգագործությանը (և առհասարակ կապերախն, խուրջիներն և նման այլ գործվածքներին) կենցաղում տրված կարևոր նշանակությունը: Այս պայմաններում բնական է, որ ծնողները շահագրգռվածություն կցուցարեին իրենց ազգիկներին մասնագիտանալու խնդրում քույրհարկության, մանավանդ գորգագործության մեջ:

Այժմ տեսնենք, թե ակներևիական ինչպիսի միջոցներով են գործել գորգերը և ինչ փոփոխություններ են կրել այդ միջոցները ժամանակի ընթացքում:



Գծ. 4. 1. Անեղ. 2. Իլիկ (թեշիկ) և ճախարակ. 3. Սանդերք. 4. Գորգագործական մկրատի հին ու նոր տեսակները և խալի սանրք. 5. Գորգագործական գանակ՝ կետով և առանց կետի:

Անցյալում ինչպես անայնագործ, նույնպես և քաղաքային արհեստավոր գորգագործներին հիմնական աշխատանքային գործիքները կազմել են աորքը, մկրատը, կառաքը, գանակը և փաքը սանրը, իսկ հումքի վերամշակման համար՝ սանդերքը, անեղը, ճախարակը, իլիկը և քամամանը (տես № 4 գծ. ազյուսակը): Այնուամենայնիվ, քաղաքային արհեստավորների գործիքները, գյուղի անայնագործների գործիքների հետ համեմատած, ավելի կատարելագործված են եղել:

Գորգագործական գործիքները բնդհանուր առմամբ ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի հզղվել ու կատարելագործվել են: Այսպես, օրինակ՝ գորգագործական հաստոցը միշտ չէ, որ այժմյան ուղղահայաց ձևն է ունեցել, նախապես այն եղել է հարիզոնական, որը կոչվում է «գեանդգործ» կամ «ստափի գործ» և հիմնովին տարրերվել է հետագայի տարրից:

Գեանդգործ հաստոցի վրա կարելի է գործել ջեջիմ և շայ (նախշազարդ լայն գոտի), ոչ ավելի քան 40—50 սմ. լայնու-

թյուն ունեցող «տախտակներին» կամ «շախ»-երին: Այդ նախնական տորքը բնական միջնակ սովետական շրջանը զգալի շարժով օգտագործվում էր տնայնագործների կողմից և այժմ էլ, ճիշտ է, խիստ նվազ չափով, բայց և այնպես որոշ դեպքերում գործ է գրվում Լոտու, Արարատյան գաղափ, Շիրակի, Զանգեզուրի գյուղերում: Ամենայն հավանականությամբ, ժամանակին գրանից է աստղացել նաև գորգագործական հորիզոնական (պատկած) լայն տորքը (տես № 5 ս. 4):



Գծ. 5. 1. Գնանգործ (շալ գործելը). 2. Տափի գործ (գորգ գործելու հին ձևը):

Զնայած Հայաստանում հայտնի շի կել գորգագործական հորիզոնական տորքը, բայց, հենվելով հարևան ժողովուրդների նյութերի վրա, կարելի է ենթադրել, որ արհեստագործության, ուստի և գորգագործության զարգացման հետևանքով հորիզոնականը հետագայում տեղի է տվել ուղղահայաց տորքին, որը անշուշտ, մեծ առավելություններ ունի աստղինի համեմատությամբ, այն ասումով, որ ուղղահայաց տորքը տան ներսում քիչ տեղ գրավելով և հեշտացնելով գործելը, նպաստում է գորգագործության լայն ապրածմանը քաղաքներում: Այնուամենայնիվ, միջին Ասիայի որոշ երկրներում, հատկապես Թուրքմենական ՍՍԽ-ում, մինչև այժմ էլ հորիզոնական տորքը լայնորեն օգտագործվում է գորգագործության մեջ, այնպես որ Աշխաբադի փորձնական արհեստանոցում մինչև 1952 թ. եղել է բնգամենը երկու ուղղահայաց տորք:

Հայաստանում մինչև XIX դարի 70-ական թվականները, համարյա շատ չնչին փոփոխություններով օգտագործվում էր ուղղահայաց սեպավոր հին տորքը, Բնատնտեսության շրջանում:

երբ անսյնագործները գործում էին միայն սեփական կարիք-ները համար, զեռնո ըստարարվում էին ուղղահայաց սեպտոր տորքով: Այնուամենայնիվ, ուղղահայաց սեպտոր տորքն ուներ ակնհայտ արտ թերություններ, որոնք անդրադասում էին գորգի որակի և աշխատանքի արտագրողականության բարձրացման վրա. օրինակ՝ գորգի գործված մասը տորքի մյուս կրկը շուտ տայու համար անհրաժեշտ էր երկու կողերի սեպերը թուլացնել և վերստին ամրացնել, որը թե ժամանակի որոշ կուրստ էր պատճառում և թե սեպերի անհամաչափ ամրացման գեպում թեկերի պրկումով հենքամեկի մեջ առաջանում էր կարվածք, ինչպես նաև գործվածքի տարբեր մասերի մեջ՝ անհավասարություն: Մյուս կողմից, ուղղահայաց տորքը մինչև XIX դարի վերջերը զեռնո անշարժ էր, այսինքն՝ սեպտոր տորքի կրկու կողերի վալի ծայրերը հասակի մեջ թաղված էին լինում, իսկ վերին ծայրերը՝ պատին հենում: Տորքի վերևի և ներքևի լծերի ծայրի կարության պատճառով էլ լծերի զիմացկունությունը նվազում էր: Բնական է, որ սեպտոր հին տարբերը կապիտալիզմի զարգացման պայմաններում չէին կարող ըստարարել գորգի սպասման շուկայի պահանջները:

Այդ թերությունները մասամբ վերացվեցին XX դարի սկզբներին միայն: Այդ գործում նշանակալից զեր են խաղացել փոքր Ասիայի Սերաստիա, Գեստրիա և Սպարաա (Կոնիայի շրջան) քաղաքների հայ գորգագործները: Այսպես, հենակների ստեղծումով հնարավոր դարձավ տորքի ազատ տեղադրումը բնակարանի որևէ մասում, կողերի ծայրերը առանց գեանում թաղելու: Լծերի, նսյնպես և կողերի բացվածքներին կարելի էր խալեն ուղղանկյան ձև տալով, ապահովվեց լծերի տալել գիմացկունությունը: XX դարի առաջին տասնամյակում Արևելյան Հայաստանում ուղղահայաց տորքի փայտե սեպերի փոխարեն սկսել են գործածվել կրկնաթիկ պտտակներ: Այդ մասին Թիֆլիսի հայ անսյնագործական համագումարի զեկուցումների մեջ կարգում ենք. «Լսույա Ուղուկար գյուղում... նախկին սեպերի փոխարեն այժմ գործ են անվում կրկնաթիկ պտտակներ»¹ (տես գծ. աղյուսակ № 6/2):

Տորքի հետագա կատարելագործումը շարունակվեց Սովե-

¹ Անսյնագործական համագումար, ժողովածու, Թիֆլիս, 1909, էջ 150:

տական Հայաստանում: Դրա մասին հանգամանորեն կխոսվի իր տեղում:

Գորգագործական մկրատի շեղերը, ի տարբերություն սովորական մկրատից, ունեցել են որոշ կորուսյուն: 1990 թվականներին գորգի հայտնի մասնագետ Սաշիկ Գաղաղյանը Փոքր Ասիայի Սպարտա քաղաքում հնարում է գորգագործական մի այլ ձևի մկրատ, որով խավի խուզումը ավելի հեշտանում է¹: Այդ մկրատի ստավիլումները կայանում է նրանում, որ գրաշեղերի երկու ծայրերին կան մեկական բռնակներ, որոնք գորգագործին հնարավորություն են տալիս, երկու ձեռքերն էլ օգտագործելով, աշխատանքը ավելի արագ և սրակով կատարելու: Մկրատի ստորին կողմի վրա պտուտակներով ամրացված երկաթե ձողիկի միջև զրվում է պահանջված հաստությամբ խափաքարտ, այդպիսով, գորգի խուզումը կատարվում է համաչափ, որով կարգավորվում է նաև խավի բարձրությունը: Սովետական գորգագործական արտելներում ներկայումս գործածվող մկրատը ոչնչով չի տարբերվում վերջինից (տես հին և նոր ձևի մկրատների նկարները, դժ. ազյուստակ № 44):

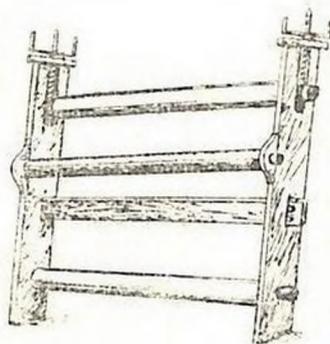
Հաջորդ, ոչ պակաս կարևոր գործիքը կոուտիչն է: Հայաստանի լեռնային շրջաններում՝ Լոռիում, Իջևանում, Ջանդեղուցում, Սիսիանում անայնադործներն օգտագործելիս են եղել եզնիկի եղջյուրից, նույնիսկ նրա կծղակից պտտրաստված երկատամ «կոտիար», որը ծառայել է միջնաթևեր ճնտեցնելու՝ համար, իսկ հանգուցների կարգը ամրացնելուն է ծառայել կաղնու կամ այլ կարծր փայտից շինված բազմատամ թակը: Հետագայում, այդ նախնական տիպի կոտիչի երկու տեսակի համադրմամբ, ստացանում են երկաթե զանազան տիպի կոուտներ, որոնք ստանձին բարրաններում տարբեր անուններ ունեն: Այսպես, Լոռիում այն կոչվում է «կոուտիչ», Իջևանում՝ «կոուտ», Շամշադինում՝ «քիբքիզ» կամ «քարքիզ» (բստ ոմանց՝ «կեոքիթ»), Ջանդեղուցում՝ Սիսիանում, Ղարաբաղում՝ «կոտիչ» կամ «հավա», հատկապես փայտից շինվածը: Սովետական Հայաստանի գորգագործությունից քաղաքացիություն է ստացել «կոուտ» կամ «կոտաիչ» տերմինը:

Դանակը անցյալում գորգագործի կողմից օգտագործվում էր միայն հանգուցի խավաթևելի ծայրերը կտրելու համար, բայց

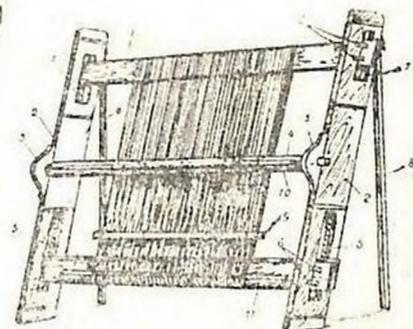
¹ Չ. Վ. Կուպո, Սպարտայի գորգերը, «Երևանի թերթ», Կ. Պոլիս, 1903, № 3032, էջ 1—2:



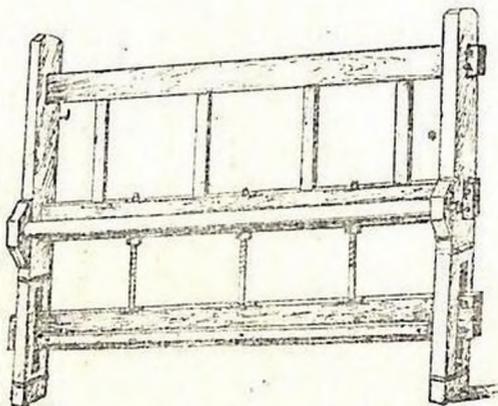
1



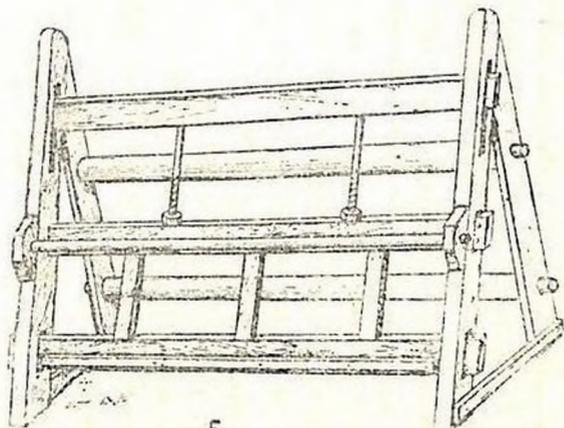
2



3

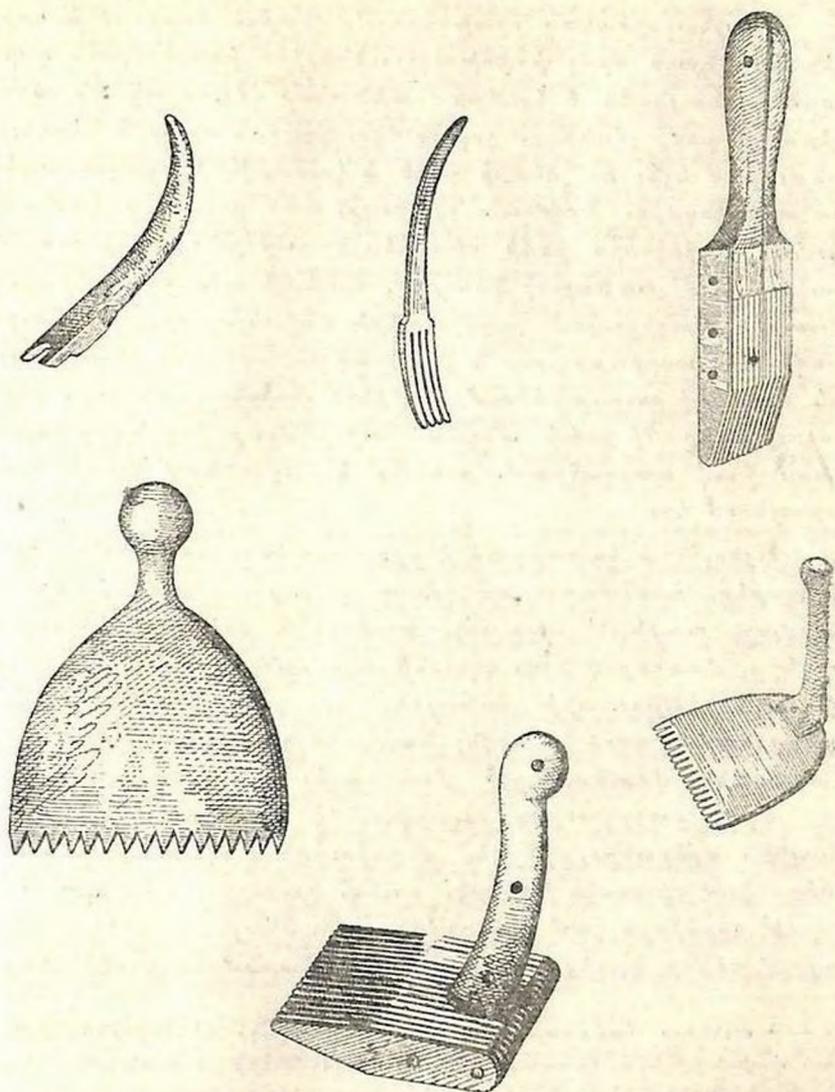


4



5

Գծ. 6. 1. Ուղղահայաց սեղավոր, 2. Պտուտակավոր, 3. Հենակավոր տորք, 4. Սիմոն Բեր-
բերյանի, 5. Արտաշես Ազարարյանի հնարած տորքի գծանկարը:



Գծ. 7. Կտուռի զանազան տեսակներ:

1910 թվականին հատկապես Արևելյան Հայաստանում, Թիֆլիսի հայ տնայնագործական ընկերությունը կողմից բացված գորգագործական արհեստանոցներում, սկսեց գործածվել կեռծայր մի գանակ, որը նշված դերից բացի, ծառայում է նաև հանգույցները կապելու համար: Մինչդեռ Արևմտյան Հայաստանում գորգի հանգույցները ընդհանրապես կապվում էին մտաներով:

Տնայնագործական օջախներում, չնայած առքերի և գործիքների կրած որոշ փոփոխություններին, ինչպես բուն գորգ գործելը, նույնպես և հումքի նախնական վերամշակման պրոցեսները՝ բրդի լվանալը, շորացնելը, գդելը, մանելը և ներկելը, անցյալում եղել են ձևերի գործ և կատարվել են բացառապես կանանց կողմից: Նախքան լվանալը, տան հարսները կամ շափահաս աղջիկները բրդի «կանձերը» բաց անելով, փուռ ևն բախում կամ տափարակ կառնին, սրպենդի սլխարի քրտինքից մասամբ թաղիքացած բրդերը ջրի մեջ հեշա քրքրվեն, ապա առվի կամ աղբյուրի հոսուն ջրի տակ լավ թրջելուց հետո, փայտե թակերով բուրդը ձեծում են մինչև փրփրելը, միևնույն գործողությունը մի քանի անգամ հաջորդաբար կրկնելուց հետո, սառը ջրով պարզաջրում, քամում և բաց անելով՝ արևի տակ չորացնում են:

Այնուհետև կատարվում է բրդի գործն ու սանրումը: Ավելի տարեց, համեմատաբար հմուտ կանայք, բնորելով գորգին հարմար, այսինքն՝ սպիտակ, փափուկ և երկար մազիկներով բրդերը, մատներով նախ գզում և ապա սանդերքի վրա սանրում են այն: Հայաստանի լեռնային որոշ գավառներում բուրդը գդելու համար գործ է անվել նաև անկղբ¹, որի օգտագործումը մանավանդ փոզմեյիների² մոտ հասել էր կատարելություն:

Բրդի սանրվածքից ստացվում է երեք տեսակի հումք: Առաջին «բերանը», ինչպես ժողովուրդն է ասում, կոչվում է «ձեռ» կամ «խտակ» (հոտակ) բուրդ, երկրորդը՝ «միչեկ», երրորդը՝ «օրձինք» կամ «քոյք» («քուք»): Տնայնագործները անցյալում «ձեռ» բրդից պատրաստել են հատկապես գորգի հենքը

¹ Անկղբը հավանաբար որսորդական շրջանի գենդ-գործիք աղեղի որոշ փոփոխություն կրած ձևն է, որը անասունների բնակարանից հետո, հարմարեցվել է որպես աշխատանքային գործիք՝ կենդանիների մազը, բուրդը գդելու համար: Այստեղ ուշադրով է այն, որ հայ ժողովրդական բանահյուսությունը պատումների մեջ խոսվում է նաև այն մասին, թե իրը անկղբ ստեղծել է հայր Աբրահամը՝ սլխարի մարմնի սոկրային և ջրային մասերից բուրդը գդելու համար: Դա նույնպես խոսում է այն մասին, որ հայերը շատ վաղուց գրավել են մանածագործությունը:

² Վոզմին 300 տուն ունեցող հայկական գյուղ է եղել Վանի շրջանում: Երա բնակիչների Ծճ առկոսի հիմնական գրագիտները սերնդե-սերունդ եղել է գրարությունը և թաղեքաղործությունը: Երեքական հողիանոց խմբերով նրանք գուրս գալով իրենց գյուղից, այդ նպատակով շրջում էին Արևմտյան, ինչպես նաև Արևելյան Հայաստանի նահանգները:

և միջնաբեկից, մինչդեռ սրանք ներկայումս պատրաստվում են բամբակե թելից, միջեկից՝ խավ թելը, իսկ քոլբից՝ ջեջիմ, թեթև զջուլ» և այլ գործվածքներ տան ասորյա գործածություն համար:

Գլեյուն ու սանրելուն հաջորգում է մանուկն ու ոլորումը Հնուց սկսած Հայաստանի համարյա բոլոր շրջաններում մանուկն ու ոլորումը կոտորվում էր իլիկով, Վերջինս, ըստ յուրաքանչյուր շրջանի տեղական բարբառի, կոչվել է տարբեր անունով. Այսպես, Շիրակի և Արարատյան դաշտում այնտեղ ինչև այժմ էլ կոչվում է «թեշի» կամ «թեշիկ», Լուրում, Զանգեզուրում՝ «իլիկ», Վանում՝ «արճկան», Գամիրքում՝ «իվ», իսկ Ագուլիսում (Գուլիսան գավառում)՝ «տյուկ», Սասունում, Մուշում, Նախիջևանում և Խարբերդում՝ «քոռման»: Վերջինս իր ձևով տարբերվում է իլիկից և ծառայում է մանեկու և ոլորելու համար միաժամանակ¹:

Միջնապարում մանածագործի ճախարակի (զահրաա կամ ճահրա) ստեղծումով (մի գործիք-մեքենա, որով կատարելագործված ձևով կարելի է կատարել ինչպես մանեկու, նույնպես և ոլորելու գործողությունները միաժամանակ), իլիկը և քոռմանը հախն պլան են մղվում:

Իլիկը, որպես հիմնական բաղկացուցիչ տարր, մտնում է ճախարակի կառուցվածքի մեջ և կոչվում է նրա այն մետաղև ձողը, որի վրա թելը մանվում և ոլորվում է:

Նկարագրված այս բոլոր գործիքները, որոնց ծագումը վերարկերում է հնադարյան շրջանին, և որոնք ժամանակի ընթացքում զգալի չափով կատարելագործման են ենթարկվել, մինչև այժմ էլ օգտագործվում են Հայաստանի գորգագործների կողմից՝ թե գյուղերում և թե արհեստանոցներում՝ սովետական ժամանակաշրջանում ավելի բարելավված ձևով:

Գորգային հյուսվածքը սրպես արվեստի գործ շատ թերի կլիներ, եթե նրա մեջ օգտագործված չլինեին գունային հարավորությունները, իսկ զրանք, գեղեսիվազեմի ժամանակներին, իրականացվել են թելը ներկելու միջոցով:

Տնայնագործական հին օջախներում գործվածքների հումքը ներկելու համար օգտագործվում էին հատկապես տեղական բուսական, կենդանական և հանքային ներկանյութերը (կարմիր

¹ «Քոռմանը» կազմված է խաչաձև իրար ադուցված փայտի երկու կտորներից՝ մեջտեղում անցկացված ձողիկով, որի վերի ծայրում կա երկաթե փոքր կեռ:

և գեղին կալը, ածուխի փոշին և այլն), իսկ XIX դարի կեսերից սկսած՝ նաև քիմիական ներկերը:¹

Հայկական գորգերի և կապերաների գույների քննությունից պարզվում է, որ Հայաստանում օգտագործված ներկերի մեջ գլխավոր տեղը զբաղել է զրամիր գույնը: Այնուհետև, գալիս է կապույտ իր մի քանի երանգներով, սպիտակ գեղինը, կաթնագույնը, կանաչ զմբուխտին, մովը, սրմբուկին և, չնչին քանակությամբ նաև թուխ-սերը: Հայկական գորգերում, բացի կարմիրից և նրա երանգներից, որը Հայաստանի բոլոր շրջանների համար գրեթե ընդհանուր է, մնացած գույներից մեկն ու մյուսը գերակշռում է. այժալ շրջանում գտնված ներկանյութին համապատասխան:²

Հայաստանի գործվածքներում ընդհանրապես և հատկապես գորգերի գույների մեջ կարմիր գույնի ընդունված լինելը, մեր կարծիքով, արդյունք է այն բանի, որ ամբողջ Հայաստանում դեռ շատ վաղուց գոյություն են ունեցել և օգտագործվել են այդ գույնի համար մի շարք բուսական և կենդանական ներկատուներ: Դրանցից ամենակարևորը սրգան կարմիրն է (*Coccus cacti*): Դրա մասին հիշատակություն կա. ինչպես տեսանք, Ղազար Փարպեցու, Անանիա Շիրակացու, Նույնպես և արար մատենագիրների մոտ:

Այդ մասին արար մատենագիր Ալ. Մուկաղասին գրում է. «Այնպեղ (Հայաստանում) ունեն նաև «կիրմից»: Դա մի սրգ է, որ հողի մեջ է առաջանում, կանայք գալիս և ուշադիր կերպով համարում են պղնձե անոթների մեջ և տեղափորում հացի վառարանների (համանարար խոնիրի՝ Վ. Թ.) մեջ»: Իր հերթին Ալ. Թադևոսյանը (903 թ.) գրում է. «Հայերն ասում են . . . մենք ունենք «կիրմից», որը սչ մի տեղ չկա. բացի այսակզից: Դա կարմիր սրգ է, որը հայտնվում է դարնան օրերին: Նրան համարում են. Լիում և նրանով բուրդ են ներկում»³:

¹ Տես հավելվածում, փաստաթուղթ № 8, գորգի հայանի մասնադեկաեղանի Գրադայանի ներկերի սեղեպտուրան:

² Այժմ Սովետական Հայաստանի գորգագործության «Մանվածք» արտերի ներկատան մեջ կարմիր գույնի համար օգտագործում են տորոն՝ 3500 կգ., գեղին գույնի համար՝ զեղնածագրի 1500 կգ., սրճագույնի համար՝ րնկույզի կեղև՝ 7—800 կգ.:

³ Н. А. Караулов, Сведения арабских географов IX и X веков по р. хр. о Кавказе, Армении и Азербайджане, СМОМПК, выпуск XXXVIII, стр. 16, выпуск XXXI, стр. 39.

Արտաշատում եղել են սրգան կարմիր ներկի արհեստանոցներ, այդ իսկ պատճառով Արտաշատը, ինչպես ասվեց, արարների կողմից կոչվել է «գարիեա-յուլ-կրմիզի», այսինքն՝ սրգան կարմրի ասխան, իսկ սրգան կարմիրը՝ «հայկական ներկ»: Սակայն ինչ-ինչ պատճառներով սրգան կարմրի գործածությունը հետագայում մոռացվում է:

Գորգագործության հին օջախներում անայնագործները կարմիր գույնի համար սկսում են օգտագործել տորոնը, կամ, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «տորունը» (*Rubia tinctorum*) և «նարնջի» կոչված թփի սերնետախա ճյուղերը, սրսնք տալիս են, ինչպես ժողովուրդն է ասում, «ջիզյարի գույն», իսկ XIX դարի 50-ական թվականներից սկսած՝ նաև քիմիական ներկ ալիզարինը: Կապույտ գույնի համար անցյալում Հայաստանի դանազան գափառներում, հատկապես Լոռու, Իջևանի (Ղապախ) շրջաններում անայնագործները օգտագործել և այժմ էլ օգտագործում են «կարմրավուն լեղակի» ներկատու բույսը, հետագայում՝ XIX դարի կեսերից սկսած, նաև քիմիական լեղակի կապույտ ներկանյութը՝ ինդիկոն: Գեղին գույնի համար Հայաստանում ծանոթ ներկատու բույսը ինչպես անցյալում, նույնպես և այժմ, գեղնածագիկն է: Այնուամենայնիվ, անցյալում յուրաքանչյուր գորգագործական օջախ, բնա իր շրջանի բուսականություն, գործածում էր տարբեր ներկատու բույսեր: Այսպես, օրինակ՝ Երեվանում գեղինի համար օգտագործվում էին գեղիկինի ծաղիկները կամ, ինչպես ասում, են «թանի ծաղիկը» (*Delphinium Consolida*), Արտաշատի շրջանում՝ սպանդի (*Ruta Foetida*) սերմերը, Արագածոտնի շրջանում՝ «Չանջուլը», Ջանգելուրում՝ իշակաթնուկը, Լենինականի, Ղուկասյանի, Եր-Բայազետի, Իջևանի շրջաններում՝ «բոգի»-ն կամ «տուտուլը» (*Serratula Tinctoria*), Լոռիում և Ղարաբաղում՝ «ղանձափին» (*Cephalaria Procera*), Վասպուրականում՝ գնձանկ կոչված գեղնավուն ծաղիկներից խոտաբույսը, Գամիքքում ալաժահրիի (ճեհրի) սերմերը (*Asperula Tinctoria*), մատուտակի՝ պոյամի արմատը (*Glycyrrhiza Glabra*), քրքումի (սաֆրանի) չորացած ծաղիկները (*Crocus Futeus*), Բաղեշում (Բիթլիս)՝ կաք՝ վատոտիկը (*Consolida Orientalis*), իսկ բաց գեղին գույնի և կաթնագույնի համար Հայաստանի բոլոր կողմերում գործ է անվել հարգը, ինչպես նաև թթենու կանաչ սերերը՝ Իջևանում:

Սրճագույնի համար ինչպես անցյալում, նույնպես և այժմ օգտագործվում է հասուն ընկուզյի պտղի կանաչ կեղեր և ըն-

կուզենու տերեւները, բաց սրճագույնի համար՝ մամնախոտը (Asperula Arvensis) և ուժեղուկը, բեժ գույնի համար՝ ավելյուկի կամ, ինչպես ստում են Բայազետի շրջանում, «բեժանք» ավելյուկի (Callta Palustris) արմատները, ինչպես նաև սոխի կեղեր (սրոշ բաղադրութեան օգնութեամբ)։ Սև գույնի համար օգտագործվում է «տախոց» (Coriganum Vulgare) կոչված բազմամյա խոտաբույսը, որը ժողովրդական բարբառով կոչվում է «փոթոթ» (չերքնդ-չար), ինչպես նաև ճագղու (սուս հոնի) (Cornus Sanguineus) տերեւները, իսկ դարչնագույնի համար՝ «կարաքարը»¹։

Եթե անայնադործական օջախներում յուրաքանչյուր գույնի համար օգտագործվում էին առանձին ներկատու բույսեր, ապա միջնագարյան քաղաքային արհեստավորները, գորգագործները, թեև տարբերակն ձևով, այնուամենայնիվ, տարբեր ներկանյութերի միացութեանով մշակել էին կարմիր, կապույտ, կանաչ ներկելու համար սրոշ բաղադրութեաներ։ Այստեղ պետք է նշել, որ թեև երբեմն անայնադործ և արհեստավոր ներկարարները օգտագործել են նույն ներկանյութերը, բայց նրանց ներկի պատրաստման ձևերը, ներկելու պրոցեսները զգալիորեն տարբերվել են միմյանցից։

Սովորաբար անայնադործները ներկել են և այժմ էլ ներկում են թոնրի կամ օջախի վրա, իսկ արհեստավոր ներկարարները օջախի վրա հաստատված ներկի հատուկ կաթսայի և կամ, կապույտ գույնի համար՝ կարասի մեջ, սրից էլ առաջինը ստացել է «թոնրի», իսկ վերջինը՝ «կարասի» ներկում անունը²։

¹ «Կարաքարը» քարի մամուկաված մասն է։

² Վերոնիշյալ ներկատու բույսերի ժողովրդական անունները քաղել ենք Հակոբ Աղաբաճյանի «Պատմական և ժողովրդական բույսերը» (ստվում է Հայկական ՄՍԹ ԳԱ Բժշկութեան սեկտորի գրադարանում), ինչպես նաև Վ. Բոլոյանի «Ներկերը Փոքր Ասիայում» ձեռագիր աշխատութեաններից (տե՛ս Հայաստանի պատմութեան թանգարանի գրապահոտում)։

³ Տնայնադործները, օրինակ՝ գործվածքի հումքը կարմիր ներկելու համար տորոնի արմատները նախ չորացնում, փշրում և ապա ներկվելիքի համար անհրաժեշտ շափով ջրի մեջ, թոնրի կամ օջախի վրա եռացնում են այնքան ժամանակ, որ ներկանյութը իր գույնը ջրին տա, որից հետո կրաջրի կամ թանի ջրի մեջ արժնված թելի կաժերը (վաղիրները) մխրճում են եռացած ներկաջրի մեջ։ Երբ ջուրը սկսում է վերստին եռալ, որպեսզի ջրի ամբողջ ներկն անցնի ներկելիքին, ճաշի մի զգալ կերակրի աղ կամ շերտ լուծում են կաթսայի մեջ և կաթսան կրակի վրայից ցած բերելով, թողնում են, որ ինքնին սառչի, ապա թելի կաժերը կաթսայից հանելով, թեթև քամում են և սովերոտ տեղում չորացնում։



Հայկական սճի նոր գորգ Վասիլ,
Էսրիզ՝ նկարիչ Հ. Քեչիշյանի:

Արհեստավոր ներկարարները, ինչպես ասվեց, թեև պրիմիտիվ կերպով, այնուամենայնիվ, մշակել էին ներկման որոշ բաղադրություններ և գողաներ (չափեր): Այդ մասին Հայկական ՍՍՌ Մատենագարանի XVII դարի կեսերին վերաբերող ձևագրերի մեջ կարգում ենք. «Սրատ կարմիր ներկելոյ թէ կտաւ, թէ մանած՝, Շարձեալ դիտելի է, դի ամենայն բոյսք բնական ունեն կանաչ՝»:

Քաղաքային արհեստավորների ներկերի բաղադրություն մասին մեզ հասել են որոշ տեղեկություններ դեռ շատ վաղուց, համենայն դեպս XIV դարի վերջերից: Այդ մասին Մատենագարանի 774-րդ ձեռագրում կարգում ենք. «Շարձեալ դիտելի է զի ամենայն բոյսք բնական ունեն կանաչ, և այսմ գոնոյ պատճառ ուսանինք ի ներկայէ անդի, քանզի գտորունն և զլեզակին իրար խառնեն, այսինքն սեւուն և դիարմիրն՝ ծնանի լուրթ, իսկ յորժամ յալածանին ձգեն, որ է գեղին՝ կանաչի, և նիւթն բնական սպիտակ լինի»:

Հիմնականում այս ներկանյութերն են, որ օգտագործվել են ինչպես գյուղի տնայնագործ, նույնպես և քաղաքի արհեստավոր ներկարարների մոտ, որոնք էլ հենց ներկել են գործվածքների համար անհրաժեշտ թելը, մի տարբերություն միայն, որ տնայնագործը հաճախ ինքն էր նախնական ձեռք թե ներկում և թե գործում: Մինչդեռ քաղաքում աշխատանքի բաժանում էր կատարված և ընդհանրապես ներկարարը և գորգագործը առանձին մարդիկ էին: Այնուամենայնիվ, կային վարպետ գորգագործներ, որոնք թելերը ներկում, էսքիզը պատրաստում և գործում էին: Համենայն դեպս պրոֆեսիոնալ գորգագործի արտագրանքը, որը պատրաստվում էր շուկայի համար, ալելի որակով էր ստացվում, քան տնայնագործինը, որը բնափակ տնտեսություն սահմաններից այն կողմ չէր անցնում: Գորգերի գեղարվեստական հատկանիշների քննությունը հենց ապացուցվում է այս հանգամանքը:

1 ՀՍՍՌ Մատենագարանի ձեռագիրը, գրված 1650 թ., № 551, էջ 87բ (տե՛ս հավելվածում, փաստաթուղթ № 9):

2 ՀՍՍՌ Մատենագարանի ձեռագիրը, գրված 15-րդ դարում, № 774, էջ 324 ա:

3 Նույն տեղը:

Ք. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

Գորգագործությունը Հայաստանում, ինչպես ասվեց արդեն, հանդիսացել է կիրառական արվեստի հիմնական ճյուղերից մեկը, որի միջոցով ժողովուրդը, որպես ստեղծարար, ամենայն հարազատությամբ արտահայտել է իր ցանկություններն ու մտահղացումները զանազան պատկերների և սճաշարված մոտիվների մշակման միջոցով:

Գորգագործությունը, հատկապես տնայնագործականը, կիրառական արվեստի հենց այն ճյուղերից է, որը համեմատաբար նվաղ չափով է ենթարկվել տիրապետող դասակարգերի աշխարհայացքի, նրանց դադափարախոսության ազդեցությանը: Այդ հանգամանքը ակներև է դառնում գորգային նկարների ու զարդամոտիվների քննությամբ: Դրանք սերտ կապ ունեն ավյալերի ինչպես տնտեսության, կենցաղային և բնակլիմայական պայմանների, նույնպես և որոշ ավանդությունների հետ: Անհրաժեշտ է նշել, սակայն, որ փակ բնատնտեսության շրջանում տնայնագործական գորգագործության հիմնական շրջանների արտադրողական ուժերի զարգացման մակարդակը, հետևաբար և կուլտուր-կենցաղային պայմանները, ինչպես նաև բնությունն ու կլիման որոշ չափով տարբերվելով իրարից, բնական է, որ այդ շրջաններում և նրանց առանձին վայրերում գործված գորգերը, պահպանելով հանդերձ ընդհանուր տումամբ հայկական կիրառական արվեստին հատուկ ազգային առանձնահատկությունները, իրարից պետք է տարբերվեն նաև իրենց տերիտորիալ բնորոշ հատկանիշներով, այսինքն՝ զարդամոտիվներով, գույներով, խտությամբ և չափերով:

Նախքան այս խնդիրների մանրամասն վերլուծությանն անցնելը, համառոտակի նկարագրենք, թե իրենից ինչ է ներկայացնում գորգը:

Գորգն իր ուրույն գործվածքով և յուրահատուկ զարդանկարչական մոտիվներով ներկայացնում է տնային մի կահույք, որն ունի թե կիրառական և թե գեղարատիվ հատկացելիություն: Բնակարանի ներսում այն օգտագործվում է որպես փուսց և կամ ծածկոց, ծառայում է հատակը, պատերը, ինչպես նաև տոնական օրերին շենքերի պատշգամբները զարդարելու համար:

Գորգի գործվածքը իրենից ներկայացնում է ուղղահայաց հենքաթելերի և հորիզոնական ձգված միջնաթելերի ու հանգույց-

ներքի մի հյուսվածք: Գորգի երկու գլուխներին կա կապերտաձև հյուսված մի մաս, որն այդ իսկ պատճառով տնայնագործների շրջանում կոչվում է «կապերտ» (աքիլիմ»), իսկ որոշ վայրերում՝ նաև «կտավ», «աստառ»: Գորգի այդ մասը կաղմում է գորգի հանգուլյների շարքերի հիմքը, առանց որի գորգի «պատերը», այսինքն՝ հանգուլյի շարքերը, կարող են շատ գյուրությամբ քանդվել: Այնուհետև սկսվում է գորգի շրջադրոշմների («հաշիաներ») մասը: Հայկական գորգերը ընդհանուր առմամբ ունեն երեք շրջագոտի, որոնցից երկուսը սովորաբար նեղ է լինում, որոշ շրջանների գորգերում այնքան նեղ, որ դրանք կարելի է քրիզ անվանել, իսկ մյուսը, որը գտնվում է այդ երկու երկդրոշմների միջև, լինում է համեմատաբար լայն: Գրա լայնքը առհասարակ այնքան է լինում, որքան մյուս երկու երկդրոշմների լայնությունը միասին վերցրած: Գորգի կենտրոնական մասը, որ գրավում է մակերեսի շուրջ ինը տասերորդը, կոտրում կոչվում է «տեղ», իջևանում և Սուլետական Հայաստանի այլ շրջաններում՝ «տավ», «գետին», իսկ Գամիրքում՝ «պարտ»:

Գորգը անցյալում ամբողջությամբ պատրաստվել է բրդից (հենքաթել, միջնաթել և խավթել), որի չափսերը, ըստ գործածությունից, տարբերվել են: Օրինակ՝ ա) բազմոցի, մահճակալի առաջ փուլած ոտնատակի փոքր գորգերը (տապաստակները) ինչպես անցյալում, նույնպես և այժմ սովորաբար ունենում են մեկ մետր լայնություն և մեկ ու կես մետր երկարություն, բ) մահճակալի վերև պատին խփված գորգերը ունեն շուրջ 1 մետր 20 սմ-ից մինչև 1 մետր 40 սմ լայնություն և 1 մետր 90 սմ-ից մինչև 2 մետր 10 սմ երկարություն, գ) թախտի վերև, վերից-վար (ինչպես ժողովուրդն ասում է՝ «բոյից-բոյ») կախված գորգերը ունեն շուրջ 1 մետր 50 սմ-ից մինչև 2 մետր լայնություն և 2 մետր 50 սմ-ից մինչև 3 մետր 50 սմ երկարություն, դ) հատակի գորգերը («տապանխալի») սովորաբար պատրաստվում են սենյակի հատակի չափով և ունենում են ոչ նվազ, քան 2 մետր 50 սմ լայնություն և 3 մետր 50 սմ երկարություն, իսկ ուղեւթերը ունեն 1 մետր 10 սմ լայնություն և ցանկացած չափի երկարություն: Գորգի այսպիսի լայն տարածումը և կիրառումը հայ ժողովրդի կենցաղում խոսում է դրան հնուց ի վեր տրված կարևորությունից մասին:

Հնագույն շրջանի հայկական գորգերից ոչ մի մնացորդ մեզ չի հասել: Մեզ հասած գորգերը և գորգերի կտոր-

ները, ընդամենը շուրջ հարյուր հատ, վերաբերում են ուշ միջնադարին, այսինքն՝ XIII—XVIII դարերին: Դրանց մեծամասնությունը, ինչպես ասվել է արդեն, դանվում է և՛լրոսպական, ամերիկյան և Մերձավոր Արևելքի մի շարք երկրների թանգարաններում ու անհատական կոլեկցիաներում: Այդ գորգերից հազիվ երեք-չորսը, ինչպես նաև մի քանի պատասխիկներ, պատկանում են XIII—XIV դարերին, իսկ մնացածները՝ XVII—XVIII դարերին:

Այստեղ քննության առարկա ենք դարձրել միջնադարյան այն գորգերը միայն, որոնցից յուրաքանչյուրը տիպական է առանձին մի խումբ գորգերի համար, և որոնք անվիճելիորեն հայկական են, որն ապացուցվում է ինչպես զրանց հայերեն հիշատակագրություններով, գործողի անվան սկզբնատառերով, նույնպես և զարգամոտիվների կիրառման ձևով ու ոճով:

Մեզ հասած հայկական ամենահին գորգը գտնվում է Վիեննայում: Այն ներկայացնում է եռակամար մի խորան, ունի հայերեն հիշատակագրություն, ըստ որի գորգը գործված է հայոց 651 թ. (մեր թվականության 1202 թվականին), հավանաբար Գանձակի (այժմյան Կիրովաբադի) Բանանց հայկական գյուղում: Գորգի կամպոզիցիան նկարի և առանձին գարգամոտիվների քննությունը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ դա պատրաստված պետք է լինի եկեղեցուն նվեր տալու համար:

Մյուսը՝ վիշապի և արծվի կովի տեսարանով թեմատիկ գորգը, գտնվում է Բեռլինի թանգարանում, որը, ըստ գորգի մասնագետների, գործված պետք է լինի Լոռի—Ղաղախում, հավանաբար XIII դարի 50-ական թվականներին՝ մոնղոլների տիրապետության շրջանում:

Նույնքան ուշադրով է «Անահիտ» գորգը, գործված, հավանաբար, Կիլիկիայում, XIV դարի առաջին կեսին: Գորգի կամպոզիցիան ներկայացնում է ծաղկած այգի, որի ամեն մի խորշում, ամեն մի անկյունում կան վիշապներ և գաղաններ: Գորգն ունի գործողի «Աննա», իսկ ոմանց կարծիքով՝ «Անահիտ» փակագիր մակագրությունը:

Բոտիկինի կոլեկցիայում (Լենինգրադ) գտնվող հայկական գորգը գործված է XVI—XVII դարերում, հավանաբար Սյուկ քաղաքում (Լեհաստան), որը թյուրքիմացարար ճանաչված է «Լեհական» անվամբ: Սա զեղարվեստական մի նուրբ գործվածք է,

որի անվիճելիորեն հայկական լինելու մասին են խոսում ինչպես դրա ընդհանուր կոմպոզիցիան, նույնպես և առանձին բուսական զարգամոտիվների արտահայտման ձևն ու ոճը:

Լոնգոնի «Վիկտորիա Էնփ Ալբերտ» թանգարանում է գտրվում «Գունար» անվամբ գորգը, գործված 1680 թվականին, հավանաբար, Վասպուրականում: Այն ունի հայերեն երկու տող հիշատակագրութուն: Գորգը գործված է, ամենայն հավանականությամբ, որպես նվեր եկեղեցուն տալու համար:

Այս հակիրճ բնութագրութունից հետո, որից ակնհայտ է, որ գորգերը ինչպես ժամանակագրական, նույնպես և իրենց ծագման վայրի տեսակետից սրոշակիորեն տարբերվում են միմյանցից, հանգամանորեն անդրադառնանք դրանցից յուրաքանչյուրի կոմպոզիցիայի և առանձին մոտիվների քննությանը:

Ա. «Եռախորան» գորգը մեզ հասած հայկական միջնագույրյան գորգերից ամենահինն է: Դրա կոմպոզիցիան հազվագյուտ է հայկական գորգագործության մեջ: Գորգի կենտրոնը ներկայացնում է եռակամար խորանի տեսարան, որի երկու սյուների պատվանդանները (խարխալները) պատկերում են խիտ ոճավորված սրմավենյակներ (սլաբներ), վրան՝ «Էկենաց ծառի» հնագույն «խեմայով»: Սյուների խոյակների ճակտոնների վրա կան քառաթև խաչեր, իսկ խոյակների վերևում՝ ազալնակերպ, հավանաբար մեռնամանի մեկական մոտիվ (տես նկ. № 2):

Որպես հայկական գորգի բնորոշ հատկանիշ, դրա տափր շրջագարգված է երեք դափնեերով: Արտաքին շրջագոտին, որը մյուս երկուսից համեմատաբար լայն է, զարդանախշված է քառաթև վարդյակներով, որոնք իրար կապված են ծաղկազարդ շյուղերի հյուսվածքով: Երկրորդի ամբողջ մակերեսը զբաղում են շուշանի ոճավորված մոտիվները, որոնք երկու կողմից դիտակիս նույն ձևի են ներկայանում: Իսկ երրորդ կիսաշրջագոտին, որը ամենից նեղն է, ունի հայերեն հիշատակագրութուն՝ «Արկանելիս Կիրակոսի Բանանցեցուց ի յիշատակ Հոսիսիմէի տ|ա|ին ՈՄԱ թվին զսա գործեցի» և մի քանի գրեր, հավանաբար գործողի անվան սկզբնատառերը, որոնք անընթեռնելի են: Շրջագոտիները սահմանադժող երիզներում իրենց արտահայտությունն են գտել հայերեն գլխագիր «Տ» տառի ձևով զարդանախշեր:

Ինչ վերաբերում է գորգի գույներին՝ տափր, ինչպես հաճախ հայկական գորգերում է լինում, մուգ կարմիր է, խորանի

սյունների ուրվագիծը՝ սպիտակավուն, առաջին լայն շրջագոտու ֆոնը՝ սևեգուշն, իսկ զարդաշյուղերի ու տերևների մոտիվները՝ կանաչավուն, վարդալիներում՝ մեջքը մեջ կարմիր և դեղնավուն: Երկրորդ շրջագոտու շուշանի գեպի ներս հակված մոտիվները՝ կարմիր, իսկ գեպի դուրս նայողները կանաչ են:

Գորգը, ըստ երևույթին, պատրաստված է կրոնական սպասարկության համար՝ կամ ուղղակի եկեղեցու պատվերով և կամ նվիրողը՝ Կիրակոս Բանանցեցին, որպեսզի եկեղեցու կողմից ընդունելի ըինի իր նվերը, գործել է տվել եկեղեցու և հոգևորականության կողմից սահմանված կանոնիկ ձևերի համաձայն: Այնուամենայնիվ, գորգի էսքիզը պատրաստող նկարիչը շրջագոտիներում բուսական մոտիվների և գորգի գույների իր սեպեցուցադրումով անուղղակիորեն հակադրվել է գորգի բուն թեմատիկային: Բայց և այնպես գորգի թե հիշատակագրության բովանդակությունը և թե կոմպոզիցիոն նկարի ընդհանուր տեսքն ու մոտիվները առանձին վերցրած կրում են քրիստոնեական եկեղեցու ազդեցությունը. օրինակ՝ կենտրոնում եռակամար խորանի տեսարանը, դրա սյունների և խորանի ճակոտոններում՝ խաչի դրոշմը, խոյակների վերևում՝ ազալնակերպ, ինչպես ասվեց վերը, հավանաբար մեոնամանի մոտիվները գորգի կոմպոզիցիային տալիս են կրոնամիտայնական բնույթ:

Այս գորգի հնության հարցի վերաբերյալ ուսումնասիրողների մոտ կան տարբեր կարծիքներ: Գորգարվեստի մեջ ծագկազարդ շյուղերը որպես զարդամոտիվ կիրառելը XIII դարում սմանք դեռևս վաղամամ նկատելով, իսկ ուրիշները՝ հիշատակագրության թվականի սխալ բնթեոնմամբ և կամ տվյալ գորգի գրերի ձևը XIII դարի հայերեն տառերի տիպին համապատասխան չհամարելով, գտնում են, որ այդ գորգը չի կարող XIII դարի գործ լինել: Այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, այդ բանը վիճարկողները բավարար չափով փաստեր չեն բերում իրենց թեզը հիմնավորելու համար: Այսպես, օրինակ՝ Զ. Հոֆրիխտերի այն կարծիքը, թե XIII դարում հայկական արվեստի մեջ սահասարակ բուսական զարդամոտիվները դեռևս հյուսվածքայնություն չէին ստացել կամ հյուսվածքային զարդամոտիվներ չէին կիրառվում¹, միանգամայն սխալ է: XIII դարի սկզբում

¹ Զ. Հոֆրիխտեր, Հայկական գորգերը, «Հանդես Ամսօրեայ», Վիեննա, 1937, էջ 155—190:

քանդակագործություն մեջ և ընդհանրապես հայկական կիրառական արվեստի ուրիշ ճյուղերում, այդ թվում և գորգագործություն մեջ բուսական դարբանատիվները արդեն ոճավորվել և հյուսվածքայնություն էին ստացել: Հայտնի է, որ դեռևս 5-րդ դարից ծագելիներևի. ծաղկազարդ, պտղազարդ ճյուղերի, շյուղերի հյուսվածքային մոտիվներ ևն օգտագործվել Քասախի, Թանահատի (4—5-րդ դար), Ջվարթնոցի (7-րդ դար), Ախթամարի (10-րդ դար) դարգաքանդակներում:

«Նուխուրան» գորգն էլ հենց պահում է դեռևս նախորդ դարերի (5—11-րդ դդ.). հատկապես քանդակագործություն մոտիվների (սրունք, ամենայն հավանականությունովս, օրինակ են ծառայել այս գորգի կոմպոզիցիան ստեղծագործող նկարիչին) պարզությունն ու սրող ուսուցականությունը:

Ինչ վերաբերում է նույն այդ Ջ. Հոֆրիխտերի կողմից հայտնված մի այլ կարծիքի, թե գորգի հիշատակագրություն մեջ տարեթիվը փոխանակ ՎՄՍ գրվելու (ինչ որ կստացվեր $1051 + 551 = 1602$ թ.), գորգագործի սխալով ՎՄ տառը առանց սակզի գործվելով. դարձել է ՎՄ, ուստի և ստացել է ՎՄՍ, որը հավասար է $651 + 551 = 1202$ թ., խիստ թյուր ենթադրություն է, ավելին՝ միտումնավոր, որը որևէ լուրջ հետևություն հիմք չի կարող ծառայել, այնքան, որքան որ գորգի հիշատակագրության մեջ հստակորեն կարգացվում է ՎՄՍ թվին զսագործեցի» նախագասությունը:

Այլ ուսումնասիրողների այն կարծիքը, թե հիշատակագրության տառերի ձևը գորգը գործվելու ժամանակաշրջանի, այսինքն՝ XIII դարի գրերի տիպին չի համապատասխանում, նեղ մասնագիտական հարց է, ուստի և հետո. ևնք դրան առարկելու մտքից: Անհրաժեշտ ենք համարում նշել միայն, որ այդ գորգը ձևաքի տակ չունենալու հետևանքով, նկարով հնարավոր չէ ճիշտ գաղափար կազմել գրա գրերի իսկական ձևի մասին: Մյուս կողմից նկատելի է, որ ինչպես գորգի կոմպոզիցիոն նրկարը, նույնպես և մոտիվները առանձին վերցրած, իրենց ոճով և տերիտորիայ առանձնահատկություններով համընկնում են այն գործելու ժամանակաշրջանի և վայրի հետ: Այդ գորգի գործելու վայրը հավանաբար Գանձակի Բանանց հայկական դյուղն է, քանի որ հիշատակագրության մեջ «Բանանց»)»-ը հստակ կարգացվում է, կամ Գանձակի շրջանի մի այլ վայր, համենայն դեպս՝ Դաղախը: Սրա օգտին է խոսում գորգի շրջանակների սահմանա-

գծող երիզներում հայերեն գլխագիր «Տ» տառի ձևով գարգանախշի առկայությունը, որն ընդհանրապես օգտագործվում է ևսուի—Ղազարի շրջանի գորգերի շրջագոտիներում: Իսկ «այդ նըշանը» — ինչպես գրում է գորգի մասնագետ Վ. Ա. Հովեյր, — հատուկ է ամենահին գորգերին»¹:

Հայկական այդ ազդեցությունների կոմպոզիցիայում խորանները, հակառակ հայկական կամարների կլորության, ունեն սլաքածեղծություն, որն անպայման ագրեսիվանական արվեստի փոխազդեցության հետևանք է, ինչ որ շատ բնական է գարավոր հարևանություն մեջ ապրող երկու ժողովուրդների՝ հայերի և ագրեսիվանցիների արվեստի համար:

Բ. Միջնագարյան հայկական հին գորգերից երկրորդը՝ վիշապի և արծվի (ամանց կարծիքով՝ վիշապի և փյունեկի) կավի տեսարանով գործվածքն է, որը չունի զեղարվեստական այնպիսի կոմպոզիցիա, ինչ որ առհասարակ հատուկ է գորգերին: Իրաժակերեսի (180 սմ×350 սմ) գրեթե 9/10-ը գրավում է գորգի տափը, որի ղեղին հասակի վրա համասար մեծությամբ, երկու տնգամ կրկնված է նշված տեսարանը: Գորգի երեք շրջագոտիներից երկուսը երիզանման նեղ են: Իրանց միջև ամենալայնը գլխավոր շրջագոտին է, որն ունի ամբողջ ֆոն, զարդարված հայերեն գլխատառ «Տ»-ի նախշերով, իսկ երկու երիզները՝ զարդարված են երկրաչափական ձև ստացած մանր ութանկյունանի ստաղադարգերով (տես նկար № 3):

Այստեղ տեղին է նշել, սակայն, որ այդ թեմատիկ գորգի նկարագրության մեջ ուսումնասիրողների ուշադրությունից վրիպել է մի առանձին փոքր մոտիվ, որը խիստ կարևոր է գորգի պատկանելիությունը պարզելու տեսակետից: Վերջերս մեր պրպտուսների ժամանակ, «Իսլամի արվեստ» կոչված զեղարվեստական նկարների ալբոմում հայանարեթեցինք այդ գորգի մի նկարը, որը, հավանաբար, ամենաբնականն է, այսինքն՝ ոչ մի վերանորոգման չի ենթարկված: Այդ նկարի ձախ կողմի վարի անկյունում, գլխավոր շրջագոտու միացման կետում, գտնուած ենք մի քառաթև սպիտակ խաչ, ագուցված գարգարով, որը, հավանաբար, գործողի անվան հայերեն երկու սղրնատառերն են: Այսպիսով, ամեն կասկած վերանում է գործողի հայ ազգին պատկանելու մասին:

¹ Walter A. Howley, Oriental rugs, New York, 1927, էջ 92.

նակ, երբ հայոց առանձին Վթազավորությունները միացվեցին, Տիգրան 2-րդը և նրա հաջորդները ժառանգական իրավունքով ինչպես արծվի սխմվուրը, նույնպես և արևի ութ թևանի աստղը կրեցին իրենց թագերի վրա, ուստի և սխալ է XIII դարում արծիվը որպես ոչ — հայկական և վիշապը որպես հայկական ընդունելով, հնագույն դեպքերի հետ համեմատություն անցկացնել: Եթե սույն կոմպոզիցիային սոցիալ-քաղաքական որևէ իմաստ պետք է տալ, ապա ավելի ճիշտ կլիներ ասել, որ վիշապի դեմ արծվի ինքնապաշտպանության տեսարանով հայ վարպետը XII դարի կեսերին հավանաբար ցանկացել է պատկերել հայ ժողովրդի գլխավոր գահիան ոչ ին արտաքին թշնամու՝ վիշապակիր դրոշով հարձակվող մոնղոլների դեմ: Մյն ֆանտաստիկ պատկերները, — գրում է Ֆ. Էնգելսը, — որոնց մեջ սկզբնապես արտացոլվում էին միայն բնության խորհրդավոր ուժերը, այժմ հասարակական հատկանիշներ էլ են ձևոք բերում և պատմական ուժերի ներկայացուցիչներ են դառնում»¹:

Գ. Հայկական հին գորգերից երբորգը Վնահիտ» վակագիր վիշապավոր գորգն է: Նրա կոմպոզիցիան իր ձևով ու բովանդակությամբ «Նոսխորան» գորգի ճիշտ հակադիր պատկերն է: Եթե այս վերջինը արևմտում է կրոնական պատկերացումների հետ, ապա Վնահիտ» գորգը արտացոլում է աշխարհիկ կյանքի՝ «եղեմական այգու» պատկերմամբ: Այս երկու անվիճելիորեն հակակիտ գորգերը (քանի որ երկուսն էլ հայերեն հիշատակագրություններ ունեն) հետաքրքրական են այն տեսակետից, որ կարող են ուղեցույց բանալի ծառայել գորգարվեստի մեջ՝ բացատրելու միջնադարյան հայկական, ինչպես կրոնական, նույնպես և աշխարհիկ սյուժեով գործված գորգերի օրնամենտիկայում գործածված մոտիվների զարգացման ուղղությունը, ժողովրդի կողմից այս կամ այն զարգամոտիվին տրված նախապատվությունը, վերջապես, եկեղեցու նախասիրած օրնամենտալ սիմվոլները և այլն (տես նկար № 4):

Վնահիտ» գորգի տափի ամբողջ մակերեսը զբաղվում են երեք կրկնակի մեղալիոններ: Գրանց յուրաքանչյուրի կենտրոնը, ինչպես նաև միացման կետերը, զարգարված են համաչափ, սակայն մանրամասներում, ըստ հայկական զարգարվեստի, միմյանցից տարբեր, չկրկնվող հինգ արմավենյակներով, գործված

¹ Ֆ. Էնգելս, Անտի-Գյուրինգ, Նրևան, 1952, էջ 407:

վերին աստիճանի նրբությամբ և գեղարվեստական կատարելությամբ: Այդ երեք կրկնալի մեղախոնների ինչպես ներքին փոքր, նույնպես և արտաքին մեծ շրջանա՛լները պատկերված են նախշադարձ ծաղկեպսակներով, որոնք հակառակ իրենց ոլորապտույտ դարձվածքներին, պահում են գորգի կոմպոզիցիայի



Գծ. 8. Վիշապի ոճավորումը:

ընդհանուր համաչափությունը: Ծաղկեպսակների մեջ դեմդիմաց երգող թռչունների կերպարանք ստացած տերևները զարգանախշված են գույնզգույն բուսական մոտիվներով, որոնցից յուրաքանչյուրը թեև կրկնվում է երկու անգամ, բայց ներկայացվում են տարբեր գույներով, որը կազմում է հայկական դար-

գանկարհական արվեստի առանձնահատուկ թյուզաններից մեկը: Այսպես, «Անահիտ» գորգի ամբողջ մակերեսը զարդանախշված է այնպիսի բազմազան բուսական մոտիվներով, որոնք ունեն XIII—XIV դարերի օրնամենտալ մոտիվների հյուսվածքայնությունն ու ոճավարմամբ, իսկ գլխավոր կոմպոզիցիոն մոտիվների միջև ազատ տեղերում գետեղված են կենդանական մոտիվներ. օրինակ՝ կենտրոնական ներքին փոքր մեղալիոնի արտաքին չորս խորշերում դրսևորված է մեկական վիշապ, վերևի և ներքևի երկու փոքր մեղալիոնների արտաքին չորս անկյուններից յուրաքանչյուրում՝ մեկական արջ, իսկ կենտրոնական մեծ մեղալիոնի արտաքին չորս անկյուններում սրճուկականությամբ պատկերված են չորս գազաններ, հալանարար առյուծներ, Այսպիսով, «Անահիտ» գորգը պատկերում է մի այգի, որտեղ կան նաև հրեշներ ու դադաններ, իսկ գորգի երեք շրջագոտիներում իրենց արտահայտություն են գտել ինչպես բուսական, նույնպես և կենդանական ոճավորված մոտիվներ:

Ժ. Օրենդին և ուրիշները վիշապավոր գորգերը ընդհանուր առմամբ թվագրում են XIII դար: Մեր կարծիքով, այս գեպքում էլ նրանք սխալվում են, որը հետևանք է մոտիվները քարացած դիտելու նրանց մեթոդի: Եթե «Անահիտ» գորգի կոմպոզիցիայում վիշապի մոտիվը իր սրճ գծերով միայն կապ է պահում վաղ շրջանի գորգերի վիշապի զարդամոտիվի հետ, ապա իր ընդհանուր սխեմայով այն աղերսվում է հետագա՝ XIV—XV դարերի վիշապի մոտիվներին: XIII—XIV դարերի հայկական մանրանկարչության մեջ նույնանման մոտիվների՝ առյուծանման գազանի, արջի և այլ կենդանական սիմվոլների առկայությունը նույնպես հաստատում է, որ «Անահիտ» վիշապավոր գորգը պետք է գործված լինի ոչ վաղ, քան XIV դարի առաջին կեսին:

Միջնադարյան արվեստագետը «Անահիտ» գորգի կոմպոզիցիայով ըստ երևույթին արտահայտել է ժողովրդի ճաշակը, ինչպես և հալանարար նրա երջանիկ ապրելու ձգտումը: Այսպես, «Անահիտ» գորգի ներքևի մեծ մեղալիոնի շրջանակի ծաղիկապսակների վերին երկու ծայրերում պատկերված է ձևաքի խիստ սխեմատիկ մոտիվը, որը պարզված է ճեղհմական ծաղիկը՝ պտկելու դիրքով: Այն անզարգված է այնպիսի մի տեղում, որին կարծես երկու կողմից «հսկում» են վիշապը և առյուծանման գազանը: Այստեղ, ամենայն հավանականությամբ, իր արտահայտություն է գտել ճեղհմական՝ անմահական ծաղիկ» հեքիաթը,

որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բնության ուժերի փոխներգործության նախնադարյան պատկերացման մնացուկ, որ միջնագարում ստացել է բոլորովին այլ բովանդակություն:

«Անահիտ» գորգի կոմպոզիցիայում միջնագարյան գորգանկարիչը, հավանաբար, ցանկացել է պատկերել երազային մի աշխարհ, մշտադալար մի պարանոց, ուր, ըստ հեքիաթի, գտնվում է երջանկություն սիրվող «եղեմական ծաղիկը», շրջապատված հրեշներով ու դադաններով: Սակայն հատկանշական է այն, որ երջանկությունը տիրանալու ձևը գորգանկարում պատկերված է մարդկային ձևաքով այդ ծաղիկը պոկելու, այսինքն՝ երջանկությունը աշխատանքով հասնելու տեսարանով:

Դ. Միջնագարյան հայկական գորգերից չորրորդը, ինչպես ասվեց արդեն, Լենինգրադում, Բոտիկինի կոլեկցիայում պահվող «Լեհական» կոչված գորգն է, որը գործված է XVI—XVII դարերում, Լեհաստանի հավանաբար Մլյուկ քաղաքում: Այդ գորգին առաջին անգամ անդրադարձել է սովետական գիտնական Ն. Սոբոլևը, որին, սակայն, բավարար տվյալների բացակայության պատճառով, չի հաջողվել ճշգրտաբեկ պարզելու գորգի ծագումը և, ինքն էլ զգալով իր ենթադրությունն անհավանական լինելը. Լեհական բառը չսկիբտել է: Մյուս կողմից, պատմությունից մենք գիտենք, որ դեռ XIV դարից Լեհաստանում կար հայկական մի սովոր գաղութ, որը XVI—XVII դարերում Մոլդավիայից և Հայաստանից նոր գաղթերով ավելի ևս բաղմանում է: Տարակույս չկա, որ գորգագործությունը լինելով Հայաստանում ամենատարածված արհեստներից մեկը, գաղթողների մեջ եղել են նաև գորգագործ արհեստավորներ: Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Լեհաստանում գորգագործությունը չի ընդունվում այն տեղը, ինչ ունեցել է այն Հայաստանում, կարելի է եղբակացնել, որ այդ թվականներին Լեհաստանում գործված գորգերի մեծ մասը հայերի ստեղծագործությունն է: Այդ գորգերի թվին է պատկանում նաև Բոտիկինի կոլեկցիայում գտնվող գորգը (տես նկար № 5):

Այդ գորգի երկու նեղ երիզների միջև լայն շրջադոտին և նրա բուսական զարգամոտիվները, սրոնք հատկանշական են հայկական միջնագարյան հին գորգերին, հար և նման են «Շոախորան» աղոթագորգի, ինչպես նաև էջմիածնի մայր տաճարի սագաֆապատ դռների շրջադոտու շուշանազարգերին: Չնայած նրա կենտրոնի կոմպոզիցիայի ձևի մշակման վրա նկատվող ել-

բոսպական ազգեցությանը և առհասարակ վիշապի մոտիվների բացակայութեանը, զարգամոտիվ-արմավենյակներն ու նրանց տեղադրման ձևը նման են Ճենահիտա վիշապավոր գորգի մեզալիտները կապող արմավենյակներին: Կենտրոնի բուսական զարգամոտիվները, հատկապես տերևազարդերը, ոճավորված և հյուսված քային են, այդպիսով գեոևս պահում են վաղ միջնադարյան հայկական արվեստի պարզությունն ու ռեալիզմը¹:

Այդ գորգը գեղարվեստական մի նուրբ կերտվածք է, որի վրա զարդանկարներն ու մոտիվները այնպես են դասավորված, որ այն երկարությամբ կամ լայնությամբ կախելու գեպքում պահպանում է իր կոմպոզիցիայի համաչափությունը: Գորգանկարը սակզմագործող հայ վարպետը հիմնականում օգտագործելով հանգերձ հայկական մանրանկարչության մոտիվները, ձգտել է կերտել մի գործ, որը համապատասխաներ իր ժամանակի և տեղի պահանջներին:

Ե. Հայկական հին գորգերից հինգերորդը մատենագրության մեջ Պուհարի գորգ» անվան տակ ճանաչված գործվածքն է: Այդ գորգի կենտրոնական մասը զբաղեցված է մի քանի քառաթև, խոկ երկու ծայրերին՝ մեկական ավելի փոքր քնարածե մեզալիտներով: Մեծ մեզալիտնի կենտրոնական մասում, ութանկյունանու մեջ պատկերված են հավասարաթև մի փոքր խաչ և արևի սուրհանդակ արծիվները հիշեցնող թռչունների սխեմաներ, խոկ մեզալիտնի գլխավոր և միջանկյալ չորս թևերում՝ արմավենու ոճավորված մոտիվներ: Գորգի երկու ծայրերի քնարածե մեզալիտներին շրջանակները ներկայացնում են ծովածիու նըմանվող վիշապներ: Մեզալիտնի շուրջը՝ ազատ տեղերում, գետեղված են հայկական մանրանկարչության մեջ շատ ծանոթ մեկական բուսական լուսանցքաղարգեր, տերևազարգեր, հայերեն գլխատառ «Տ» ձևով զարդանախշեր և այլն: Գորգը միաշրջագոտի է, որը պարզարված է թիթևոնիկի ձև ստացած արմավենյակի խիտ ոճավորված մոտիվներով, որոնք երկու կողմից գլխակալ միլենույն տեսքով են ներկայանում (տես նկար ԱՅԵ):

Գորգի վերևում կա հայերեն երկու տող հիշատակագրություն՝ «Ես Գուհարս մեղսք լի, հոգով տկար. էս նորհաս ձեռամբ

¹ Լեհաստանում, հայկական մի քանի վանքերին կից մանրանկարչական գործատներում, ծաղիկները պահպանել են հայ արվեստի տրադիցիաները, ինչպես երևում է այդ Հայկական ՍՍԻՔ Գետական Մատենագրանում պահվող, Լեհաստանում ընդօրինակված մի շարք հայերեն ձեռագրերից:

խմով գործեցի, ով կարգա մեկ բերան ողորմի ասի թվ ՌՃԻԹ» (1680՝ Վ.Թ.)¹,

Ինչպես այդ գորգի հիշատակագրությունը, նույնպես և նրա գեղարվեստական ձևավորումը ցույց են տալիս, որ այն ևս հավանաբար պատրաստված է եղել եկեղեցուն նվիրելու նըպատակով:

Գորգի գործման վայրը գեռևս մեզ հայտնի չէ, բայց հիշատակագրության մեջ խոսքերի արտահայտության և զարգամտիվների տեղադրման ձևից, ինչպես նաև արմավենու մոտիվի առկայությունից ելնելով, ենթադրում ենք, որ այն պետք է գործված լինի Վասպուրականում:

«Գուհարի գորգը» հետաքրքրական է ոչ միայն իր ընդհանուր կոմպոզիցիայով, այլև իր առանձին գորգամոտիվներով: Եթե կամպոզիցիան ներկայացնում է XIII—XIV դարերի հայկական գորգերի զարգանկարչական ճոխությունը, այսինքն՝ բուսական մոտիվների հյուսվածքայնությունն ու ոճավորումը, ապա մյուս կողմից այն իր առանձին մոտիվներով գաղափար է տալիս միջնադարյան քաղաքներում (հատկապես Անիում, Դիլինում) գորգագործության անկումից հետո տնայնագործական հին օջախներում հայկական գորգագործության զարգացման ուղու մասին:

«Գուհարի գորգի» շրջագոտում պահվելով հանգերձ XVI—XVII դարերի սկզբների «Թռչնագորգերի» պարզությունը, նրա առանձին մոտիվները՝ արմավենյակները, ոճավորվելով, թիթեոնադարգի տեսք են ստացել, մեղավրոնի շուրջը ազատ տեղերում հայկական գորգերում մինչ այդ (XIII—XIV դդ.) եղած վիշապի մոտիվներին փոխարինել են բուսական լուսանցադարգերը: Այստեղ ակներև է այն, որ չնայած առանձին մոտիվների՝ արմավենյադարգերի, թավ ծաղկազարգ ոստերի, առեչքավոր ծաղիկների և այլնի հմուտ մշակմանը, այնուամենայնիվ, «Գուհարի գորգի» տիպի գորգային գործվածքները գեղարվեստական ձևավորման տեսակետից նկատելիորեն զիջում են նախորդ դարերի քաղաքային արհեստավորական գորգերին:

Այսպես ուրեմն, միջնադարյան Հայաստանում գորգարվեստը եղել է կիրառական արվեստի այն հիմնական ճյուղերից

¹ Այդ և ընդհանրապես գորգերի հիշատակագրությունները պետք է կարգալ երկրորդ տողի սկզբից, վերջացնելով առաջին տողով:

մեկը, որակեղ արտացոլվել են ժողովրդական խավերի ինչպես ստեղծագործական որոնումներն ու գեղագիտական ճաշակը, նույնպես և աշխարհայեցողությանը:

Այվարակյով հայկական միջնագարջան գորգերի մի քանի բնորոշ նմուշների քննությունը, պետք է նշել, որ բնդհանրապես հին շրջանի հայկական գորգերը թեև հետագայում, որպես այդպիսին, այլևս չեն արտագրվել, բայց իրենց ակննիկական կատարելությամբ և բարձր արվեստով նպաստում են գորգարվեստի զարգացմանը և ուղեցույց են հանդիսանում գորգարվեստի բնագավառում այդպիսին նախատիրած հնագույն արագիցիաների պահպանման և շարունակման համար:

Նախքան տնայնագործական գորգերի զարգամտախնդիր ծագման և զարգացման քննությանն անցնելը, անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել գորգերի յուրահատուկ սճի մի քանի խիստ կարևոր հատկանիշների վրա: Առաջին, որ բնդհանրապես արևելյան և հատկապես անդրկովկասյան, բայց որում հայկական գորգերի զարգանկարումը ոճախորտած է՝ բուսական և հատկապես կենդանական մտախվները պատկերված են իրենց ամենաբնորոշ գծերով: Օրինակ՝ խոյն իր գլխի և եղջյուրների, արծիվը՝ ինտատրած, սիրամարգը՝ հովհարի նման բացած պոչով և այլն: Երկրորդ, որ հայկական գորգերի զարգամտախվներում մարդկային ու կենդանական պատկերանկաները ներկայացված են գլխամիկ վիճակում՝ մարդիկ սարելիս, աքաղաղը աչգարացը ավետելիս, եղջերուն վարգելիս և այլն, որպես և է հայկական մանրանկարչության մեջ: Երրորդ, որ արևելյան գորգերը առհասարակ, ի տարբերություն գործածության կայուն ճնատվածք՝ ունեցող անային այլ կահույքի, ունեն յուրահատուկ սճ, որակեղ զարգամտախվները գեմ-գիմաց կրկնվում են, բայց, որպեսզի գորգերում զարգամտախվները, ճարտարապետական զարգաքանդակների նման իրենց բնդհանուր համաչափությունը պահպանելով հանդերձ, մանրամասներով միմյանցից տարբերվեն, ներկայացվում են տարբեր գույներով¹:

Գորգերի զարգամտախվները այնքան են փոփոխվել, որ առաջին ակնարկով հնարավոր չի լինում գրանց նախատալը

¹ Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հատ. I, Երևան, 1932, էջ 176—178:

ճանաչելու Այս առթիվ գորգի մասնագետ Փ. Վ. Գոգելը իր «Թուրքմենական գորգը» աշխատությունում մեջ գրում է. «Հաջորդական համադրումների արդի շարքը սպառնացում է, որ զարդանկարման միեւնոյն ձևը զարգացում է ապրել, ակնհայտ առաջնորդական գրությունից առաջնորդական անցնելով գեղի գույն երկրաչափականի, ընդ որում վերջին վուլերը այնքան են հետու իրենց նախատիպից, որ դրանց բուսական հիմքը կարելի է բացահայտել միայն նախորդ անցումային աստիճանների հաջորդական վերլուծություն ուղիով»¹:

Այս մեթոդը, որ ուշագրություն արժանի է, կարելի է կիրառել նաև հայկական գորգերի զարդանկարներին ուսումնասիրությունում մեջ: Նկատելի է, որ տնայնագործական շրջաններում գործված հայկական գորգերի զարդամոտիվները նույնպես բարդ են ոչ միայն իրենց կառուցվածքով, այլև իրենց բազմազանությունով, հետևաբար, եթե դժվար է բացահայտել յուրաքանչյուր զարդամոտիվի նախատիպը, ապա դժվար է նաև գորգի կոմպոզիցիայում որոշ մոտիվների առկայությունը պատճառարանում: Այսպես, օրինակ՝ տնայնագործական հայկական գորգերի կոմպոզիցիայում աշխատանքային, կենցաղային մոտիվների կողքին կան կարիճի, մորմի, օձի, վիշապի, կենդանական և ֆանտաստիկ գաղանների այնպիսի մոտիվներ, որոնք եթե սնտիապաշտություն հետ չեն ազդեցվում, ապա դրանց մուտքը գորգերի կոմպոզիցիայի մեջ ուրիշ ոչնչով չի արգարացվում, մի երևույթ, որը հայտնաբար խոսում է այն մասին, որ նախկին տոռեմ սիմվոլը ժամանակի ընթացքում վերածվել է զարդանախշի: Այս հարցի կապակցությունում հայտնի ուսումնական Լ. Շտեյնբերգը հետևյալն է գրում. «Տոռեմը՝ նկարված մարմնի, զգեստի, բնակարանի սյուների վրա, իրեն պաշտպանություն միջոց չար ոգու դեմ, շարունակ միևնույն առարկայի մշտական նկարվելով, վերջիվերջո ոձի հատկություն է ստանում և դառնում գրվագ, որ գոհացում է տալիս արդեն ոչ կրոնական, այլ էսթետիկ պահանջներին և, ըստ կարգին, սկսում է ինքնուրույն կերպով վերստի իրեն արվեստի բաժին»²:

Տնայնագործական շրջանի գորգերի զարդամոտիվները

¹ Փ. В. Гогель, Туркменский ковер, М., 1917, стр. 14.

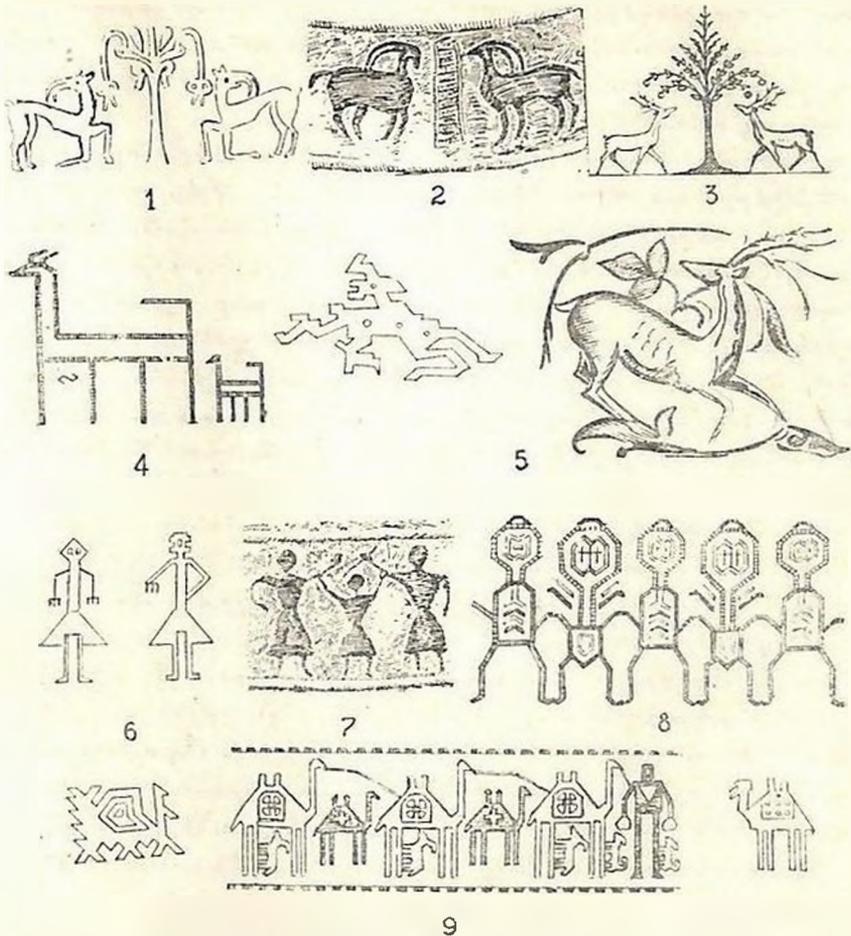
² Էմինյան ազգագրական ժողովածու, Մոսկվա, 1908, հատ. Է, էջ 30—31:

այնքան են ալլաղան, որ զրանց ուսումնասիրությանը հնարավոր է միայն յուրաքանչյուր շրջանինը առանձին վերցրած: Այնուամենայնիվ, ինչպես ասվեց, այդ շրջանները ունենալով հանգերձ իրենց առանձնահատկությունները, ունեն նաև բնոճանուր գծեր, հեռակար, հակիրճ թվելով հիմնական շրջանների մտախմբերը, զրանցից ամեն մեկը կուսումնասիրենք նաև առանձին վերցրած, քանի որ այդ մտախմբերից մեկն ու մյուսը կամ մի քանիսը սրճ շրջանի գորգերի համար այլևի բնորոշ են և տիպական, քան մյուսների համար: Օրինակ՝ Լոսոս շրջանի գորգերի զարգանկարում, սրբ մտախմբից աղերսվում է նաև Ղազարի (հայկական և սուրբնական) գորգերի զարգանկարների հետ, տիպականը հանդիսանում են կղզերուի, այճամի և խոյի կենդանական մտախմբերը, թռչուններից հատկապես Շրջումը-ը, ծիտիկը և արագաղը, միջատներից՝ մորմն ու կարիճը, աշխատանքային գործիքներից՝ կոսմանին, կղանը, փոցխը, արտըն ու սոյլը, ինչպես նաև մենապարի, կոսպարի ակտորաններ ներկայացնող մարդկային սխեմաները (Ֆիգուրներ) և բուսական զարգամտախմբերը (տես գծ. № 9):

Արագածի (Ալագյազի շրջանի) հատկապես քրդական գորգերում իրենց արտահայտությունն են գտել սիրամարգի (Ֆալաքեթաուզ) զարգամտախմբը, ձին, խոյը, արեն ու տաղերը, ինչպես նաև կենցաղային իրերի սխեմաներ:

Արարատյան գաշաի գորգերի զարգանկարներում իրենց արտահայտությունն են գտել հատկապես խաղողի սղիւււղն ու տերերը և ցորենի հասկերն ու բամբակի ծաղիկը, իսկ առանձնապես Էջմիածնի շրջանի գորգերում՝ շուշանի, ծաղկազարդ շուղերի մտախմբերը, իսկ թռչուններից՝ հատկապես աղափին:

Չանգեղաուրի գորգերում, սրոնք մտախմբից աղերսվում են ինչպես Ղարարազի, նույնպես և Նախիջևանի գորգերի հետ, իրենց արտահայտությունն են գտել մարդկային նախնական պատկերացումների մնացուկները բնության անկոչ երևույթների մասին՝ արեն ու անձրևարգել փշապը, սրսի կենդանիներից՝ կղզերուն ու քարայճը, բնտանի անասուններից՝ հատկապես խոյը, միջատներից՝ սարգը, բզեզն ու թիթեանիկը, իսկ Ղարարազի, ինչպես նաև գեղի Նախիջևան բնկնող գաշատյին վայրերի գորգերի, հատկապես կապերաների (հայկական և սուրբնական) զարգանկարներում՝ ուղտի քարավանները, պտուղներից՝ նուռը, նուշը և այլն:



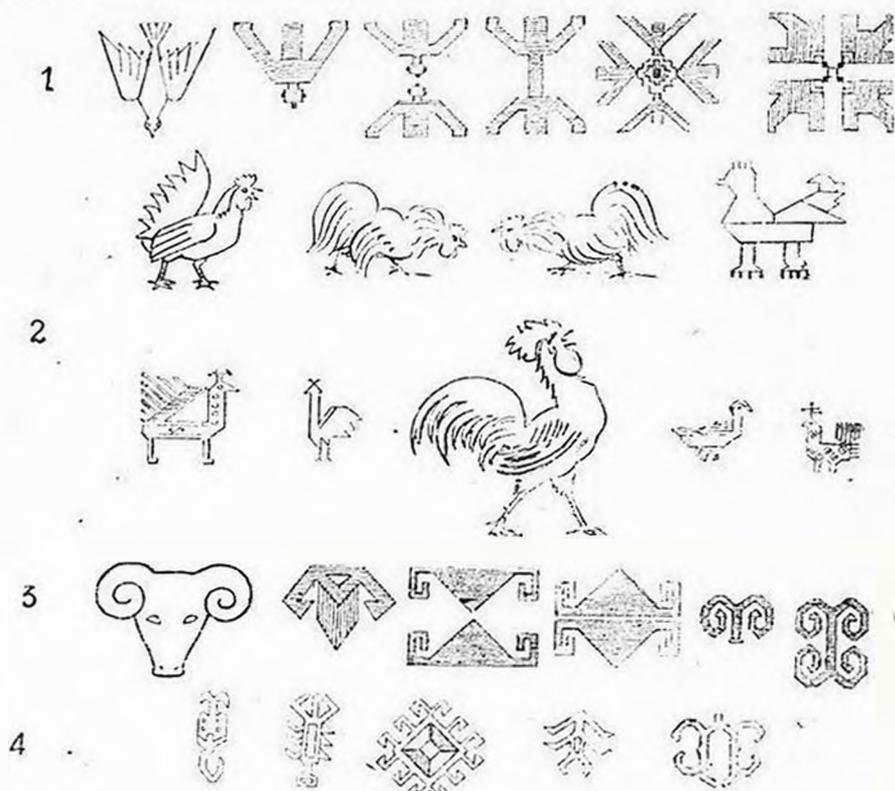
Գծ. 9. 1. Քորաքանդակ մի հատված՝ խուրրի-մխասնական զլանակից (Մովսիս): 2. Դվինի գոտեղարդ կարասի նախշերից: 3. Զարգանհար Լուու բրդեցեն գործվածքներից: 4. Նդնիկի սխեմատիկ պատկերումը Զանգեզուրի գորգերից: 5. Փախչող եզնիկի մոտիվը (մանրանկար) և նրա ոճավորումը (գորգի վրա): 6. Պարոզ մարդու Ֆիգուրներ (Իջևանի կապերաններից): 7. Դվինի գոտեղարդ կարասի նախշերից (պարոզներ): 8. Շուրջպարի ոճավորումը Շիրվանի (Ազրեջան) գորգերի վրա: 9. Ուղտի քարավանի մոտիվ (գորգային զարդամոտիվ):

Շիրակի գորգերի զարդանախշերում տեղ են գտել հատկապես խոյի մոտիվը «դոշ» կամ «դոշ-բույնուղ» անվամբ, մարդկային սխեմաներ, այսինքն՝ ինչպես տեղական բարբառով ստ-

կամ քաշող ուժ, ինչպես նաև որսի կենդանիներն ու թռչունները: Դրանց պատկերումը ներկայացված է այնպիսի ձևով, որ ուղղակի կապվում է մարդկային գրադամունքների և կենցաղային որոշ սովորությունների հետ: Այսպես, Իջևանի որոշ գորգերի գարգանկարներում աքաղաղը ներկայացված է իր բնական կեցվածքով, որի մեջ գորգագործը թեև նկարել է նրան ուղղանկյուն դձերով, այնուամենայնիվ կարողացել է տալ այն, ինչ որ հատկանշական է աքաղաղին՝ հպարտ կեցվածքով բարձր բռնած գլուխը, դեպի ետ դարձած պոչը, հաստ ստնամատերի ծայրերում մազիկները, այսինքն՝ առնականություն այն բոլոր նշանները, որոնք ընդհանրապես յուրահատուկ են թռչունների արունների համար: Մի այլ պատկերում, որ կիրառական արվեստների, այդ թվում և գորգարվեստի մեջ ընդհանրություն գտած մոտիվներից մեկն է, աքաղաղը ներկայացված է թևերը թափահարելիս, գլուխը բարձր և դեպի առաջ բռնած, կտուցը բաց՝ յուսարացը ավետողի դիրքում: Այդպիսի պատկերացում շատ հասկանալի է միջնադարյան հայ ժողովրդական արվեստների մեջ, որովհետև աքրորականչը անցյալում գյուղացու համար ծառայում էր որպես աղբանշան՝ առավոտը վաղ ելնելու և աշխատանքի պատրաստվելու համար:

«Աքրորակովի տեսարանը» (որը իր լայն արտահայտությունն է գտել հայկական մանրանկարչության և կիրառական արվեստների, այդ թվում և գորգագործության մեջ) անցյալում որոշ շրջանի գորգերի և այլ գործվածքների կենտրոնում կազմում էր օրնամենտալ գլխավոր մոտիվը: Դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ արտահայտությունը այն ժամանցի, որ ժողովուրդը, ըստ սովորության, բարիկենդանի օրերին կազմակերպում էր հատկապես քաղաքների հրապարակում: Եթե քաղաքի արհեստավորների մամանցում ընդհանրացած էր աքրորակովը, ապա գյուղական վայրերում՝ հատկապես գոմշամարտն ու խոյամարտը: Բարիկենդանի օրերին արու անասունները իրար հետ կովեցնելու սովորությունը, մեր կարծիքով, մի մնացուկ է հնագույն ժամանակներում դարնանամուտին ընտելյան դարթոնքի առթիվ կատարված ծիսակատարություն, որի ընթացքում պարաված անասունը հավանաբար զոհաբերվում էր, իսկ հաղթողը պանվում էր որպես բեղմնավորող՝ անասունների ցեղը ազնվացնելու համար:

Ջանգեզուրի, Ղարաբաղի դաշտային շրջանների (հայկական և ադրբեջանական) որոշ գորգերի դարգանկարներում իր արտա-



Գծ. 10. 1. Աղալնին և նրա սճափորումը զորդային գործվածքներում: 2. Աքաղաղի, սիրամարզի և բաղի զարդամոտիֆները զորդերի վրա: 3. Սոյի գլուխը և նրա սճափորումը (խոյակի) զորդային գործվածքներում: 4. Կարիճի, բղեղի և այլ զենուենների սճափորումը զորդերի վրա:

Նայտուժյաւնն է գտել նաև ուղտերի քարավանը, որակց բեռնամարտը ուղտերի կողքին սրտակերպած են նաև նրանց ձագերը: Ընչպես նայանի է, մինչև XIX դարի վերջերը ուղտը, որպես փոխադրութեան գլխավոր միջոցներից մեկը, կարևոր դեր է կատարել: Հետևաբար բնական է, որ ուղտերի քարավանի տեսարանը, որպես հարստութեան, լիութեան նշան, իր արտահայտութեանը գտներ նաև գորգագործութեան մեջ: Հետագայում, երկաթուղու հանդես գալով, ուղտը կորցրեց իր վաղեմի կարևորութեանը որպես փոխադրութեան միջոց, սուտի և նրա մտախնէլ աստիճանարար դուրս եկալ գարգանկարից (տես գծ. աղյուսակ № 9):

Շուրհն իր արտահայտությունն է գտել այն շրջանների գորգերի գորգանկարում, որտեղ գարգացած է եղել ոչխարաբուծությունը, ձին՝ հատկապես Արագածի (Ալագյաղի) քրդական գորգերում: Լոտու, Դադախի, Դարարաղի, ընդհանրապես բնանային շրջանների (ինչպես հայկական, նույնպես և ազրբեջանական) գորգերի տափում, մեդալիոնների շուրջը՝ ազատ տարածություններում իրենց արտահայտությունն են գտել սրսի կենդանիներին՝ եղջերուն, այծյամը, աղվեսն ու ճագարը, իսկ կենտրոնի մեդալիոններում՝ երկու սխեմատիկ կոմպոզիցիոն մոտիվներ: Վերջիններս, հավանաբար, որոշ աղերս ունեն հին ժամանակների արևի և արևարդելի վիշապի, արևի և նրա սուրճանդակ թռչունների միֆական պատկերացումների հետ: Դրանցից առաջինում արևը, որպես շարժվող մի անիվ՝ ներկայացված է թևերը կենդանի խաչի ձևով¹, իսկ արևի շարժումը խափանող վիշապները՝ ֆանտաստիկ գազանների սխեմաներով (տես գծագիր աղյուսակ № 11): Երկրորդում արևը պատկերված է ութ թևանի աստղի և խաչի ձև ստացած ճառագայթավոր քառաթև նշանով, իսկ նրա գործակից թռչունները՝ արծվի կամ անգղի, սիրամարգի մոտիվներով:

Տեսչանագործական գորգերի գորգանախշերում աշխատանքային գործիքների և կենցաղային իրերի շարքում իրենց արտահայտությունն են գտել որոշ զենքերի մոտիվներ: Այսպես, Իջևանի (Դադախ), Շիրակի, Զանգեզուրի, Վասպուրականի գորգերի գորգանկարներում պատկերվել են թրերի, սրերի, ինչպես նաև նետի, նիզակի ծայրի ոճավորված մոտիվներ:

Նևուր, Նիզակը և թուրք ընդհուպ մինչև վառագի գյուղաք լինելով զենքի գլխավոր տեսակները, բնականաբար իրենց արտահայտությունը պետք է գտնեին ժողովրդական բանահյուսության և կիրառական արվեստների, այդ թվում և գորգագործության մեջ, այն սարքերուքյամբ միայն, որ կիրառական արվեստների մեջ մոտիվները խոսքերի փոխարեն պատկերներով են արտահայտված: Այնուամենայնիվ, դրանց արտահայտման և պատկերման ձևերը, համաձայն յուրաքանչյուր ժողովրդի կուլտուրայի առանձնահատկությունների, իրարից տարբերվում են:

¹ «Աղթամարում, — գրում է Ե. Լալայանը, — ես տեսել եմ մի գորգ, որի մեջտեղում մի մեծ սլոտտիկա կար գործած» (Նրվանյ Լալայան, Դամբանների պեղումները Հայաստանում, Երևան, 1931, էջ 218):

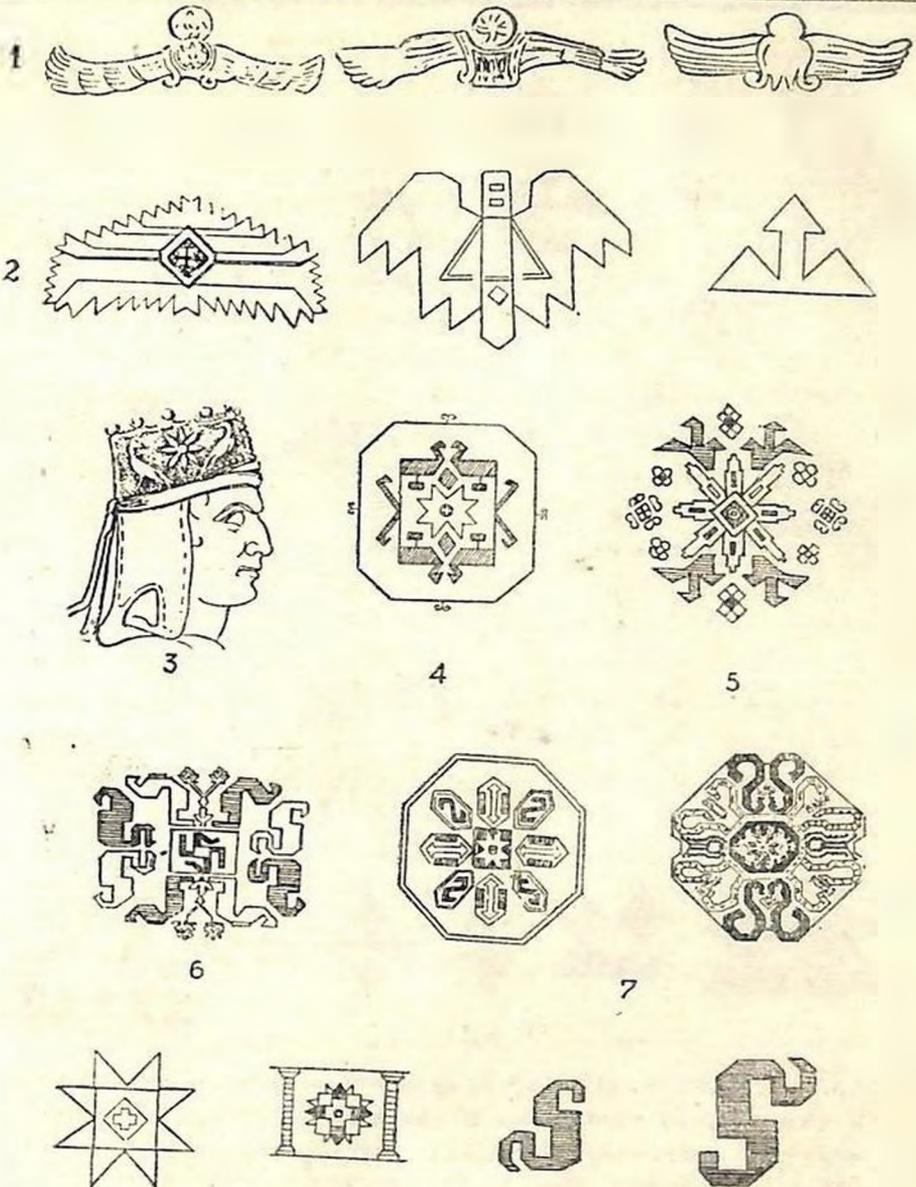
Այսպես, Ադրբեջանի Առաջին շրջանի Փերտերի գյուղի գորգի կոմպոզիցիայում թրի մոտիվը գեռես պահպանում է իր սեռային ձևը, իսկ Վասսուլերահանի և Շիրակի գորգերի հին օրինակներում թրի շեղրի մոտիվը խիստ ոճավորվելով, զարգանախշի է վերածվել: Այնուամենայնիվ, գորգագործների շրջանում գաղեռես պահպանում է իր սկզբնական անունը: Եթե քոչվորական ու կիսաքոչվորական բնակիչների գորգերում սառը գենքը գեռես պահպանում է իր սեռային տեսքը, ապա նստակյաց բնակիչների գորգերում թրի շեղրի հնագույն մոտիվը արտարանվելով, ստացել է կրակի սակեզույն լեզվալի նման մի զարգանախշի ձև:

Սուղգրուծյան արժանի է մի հանգամանք՝ սառը գենքերի կամ դրանց առանձին մասերի համալցվող մոտիվները հայկական գորգերի կոմպոզիցիայում սովորաբար գաստվորված են լինում շրջագոտինների մեջ, օրինակ՝ Շիրակի, Ջանգեղուրի, Վասսուլերահանի, Իջևանի գորգերի շրջագոտիներում և անկյուններում ակներևորեն ոճավորված բուսական զարդամոտիվների որոշ նախշեր նմանեցվում են նևտի, նիզակի ծայրի և կոչվում են «խշախ խեաքեր», «թրեր», «արեր» և այլն:

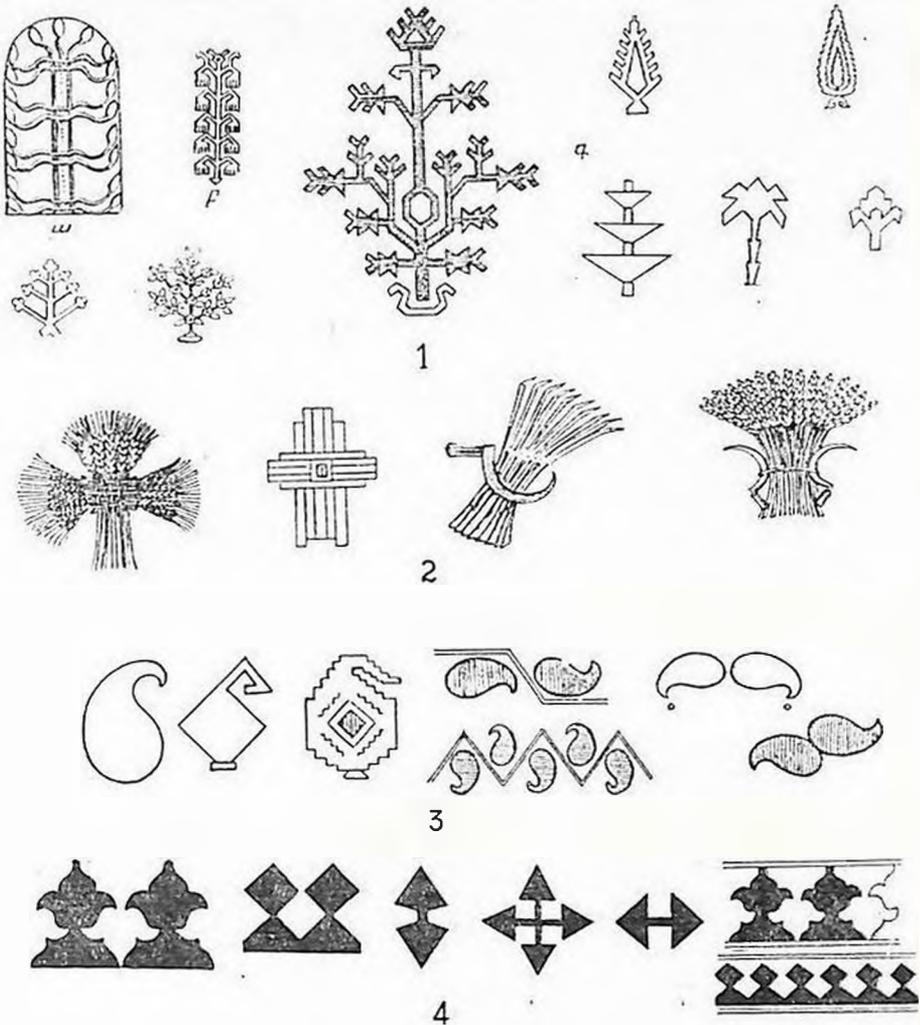
Հայկական գորգերի կոմպոզիցիայում որոշ զարգանախշեր գենքերի մոտիվին նմանեցնելը, բոտ երևույթին, կապված է այն պատկերացման հետ, որ գորգն ինքը, ամբողջապես արտարանված, համարվել է հայրենի օջախը (տունը, գյուղը, գավառը և կամ ամբողջ երկիրը), իսկ նրա շրջագոտիներում պատկերված գենքերի մոտիվները խորհրդանշում են հայրենի սահմանների պաշտպանությունը:

Անհրաժեշտ է նշել նույնպես, որ գորգերի կոմպոզիցիաներում որոշ մոտիվներ իրենց վրա կրում են քառաթև թխաչածի նշանը և կամ թխաչածի ձևով են ներկայացված. օրինակ՝ Արարաղի հայկական մի գորգի կենտրոնում, արտրի սխեմայի վերևում գրված է խաչի քառաթև նշանը: Ջանգեղուրի և Արարաղի հայկական գորգերի ուղախ զարգանակարները նույնպես կրում են խաչի նշաններ: Հայկական որոշ գորգերի շրջագոտիներում հատկապես ցորենի հատիկերը պատկերված են «խաչբուռ» ձևով, ինչպես ցասման խաչերը՝ արտերի և գյուղերի կղերքներում (տես գորգանկար № 10):

Այս բոլորից պարզ երևում է, որ քառաթև խաչի մոտիվը, որպես «չարխախան», միջնադարյան հայկական անաչնագործական գորգագործության զարգանակարում որոշ տեղ է



Պժ. 11. 1. Արևի խորհրդանշանը խուրրի-միտանական և հեթիթական քանդակներում: 2. Ճտագայթած արևի փոխակերպումը թևատարած թռչունի (ոճավորված զարդանախշեր զորդային զործվածքներում): 3 և 4. Արևի և նրա սուրհանդակ թռչունների ոճավորումը Տիգրան II թագի վրա և հայկական զորքերի զարդանախշերում: 5. Նույնը աղբյուրական զորքերում: 6. Արևը և արևարդել վիշապներ խորհրդանշող մոտիվները Քնձորեսկի զորքերում: 7. Արևի և վիշապի սխեմատիկ մոտիվները Աղբյուրականի և Դադաստանի զորքերում:



Գծ. 12. 1. Վեհնայ ծառիչ սճափսրված պտտկերումբ. ա) ուրարտական սաղավարտի, բ) սիլոսթական կենցաղային իրերի, գ) հայկական գորգային գործվածքների վրա: 2. Ցորենի սրայի (փնջի) պատկերումբ հայկական հին և նոր գորգային գործվածքներում: 3. Պողոսեր կոկոնի սճափսրումբ գորգերի վրա: 4. Շուշանի մտիվր գորգային գործվածքներում:

գրավել: Այդ քառաթև նշանը տասնչափսր Ասիայում կիրառական արվեստներում գործ է ածվել հավանաբար զեռ հնագայրյան շըրջանից: Դա իր արտահայտությունն է գտել ինչպես ասորաբարեկոնական փորագրանգակներում, նույնպես և Վասսուրականից հայանաբերված ուրարտական Բաղբարտու աստվածուհու սըրճա-

նիկի կրճքի վրա: Հետագայում քրիստոնեական եկեղեցին թեև այդ քառաթև նշանը իր սիմվոլն է դարձնում, այնուամենայնիվ, այն կիրառական արվեստից, այդ թվում և գորգագործությունից դուրս չի գալիս: Ուստի և քառաթև խաչի ձևով նշանի ներկայությունը կիրառական արվեստի կոմպոզիցիաներում ոչ բոլոր պեղքերում է, որ պեաք է քրիստոնեական կրոնի ազդեցություն հետևանք նկատել: Այս առթիվ հետաքրքիր են Ներսես Շնորհալու (1102—1173 թթ.) նեոեյալ տողերը. «Քանզի ի ձև խաչի բազում կերպարանք են յօրինեալք յերկինս և ի վերայ երկրի, նաև յանրան կենդանիս և յստայնանկութիւնս և ի նկարս նկարազրաց, որոց ոչ առաք հրաման երկիր պագանել, քանզի չնրատուածային զօրութիւն ի նոսա, և սր արարածոյ երկրպագութիւն մատուցանէ՝ ընդ անիծիւք գատապարտելին գիրք սուրբք, որպէս զկռապաշտան»¹:

Այսպես, ուրեմն, կենդանիների, ստարկաների վրա և գործվածքների նկարներում եղած խաչաձև նշանները, հասկանալի պատճառներով, քրիստոնեական գաղափարախոսություն տեսակետից խտակելի են համարվել: Արդ, անցյալում, հոգաբորժը իր աշխատանքային գլխավոր գործիքի՝ արտրի, և գլխավոր բերքի՝ հացարուշի, իսկ անասնապահը միջնագարջան կարևոր փոխադրամիջոցի՝ ուղտի մտախիլների վրա քառաթև խաչի նշանը դնելով ոչ թե ինքնանպատակ պատկերներ են ստեղծել, այլ այդ հնագույն խորհրդավոր նշանի միջոցով ցանկացել են կանխել բնության պատուհասները՝ երաշտը, կարկուտը, գանդուզան հիվանդությունները, համաճարակները, անբերբրությունը և այլն:

Անդրկովկասի, ինչպես նաև Հայաստանի գանազան գավառների, հատկապես լեռնային անասնապահական շրջանների գորգերի գորգանկարներում իրենց արտահայտություն են գտել նաև մորմի և կարիճի սխեմաները, որոնք նույնպես որոշ կապ ունեն հնագույն հովաատալիքների հետ, ըստ որոնց այդ պետուները չեն վնասում իրենց պատկերը որպես հմայիկ կրողին կամ որեէ անզ նկարողին:

Խնությունն իր բազմազանությունը պատկերելով որպես բարի և չար ուժերի անձնավորում, հախնապարջան մարդը, որը

¹ Ներսես Շնորհալի, Թուղթ բնդհանրական, Կ. Պոլիս, 1825, էջ 165:

զինված չէր գիտա-տեխնիկայուհա, պրակտիկայում չկարողանալով հաղթահարել բնության ուժերը, պայքարում է գրանց դեմ, ինչպես գրում է Մարքսիմ Գորկին, խոսքի ուժով, «հմայության» և «թովչության» պրոֆեսիոնով ձգտում է ազդել բնության տարրային, մարդկանց թշնամի երևույթների վրա, այսինքն՝ Կ. Մարքսի արտահայտություն, «երևակայության մեջ և երևույթակայության օգնություն»¹:

Միջնագարյան հայկական գորգերի օրնամենտալ մոտիվները իրենց բովանդակությամբ, ուստի և իրենց ձևերով իրարից տարբերվում են, նայած թե գորգերը ունենում են ինչ նպատակի համար էին սրատրաստվում: Այսպես, անային առօրյա գործածություն, ազդիկների օժիտի, ինչպես նաև բարեկամներին նվեր տրվելիք գորգերի զարդանկարները եթե մտաամբ էին իրարից տարբերվում, ապա եկեղեցու համար գործված գորգերը իրենց զարդամոտիվներով հիմնովին տարբերվում էին գրանցից: Եկեղեցու ճակատի արվելիք գորգը՝ որպեսզի «բնդունելի» լիներ, պետք է ունենար եկեղեցական կանոններին համապատասխանող զարդանկարներ: Դրան հակառակ, հատկապես ազդիկների ամուսնություն առիթով օժիտ արվելիք գորգերի մոտիվները ազատ ստեղծագործական, իրենց էությունով աշխարհիկ և մասնավորապես կենցաղային բնույթ էին կրում, ուստի և թե բովանդակությամբ և թե կոմպոզիցիոն մոտիվներով արմատապես տարբերվում էին եկեղեցական գորգերի զարդանկարներից:

Մասենագրական և վիմագրական հիշատակագրություններից սլարգվում է, որ դեռևս վաղ միջնագարից սկսած եկեղեցիներին, վանքերին նվիրվել և կամ եկեղեցու համար գործվել են բազմաթիվ գորգեր, կապերաներ և ձևագործներ: Մենք արդեն առիթ ունեցանք նախորդ էջերում ծանոթանալու Արզու Ստեփանի կողմից Գևորգի վանքին կրոնական բովանդակությամբ մի ձևագործ վարագույրի նվիրատվության վաստի հետ: Հետագայում, 17-րդ դարի մի ձևագործ հիշատակարանում, կարգում ենք. «Աստուած լուսաւորեացէ զհոգիս ննջեցելոց Մկրտչին Անկիւրեցի, եւ յիշատակ մի կարպետ»²: Եկեղեցիները

¹ Մ. Գորկի, Խորհրդային գրականության մասին, Երևան, 1934, էջ 14: Կ. Մալեև, Քաղաքաանտեսության քննադատության շուրջը, Երևան, 1948, էջ 271:

² «Հիշատակարան մը 1677-ին, Ֆիլիպպեի ս. Կեսոյ եկեղեցւոյն վրայ», «Քաղմասկոյ», 1930, էջ 164:

այդ կարգի նվերներ ստացել են նաև հաջորդ՝ 18—19-րդ դդ., բնդհուպ մինչև մեր ժամանակները, օրինակ՝ Փոքր Ասիայի Ագարագարի «Հրեշտակապետ» եկեղեցուն նվիրվել է մի գորգ, որն ունի 104 սմ լայնություն, 306 սմ երկարություն: Դրա տափի բալի գույն՝ մուգ կարմիր ֆոնի վրա, սակեգույն ճառագայթավոր մի բոլորակի մեջ պատկերված է Գրիստոսը խորհրդուանշող՝ սպիտակ գույնով մի գառ, երկու կողմերին երկներանգ գույներով մեկ-մեկ հրեշտակներ, որոնք երկու ավերի մեջ բռնել են մի փունջ ցորենահասկ և մի ողկույզ խաղող: «Դառն աստուծոյ» սակեգույն շրջանակի երկու կողմերի սպիտակ ժապավենների վրա գրված է նվիրարերի՝ Թոսիկ էֆենդի ներկարարյանի ընտանեկան համառոտ կենսագրությունը¹: Իսկ գորգի քառակուսի տափի յուրաքանչյուր ծայրում պատկերված են 4 հրեշտակներ, որոնց առջևում հազիվ նշմարելի մանր գրերով նշանակված են գորգը պատրաստող հինգ գորգագործների անվան սկզբնատառերը²:

Թեհրանի հայերից՝ Եգուարյ Արրահամյանը, ի հիշատակ իր ծնողներին, էջմիածնի վանքին նվիրել է մի գորգ (200 × 1,30 սմ), որը ներկայացնում է Գրիստոսի ծնունդն ու խաչելությունը, ունի 16 տող պարսկերեն արձանագրություն:

Այդ գորգը թեև 1940-ական թվականներին է գործված, բայց կոմպոզիցիան շատ արխայիկ և դրանով իսկ հետաքրքիր է, այն իմաստով, որ չնայած թեմայի կրոնական բնույթին, մեզ գաղափար է տալիս նաև պարսկահայ խոջաների և նրանց կանանց սարագի մասին (այդ գորգը այժմ գտնվում է էջմիածնի վանքի ֆոնդերում):

Այսպես, եկեղեցական գործվածքները ունեն յուրահատուկ գեղարվեստական ձևավորում, հետևաբար և զարգամտոյններն էլ՝ ներկայացման տարբեր ձև և բովանդակությամբ: Օրինակ՝ ազավնին ընդհանրապես պատկերված է թևատարած, լուսավոր ճաճանչներով երկնքից գեպի վար՝ երկիր սուրացողի ձևով, որն ըստ եկեղեցու սխոլաստիկական բացատրություն խորհրդանշում է «հոգին սրբի գալուստը», երեքնուկի զարգանախը՝ «սուրբ եր-

¹ Ն. Յ. Պուրմայան. «Բիւզանդիոն», 1909, № 1534, փետրվարի 7 (20):

² Գորգագործ վարպետուհիներից մեկը միայն հիշատակված է այդ հոդվածում՝ օրինորդ Գրիստինե Բարունակյան (չեբեքի կայսերական դործարանի մեջ սովորած):

բարգաթ յուները», հնգամե սակեդույն ծաղկի մասիվը՝ «Քրիստոսի հինգ վերքերը»¹, իսկ շուշանի զարգածաղիկը՝ որպես «քրիստոսնեական անբռնելիան» սխմվող և այլն: Աշխատանքի և արվեստի տոնջության հարցերը քննելիս, Գ. Վ. Պլեխանովը գրում է. «Այստեղ պարզ նկատելի է, թե ինչպես մարդկանց արտադրողական գործունեությունը ազդում է նրանց գեղարվեստի վրա, և ոչ պակաս տարդ է, որ լսարձր դասակարգերը, քանի որ չեն գրադվում արտադրողական աշխատանքով, սուտի նրանց շրջանում ձևվող գեղարվեստը չի կարող ոչ մի ուղղակի սանչաթյուն ունենալ արտադրուչյան հասարակական պրոցեսի հետ»²: Այդ իսկ պատճառով, չնայած որ գասան, ազավնու, խաղողի սղկույցի, ցարենի հասկերի և ծաղիկների մասիվները ինքնին վերցրած սեւալիստական արտահայտություն սենեն, եկեղեցական գորգերի վրա գրանք սխալատիկական մեկնարանությամբ են ներկայացվում, այնինչ սնայնագործական գորգերի կոմպոզիցիաներում նույն զարգամասիվներով կազմված կոմպոզիցիան նկարները արտահայտում են բնության գեղեցկությունը, բարբրներն ու առատությունը:

Ինչ վերաբերում է ազջիկների օժիտի համար պատրաստված գորգերի, կապերաների, հագուստների և այլ իրերի զարդանկարներին, գրանք, որպես մնացուկ, եթե իրենց ձևով որոշ կապ են պահում նախնազարչյան մարդու միջական, ֆանատատիկ պատկերացումների հետ, ապա իրենց բովանդակությամբ հիմնովին ասարելովում են եկեղեցիներին որպես նվեր արված գորգերի օրնամենառ մասիվներին: Այսպես, Հայաստանի համարչա լույսը գալուսներում, հատկապես կոսիում, Ղազարում (Իջևանի շրջան), Ջանգեղուրում, ինչպես նաև Ախալցխայի (Վրացական ՍՍՌ) և Կանային Ղարաբաղի (Ադրբեջանական ՍՍՌ) հայերի վազեմի սովորությամբ, ազջիկներին որպես ամուսնական օժիտ արված գորգերը, կապերաները և հագուստները ոչ միայն ներառազմ ընտանիքի համար անհրաժեշտ իրեր էին հանգիտանում, այլև իրենց յուրահատուկ զարգանաթշերով սենեն լախատալիցնող նշանակություն: Դրանց զարգանկարներում

¹ Մկերի, Ազավնունի, Սըր. Երկրի սրբավայրերու ավանդությունները, Երուսաղեմ, 1936, էջ 171:

² Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, Երևան, 1919, էջ 103:

դիտավոր տեղը գրավում են առհասարակ վիշապի, կենաց ծառի, ինչպես նաև պողպարի կոկոնի նշածև մտախիլները: Որպես աղա-
 ցույց, կարելի է հիշատակել Ախալցխայի նորահարսի աչք թավ-
 շյա շրջագրեաքը, որը գտնվում է Հայաստանի Պատմության
 թանգարանում, որի քղանցքի վրա սակեղօծ
 թելերով տեսնարանված է ջրի սիմվոլ վի-
 շապի մտախիլը: Վիշապի իրանը և պոչը պատ-
 կերում են պողպարի մի ծառ, իսկ գլուխը
 դեռևս պահում է իր բնական տեսքը (տես
 դժագր. № 13):

Օժիտի պարագաների վրայի այլ զարդա-
 նախշերը ամենայն հավանականությամբ կապ-
 ված են պողպարության և ջրից արգասավոր-
 վելու հնագույն հավատալիքի հետ: Դա հիմ-
 նավորվում է աչք ավանդական սովորությամբ
 որը մինչև XX դարի սկզբները դեռևս գո-
 յալթյան ունեի Լոսո, Ղազախի (Իջևան),
 Չանգեղուցի և հատկապես Ղարաբաղի հայերի
 մոտ: Չափահաս աղջիկները իրենց բաժինքի
 գորգի ավարտումից մի քանի օր առաջ, հրա-
 վիրում էին իրենց Շաղգառահմի՞ երիտասարդ
 հարսներին ու աղջիկներին և, ինչպես ասում
 են Ղարաբաղում, «միջի»-ով, այսինքն՝ հա-
 վաքարար գործելով ավարտում էին գորգը:
 Գորգը կարելու ժամին հավաքվում էին նաև
 ամուլ (չբեր) և հղի կանայք իրենց բախտը
 փորձելու՝ տաջիները՝ արդասավոր գտնա-
 լու, վերջինները՝ պղղի սևոք գուշակելու: Գոր-
 գագործ վարպետը գորգը կարելու ժամանակ
 կատարում էր այսպիսի ծիսակատարություն՝
 մկրատը քսելով թելերին, կանչում էր. «կարբ՛մ շի, խալաք բերեք,
 վեր կարի, բնձա բերեք»: Ընծա ստանալու խոստումից հետո,
 գորգի ծովորի թելերի մեջտեղից կարելով, մի անցք էր
 բաց անում, որտեղից ամուլ կամ հղի կինը երեք անգամ անց
 էր կենում և ապա ոտքերը. մեկնում այդ անցքի մեջ, որպես-
 գի թելերը կարելիս գորգն ընկներ իր մարմնի վրա: Այդ
 միջոցին ասպից ասպափայտը հանելով, արվում էր մի երև-
 խայի (սովորաբար տղայի) ձևաք, որն աչք աճի շինած՝ Կուրս



ԳՏ. 13

էր վաղու՛մ: Առաջին հանդիսողը Լեթե արական սեռին էր պատկանում, Լենթապրվում էր, որ նշված կիներ տղա գավակ է ծնելու, իսկ Լեթե իգական՝ ազջիկ¹:

Գորգի փնջերի մեջ բացված անցքից անցնելու սովորությունը, ըստ Երևույթին, ազերավում է չրեր, ամուլ կանանց ժծակ քարի՝ միջից անցնելու սովորության հետ, այն տարբերությունը միայն, որ կանիսը խորհրդանշող քարի անցքը այստեղ փոխարինվում է գորգի փնջերի վրա բացված անցքով: Իսկ ինչ վերաբերում է այն գործողությունը, որ ամուլ, չրեր կիներ ստրերը երկարում է գորգի ոտայնի վրա բացված անցքի մեջ, սրպետի գորգն իր մարմնի վրա ընկնի, գա ոչ այլ ինչ է, Լեթե ոչ ջրի խորհրդանշի պատկերով «սրբազան գորգից» արդասավորման կարողություն ստանալու հմայական մի միջոց: Նման երկվույթի գտնում ենք նաև Ագուլիսում, ուր լեթազավորի՝ (նորափեսայի) ժծոտան՝ խալիչա է փռում նորապսակների ոտքերի տակ, իսկ վերջիններս գրա վրայից անցնելով, փող են նվիրում ժծոտային²: Դա նույնպես մի հմայական միջոցի ննացուկ է, որը կիրառվել է նորապսակներին բախտավորեցնելու, արդասավոր գարձնելու նպատակով:

Ջրի արդասավորիչ հատկությունն իր արտահայտությունն է գտել նաև Մասունցի Դավիթ՝ էպոսում՝ Ծովինարի ջրից հղանալու ձևով:

Մի բուռ լիք ջուր խմեց,

Մեկ էլ՝ մի բուռ կիսատ,

Աղբյուրն ցամաքավ,

Էդ երկու բուռ ջրից հղացավ³:

Հատկանշական է և այն, որ գորգերի զարդանկարներում ջրի, արևի և բուսական խորհրդանիշները համատեղ են հանդես գալիս: Օրինակ՝ Լոուռ, Ղազախի (Իջևան) գորգերում և կապերտներում հավանաբար ջրի խորհրդանիշ բազմոտանի կենդանու սխեմայի վրա իր արտահայտությունն է գտել զարդաձաղիլի ձև ստացած ուրթևակի արևի սիմվոլը: Մի ուրիշ գորգի կոմպոզիցիայում ծաղկազարդ բույսի թագարը ներկայացված է օձաձուկի

¹ Կ. Կ. Մելիք-Շահնազարյանց, Բուրդ գրելը և գորգ գործելը Ղարաբաղում, «Հանդէս Ամսօրեայ», Վրեննա, 1928, էջ 477—478:

² «Աղղազրական հանդէս», Թիֆլիս, VII և VIII, 1901, էջ 191:

³ «Մասունցի Դավիթ», Երևան, 1930, էջ 14—15:

սխեմայով, իսկ Արևմտյան Հայաստանի որոշ գավառների, հատկապես Վասպուրականի, Մուշի, Սեբաստիայի կիրառական արվեստներում իր արտահայտությունն է գտել ծառը և նրա վերևում կիսալուսնի մոտիվը, որպես բուսականություն կարգավորիչ:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, սակայն, որ հնագույն շրջանի մարդու նախնական պատկերացումները միշտ չէ, որ պահում են բնությունն արտացոլող իրենց նշանակությունը, այլ, ինչպես ասվեց նախորդ էջերում, հասարակական հատկանիշներ էլ են ձեռք բերում և պատմական ուժերի ներկայացուցիչներ են դառնում: Այսպես, արևի ութ թևանի ստադի և նրա սուրհանդակ արժիվները, ինչպես նաև սոսապելտիան վիշապի մոտիվները հետագայում, որպես թագավորների, իշխանների հզորություն խորհրդանիշ, իրենց արտահայտությունն են գտնում Կովկասից մինչև Փոքր Ասիա կազմավորված ժողովուրդների հոգևոր կուլտուրայի մեջ: Օրինակ՝ արևի ութ թևանի ստադի սիմվոլը իր սուրհանդակ արժիվների մոտիվներով արտահայտություն է գտել Տիգրան 2-րդի և նրա հաջորդների թագերը վրա (տես զժագրական աղյուսակ № 11):

Այդ նշանակում է, որ հին մոտիվները նոր, փոխված պայմաններում դորձածությունից անմիջապես դուրս չեն գալիս, այլ երկար ժամանակ, թեկուզ որպես դարդամատիվ, դեռևս պահում են իրենց գոյությունը: «... Իդեալոգիայի առհասարակ բոլոր բնագավառներում, — գրում է Ֆ. Էնգելսը, — ամանդությունը մեծ պահպանողական ուժ է»¹:

Այդպես է եղել ինչպես հայկական, նույնպես և հարևան ժողովուրդների գորգագործության մեջ: Բովանդակությունից կարված այդ դարդամատիվները մինչև դորձածությունից դուրս գալը իրենց սկզբնական ձևերով չեն մնում, այլ որոշ դեպքերում տեղին, տարածությունը հարմարեցնելու համար գորգագործները կողմից դրանց վրա կատարվում են հաջորդական հապավումներ, ուղղումներ, բարեփոխումներ, որոնց հետևանքով նոր ձևեր, նոր կոմպոզիցիոն մոտիվներ են կազմվում և դրանց համապատասխան էլ նոր անվանումներ ստանում: Այնուամենայնիվ, որոշ հին մոտիվներ, չնայած դրանց կրած ձևական փոփոխություններին, դեռևս պահում են իրենց նախնիկն անվանում-

¹ Ֆ. Էնգելս, Լյուդվիգ Ֆոյերբախը և գերմանական կյասիկ փրկիստփայություն փախճանը, Երևան, 1948, էջ 65:

ները: Նոր անվանումները մեծ մասամբ արդյունք են դարգամատիվի այս կամ այն առարկայի, անասունի, թռչունի, բույսի նեո աճեցած հետադա ստատահական նամանության և չեն համարատաստանում գրանց սկզբնական նշանակությանը: Ուստի և ժամանակակից անվանումների վրա հենվելով, միշտ չէ, որ կարելի է ռժաբոված մատիվների սկզբնական տիպերը բացահայտել: Մատիվների էությունը գիտականորեն վերլուծելու համար անհրաժեշտ է վեր հանել սովյալ կոմպոզիցիոն նկարի և առանձին մատիվների զարգացման նախորդ փուլերը: Այդ աեսակետից հատկանշական է բուրժուական գիտնականների ուսումնասիրությունների մեթոդը: Նրանք բնդճանրապես արվեստների մատիվները, այդ թվում և գորգերի զարգամատիվները, քարացած վիճակում գիտելով, հանգում են կամայական եզրակացությունների: Օրինակ՝ Ջ. Հոֆրիխտերը հին հայկական գորգերի զարգանկարում տեղ գտած, սարածված վիշապի ֆանտաստիկ մատիվները ընդունում է սրպես այժմի, նապատակի մորթիների պատկերներ: Ակներն է, որ նա սովյալ զարգամատիվի տարրերակներն ժամանակակից նամանությանից ելնելով, մտկանիզացնում է գրանք, ուստի և հանգում է սխալ եզրակացություն: Մինչդեռ այդ զարգամատիվների նապուն ձևերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գրանք բնդճանուր գծեր ունեն հատկապես ուրարտական կնիքների, ինչպես նաև սապավարանների վրա հանդիպող բարձրաքանդակ վիշապների գլուխների նեո:

Իսկ կան ուսումնասիրողներ, որանք գորգերի շրջապատիններում հայերեն զլխագիր «Տ» ձևով զարգամատիվը «կեռ» կամ «կարթ» են անվանում, մինչդեռ այն կարում, գորգագործների շրջանում, կոչվում է «օրսեջ», այսինքն՝ ձկան սլանաշար, Գամիրքում՝ «չլլան էնիլլա» (օձի ձագ), իսկ այդ զարգամատիվի նախշաշարքը Վաստուրակյանի գորգերի շրջապատիններում կոչվում է «ջրեր», կեսարիայի շրջանի թրքախոս հայերի մոտ «սուլար» («ջրեր»): Այդ անվանումները, որանք տրված են ժողովրդի կողմից, սովելի մոտիկ սպերս ունեն ջրի սխմվու վիշապի (ուշապի — օշապի) նեո, քան ձեական մոակցումով տրված «կեռ» կամ «կարթ» անվանումները:

¹ Տես Ջ. Հոֆրիխտեր, Հայկական գորգեր, «Հանդես Ամսօրեայ», Վիեննա, 1937, էջ 150—154:

Հայաստանում կենցաղային իրերի վրա սրպես զարդ վիշտայի մոտիվի օգտագործումը դալիս է հնադուրյն ժամանակներից: Այսպես, օրինակ՝ 1909 թվին Ալեքսանդրապոլի (այժմ՝ Վենիսական) գավառի Ղուլիջան գյուղում կարասաթաղ գերեզմանից հայտնաբերվել է բրոնզե դոսի, որի երկու ծայրերը զարդարված են վիշտայների մեկապան, իսկ դոսու ամբողջ երկարություներ՝ երկարք մոտիվներով: Դա հաստատվում է նաև նույն ժամանակաշրջանին վերաբերող բազմաթիվ վիշտապազուխ ապարանջաններով: Այս բոլորը խոսում են այն մասին, որ ջրի պաշտամունքի նեո առնչվող արգասավորության խորհրդանիշ վիշտոյը խոր արմատներ ունի հայկական կուլտուրայի մեջ, և, սրպես այդպիսին, հետագայում իր արտահայտությունն է գտել ինչպես կենցաղային իրերի, նույնպես և տնային գործվածքների զարդանկարներում:

Հայերեն գլխագիր «Տ»-ի ձևով զարդանախշը, մեր կարծիքով, առաջացել է վիշտայի ոճավորված մոտիվի սխեմայի վրա եղած հասպտումների, Շուրջուհիների» հետևանքով: Դրանք իրենց արտահայտությունն են գտել անդրկովկասյան գրեթե բոլոր ժողովուրդների կիրառական արվեստի զանազան ճյուղերի, ըստ սրում նաև գորգերի զարդանկարներում:

Խոչի գլխի գեմ առ գեմ կրկնված սխեման, որը չորս օտքերը պատյանից գուրս հանած կրխայի ձև է ստացել, Շիրակի գորգագործների մոտ կոչվում է «դոշ» (Շխոյ): Մեր կարծիքով այդպիսի անվանումը ճիշտ է և սերտ ազերս ունի այդ մոտիվի սկզբնական նշանակությունը: Այսուհանդերձ, չպետք է կարծել, որ տնայնագործական շրջաններում եղած բոլոր անվանումները ճիշտ են և, հետևորար, չպետք է քննադատական վերաբերմունք ցուցաբերել: Տնայնագործական շրջաններում ևս կան այնպիսի անվանակոչումներ, որոնք ոչ մի առնչություն չունեն մոտիվի սկզբնական ախպի և նրա նշանակությունը հետ: Այսպես, օրինակ՝ Շիրակում գորգագործները ծիծեռնակի մոտիվի սխեման անվանում են «ճավատտիկ», իսկ գեմ առ գեմ կրկնված

1 Տե՛ս ԱՏՐԱԿՏ, Ռորթիի ավազանը, Վիեննա, 1929, էջ 61:

2 Գորգերի զարդանկարների ազովադումը որոշ դեպքերում հետևանք լինելով գորգագործության տեխնիկայի յուրահատկությունների, ինչպես ասվեց, առաջանում է նաև այն պատճառով, որ գորգագործը ջանալով մոտիվները հարմարեցնել միմյանց, դրանք տեղավորել որոշակի շրջանակների մեջ, ստիպված է լինում մոտիվների մեջ որոշ հասպտումներ, ուղղումներ մտցնել, որի հետևանքով դրանք այլաձևվում են:

աղափնիների իրար միացած սխեման՝ ծառ, մի բան, որ սխալ է (տես աղափնու մոտիվի սխեման և նրանից կազմված նոր մոտիվների գծագրությունները, նկ. № 10):

Այս բույրից ակներև է, որ վերոհիշյալ կոմպոզիցիոն նկարներն ու մոտիվները թեև հիմնականում ստեղծվել են անսահմանապահությանը գուգրնթաց հաղագործության և արհեստների դարգացման բազայի վրա, սակայն դրանց թվում կան նաև այնպիսի պատկերներ, որոնք վերապրուկային ձևով կիրառական արվեստների մեջ մուտք են գործել ավելի վաղ ժամանակներից: Դրանք հետագայում, նոր արտագրահարաբերությունների առաջացումով, թեև աստիճանաբար կտրվել են բովանդակությունից, այնուամենայնիվ, որպես դարգամոտիվ, պահպանել են իրենց գոյությունը ոչ միայն հայերի, այլև հարևան ժողովուրդների մոտ:

Հարևան ժողովուրդների դարգամոտիվների նմանությունը բուրժուական մի շարք սուսմնատիրոջների առիթ է տվել հանդերձ ոչ ճիշտ կզրակացությունների, դարերով Պարսկաստանի տիրապետության տակ սպրած ժողովուրդների կիրառական արվեստի լավագույն նմուշները վերագրելով պարսկականին, բայց որում այդ երբեքն արվել է միտումնավոր կերպով: Այսպես ինչպես հայանի է, եվրոպական շուկայում պարսկական գորգերը մեծ հռչակ են սկսում հանել հատկապես XVI—XVII դարերում: Այդ գործում հանրահայտ է այն գերը, որ խաղացել են նոր-Ջուղայի (Բսպահանի մոտ) հայերը: Պարսկաստանում այրող հայերը իրենց մասնակցությունն են բերել այդ երկրի առևտրին և արվեստին ոչ միայն անցյալում, այլև ընդհուպ մինչև վերջին ժամանակներս: Այսպես, Ահմեդ Միրզա շահի թագադրության առթիվ (1909 թ.) գործված գորգի կոմպոզիցիայում հին աշխարհի մեծամեծների շարքում տեղ են գտել նաև հայոց Տիգրան և Տրդատ թագավորների պատկերները: Դա չի կարելի բացատրել ոչ այլ կերպ, եթե ոչ այդ գորգի ստեղծման գործին հայ գորգանկարիչ արվեստագետների մասնակցությամբ¹:

Այս ամենի հիման վրա սխալ ենք գտնում սլրոֆի. Լեոի և

¹ Տես *Oriental Rug Magazine*, New York, sept., 1934, էջ 30. 1934 թ. պարսիկ մեծ բանաստեղծ Ֆիրդուսու հազարամյակի առթիվ հայտարարված բաց կոնկուրսին ներկայացված քանդակներում նույնպես առաջին մրցանակը շահել է պարսկահայ մի քանդակագործ:

ուրիշների անվերապահորեն ընդունած այն կարծիքը, թե «գորգագործության արվեստն այսօր էլ անգուղակսն է դարձնում Պարսկաստանն իր հարևան բոլոր երկրների շարքում» (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.)¹: Եթե դա ճիշտ կարելի է համարել XVI—XVII և հետագա դարերի վերաբերյալ, ապա այն իրենն չի արդարացնում նախորդ ժամանակաշրջանների համար: Ռուսներին սննդը, որ խորապես ուսումնասիրել է արևելյան ժողովուրդների, հատկապես սարսիկների պատմությունը և կուլտուրան, գրում է, որ հնագույն ժամանակներում հյուսելու և ներկելու արհեստները, անկասկած, դոյուբյուն են ունեցել սարսիկների մոտ, բայց այդ բնագավառներում սարսիկները մեծ համբավ չեն վայելել²:

Պարսկական վաղ միջնադարյան գորգարվեստի բարձր արժեքը ցույց տալու համար սովորաբար վիսյակոչում են «Սոսրոսի ալգի» կոչված սքանչելի գործվածքը, որ արաբները 637 թվականին հախտակելով Տիգրոսի թալանի ժամանակ, մաս առ մաս իրար մեջ են բաժանել: Սակայն դա, որ առհասարակ գորգ էր համարվում, բայց էության մի ասեղնագործ է եղել: Մեն գործվել է Սոսրոս Անուշիրվանի օրոք (531—576) և պատկերել է մի ծաղիկած ալգի: «Երա տալիք ասեղնարանված էր ոսկեթել մետաքսից, ուղիները՝ արծաթյա, ջրավազանները՝ ագամանգյա, ծառի բները և տերևները՝ ոսկյա և արծաթյա թելերից, իսկ ծաղիկները և պտուղները պատրաստված էին կապույտ կարմիր, դեղին, սպիտակ և կանաչ գույնի երկներանգ թանկագին քարերից»³:

Ելնելով վերոհիշյալ նկարագրությունից, անվարան կարելի է ասել, որ այդ գործվածքի տեխնոլոգիան ոչ մի կապ չունի առհասարակ գորգերի հանգուցավոր ձևի հետ: Դա, ինչպես երևում է, ոչ այլ ինչ է եղել, եթե ոչ կտորի առանձին մասերի վրա ասեղնարանված և ապա իրար կարված մեծածավալ մի պաստառ, 1051 քմ մակերեսով, այսինքն՝ ունեցել է 45 արշին երկարություն և նույնքան լայնություն:

Սյունուամենայնիվ, այդպիսի մի գործվածքի առկայությունը շահի պալատում 7-րդ դարում չի կարելի որպես ցուցանիշ ըն-

¹ Լեո. Հայց պատմություն, 2-րդ հատոր, Երևան, 1947, էջ 399:

² Տե՛ս G. Rawlinson, The five great monarchies, London, 1871, vol. III, էջ 345.

³ А Крымский. История сасанидов и завоевание Ирана арабами, Москва, 1905, стр. 190—192.

դուռնել Պարսկաստանում պրոֆեսիոնալ գորգագործության զարգացման համար:

Ճուրթուակիան արվեստագիտությունը, — գրում է Յու. Ա. Դաշևսկին, — Արևելքի երկրների գորգագործությունը քննում է սեակցիոն պանիրանսիան ղիրքերից, գեղարվեստական կերտվածքները անվերապահորեն վերադրելով Իրանի տերիտորիայում կատարվածի, և նույնիսկ ժամանակավորապես պարսիկների կողմից՝ նվաճված մարզերին՝ իրանականին: Ի միջի այսոց հայտնի է, որ Սորասանը, մինչև Իրանի կողմից բռնի գրավումը, Միջին Ասիայի տերիտորիայի անբաժան մասը կազմելով, նրա հետ ընդհանուր կուլտուրա է ունեցել և բնակչության նման էթնիկական կազմ: Վաղուց ապացուցված է նաև, որ Իրանի հյուսիս-արևմտյան մարզերի կուլտուրան, Թավրիզ կենտրոնով, գերազանցապես սակեդավել է ազդրեջանցիների և քրդերի կողմից, որոնք մինչև այժմ էլ կազմում են իրանական Ազրեջանի բնակչության մեծամասնությունը¹:

Այսպիսով, Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդները հավասարապես մասնակցել են բարձր գորգարվեստ ստեղծելու գործին: Այստեղ կանգ առնենք հատկապես անդրկովկասյան ժողովուրդների գորգային գարգաբվեստի համեմատական քննության վրա:

Հայկական կենցաղային իրերի, ինչպես նաև գորգերի կոմպոզիցիաներում, ինչպես սովեց արդեն, արտահայտություն են գտել «արևի և նրա սուրհանդակ թռչունների», «արևախառքի և արևարգել վիշապների» սիմվոլները²: Թևապաշտական նույն բովանդակությամբ ունենալով հանդերձ, դրանք, այնուամենայնիվ, յուրաքանչյուր ժողովրդի մոտ արտահայտության ձևերով միմյանցից տարբերվում են: Այսպես, օրինակ՝ արևը Հայաստանի որոշ գավառներում թե՛ արծաթե գոտիների ճարմանդների վրա և թե՛ գորգերի կոմպոզիցիայում պատկերվել է այնպես, ինչպես այն արտահայտություն է գտել հայոց վաղ միջնագաւրյան մատենագրության մեջ՝ «արեգահին... ղի մի անիւ է և բազում ճառագայթք»³, որի վրա միջնագաւրում տվեալ է նաև քառաթև խաչի նշանը: Իսկ Ղուբայի շրջանի (Ազրբեջան) գորգերի կոմպոզիցիայում արևը պահում է ութ թևանի ստուղի

¹ Советская книга, № 9, 1951, стр. 119.—121.

² Տես Երվանդ Լալայան, Դամբանների պեղումները Խորհրդային Հայաստանում, 1՝ 31, էջ 216:

³ Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 149:

վարդյականման (սողա) գորգամոտիվի ձևը: Մա հասկանալի է, քանի որ երկու ժողովուրդների կուլտուրան միջնագարում, հատկապես 7-րդ դարի կեսերից հետո, ընթացել է գաղափարախոսական տարբեր ուղղություններով: Ինչ վերաբերում է «արևի սուրճանդակ թռչուններին» մոտիվներին, գրանք ազդեցության կանգնեցրելի կամպոզիցիաներում պահում են իրենց արժվի սխեմատիկ, բայց որոշ ուսուցիչ գծերը, իսկ հայկականում արժվի մոտիվները ինչպես բովանդակաթյամբ, նույնպես և ձևով հիմնովին փոխվելով, ստացել են թռչունի թևերի կոր բացված ձև: Քրդական «Ջիրի» կոչված կապերտաձև գորգերի կամպոզիցիայում գրանք արժիվների փոխարեն դեռևս պահում են իրենց սիրամարզի սխեմատիկ պատկերը, որը մոտից ազդեցվում է բնագաշտ եզդիների «մալաքի-տաուզ» («հրեշտակ-սիրամարգ») դիցարանական պատկերացման հետ (գծագիր ազյուսակ 10—2):

Անդրկովկասյան ժողովուրդների կիրառական արվեստներին, այդ թվում և գորգարվեստի մոտիվներում իր արտահայտություն են է գտել, որպես նախնական պատկերաչափների մնացուկ, արևի, «արևարդել», «անձրևարդել» վիշապների կալի սխեմատիկ տեսարանը: Անշուշտ, յուրաքանչյուր շրջան պահել է արտահայտություն տեղական առանձնահատուկ ձևը և ազդային ոճը: Այսպես, օրինակ՝ Խնձորեսկի (Ջանգեզուր), Ղարաբաղի հայկական գորգերի կամպոզիցիան մոտիվներում «արևակառքը» արտահայտություն է գտել թևերը կեռված խաչի նշանով, գրա կենտրոնում հետագայում գրոշմվել է նաև քառաթև խաչի նշանը: Մեղրիի գորգերում արևը պատկերվել է ճառագայթավոր քառաթև խաչի ձևով, Ղուրաչի և Միգրաչի (Մաղստան) գորգերում պահվել է ութթևանի աստղի վարդյակաձև մոտիվը: Իսկ «արևարդել», «անձրևարդել» վիշապները Մեղրիի գորգերի այդ կամպոզիցիոն նկարներում պատկերվել են քայլող ուղտերի, Ջանգեզուրում, Ղարաբաղում՝ ֆանտաստիկ գազանի սխեմաներով, Միգրաչում՝ ձկնաձև, իսկ Ղուրաչում՝ հայերեն մեծատառ «Ճ» սխեմայով (տես գծ. ազյուսակ № 11):

Նշաձև մոտիվը, որը լայն արտահայտություն է գտել անդրկովկասյան ժողովուրդների գորգերի կամպոզիցիաներում, մեր կարծիքով, իր տեսքով որոշ կապ է պահպանում «անմահության հյութ» պարսեական առասուլեական «կենսաց ծառի» պտղաբեր կոկոնի հետ: Սույն մոտիվը երկու հարևան ժողովուրդների կիրառական արվեստում պահպանելով հանդերձ իր մտա-

վոր սխեման, տարրեր անվանումներ է ստացել: Հայկականում, Լոսիի շրջանում դա կոչվում է «բլրուլ» կամ «ծիտիկ», իսկ ազրբեջանականում՝ «փութա-բադամ» (Pouta-badem): Այնուամենայնիվ, ինչպես «բլրուլ»-ի կամ «ծիտիկի», նույնպես և «փութա-բադամ»-ի մտախմբերն էլ, գեւեւ պահում են իրենց մոտավոր ձևը, որը միանգամայն նման է ուրարտական սազավարաների վրա հանդիպող «կենաց ծառի» կոխնին (տես դժպիքի սպասակ № 12—3):

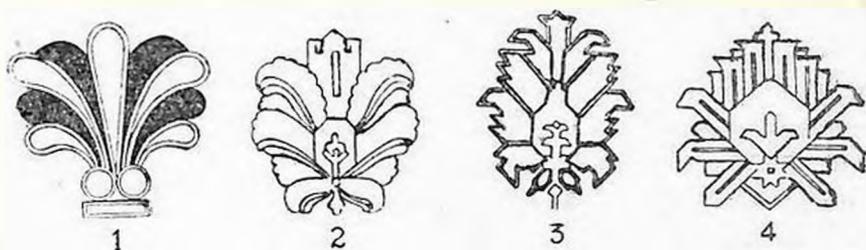
Անդրկովկասյան ժողովուրդների անայնադործական գորգերի օրնամենախկալում այդ նախնական պատկերացումների մնացուկները, ամենայն հավանականությամբ, արտացոլում են այն միֆոպատումների, օրոնցով հարուստ է ընդհանրապես արևելյան, այդ թվում և հայ ժողովրդի գիցարանությունը: Օրինակ՝ հայկական բանահյուսության մեջ կան «անմահության հյւթ» պարունակող «սուրբ ծառերի», «կենաց ծառերի», «արևի և վիշապների» կովի մասին գանազան հնագույն տոսպելապատումների մնացուկներ: Դրանցից մեկում ասված է. «Արևն ունի իր սեփական պաշտպանները՝ հրեշտակները, սրոնք հրեղեն սրերով պատերազմում են վիշապների դեմ և դրանց դարձնելով վանում են սե ամպերի մեջ»¹: Դա ոչ այլ ինչ է. եթե ոչ քրիստոնեական տարազով անախի շրջանի հայերի տոսպելը «վիշապաքաղ Վահագնի» մասին, սրտեղ «ամպերովի աստվածը»՝ հրաբեր Վահագնը, կովում է վիշապ օձերի դեմ, որպեսզի գրանք արևակառքի շարժմանը արգելք չհանդիսանան: Վիշապաքաղ Վահագնը քրիստոնեական եկեղեցու գործվածքներում պատկերվել է հրեղեն ձի նստած վիշապասպան սուրբ Գևորգի կերպարանքով: Նրա մի ոչ փոփոխակը իր արտահայտությունն է գտել էջմիածնի տակնաբանվածքներից մեկի կամպոզիցիայում, որտեղ պարաված վիշապը պատկերված է արևի սուրհանդակ արծաթի սուրբի տակ²:

Եկեղեցական գործվածքներում բնապաշտական երևույթները քրիստոնեական տարազով պատկերելը բոլորովին էլ պատահական չէ: Քրիստոնեական եկեղեցին շահագործելով ժողովրդի հնագույն հավատալիքը բարի և չար ոգիների մասին, այն ծառայեցրել է իր շահերին:

¹ Գ. Արվանձյանց, Դրոց ու բրոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 109—110: Տես նաև «Էմինյան սպաղարական ժողովածու», հատ. Ա, էջ 200:

² Տես էջմիածնի կապերաի նկարը «Հայ էջեր» ժողովածուում, Փարիզ, 1912, էջ 11:

Մի ուրիշ հանգամանք, որի մասին քննադատական խոսք պետք է ասել, դա այն է, որ հաճախ Պարսկաստանին են վերագրվում անգրկովկասյան ժողովուրդների ոչ միայն գորգային լափադույն գործվածքները, այլև նույնիսկ որոշ զարգամոտիվներ: Այսպես, Ա. Սաղվյանը արմավենյակի և վիշապի մոտիվների ծագման և փոփոխման մասին խոսելիս, գրում է. «Են հակամեա եմ կարծելու, որ այդ զարգանկարային մոտիվները ծագումով սասանյան են, որոնց սխեմաները թեև պահպանված են, բայց մոնղոլական շրջանում կրել են մի փոփոխում՝ սիրամարգի պոչով վիշապը փոխարինվել է հեռավոր արևելքի մի հրեշով և անտիկ ծագումով (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.), պարսկական արմավենյակը՝ չինական լսոսսով»¹:



* Գծ. 14. 1. Արմավենյակ Կարմիր բլուրի ուլարտական ամրոցի որմնանկարից: 2, 3, 4. Հայկական գորգերի զարգանկարներից:

Այստեղ Սաղվյանը դրանք դիտելով որպես փոխառություն, անուղղակիորեն ժխտում է փոքր ժողովրդների կուլտուրայի ինքնուրույնութունը, մինչդեռ Կարմիր բլուրի պեղումներից հայտնարևրված սաղավարաների, կնիքների և որմնանկարների փորագրանդակներով ու զարգանկարներով հաստատվում է, որ ինչպես վիշապի, նույնպես և արմավենյակի մոտիվները գեոՏ-րդ դարում մեր թվականությունից առաջ կել են ուլարտական արվեստի մեջ: Դա հենց խոսում է այն մասին, որ այդ պատկերացումները Հայկական Բարձրավանդակում գոյություն են ունեցել հնագույն ժամանակներից, այն ժամանակներից, երբ ղեռես սասանյանները չէին կազմավորվել: Ինչպես հայտնի է, ջրի հարցը Կովկասից մինչև Փոքր Ասիա, ինչ-

¹ A. Sakissian, Pages d'Art Armenien, Paris, 1940, էջ 23—39:

պէս լեռնային մարմանդներում անասնադահությամբ, այնպէս էլ գաշտային վայրերում երկրագործությամբ զբաղվող ժողովուրդներին գլխավոր մտահոգություններէց մեկն է եղել:

Հայաստանի բարձրագոյնագիտւած հաճախակի երաշտի հետեւանքով առաջացող չարությունը և հանկարծակի անզատարափների ու ձնհալի հետևանքով առաջացող ջրհեղեղներն ու բնության նման այլ երևույթներ՝ որսառնակներն ու կայծակները և այլն, նախնադարյան մարդու մտածողության մեջ փանտաստիկ պատկերացումներ են առաջացրել: Ինչպէս ասվեց արդէն, հայկական գիշարանությունը հարուստ է ամպրոպի ասածու՝ Վահագնի մարտերով ընդգրկւած վիշապների (այսինքն՝ բարի սգու՝ արևարծովի կահիկերով ջրակույ շար սգու՝ վիշապների դեմ), ծովի խորքերից դեպի կիզիչ արևը ոսանող ջրի բարի սգի թևակներ ձիւերի՝ Բուռլիկ Ջալալիների, ջրից հղացված ծովինարներին, պորտից բուժիչ ջուր ժայթքող վիշապներին, վերջապէս ջրապաշտության, ծառայաշտության բազմաթիւ ավանգուծյուններով: Այդ միֆերը հետագայում վերադարձակային ձևով իրենց արտացոլումն են գտել ոչ միայն հայերի, այլև Կովկասից մինչև Փոքր Ասիա բնիկած ակրիտորիայում բնակվող ժողովուրդներին կուլտուրայի արվեստի և բանահայտության մեջ:

Այսպէս, ուրեմն, կարելի է ասել, որ անցյալում Կովկասից մինչև Փոքր Ասիա և հասկապէս անդրկովկասյան ժողովուրդներին, այդ թվում և հայերի գորգագործության մեջ իրենց արտահայտությունն են գտել բուսական և կենդանական աշխարհը, աշխատանքային գործիքները, կենցաղային իրերը, ինչպէս նաև որոշ ավանգուծյուններ, ժողովրդական պատկերացումներ, որոնց արտահայտության ձևերը, ըստ յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային ոճի ստանձնահատկությունների, իրաջից որոշ չափով տարբերվում են, մինչդեռ զբանց բովանդակությունը բոլորի համար էլ գրեթե նույնն է:

Յուրովի արտահայտելով բնության երևույթները, սևտի և իրենց հիմքում լինելով միանգամայն սևալիստական, կիրառական արվեստում հանդես եկող ոճավորված դարգամատիվները ժամանակի ընթացքում կարվել են իրական հիմքից և վերածվել զուտ զարդանկարի, ստանալով լսի գեղագիտական նշանակութուն:

Գորգերի գեղարվեստական ձևավորման մեջ (ինչպէս և արվեստի այլ ճյուղերում) արատրահոված կերպով, յուրովի, գոր-

դարվեստին հատուկ հնարանքներով խառցված է ժողովրդի ճաշակը, որը, նրա ազգային ոճով, ինչպես տեսանք, արտահայտվում է զարգանախշերի, գույների բնարուժյան ու մշակման և առհասարակ գորգերի կոմպոզիցիան կազմելու մեջ:

Գ. ՏՆԱՅՆԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԻՃԱԿԸ ԿԱՊԻՏԱԼԻԶՄԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

Սկսած XIX դարի 70-ական թվականներից, կապիտալիզմը Անգրիկովկաս ներթափանցելու հետևանքով, տնայնագործական գորգագործությունը Հայաստանում քայքայման պրոցես է ապրում: Լենինը իր «Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում» աշխատությունում մեջ գրում է. «Նասեֆորմյան դարաշրջանում մի կողմից Կովկասը սաստիկ զաղուժացման էր ենթարկվում... Մյուս կողմից՝ տեղի էր ունենում բնիկ դարավոր «տնայնագործական» արհեստագործությունների արտաձուլումը, որոնք Մոսկվայից ներմուծվող ֆարրիկաանների մրցման հետևանքով բնկնում էին... Ռուսական կապիտալիզմը Կովկասը ներգրավում էր համաշխարհային ապրանքային շրջանառությունում, համահարթում էր հինավուրց նահապետական ինքնամիտմամբության մնացորդ հանդիսացող նրա տեղական ասանձահատկությունները, իր գործարանների համար շուկա էր ստեղծում»¹:

Այսպես, ուրեմն, կապիտալիզմը Անգրիկովկաս ներթափանցելու հետևանքով ստեղծվում են միտապրուժյան և կրթելիկություն լայն հնարավորություններ, զարգանում է առևտուրը, որի հետևանքով սկսում են քայքայվել փակ բնատնտեսությունները պայմանավորված տնայնագործական արհեստների աշխարհով և գորգագործության հին օջախները: Այդ քայքայումը տեղի էր ունենում, նախ, այն իմաստով, որ գյուղի աղքատացման հետևանքով նվազում էր ոչ միայն սևիական գործածությունների համար գործվող գորգերի քանակը, այլև տնայնագործական արտադրության սֆերան: Եթե մինչ այդ միջակ տնտեսատեր գյուղացին կարողանում էր սարեկան մեկ-երկու գորգ կամ կապերա գործել, ապա այդ ժամանակից հա սկսում է աստիճանաբար զրկվել այդ հնարավորությունից: Եունիակ անձնական գործածություն համար գործված «գորգը պատից վար

¹ Վ. Ի. Լենին, կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում, Երկր-հատ 3, էջ 770—771:

իջեցնելով», շուկա է հանում: Քայքայվող դյուզի տնտեսական այդ ծանր դրությունը արտադրում է գաել ժամանակի հայ գրականություն մեջ.

Դեռ հարս էի, որ գործեցի
Քանի կարպետ, խալիչա,
Բայց գրանցից շուտ զրկվեցի,
Հիմա հունեմ մի քեզա¹:

Տնայնագործական գորգագործության հին օջախները քայքայվում են նաև այն իմաստով, որ այս շրջանում փոխադրություն միջոցների, առևտրի և տեխնիկայի զարգացման հետևանքով գորգագործությունը անմիջականորեն կապված չի մնում միայն հումքի տվյալ քաղաքի՝ սոցխարբուծության առանձին շրջանների հետ, այլ անդամոխտվում է դեպի քաղաքները: Քայքայումը, վերջապես, սեղի է ունենում նաև այն իմաստով, որ տնայնագործական գորգագործության ոչ միայն տեխնիկան, այլև նրա աշխատանքի սեզոնային բնույթը նույնպես չէր բավարարում կապիտալիստական շուկայի պահանջներին, ուստի և հատկապես քաղաքներում կազմակերպվում են ֆաբրիկայի ախյի գորգագործական արհեստանոցներ, որտեղ նախկին տնայնագործների մի մասը աշխատանքի է մտնում որպես վարձու բանվոր: Իր տանն աշխատող գորգագործը նույնպես առևտրական կապիտալից կախման մեջ բնկնելով, վեր է անվում տնային բանվորուհու: Այսպիսով, գորգագործությունը մանուֆակտուրային բնույթ ստանալու հետևանքով, տնայնագործների հասարակական զրույթունը փոխվում է, ստանում են արտադրական նոր հարարերություններ:

Հայկական գորգագործության վիճակը կապիտալիզմի շրջանում լրիվ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ այն սֆերան, որը տարածվում է Անդրկովկասից մինչև Փոքր Ասիա՝ բնագրկելով Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանը, ինչպես նաև Ագրբեջանի հայարնակ շրջանները:

XIX դարի 2-րդ կեսին Ռուսաստանը և Քյուրքիան գանրվելով տնտեսական զարգացման տարբեր աստիճանների վրա, դրանց մեջ մտնող Հայաստանի երկու հիմնական մասերում տնայնագործական արհեստները, այդ թվում և գորգագործու-

¹ Ղ. Աղոյան, Երկեր, հատոր Ա, Երևան, 1947, էջ 50:

թյունը, որպես սպրանքային արտադրության, դարգացման նույն մակարդակը չունեին: Արևելյան Հայաստանը գտնվելով ուստական արդյունաբերության սպառման շուկայի սրբառում, տեղական անասնագործական արհեստները սպրանքային արտադրության մեջ ընդհանրապես այն դերը չէին կատարում, ինչ որ Արևմտյան Հայաստանում, որտեղ արդյունաբերության թույլ դարգացման հետևանքով պրոֆեսիոնալ և անասնագործական արհեստները, այդ թվում և գորգագործությունը, որպես սպրանքային արտադրություն, որոշ աշխուժություն էին ցուցաբերում: Փոքր Ասիայի Սերաստիա քաղաքում, Կեսարիայում, Սպարտայում (Կոնիա) և այլուր բացվում են գորգագործության, մետաքսագործության բազմաթիվ մանր արհեստանոցներ («փավլիկա»), Միայն Սերաստիայում XIX դարի 90-ական թվականներին 60—70 այգալիսի գորգագործական արհեստանոցներ կային¹: Այգալիսիներից էին, օրինակ՝ Արմենակ Թորգոմյանի գորգագործությունը հատկացված յոթ ընդարձակ շենքերը², գորգի «Անատոլի» գործարանը, Էքիզյանի գորգագործարանը, «Ալբերտ Ալյոտի» ընկերությունը³ և այլն: Այդ գորգագործական արհեստանոցներից յուրաքանչյուրում աշխատում էին 5—10 բանվոր, երբեմն կրկնապատիկը⁴:

Այդ շրջանում, XIX դարի վերջում, հիմնադրվում է նաև անգլիական «Օրիենտալ կարպետ» ընկերությունը, ինչպես նաև եվրոպական այլ ընկերություններ: Այդ առթիվ ժամանակակից մամուլում և գրականության մեջ կան բազմաթիվ տվյալներ: Այսպես, «Փոքր Հայքի հիշատակներ» աշխատության մեջ կարգում ենք, որ «Շարք», այսինքն՝ «Արևելյան» («օրիենտալ») անգլիական ընկերությունը, որի կենտրոնը Իզմիրն է, Սերաստիայի հյուսիս-արևմտյան կողմը, մոտ կես ժամ հեռավորության վրա գտնվող Դավրա գյուղում բաց է արել մի գորգագործարան: Գործարան ասվածը մի քանի վերին աստիճանի անմաքուր, վատառողջ, խոնավ սենյակներ են, որտեղ պատերի երկարությամբ զրված տախտակների վրա, հինոմների առաջ նստած են

¹ Տես Գորգագործութիւն ի Սերաստիայ, «Արևելք» թերթ. Կ. Պոլիս, 1890, № 2607:

² Տես «Արևելյան մամուլ», Իզմիր, 1905, № 44, էջ 1111.

³ «Ալբերտ Ալյոտի» գորգագործարանում 1909 թ. գորգագործ բանվորուհիները գործադուլ են հայտարարում աշխատավարձի բարձրացման համար:

⁴ «Արևելք», 1890, № 2607:

ճարչուր հոգու չափ փոքրիկ աղջիկներ՝ 6—7 տարեկան, նիհար, դեղնած, թռչնած, սրանց վրա մանկական զվարթության նշույլ անգամ չկա. մազերը գոգզված, ցնցոտիների մեջ, սաարորիկ, բրդից գոյացած փռու մառախուղի մեջ՝ նրանք մեջքերը ծոած ալվանկ պետք է աշխատեն օրական ոչ նվազ քան 16—17 ժամ: Իրանք աշխատանքի ժամերն են, սրանց մեջ չեն մանուկ հանդստյան, նախաճաշի մի քանի վայրկյանները (ըսպեններ), և ինչ են ստանում նրանք, ոչ ավելի, քան քսան փարս: Առաջնական լուսադեմին, գեա հազրվ մութը փարատած՝ նրանք գործարան են մանուկ և այնտեղ նուս մինչև ուշ երեկո, ըսպ, չկարծեք թե իրենց ճավուրչեք» քսան փարսն արգարութեամբ են ստանում. հարկահավաքը կեկ է, վաշխառուն գուն է կարել, հորը գրամ է պետք, հայրը գիմում է գործարանատիրոջը. սա սրպես բարեգործութեան, ճարահատ հորը մեկ սկի կանխով է ապխ, և բարերարված հոր 6—7 տարեկան երեխան մի ամբողջ տարի պիտի աշխատի, սր փոխատու հոր այդ գրամը վճարված համարվի:

Խեղճ երեխաները հինգ հազար հանգուցախավ պետք է գործեն (առաջ վեց հազար է կել), սր ստանան մեկ գուրուշ (10 կոպ.), իսկ 6—7 տարեկան աղջիկը այդ հինգ հազար հանգուցախավը հազրվ կարողանա երկու օրում գործել: 10—17 տարեկան աղջիկներ էլ շատ կան փռելից այդ միջավայրում, նրանք էլ օրական գործում են 16—17 ժամ և ինչ են ստանում. ոչ ավելի, քան մեկ ու կես գուրուշ (այսինքն՝ 15 կոպեկ)¹:

Կապիտալիստական այդ անարդ շահագործումը ժամանակին իր արձագանքն է գտել նաև ժողովրդական բանահյուսութեան մեջ՝ «Փավլիկայի² երգ»-ով.

Աղջրներ, աղջրներ, ինչու եք դեղներ,
 Խորդ-խոսուն կելլանք, մարիկ, անկու ենք դեղներ:
 Փավլիկային վրե գուշ մըն է անցեր,
 Աղջրներուն սրտեն, մարիկ, սեով է անցեր:

Մեր ազային փավլիկան ճամբուն վրա է,
 Աղջրներու յարան, մարիկ, սրտին վրա է,

¹ Տե՛ս Ս. Ս.—Գ., Փարր Հայքի հիշատակներ, մասն 1, Ձիկագո, 1917, ՎՋ 278—279:

² «Փավլիկա»-ն ֆարրիկա բառի ազավաղումն է:

Փափկիկային շեմը տաշած է, տաշած,
Աղջներուն սիրտը, մարբիկ, մաշած է, մաշած¹:

Այս բանաստեղծության մեջ, շահագործվող բանավորները իրենց սրտի բովանդակ մարմնքն ու զայրույթն են արտահայտում, մինչդեռ ստորև բերված ստանալսրում հայ առևտրական յուրժուռղիան, թեև «հայրենի» շուկայից դուրի, սակայն սնայառու թյամբ իր դավքն է հյուսում:

Տեղս է դյուտի հայկադուն ազգին,
Նոր գործարանի բնախր ներկազին,
Նկարակերտի՝ գործոց բեհեզին,
Բոլորից այլոց՝ ընտելագունին:

Որ թեպեա փախչալ ի Իսկյուտարին,
Այլ սորայս կոչի անուն հնարչին,
Բանայ զիւր ծագիկ ոչ սոսկ դարնային,
Այլ գարնան յաշնան՝ զանթառամելին²:

Աւրաստիայում գորգագործության զարգացման մասին նկատարարիք ե հատկանշական տեղեկություններ ենք գտնում նաև Սերաստիայի ֆրանսիական հյուպատոսի տեղակալ Տյուսսարի՝ 1911 թ. իր կառավարութեանը հղած տեղեկագրի մեջ, որտեղ նա, որպես պետութեան ներկայացուցիչ ե որպես ֆրանսիական կապիտալիստների շահերի պաշտպան, կոնկրետ տեղեկություններ է տալիս Աւրաստիայում ձեռքի աշխատանքի էժանութեան, գորգերի տարեկան արտադրութեան ե շուկայի գների մասին: «Օրինատալ կարպետ» գորգի ընկերութեան տարածման մասին իր կառավարութեան ուշադրութեանը հրավիրելով, նա ասում է, որ եթե ֆրանսիական մի ընկերութեան կազմվի ե գորգագործութեանը իր մենաշնորհը գարձնի, խոշոր շահույթ կապահովվի: Գորգագործութեանը այստեղ շատ շահավետ է, որովհետև ՕՐԻՆԱՏԱԼ կարպետ» գորգի ընկերութեանը, որի կենտրոնն Իզմիրն է, հեղհետև ծավալվում է Աւրաստիայում, ներկայացուցիչներ ունի Փարիզում, Լոնդոնում ե Մակերիկայում, պատվերներ է ընդունում զանազան վայրերից: Ձեռքի աշխատանքը էժան է՝ մի

¹ Մ. Կասպարյան, Հայերը Նիկոմեդիոյ զավառի մեջ, Պարտիզակ, 1913 (ստանալսրը արտասալված է Պարտիզակի «Մեղու» խմբագրի շարաթերթից):

² Հ. Ղ. Իննիկյան, «Ամառանոց Բիւզանդեան», Սոցիալադու., 1794, ժայիսի 10, էջ 189:

գորգագործ բանվորուհի օրական գործում է Լրեքից չորս հազար հանգույց. 10—12 ժամ աշխատելով, ստանում է 15—80 սանախիմից ոչ ավելի Գորգի արտագրությունը (Սերասախայում և շրջակայքում) տարեկան մոտավորապես հասնում է 20 հազար քառակուսի մետրի, կամ 190 հազար քառակուսի ստքի. մի քառակուսի արշինը (մոտ 71 քմ) տեղում արժև 25 ֆրանկ, իսկ եվրոպայում՝ 50—60 ֆրանկ¹:

XIX դարի 90-ական թվականներին գորգագործությունը սկսում է զարգանալ նաև Կեսարիայում և նրա շրջակա գյուղերում, միայն այն տարբերությամբ, որ գորգագործները աշխատում են իրենց տներում, այնուամենայնիվ լինելով առևտրական կապիտալից կախման մեջ, գրեթե գտնում են անային բանվորուհիներ: Այլ մասին «Գորգագործության առաջադիմությունը Կեսարիայի մեջ» վերնագրով մի հոդվածում, ի միջի սյրց, ասված է, որ Կեսարիայում գորգագործատերերը թվով շատ են, յուրաքանչյուրն ունի 5—150 տորքեր², տորքերի թիվը 1902 թվին քաղաքում (Կեսարիայում) հասնում է 2000-ի, իսկ շրջակա գյուղերում՝ 1500-ի (որից 700-ը Կեմերեկում և նրա շրջակայքում, բացառաբար հայերի մոտ): 1906 թվականից ի վեր, Կեսարիայում կազմված է «Գորգի հանձնաժողով» («նալը կոմիսիոնու»), վեց հոգուց բաղկացած, որի նախագահը թյուրք առևտրական է (ունի 50 տորք), իսկ անդամները հայեր են:

Գորգի հանձնաժողովն իր ներքին կանոնագրությամբ հիշեցնում է միջնադարյան արհեստավորական համաքարությունները, այն տարբերությամբ միայն, որ այստեղ գորգագործ վարպետները իրենց հերթին առևտրական կապիտալից կախման մեջ ընկնելով, ունեզրկվել և աշխատում են գործատերի աշխատամիջոցներով, որպես բանվորներ: Հանձնաժողովը շարաթվա երկու որոշյալ օրերին նիստ գումարելով, կարգավորում է գործատերերի և գորգագործների միջև տեղի ունեցած վեճերը, քրննում է «խարդախված կամ խաղ ներկերով» գործված գորգերի

¹ Տե՛ս է. Տյուսար, Սերասախոյ առևտրական և հարտարարվեստական վիճակը, «Ալիս» ամսագիր, № 2, նյու-Յորք, 1930, էջ 18:

² XX դարի առաջին տասնամյակում գորգի սովորական տորքը Արևմտյան Հայաստանում արժեր 15—22 դուռուշ, հատակի գորգի («տապանխալ») տորքը՝ 60—100 դուռուշ, իսկ Արևելյան Հայաստանում հասարակ տորքը իր բոլոր սարքուկարգով արժեր 10 դուրլի:

ներկերը և սրռուցում է կայացնում կառավարութեան բախում գրանց վրա նստված թափելով այրելու մասին¹:

Հանձնաժողովը ուներ նաև աշխատավարձի սակագրին, ըստ սրի գորգագործը հարյուր հենքով մի գորգի յուրաքանչյուր շարքի, այսինքն՝ հարյուր հանգուցախավ գործելու համար ստանում էր մեկ ու կես փարա, հետևաբար 600 հենքով մի գորգի յուրաքանչյուր շարքի, այսինքն՝ 600 հանգուցախավի համար՝ 9 փարա: Վարպետ գորգագործուհին, ասված է հոգվածում, իր 1—3 աշակերտներով (որոնք ընդհանրապես 5—8 տարեկան են) այդ կարգի մի գորգի վրա օրական կարող է գործել առնվազն 20 և առավելն 50 շարք: Վարպետը իր աշակերտներին շարաթը (վեց օրվա համար) վճարում էր 1-ից մինչև 10 դուրուշ:

Հանձնաժողովը մի շարք անկանոնությունների վերջ տալու համար 1902 թ. մի կանոնադրություն է ստեղծում, որով բանվորուհին «... նախապես ում համար որ սկսել է գործել, այն անձին էլ պետք է պատկանի, ուրիշ մը չի պիտի կրնա անոր գործ տալ. ամեն տուն, ամեն վարպետ խաղառ բռնված են»²:

Ինչպես տեսնում ենք, կեսարխյուցում գորգագործությունը սրպես ապրանքային արտադրություն, ավելի լատ է կազմակերպված եղել, քան Սևրաստիայում. այնուամենայնիվ այստեղ գորգագործական արհեստանոցներում աշխատող բանվորուհիների մասին առհասարակ խոսք չկա, այլ խոսվում է վարպետ գորգագործների մասին, որոնք իրենց տներում մի քանի աշակերտներով աշխատում են գործատերերի համար: Սրանով առևտրական բուրժուազիան, եթե զանազան նկատառումներով սրռու ազատություն է տալիս վարպետներին բանվորական ուժ հովաքագրելու և աշխատեցնելու ասպարեզում, ապա մյուս կողմից վարպետին արգելում է իր աշխատանքը ազատ կերպով տնօրինել:

Այս և սրա նման մի շարք այլ փաստեր ասում են այն մասին, որ շուկայի և անմիջական արտադրող արհեստավորի միջև կապ հաստատող միջնորդը արդեն դարձել է արտադրու-

¹ Խարդախված գորգ էր համարվում այն, որ փոխանակ մաքուր մետաքսի, «չուկուլախառն» մետաքսով էր գործված (չուկուլը մետաքսի բոժոժի մնացորդ նյութերից է պատրաստվում), որի օխան արժեք 25—30 դուրուշ, իսկ մետաքսի օխան՝ 130—130 դուրուշ:

² Շ. Հ. Նսայան, Գորգագործությունից առաջացող խնդիրները կեսարիոյ մեջ, «Բիւզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1902, հունվարի 21/3 փետրվարի, № 1634:

թյան միջոցներն տերը և իշխում է թե՛ գորգագործ վարպետի և թե՛ ենթավարպետների ու աշակերտների վրա, որոնք գարձել են արտադրության միջոցներից զրկված և իրենց աշխատածը վաճառքի հանած պարզ բանփորներ: Սակայն գեռես զգացվում է հին հարարերությունների որոշ մնացուկների առկայությանը այն խմատով, որ վարպետին արտոնվում է իր հերթին շահագործելու ենթավարպետներին և աշակերտներին:

Կեսարիայի գավառում 1902 թ. միջին հաշվով տարեկան արտադրվում էր 10 հազար գորգ. քաղաքում գործվում էին մեծաքանակ, իսկ գյուղերում՝ բրդե գորգեր¹: Գորգերի մի մասը միջնորդների միջոցով սղատվում էր հենց տեղական շուկայում, իսկ մնացած մեծ մասը, գորգի վաճառքով զրազվողները գնելով, ուղարկում էին Կ. Պոլիս, կամ այլ երկրների շուկաները: Գորգի ապրանքաշրջանառությունից «Կեսարիայի վաճառականությունը տարեկան գանձում էր 35—40 հազար սոկի»²:

Այս բոլորը խոսում են այն մասին, որ գորգագործությունը հանդիսանում էր Կեսարիայի հայ ազգաբնակչության ձևով տևալնազործակալ հիմնական դրողմունքներից մեկը, որտեղ գործողները եթե բացառապես կանայք էին, ապա զրանց մեծ մասը կազմում էին գեռատի աղջիկները, իսկ ներկայները, հենողները և գորգանկարիչները՝ ընդհանրապես ազամարդիկ:

Գորգագործությունը զարգացած էր նաև Սպարտայում, որի մասին «Սպարտայի գորգերը» վերնագրով մի հոդվածի մեջ կարգում ենք, որ Սպարտան Գոնյա նահանգի ծաղկյալ քաղաքներից մեկն է, 30 հազար բնակչությամբ, մի լեռնադաշտի վրա կատուցված: Սրանից 10 տարի առաջ հաղիվ մի քանի գորգի տարբեր կային ծայր առտիճան խղճուկ վիճակում: Սակայն Սաչիկ Գաղազյանի շնորհիվ, որը հայանի է իրրե գորգագործության խոշոր մասնագետ, այսօր այդ քաղաքը գորգի արտադրության առաջնակարգ կենտրոններից մեկն է համարվում, որտեղ, բացի վաճառ գորգի տարբերից, կան մոտ 700 մեծ չափսի գորգի տարբեր: «Պարժանք մըն է մեզ խմացնել, — սոված է այդ հողվածում, — թե հոս ալ հայերն առաջնակարգ գիրք մը գրաված են Սաչիկ էֆենդի Գաղազյանի արամազրության տակ, շնորհիվ Թագվոր էֆենդի Սպարտայանի, որ շահեն ավելի ան-

¹ Կեսարիայի մեծաքանակ ստացվում էր Բրուսայից, օխան 130—130 դուրուշով, իսկ բուրդը՝ Կյուրբինից, լիարը (մանած բրդի) արժևր 120 դուրուշ: «Բիւղանդիոն», 1902, հունվարի 21:

ցշալին մեջ հայ արվեստագետներու անունն անմահացնելու համար կաշխատի, ամեն տեղ օրրստօրե մասնաճյուղեր հաստատելով՝¹:

Վերսիշյալ ասոները հաստատում են, որ Սպարտայում գորգագործութեան ասպարեզում հայերը գրավել են առաջնակարգ տեղ: Մյուս կողմից ակներև է նաև, որ բուրժուազիան իր շահագործողական նպատակները պարուրում է ազգային րարերարի, ազգային արվեստի մեկնաստի պիտակով: Հենց այդպիսին է ներկայացված գորգագործատեր Սպարտայանը: Սակայն հայտնի է, որ XX դարի սկզբներին, Փոքր Ասիայի այդ երեք քաղաքներում գորգի վաճառքով զբաղվողները, արտաքին շուկայում օրըստօրե աճող պահանջը բավարարելու համար, հատկապես Կեսարիայում, շրջուն փերեզակներին մի քանի մեջիթ², մինչև իսկ մեկ ոսկի հատուցում էին տալիս մեկ գորգագործ վարպետուհի գանելու համար: Հայտնի է նույնպես, որ քաղաքի համարյա բոլոր գորգագործները արդեն աշխատանքի մեջ ներգրավված լինելով, գործատերերն ստիպված էին լինում մերձավոր կամ հեռավոր դյուղերը հատուկ պաշտոնյաներ ուղարկելով, մասնաճյուղեր հաստատել³: Այդպիսի միջոցներով կարճ ժամանակի ընթացքում գորգագործութեան տորքերի թիվը Կեսարիայից մինչև Սերաստիա հասնում է մոտ տաս հազարի և գորգը դառնում է հատկապես Կեսարիայի վաճառականութեան ամենամեծ առարկան:

Գորգագործութեանը XIX դարի 80-ական թվականներից սկսում է զարգանալ նաև Փոքր Ասիայի Ուշագ քաղաքի հայ ազգաբնակչության մեջ: Այդ մասին մի թղթակցութեան մեջ կարգում ենք հետևյալը. «Ուշագի բնակչաց մեծագույն մասը զբաղած կրտսնեք գորգի շինութեամբ, սմանք բուրդ կպարասանեն, կգղեն, ոսանք կմանեն, ոսանք գորգի օրինակներ կգծագրեն. բաղմաթիվ կին և աղջիկ նստած, կգործեն և ոսանք ալ լմնցած գորգերը Ջմյունիա կիջեցնեն, ուսկից կզրկվի Եվրոպա և գլխավորաբար Ամերիկա»: Այնուհետև թղթակցութեան մեջ հաղորդվում է. «Ուշագի հայ տիկինն իր ժամանակը կանցնե գորգի գործարանին մեջ... Իսկ աղջիկները շունին

¹ «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1903, № 2032:

² Մեկ մեջիթը արժե քսան զուբուշ, այսինքն՝ 200 կոպեկ ոսկիով:

³ Տես Գորգագործութեան առաջագիմութունը Կեսարիոյ մեջ, «Բյուզանդիոն», 1902, հունվարի 21/3 փետրվարի:

պետք դպրոցի, իրենց վարժարանն՝ այրուրենն է գորգի գործարանին առջև: Չորս-հինգ տարեկան ազգիկ մը, երբ կարող կըլլա թաղը բռնել և հարվածել գորգի թելերի հանգուլցներն, իսկույն կհասի գործարանին առջև, հոն կըլլա յուր ուսման և ձեռագործութեան վայրը. մանուկ հասակէն աչքը կրանա այն արվեստին առջև և կմեծնա անոր մեջ: Իսկ երբ հասակը կառնու և կհասնի այն օրվան, որուն ամուսնական լծույն ներքև մտնելով, տանտիկինը բլլալու սրտչումը կուտա, այն ատեն եթէ չունի բավական դուստր մը, գորգի վաճառականին յուր հարսանյաց համար կառնու 10—20 ոսկի և ամուսնանալէ հետո գարձյալ կհասի գործարանին առջև, հատուցանելու յուր պարտքը, այս անգամ օրականին կեսը կառնու միայն և կենն ալ կթողու գործատիրոջ ի հաշիվ իր պարտքին: Սակայն, դժբախտարար երբեմն տարիներով չի կրնար ազատիլ պարտքեն և հատուցել ընդունած գումարը՝:

Այսպէս, ուրեմն, մինչև համաշխարհային առաջին պատերազմը Փոքր Ասիայի այդ քաղաքներում՝ Աերաստիայում, Կեսարիայում, Սպարտայում և Ուշազում գորգագործութեանը հայերի գլխավոր գրադմունքներինց մեկն է կղել: Տորքերի ընդհանուր թիվը հասել է մոտ տասը հազարի, որոնց վրա աշխատել են ավելի քան 12 հազար հօգի՝:

Այնուամենայնիվ, Հայաստանում տնայնագործական գորգագործութեանը իր գոյութեանը այս կամ այն կերպ զեռես պահպանում էր, այսինքն՝ սեղոնային աշխատանք լինելուց զեռես չէր զավարել: Արևմտյան Հայաստանի որոշ վայրերի մասին այդ առթիվ գտնում ենք տեղեկութեաններ հատկապէս XIX դարի 70—80-ական թվականներին ուղեգրութեաններին մեջ: Այսպէս, Գ. Սրվանձտյանցը Տիգրանակերտի մասին խոսելով, գրում է. «Կարտագրէ՝ ըսելով, կարպետ և այլ փոսքներ»³, իսկ Մ. Գ. Միրախոբյանը 1884 թ. Բարձր Հայքի մասին խոսելով, ի միջի այլոց, գրում է հետեյայլը. «Ի Բարերդ կցործվեն նաև այլևայլ տեսակ գորգեր»⁴, «Կամախի... արվեստական արտադրու-

¹ «Հանդէս ամսօրեայ», Վիեննա, 1898, էջ 205—208:

² Տէս Վիլյամսի «Պատմություն», 1892, № 638: «Սուրհանդակ», Կ. Պոլիս, 1906, № 2180:

³ Գ. Սրվանձտյանց, Թորոս աղբար, Կ. Պոլիս, 1879, Ա. մաս, էջ 224:

⁴ Մ. Գ. Միրախոբյան, Ուղեգրութեան ի հայ գավառս, Կ. Պոլիս, 1884, Ա. մաս, էջ 14:

Քյան մեջ նշանավոր են գեղեցիկ գորգերը¹: «Վանի Բեշնա-գոմերում, Նոր-Շենում, Հեքեձորում, Արծկեում ընդհանրապես «հոր» չէին գործում, այլ՝ գորգեր, կապերտներ»²: Այսպես, ուրեմն, կապիտալիզմի շրջանում Արևմտյան Հայաստանի որոշ գավառների առանձին վայրերում թեև զբաղվում էին գորգագործությամբ, բայց զբանցից ոչ մեկում գորգագործությունը առևտրական կապիտալի կողմից որպես ապրանքային արտադրություն այնպես չէր կազմակերպված, ինչպես Սևաստիայում և Կեսարիայում: Այնուամենայնիվ, շուկայի ապրանքային նոմենկլատուրայում, բացի «Սերաստիա», «Կեսարիա» անուններից, որպես գորգերի շքանուն, հիշատակված ենք գտնում նաև Արևմտյան Հայաստանի մի շարք այլ ավանների, քաղաքների և շրջանների անուններ, այսպես՝ Կարին, Բաբերդ, Մանազկերտ, Մուշ, Սասուն, Վան, Աղքամար, Նորշեն, Ոստան, Արծկե (Արծկունք), Բերկրի, Մոկս, Շառախ, Ակն և այլն³:

Այս բոլորը խոսում են այն մասին, որ գորգագործությունը Արևմտյան Հայաստանի որոշ շրջանների գյուղերում եթե պահպանում էր իր տնայնագործական սեզոնային բնույթը, ապա հատկապես քաղաքներում, որտեղ արհեստավոր գորգագործը որպես առանձին մանր արտադրող ամբողջ տարին աշխատում էր շուկայի համար, պրոֆեսիոնալ զբաղմունքի ձև էր ստացել:

Կապիտալիզմի շրջանում գորգագործությունը Արևելյան Հայաստանում ևս իր հին օջախներից դուրս գալով, տարածվում է նաև քաղաքներում և քաղաքատիպ վայրերում՝ Չարաքիլիսայում (այժմ՝ Կիրովական), Քարվանսարայում (այժմ՝ Իջևան), Երևանում, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական), Գորիսում, Մեղրիում, Սուրմալիում, Կաղզվանում, Օլթիում և այլն⁴: Այդ վայրերի գորգագործության մասին ինչպես մամուլում, նույնպես և գրականության մեջ կան որոշակի տեղեկություններ: Դրանք վերաբերում են գորգագործության տեխնոլոգիային, գորգերի զեղարվեստական ձևավորմանը, գորգային

¹ Հ. Ս. Էվրիլյան. Բնաշխարհիկ բառարան, հատոր II, Վենետիկ, 1903—1905, էջ 185—186:

² Այս տեղեկությունը մեզ հաղորդել է գորգագործ Վարսենիկ Մխիթարյանը, Բեշնագոմերյի այժմ ապրում է Երևանի Զեյթուն արվարձանի Կամարակ թաղամասում:

³ Տես Ա. Achdjian, Un art fondamental: Le tapis, Paris, 1949, էջ 53.

⁴ Տես Տնայնագործական համագումար, Թիֆլիս, 1909, էջ 82:

արտագրությանը և սպառման շուկային:

Հայաստանի արևելյան մասում ևս թե գյուղի տնայնագործ գորգագործը, թե քաղաքի պրոֆեսիոնալ գորգագործը առևտրական կապիտալից կախման մեջ ընկնելով հանդերձ, գորգերի սպրանքային արտագրության մեջ հանդես են գալիս տնկազմակերպ՝ որպես առանձին մանր արտագրողներ, չնայած Ջանգեղուրի սրբգյուղերում, ինչպես նաև Խջևանում XX դարի սկզբներին մասնավոր առևտրականների կողմից կազմակերպվել էին մանր արհեստանոցներ (5—10 աշխատավորներով)¹: Հետևաբար, գորգագործությանը Արևելյան Հայաստանում սրպես սպրանքային արտագրության և նրա սպառումը առևտրական կապիտալի կողմից աշնպես չէր կազմակերպված, ինչպես դա էր Փոքր Ասիայի հայաշատ կենտրոններում՝ Սերաստիայում, Կեստրիայում, Ադարտայում և Ուշագում:

Անգրկովկասի, այլ թվում և Արևելյան Հայաստանի, գորգագործության գրության մասին հետաքրքրական տեղեկություններ ենք գտնում հատկապես 1909 թ. Թիֆլիսում տեղի ունեցած հայ տնայնագործական ընկերության համագումարի ղեկադուներում: Այսպես, Լոտու պատվիրակը, խոսելով տնայնագործական արհեստների մասին, ասում է հետևյալը. «Լոտու ամբողջ շրջանում, սրպես և Ուղունյար մեծ գյուղում, թեև դեռևս մուտք չի գործել նորոգ տնայնագործական արհեստը, սրպես օրինակ Համամյուում (այժմ՝ Սպիտակ)՝ Վ. Թ.), Էարաքիլի սայում (այժմ՝ Կիրովական)՝ Վ. Թ.), սակայն Լոտու բոլոր գյուղերը, սակավ բացառությամբ, մանավանդ Ուղունյար գյուղը միշտ պարսպիլ են հին նահապետական ձևով գորգերի, կտղերաների, մափրաշների, խուրջիների և այլ գանազան բրդյա հյուսվածքների արտագրությամբ, սրոնք թե ծառայել են ազգական պեղարներին, իրրև հարսնացուների բաժինք և տան կարասիք, և թե վաճառահանվել են շրջակա կենտրոնները սրպես վաճառքի և հեռևապես, շահավետության ատարիա. սակայն գործը ոչ մի տեղ կանոնավոր կազմակերպությամբ տակ չէ կրված (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.): Չկա սպասելու համար մի հայանի կենտրոն՝ շուկա, չկան ցուցահանդեսներ, նոր նմուշների պահանջներով արհեստը կատարելագործողներ և այլն»²:

¹ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1928, ապրիլի 27, № 99:

² Տնայնագործական համագումար, էջ 72—73:

Համագումարի ղեկեղատներին Մ. Թումանյանը, հենց մանր արտադրողների կազմակերպված չլինելը ակնարկելով, ասում է. «Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ լուրջ կազմակերպություն չկա մրցելու համար բազմաթիվ միջնորդների ղեմ, սրանք ցեղերի պես ուտում են զեղջկուհու աշխատավարձը, որ ձեռնտու չէ ոչ արգյունարերողի և ոչ էլ առնողի համար»¹: Միջնորդները տեղերում գորգը գնում էին 15—30 ուրլով, վաճառելով դրանք կրկնապատիկ գնով²:

Ինչ վերաբերում է քաղաքում պրոֆեսիոնալ գորգագործությունյան պայմաններին, այդ առթիվ Ա. Քալանթարի ղեկուցման մեջ կարգում ենք հետևյալը. «Գյուղական տնայնագործությունը, լինելով լրացուցիչ աշխատանք, կարողանում է մրցել քաղաքի արհեստի հետ և գոյությունը պահպանել ու գիմանալ ավելի երկար ժամանակ, երբ արհեստի պայմանները դառնում են անսպասու և պատրաստված իրերը չափազանց էժանանում են: Ահա այդ է պատճառը, որ մենք տեսնում ենք, թէ ինչու է, օրինակ՝ գորգագործությունը պահպանվում գյուղում, մինչդեռ քաղաքում նա համարվում է բուրբուխ անձեռնտու: ... Մենք առիթներ ենք ունեցել Երևանի, Փանծալի և Թիֆլիսի նահանգներում հարց ու փորձեր անել, պարզելու, թե ինչպես է, օրինակ՝ փորձատրվում գորգագործի աշխատանքը և եկել ենք այն տխուր եզրակացություն, որ նա տալիս է աշխատավորին 10—15 ժամ աշխատանքի համար 8—15, յայագույն ղեկըրում՝ 25 կոպեկ, սեփական հացով»³:

Տնայնագործական գորգագործությունը անցյալում, ինչպես Հայաստանում, նույնպես և Ադրբեջանում գտնվում էր նույն վիճակում և կապիտալիզմի շրջանում դարգանում էր նույնպես համանման պայմաններում: XX դարի առաջին տասնամյակում փորձեր են լինում Անդրկովկասի որոշ քաղաքներում և դյուրելում բաց անել արհեստանոց-գալրոցներ: Սրանցից ամենաաչքի բնկնողը Շուշու արհեստանոց-գալրոցն էր, որտեղ պատրաստվում էին վարպետուհիներ: Նոր կազմեր պատրաստելու համար զգորգային մասի համար պահանջվում էր մոտ երկու տարի, մետաքսի համար՝ երկու տարի, իսկ ջուլ-

¹ Տնայնագործական համագումար, Թիֆլիս, 1909, էջ 84:

² Տես «Շնորհրդային Հայաստան», 1928, ապրիլի 27, № 99:

³ Տնայնագործական համագումար, էջ 35:

հակային մասի համար՝ ոչ ավելի, քան վեց ամիս ժամանակամիջոցը¹:

Կադրերի պատրաստումը անհատական բնույթ էր կրում: Աշակերտի և վարպետի փոխհարաբերությունները հիմնված էին միմիայն անձնական շահի վրա: Վարպետը, շահագործման նպատակներով, չէր ձգտում իր արհեստի «գաղտնիքը», այսինքն՝ իր աշխատանքի փորձը ամբողջությամբ և կարճ ժամանակում հաղորդել աշակերտին, քանի որ նրան դիտում էր սքսկա իր «հացը ձեռքից խլող» սպագա մրցակցի և դրա հեռանկրով սրտը արհեստանքում (տառադձագործություն, վերձակություն, դարբնություն, սակերչություն և այլն) սովորելու ժամանակամիջոցը տեսնում էր 4—7 տարի, իսկ գորգագործության մեջ՝ ասնվազն երկու տարի²: Աշակերտը սկզբնական շրջանում կատարում էր ոչ միայն արհեստանոցի ատրաստարհակ աշխատանքները, այլև օգտագործվում էր նաև վարպետի անաչին ծառայություն մեջ: Հետագայում թեև արվում էր սրտը վարձատրություն, բայց այն կազմում էր նրա մասնած աշխատուժի չնչին ասիտը միայն, հետևարար աշակերտը վարպետին սպասվում էր սրտը հավելյալ արժեք: Արդ, այդպիսի պայմաններում, անշուշտ, վարպետի և աշակերտի փոխհարաբերություններում իշխում էր հակամարտությունը:

Անդրելովկասում կապիտալիզմի ժամանակաշրջանի գորգագործությունը պատկերը լրիվ ապու համար, անհրաժեշտ է հակիրճ կերպով ներկայացնել նաև հարևան Պարսկաստանի գորգագործության վիճակը: Այստեղ նույնպես, ինչպես և Թյուրքիայում, արդյունարերություն թույլ գորգացման հեռանկրով, տնայնագործական արհեստները, հատկապես գորգագործությունը, սրտը աշխուժություն ևն ցուցարերում. օրինակ, Հյուսիսային Ադրբեջանում՝ Թավրիզում, կային 10-ի շափ, գուցե և ավելի, գորգագործարաններ, սրտնց մեջ, համանարար, պետք է սրեզամ լինեն նաև հայեր, քանի որ այդ քաղաքում հնուց ի վեր բավականաչափ հայ բնակչություն կար: Հայերը գորգագործությունը դրադվում են նաև հասկապես Սուլթանարապի մաս, Էրվահանի շրջանում:

Պարսկաստանի գորգագործական արհեստանոցների, մանա-

¹ Տնայնագործական համագումար, էջ 87:

² Տեա նույն տեղը:

վանդ գործադրողների աշխատանքային պայմանների մասին որոշ ուսումնասիրությունների մեջ հետաքրքրական տեղեկություններ ենք գտնում: Գորգի արհեստանոցը իրենից ներկայացրել է մի մեծ սենյակ, ավելի ճիշտ՝ մի ընդարձակ սրահ, որը բաժանված է եղել նեղ և երկար մասերի, յուրաքանչյուր բաժանմունքում զբաղված գորգի հաստոց, որի առաջ նստել են գորգագործները: Այստեղ նույնպես աշխատանքը կատարվել է երկելով:

Այդ արհեստանոցներում աշխատել են ընդհանրապես փոքր երեխաներ, մոտ 8—15 տարեկան, ստանալով չափազանց քիչ վարձատրություն՝ օրական 4—6 շահի (մի շահին համարժեք է ուսական 5 կոպեկին), իսկ հասակախոսները՝ մեկ դրան (18 կոպեկ):

Պարսկաստանում երեխաների շահագործումը գորգի արհեստանոցներում իր արտահայտությունն է գտել պարսկական ժողովրդական բանահյուսությունում: Հայտնի զբոսը Արաղին բանահյուսությունից օգտվելով, հորինել է Շիրալիչայի երգը, որից բերում ենք հետևյալ հատվածը:

Հեն, խալիչա, խալիչա...

Ուրբի ստքերը վախկաղբիք:

Երեխո ստքերը տարար,

Հեն, խալիչա, խալիչա¹:

1905 թ. Պարսկաստանում գորգագործական գործարանների մեջ առաջին տեղը զբաղել է Սուլթանարազ ավանում (Համադանի կողմերում) հաստատված Յիկլեր (Զինգլեր) գերմանական առևտրական ընկերության գործարանը, որը հիմնադրվել է 25 տարի առաջ և տարեկան արտահանել է 150 հազար թումանի գորգ²: Բացի գորգագործարանի բանվոր հիններից, Յիկլերի հաշվին աշխատել են նաև անայնպեպ գորգագործներ: Շիկլերի գործարանը, ինքը վերամշակելով հումքը, բուրդը՝ պլեյուս, մաքրելուց, ներկելուց հետո, վաճառում է գորգագործներին. նրանք դնելով նյութը, պարտավորվում են իրենց պատասխան գորգերը վաճառել բացառապես և միայն Յիկլերին³:

¹ Արագի. Ընտիր երկեր, Երևան, 1948, էջ 45—48:

² Պարսկաստանը 1900-ական թվակ. տարեկան արտահանել է մոտ երկու միլիոն թումանի գորգ: Ըրգի գորգի քառակուսի արշինը արժեք 3—6—7 թուման, իսկ մետաքսինը՝ 20—30 թուման:

³ Տնայնագործական համագումար, Թիֆլիս, 1909, էջ 78—79:

Այսպես, ուրեմն, կապիտալիզմի զարգացման ժամանակաշրջանում Անգլիոյ վիստիգ մինչև Փոքր Ասիա, արդյունագործութեան բոլոր բնագավառներում, այդ թիւում և գորգագործութեան մեջ, անխնա շահագործման են ենթարկուած կանայք և, հատկապես, երեխաները:

Ջանալով քողարկել այս երևույթը, բուրժուական տեսարանները գրա միայն, այսպես ասած, «էսթետիկական» կողմի վրա են ուշադրութեան գործընդէմ, նշելով «ժամուկների քնքուշ և գլուխը կտրած մասներ»-ի նուրբ աշխատանքի առավելութեան ներքինը: Ահա թե ինչ է ասում այդ մասին Ա. Քալանթարը. «Գորգեր գործելու ժամանակ պահանջուած է մասների շարժման հմտութեան և սրտհեռակ մանուկները ավելի քնքուշ և գլուխը կտրած մասներ ունեն, ուստի նրա գույնը գորգերի պատրաստութեանը հանձնուած է մանուկներին: Իսկ երբ վերջիններս հասակ են առնում և նրանց մասները կոշտանում են, այն ժամանակ նախը գորգագործութեանը վերցնում են նրանց ձեռքերից և հանձնում ավելի մատուց սերնդին»¹:

Այսանց ակներև է, որ կապիտալիզմը, բոլոր տարիքի և սեռի, սակեղծ է շահագործման աշխարհի «հնարամտութեաններ», որոնք բոլոր դեպքերում նպաստաւոր են միայն իրեն համար: Կանանց, որպէս ազամարդուն «ոչ հովասար ուժի տեր», ավելի ցածր են վարձատրում, իսկ երեխաներին, հակառակ նրանց նուրբ ձեռքերին (հեռաբար նուրբ գործելին), փոքր հասակի պատրվակով նույնպէս ցածր են վարձատրում: Չափահաս դասնալու դեպքում էլ նրանք, «կոշտացած ձեռներով» աշխատելու շահագործմանը նուրբ գործեր կատարելու, գործելու ցածր են վարձատրուած: Այսպէս, եթէ «նուրբ գործերի» պատրվակով շահագործողները գուրս են մղում գորգագործութեան բնագավառից, ապա շահագործողների աշխատանքի շրջանակը նեղացուցուած, միշտ կայուն է պահուած էժման աշխատանքային ձեռքերի պահեստը: «Որքան ձեռքի աշխատանքը քիչ է հմտութեան և ուժ պահանջուած, — ասում է կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստում, — ... այնքան ավելի է կանանց և երեխաների աշխատանքը գուրս մղում ազամարդու աշխատանքը»²:

¹ Տնայնագործական համագումար, էջ 77—78:

² Վ. Մարքս և Ֆ. էնգելս, Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստը, Երևան, 1948, էջ 31:

Այս բուրբից կարելի է եզրակացնել, որ կապիտալիզմի պարզացումով արհեստավորները, ըստ սրում, հատկապես նաև տնայնագործ գորգագործները, կախման մեջ բնկնելով առևարական կապիտալից, գորգագործական արհեստանոցների տերերի և բանվորների, գորգագործ վարպետի և աշակերտի միջև ստեղծվում են արտադրական նոր հարաբերություններ:

Տնայնագործական գորգագործությունը տեխնիկայի որոշ պարզացումով փոխվում են նաև աշխատանքային հին ձևերից մի քանիսը, իսկ գորգը, ապրանք գառնալու հետևանքով, որոշ փոփոխություն է կրում գեղարվեստական ձևավորման ու օրհամենտիկայի տեսակետից: Հայկական գորգարվեստի մեջ ներխուժում են էլիեկտրիզմի տարրերը: Հատկապես առևարական բուրժուազիայի կողմից պատվիրված գորգերում սկսում են անտեսվել ազգային առանձնահատկությունները: Դա հատկապես սուր բնույթ էր կրում հայ բուրժուազիայի այն մասի մոտ, որը կարբված էր հայրենի հողից:

Գորգարվեստում հայկական ոճի այլասերման տխրիկ օրինակ կարող է ծառայել Մուրառ-Մաֆայեյյան վարժարանի 100-ամյակի առթիվ նվեր արված այն գորգը, որ գործվել է Ռումինիայում, 1936 թ., Գոպանյան եզրայրները գորգագործարանում:

Հայ բուրժուազիան իր միջնորդի գերով կատարում էր այն, ինչ-որ միջազգային շուկան էր պահանջում: Հենց այս հանգամանքը նկատի ունի Մ. Նալբանդյանը, երբ ասում է, թե «հայկական փոճառականք մշակ գարձան եվրոպացոց՝: «Հայրենական» սևփական շուկայից դուրի հայ բուրժուազիային հայկական ոճի յուրահատկությունների պահպանումը այնքան էլ չէր հետաքրքրում: Այդ մասին 1892 թ. գրված մի հոդվածում կարդում ենք. «Այժմ Սերաստիա շինված գորգերը պարսկական և կամ ավանդակ սև մի քանի տեսակ գորգերի քնդօրինակություն են... Գիտնալու են սակայն, թե իրենց գույներից ավելի եվրոպացու և կամ ամերիկացու սիրած գույներուն կարևորություն տալու է (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.): Վասն զի անոնք են, որ իրենց գույներու մասին ունեցած ճաշակով սիրտի դարպարենն սայուննին և ննջաստեղակնին»¹:

¹ Մ. Նալբանդյան, Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ, Երևան, 1954, էջ 74:

² Գորգագործություն ի Սերաստիա, «Բիւզանդիան», Կ. Պոլիս, 1890. № 2607, էջ 3:

Գրանից տասն տարի հետո, 1902 թ., մի այլ հոդվածում կարգում ենք. «Այստեղ ունենք Խորատանի, Գաղստանի, Գյուրգեսի, Ղուբայի և այլ տեսակի նմուշներ, որոնց հին մաշակ անուրը կուտանք (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.): Երբեմն արտաքու կարգի տեսարաններ ալ սկսած են մոգա գտնել հոս գորգագործության մեջ. Վ. Պոլսի տեսարանը», «Փարիզի վերջին արվեստաճանգերը», «Տրաֆալիարի գյուլցաղն արմիրալ ներսն մարտանավի տախտակարմի վրա վիրավորյալ», «Նյու-Յորք՝ կախյալ կամուրջով և լուսավորության արձանով», «Թագուհին» (Անգլիայի Վիկտորիա թագուհին՝ Վ. Թ.), «Եգիպտոս» և այլն, որոնք 50-ից մինչև 200 սակի գնանառված և ծախվում են Կ. Պոլսի, Եգիպտոսի և Իգմիրի հրապարակներու վրա»¹.

Առևտրական նուշանաման նկրտումներ տեսնում ենք նաև անդրկովկասյան թուրքապետարանի մոտ: Այդ մասին 1901 թ., Կովկասի արհեստագործական արդյունարևության գործիչների աստճին համագումարի² ղեկուցաբերում, ի միջի այլոց, կարգում ենք հետևյալը. «Հնդկաստանի, Պարսկաստանի, Փոքր Ասիայի և այլ երկրների գորգ արտադրողները ավելի լավ զիտեն կիրառական պահանջները, քան թե մենք (ընդգծումը մերն է՝ Վ. Թ.), Կովկասի արհեստավորները թեև ունեն ավելի թարձր ակնխիկա, բայց արտադրում են անորակ գորգեր»³:

Այս ամենը նշանակում են, որ հայ թուրքապետարան արհամարհելով «ավանդականը» և «հին ճաշակը», այսինքն՝ հայկականը, որպես «գործի մարդ», իր ամբողջ ուժերը ի սպաս էր գնում շուկայի պահանջներին: Գրան հակասակ, ժողովուրդը, ինչպես հայրենի երկրում, նուշնպես և հարևան երկրների հայտնակ վաճարում պահպանում և զարգացնում էր հայկական կուլտուրայի լավագույն արտադրյալները, շարունակելով ստեղծել հայրենական թեմաներով գորգեր: Հիմնվելով հայկական գորգագործության լավագույն արտադրյալների վրա, գյուլգի և քաղաքի գեուես չուներկված և ներքին սպասման համար գործող

¹ Շ. Հ. Եսայան, Գորգագործության աստճագիմությունը կեսարիոյ մեջ, «Բիզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1902, № 1634, հունվարի 21/3 վերադարի:

² Կովկասի արհեստագործական գործիչների աստճին համագումարը տեղի է ունեցել 1901 թ. հոկտեմբերի 9-ին, Թիֆլիսում, որի ղլխավոր կազմակերպիչն է եղել գյուլգաճառես Հարություն Փիլարյանը:

³ Труды первого съезда деятелей по кустарной промышленности Кавказа в г. Тифлисе. Тифлис, 1902, стр. 15—16, 42—46.

տնայնագործները, արհեստավորները՝ իրենց ստեղծագործություններով զարգացնում և հարստացնում էին ինչպես գորգագործության տեխնոլոգիան, նույնպես և հայկական գորգարվեստը: Այստեղ կտանք այդպիսի հարյուրավորներից մի քանիսի՝ ամենահայտնիների, ստեղծագործական կյանքի բնութագիրը: Առավել անվանիներից է Գորիս քաղաքից Սուլթան Գևորգյանը (այլ անվամբ՝ Սուլթան բաջին), որը դեռ XIX դարի 90-ական թվականներից, սրպես գորգագործ վարպետուհի, մեծ համբավ էր վայելում ամբողջ Չանգեզուրում և մերձակա շրջաններում (առև Ս. Գևորգյանի նկարը, գորգը կարելու տեսարանով): Նա գործել է մոտ 50 «տարախլու» կոշված ծաղկազարդ կապերա և ավելի քան 80 գորգ դանազան կամպոզիցաններով, որոնց թվին են պատկանում նաև «Ոգի Հայաստանի», «Խոհանիլի զոհման տեսարանը» և այլ նկարներ:

Չնայած այն բանին, որ Ս. Գևորգյանին դեռևս անծանոթ էր վանդակավոր թղթի² վրա դժված գորգի մոդելների գործածությունը, նա առաջինն էր, որ գորգագործություն մեջ կիրառելով «կանվա-մոդելը»³ կարողանում էր պահպանել գորգանկարների համաչափությունը: Նա ներկատու բույսերից ստանում էր այնպիսի գույներ, որոնք արևից չէին խուսափում, այդ իսկ պատճառով նրա գործած գորգերը բարձր էին գնահատվում՝ օրինակ, 1914 թ. գործված «Ոգի Հայաստանի» նրկու գորգերից յուրաքանչյուրը վաճառվեց 200-ական ռուբլով (մեկը՝ Թիֆլիսում, մյուսը՝ Բաքուում), և այդ այն գեպքում, երբ շուկայում օրնամենապ գորգին 25 ռուբլուց ավելի գին չէր

¹ Արհեստավորները ընդհանրապես աշխատում էին իրենց բնառանձիքի անդամներով, որտեղ ամուսինը պատրաստում էր գորգանկարի էսքիզը, ներկում թելերը, իսկ կինը՝ գործում: Մինչև մեր օրերը աշխատանքի այդպիսի բաժանումը դեռևս պահպանված է:

² Վանդակավոր թղթի հայկական գորգագործություն մեջ, հատկապես Արևմտյան Հայաստանում, առաջին անգամ գործածություն գրվեց գորգի մասնագետ Խաչիկ Գաղաղյանի կողմից՝ Կոնիակի Ստարտա քաղաքում, որը մեծապես նպաստեց զարգանալ նրկու ամենափոքրիկ մասերի ճշտվով վերարտադրմանը, քանի որ նրա յուրաքանչյուր փոքրիկ քառակուսին համապատասխանում է մեկ հանդուցախավի:

³ Կանվա-մոդելը, որը օգտագործել է Սուլթան Գևորգյանը, ներկայացնում է վանդակավոր թղթի նման, բայց թելերից սարքված մի ցանց, որի վրա գործվելիք գորգանկարի մեկ քառակուսի փոքր մասնատրով նախօրոք պատրաստվում է, անշուշտ, ֆոնի ընդհանուր մասը պարապ թողնելով և կիրառելով միայն դարգամոտիվները:

արվում: Այնուամենայնիվ, այստեղ նկատելի է մի հանդամանք, որ Ձեզի Հայաստանի՞ գորգանկարի գեղարվեստական արժեքից ավելի գնահատվել է գորգի կամպոզիցիան, որը խորհրդանշում է ավերված պատմական Հայաստանը: Այդպիսի կամպոզիցիան, անշուշտ, համապատասխանում էր իր ժամանակի սգուն:

Սուլթան Գևորգյանը ոչ միայն վարպետ գորգագործ էր, այլև միաժամանակ, ինչպես ասվեց վերևում, հմուտ ներկարար: Անձամբ հավաքած գանազան ներկատու բույսերից նա ստանում էր այն բոլոր գույները, որոնք անհրաժեշտ էին գորգի հումքը ներկելու համար: Շրջանի անայնպեղծներից շատերը նրա խորհրդին էին գիտում ինչպես գորգի խտության, չափսերի, դարգամատիֆների կիրառման ձևի, նույնպես և ներկման պրոցեսի և այլ տեխնիկական հարցերի ասիվով: 1912 թ. նա մասնակցում է Թիֆլիսում հայ անայնպեղծական ընկերության կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսին, որտեղ արժանանում է աստճին կարգի մրցանակի և որպես նվեր ստանում է Վյուդա-յալսրձ մի ճախարակ: Հետագայում, սովետական շրջանում, նա գորգագործական արտիկների կազմակերպման գործում նույնպես մեծ եռանդ է ցուցաբերում, որի մասին կխոսվի իր տեղում¹:

Ստեղծագործական որոշակի ունակություններ է ցուցաբերել նաև ինքնուս գորգագործուհի Նունուֆար Էգիլյանը, որը նախկին Քարվանսարայում (այժմ՝ Իջևան), XX դարի ըսկրգրներին (1905 թ.) ստեղծագործել է «Գեղեցիկ գորգանկար», որի զարդանկարում իրենց արտահայտություն են գտել Իջևանի շրջանի բուսական աշխարհի համար ամենահատկանշականները՝ գեղնավուն նարդիլը, գորգի տափի չորս անկյուններում, խնձորի կարմիր ծաղիկը՝ շրջագտիտում, կենտրոնի սկուտեղում (Վյուդնոցում²) կտրնգանի ծաղիկները հիշեցնող մանր արմավենյակները: Այդ բոլորը գաստվորված են այնպիսի համաչափություններ և դույնների այնպիսի ներդաշնակությամբ, որ ներկայացնում են հայկական հին գորգերի պարզությունն ու վեհությունը: Այդ գորգը 1928 թվին արժանացել է Մոսկվայի Ն. Կ. Կրուպսկայայի

¹ Սուլթան Գևորգյանի մասին կենսագրական նյութերը, նկարներով հանդերձ, մեզ տրամադրեց նրա որդին՝ նկարիչ Գուրոսը:

² Նունուֆար Էգիլյանի մասին տվյալները վերցրել ենք Երևանի Գորգարտիկի պահեստապետ Ռուբեն Սիմոնյանից, ինչպես նաև իր ազնվանից՝ Կրանուհուց (բնակվում է Երևանում):

անվան ժողովրդական տեղագործությունն ան պատվոգրին և մեղալին: Այդ գորգանկարի վերամշակված ձևը այժմ լայն տարածում է գտել սովետական գորգագործության մեջ:

Ախալքալաք քաղաքում, գեա նախասովետական շրջանից, որպես արհեստավոր կապերտագործ հայանի էր Մարչոնց Սաթնի: Նա կապերտագործության մեջ օգտագործված իրեն հայտնի հայկական դարգամստիվների նմուշները միշտ պատրաստի մտար ունենալու համար, գործել է 50—60 սմ լայնությամբ և մոտ 3 մետր երկարությամբ մի աղելով, որը մինչև այժմ էլ իրեն ծառայում է որպես դարգամստիվների «օրինակ»:

XIX դարի 90-ական թվականներին Սերաստիայում, որպես վարպետ գորգագործուհիներ, մեծ համբավ են վայելել էլրիս Սարը-Պոդոսյանը, Ալթը-Քարմաքյան մայրն ու աղջիկները, Կեսարիայում՝ Գյուլիզար Համամջյանը, Աղաբազարում՝ Քրիստինե Բարունակյանը¹: Անդրկովկասում վաղ անցյալում, Թուվալիինի քույր՝ Նոյեմը, կապերտագործների ու գորգագործների շրջանում, հավանաբար, հայտնի վարպետուհիներից մեկը լինելով, համարվել է նրանց համաքարտիկյան հովանավորողը²:

Պեաք է նշել Նույնպես, որ բացի առանձին գորգագործուհիներից, կային ներքին շուկայի համար աշխատող մանր գործատերեր, որոնք Նույնպես պահպանում էին տեղական ոճը: Սերաստիայի «Անատոլիա» գործարանը 1901 թվականին Կոնիայում կազմակերպված գորգերի ցուցահանդեսում իր «հին ճաշակի» գորգերով շահում է առաջին կարգի մրցանակ³: Տեղական ոճի պահպանության տեսակետից, որպես օրինակ կարող է ծառայել Շուշի քաղաքի գորգի արհեստանոցի աշխատանքային ձևը: Այդ արհեստանոցի ներկայացուցչի ղեկուցումից տեղեկանում ենք, որ իրեն ձևոնարկության մեջ «գորգերը ընդօրինակվում են հին գորգերից, որոնք խիստ ընարություն մեզ են բերվում մասնավոր աներից»⁴:

Հայկական դարգանկարային գործվածքի հոյակապ նմուշ է 1908 թ. Մուշի աղջկանց որրանոցի արհեստանոցում գործված

¹ «Արևելք» թերթ, 1890, № 2607:

² С. Я. Егуазаров, Исследования по истории учреждений в Закавказьи, ч. II. Городские цехи, Казань, 1891, стр. 204.

³ «Արևելք» թերթ, 1902, № 4933:

⁴ Տնայնագործական համադրումար, 1909, էջ 121:

գործը, որի վրա մանր ու ճախ բաղմամբով ու բաղմազան նախ-
շերք, չնայած գրանց հյուսվածքային խտության, պահում են
հին հայկական գորգերի պարզությունը (տես նկար № 12):

Արհեստավոր մանր գործատերերի տեղական սճր պահպա-
նելու այս նախաձեռնությունը իր ժամանակին խորախուսվել է
նաև որոշ արվեստագետների կողմից: Այդ մասին հայ անայնա-
գործական ընկերություն համազումարի ղեկավարներում կար-
գում ենք. «Ապագայում որոշ գեր և նշանակություն կատանան
այն իրերը, որոնք կկրեն որոշ սճի կնիք իրենց վրա, որոնք
կունենան թե՛ ազգագրական հետաքրքրություն և թե՛ ճաշակա-
գիտական արժեք. օրինակ՝ հայկական, պարսկական, վրացական
և արևելյան այլ սճերով պատրաստված իրերը ունեցել են, ու-
նեն և կարող են ապագայում էլ ունենալ նշանակություն ոչ
միայն մեր երկրում, այլև մեր երկրից դուրս»¹:

Այսուհանդերձ, կիրառական արվեստի զարգամտախիմներով
գյուղացին, արհեստավորը, գործատերը ստեղծում են այնպիսի
բավանդակություն արվեստ, որը համապատասխանում է իրենց
ճաշակին: Կա նաև մի ուրիշ հանգամանք, որ կապիտալիզմի շրջ-
անում բավանդակությունից կարված որոշ զարգամտախիմներ
երկրորդ պլանի վրա մղվելով, աստիճանաբար վերանում են.
օրինակ՝ Անգլիկոկասում երկաթգծի անցկացման հետևանքով
ուզար ժողովրդական տնտեսության մեջ կորցնում է իր նշա-
նակությունը որպես փոխադրական միջոց, ուստի և նա, որպես
զարգամտախիմ, վերանում է հայկական գորգերի կամպոզիցիայից:
Ընդհակառակը, երբ XIX դարի 50-ական թվականներին Արա-
բառայան գաղտավայրի բնակչության տնտեսության մեջ բամ-
բակի մշակումը սկսում է կարևոր տեղ գրավել, բամբակի ծա-
ղիկը և կնդուղը, որպես զարգամտախիմ, սկսում են մուտք գործել
հայկական գորգերի զարգանկարներում:

Այսպես, ուրեմն, պատմական Հայաստանի տերիտորիայում
XIX դարի 80-ական թվականներից սկսած, կապիտալիզմի զար-
գացման հետևանքով, որոշ արհեստագործությունների, գրանց
թվումն և անայնադործական զարգագործություն մեջ սեղոնային
հին ձևը սկսում է հեղհեակ տեղի տալ պրոֆեսիոնալ զարգագոր-
ծությունը: Քաղաքներում ստեղծվում են մանուֆակտուրային
տիպի արհեստանոցներ, որոնք աշխատում են հատկապես շա-

¹ Տնայնագործական համագումար, 1909, էջ 53:

կայի համար: Կապիտալիզմի զարգացումը թեև որոշ չափով նպաստում է հայ ազգային ընդհանուր ոճի զարգացմանը, բայց և միտամամանակ արտաքին շուկայի սահանջի հետևանքով, հայկական գորգարվեստի մեջ սկսում են մուտք գործել նաև արվեստի որոշ էկլեկտիկ տարրեր:

Այնուամենայնիվ, ստալին համաշխարհային պատերազմի ժամանակաշրջանում (1914—1918 թթ.) Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը հիմնովին քայքայվում է, ուստի և խախտվում է արհեստագործության զարգացման նորմալ ընթացքը:

Թյուրքական ասսիմիլյատորները բնաջնջում են Արևմտյան Հայաստանի հայ ազգարնակչությունը, իսկ այդ սպանդից փրկվածները ջրվում են աշխարհով մեկ: Արտասահմանյան երկրներում, հատկապես Սիրիայում¹, Լիբանանում, Հունաստանում², Եգիպտոսում³, Բուլղարիայում, Ռումինիայում, Իտալիայում⁴,

¹ Սիրիայի Հալեպ և Դամասկոս քաղաքներում սպաստանած հայ գաղթականների մեջ կային նաև մեծ թվով գորգագործ վարպետներ և գորգագործուհիներ, որոնք իրենց կյանքը մի կերպ բարձ էին տալիս այսպես կոչված գորգագործարաններում: Նրանց թշվառ վիճակը ավստրիացի հայտնի գրող Ֆրանց Վերֆելին մոռում է զբևոյել Վալիական հերոսապատում, Մուսա լեռան 40 օրերը՝ մեծ վեպը: Հեղինակը իր զբոսի առաջարանում գրում է, որ սուլթան գործը ծրարվել է 1929 թ. մարտին, հեղինակի Դամասկոս գտնվելու ժամանակ: Մի գորգագործարանում աշխատող խեղանդամ ու սովատոնջ հայ երեխաների սրտաճմլիկ տեսարանը վճռական մղում է տվել հայ ժողովրդի անասնելի ճակատադիրը սովորական դեպքերի կարգից հանելու և սլատմականորեն շարադրելու համար:

² Հունաստանում հաստատված հայերից շատերը կանայք և երեխաներ էին, որոնք չնչին օրավարձով աշխատում էին այսպես ասած «Արմենիեն ֆրենդ Միշեն» (Վալ Իսթեկանների միություն) անդլիական բնակչության համար:

³ Եգիպտոսում հայկական նոր գաղութը, որը կազմվել էր 19-րդ դարի վերջերից մինչև XX դարի 20-ական թվականները, բազկացած էր 30—35 հազար հոգուց: Դրանց մեծ մասը թյուրքական ջարդերի հետևանքով գաղթել էր Եգիպտոս: Ինչպես հին, այնպես էլ նոր գաղութում կային վարպետ գորգագործներ. օբիևակ՝ կահիրեում աշխատում էր հայտնի գորգագործ Սիմոն Բերրերյանը, որը 1918 թ. իր արհեստանոցի ամբողջ սարքով փոխադրվեց Սովետական Հայաստան:

⁴ Իտալիայի Բարի քաղաքում հիմնվել էր առանձին հայկական մի գորգագործարան, որտեղ գործված գորգերը իրենց վայելչությամբ գրավել են իտալական մամուլի ուղագրությունը (տես «Նոր-Ակոս», 1925, փետրվարի 22, էջ 15):

Ֆրանսիայում⁵ ապաստանած հայ վարպետները զբաղվում են իրենց հայրենի արհեստներով, որոնց թվում նաև գորգագործությամբ:

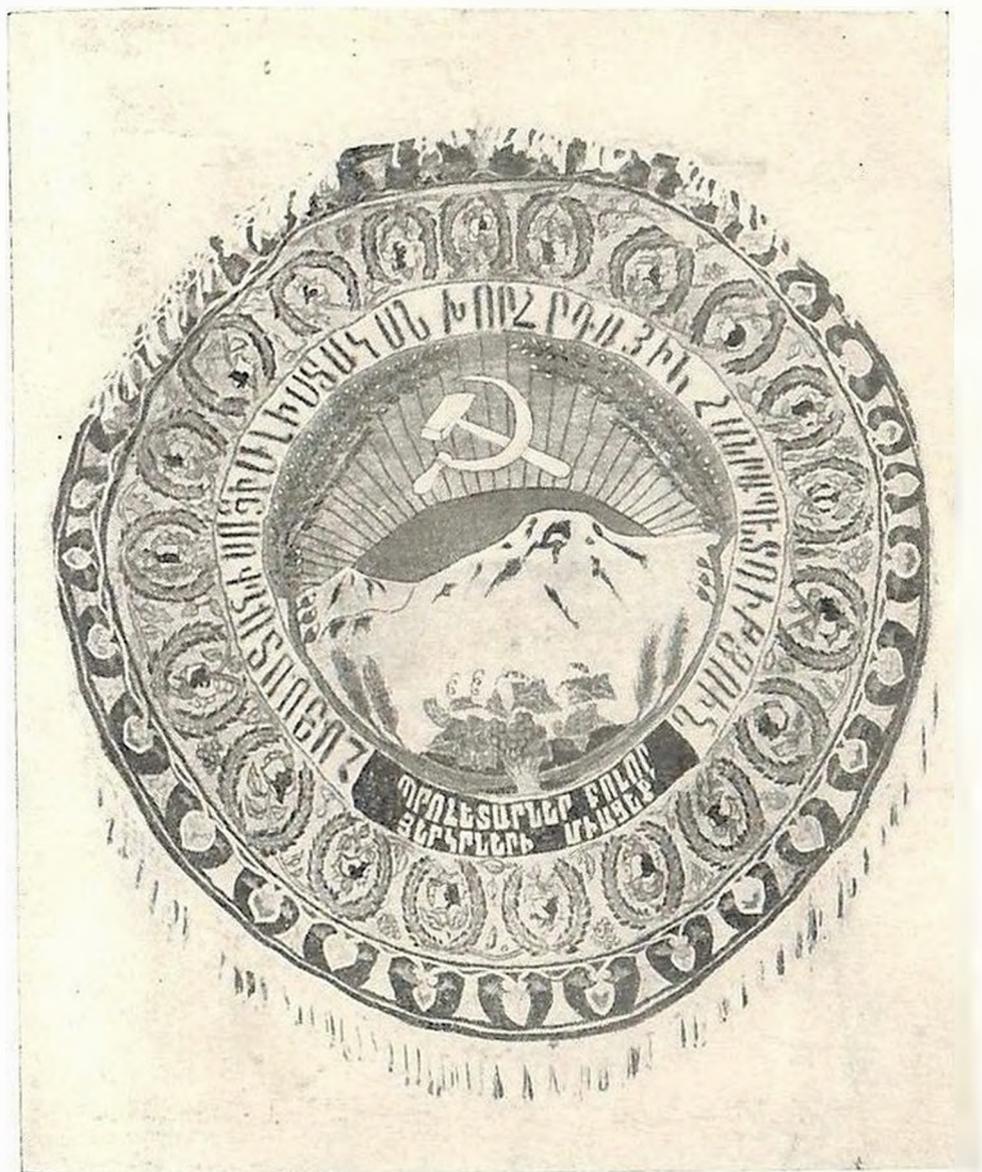
Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Արևելյան Հայաստանի ժողովրդական անտեսությունը նույնպես քայքայվում է: Իսկ գաղնակների տիրակալության մասը օրերին, ապամիջյան կռիվների, սովի, համաճարակների հեռեանքով, տեղական արդյունաբերությունը հիմնովին խտրվում է, սևտի և ալյուրի պայմաններում գորգագործությունն զարգացման մասին խոսք չի ներկայացնում: Ինչ վերաբերում է երկրում հնուց մնացած հատ ու կենա թանկարժեք գորգերին և անձնական գործածություն մյուս գործվածքներին, ապա գրանք, ամերիկյան և եվրոպական գինվորական միսիանների անգամների կողմից չնչին գներով գնվելով, երկրից արտահանվում են: Այդ մասին պերճախոս են Բաթումի մարտտան 1919 թվականի ավալները, որոնց համաձայն միայն Իջևանի (Ղապախ) շրջանից 5 հազար գորգ է գնվում և արտահանվում, ընդամենը 140,000 սուբլի արժույթով⁶, որով ամեն մի գորգը գնված է լինում միջին հաշվով 28 սուբլով, — մի չնչին զուժար, եթե նկատի առնենք ժամանակի սուբլու կուրսը:

Ահա այսպիսի պատկեր էր ներկայացնում գորգագործությունը Հայաստանում Սովետական կարգեր հաստատվելու նախօրյակին:

¹ Ֆրանսիայում հայերը զխտվորապես հաստատված են ևրեր քաղաքներում՝ Մարսելում, Լիոնում, Փարիզում և գրանց արվարձաններում, ինչպես նաև Բուշդուռոնի և Վաս նահանգներում: Այդտեղ նրանք ի թիվս գանաղան արհեստագործությունների զբաղվում են նաև գորգագործությամբ: Աստարականների կողմից Մարսելում, Կարնուպում, Բյուզեն-Արտեշում և Պոնտ-Օրբնայում բացված են 50—200 հոգի աշխատեցնող գորգագործարաններ, նախապես «Տապի Ֆրանս-օբլանը»՝ Մարսելում:

² Տես «Խորհրդային Հայաստան», 1928, ապրիլի 27, № 99:





Հայկական ՄՍԽ-ի դերը պատերազմի ժամանակ, հարիզ և դարձ՝ Գ. Գարանֆիլյանի:



Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Ր Ո Ր Գ

ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
Հ Ա Յ Ա Ս Տ Ա Ն Ո Ւ Մ

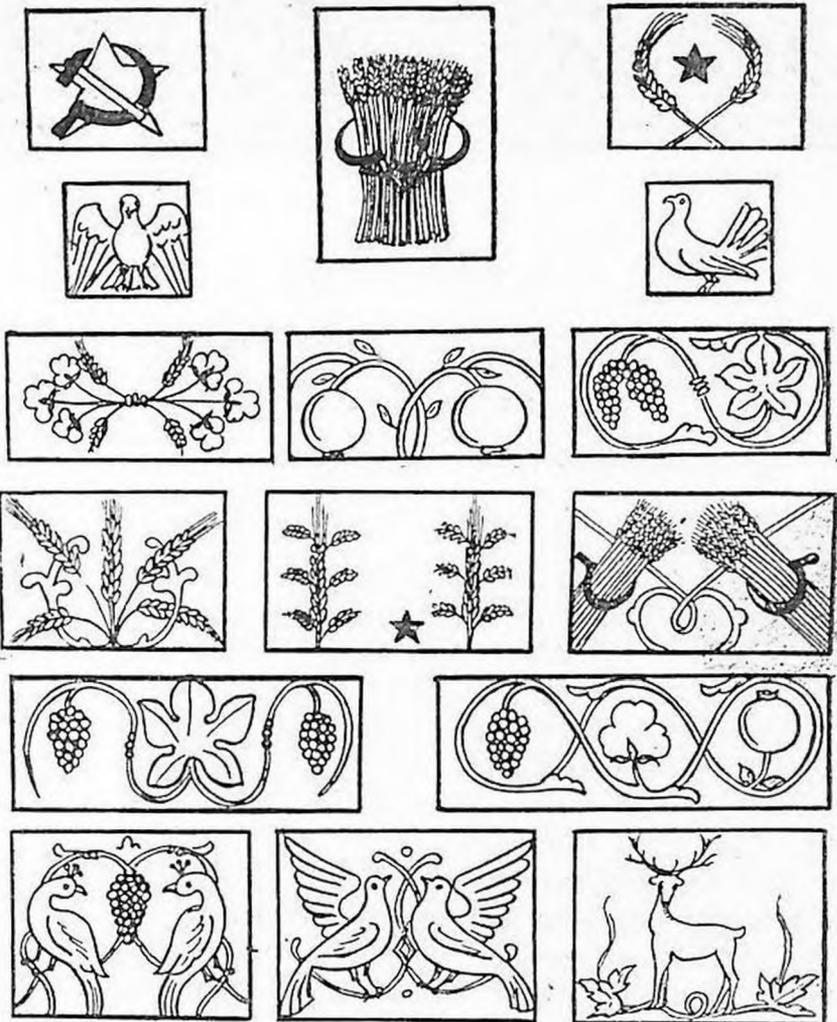
Ա. ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԵԼԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒՄԸ



Սկսեմք բերյան սոցիալիստական Մեծ ռեւոլյուցիան զարիզմի տիրապետութեան տակ գտնվող ժողովուրդներին, որոնց թվում և հայ ժողովուրդին, բերեց ազատագրութեան և Սովետական Միութեան մեծ քնտանիքում խաղաղ սակեղծագործելու հնարավորութեան: Ինչպես ասել է Ի. Վ. Ստալինը, «Միայն Սովետական իշխանութեան դադափարը Հայաստանին բերեց խաղաղութեան և ազգային վերածննդի հնարավորութեան»¹:

Հայ ժողովուրդը առաջին համաշխարհային պատերազմի քնթացքում և նրանից հետո մինչև 1920 թ. վերջերը սովից և համաճարակներից հյուժոված, պատմութեան բեմից առհավեա վերանալու վտանգի առաջ էր գտնվում: Հայաստանի աշխատավորութեանը, Կոմունիստական սլարտիայի ղեկավարութեամբ և ռուս մեծ ժողովրդի անմիջական օգնութեամբ, 1920 թ. նոյեմբերի 29-ին տապալելով արևմտյան իմպերիալիստների գործակալ դաշնակիների տիրապետութեանը, երկրում հաստատեց սովետական կարգեր: Սովետական կարգերի հաստատումից հետո Հայաստանի կառավարութեան առաջ ծառանդում են ժողովուրդը սովի ճիրաններից փրկելու, հաց հայթայթելու, երկրի քայքայված էկոնոմիկան վերականգնելու և ավերված երկիրը վերակառուցելու խնդիրները:

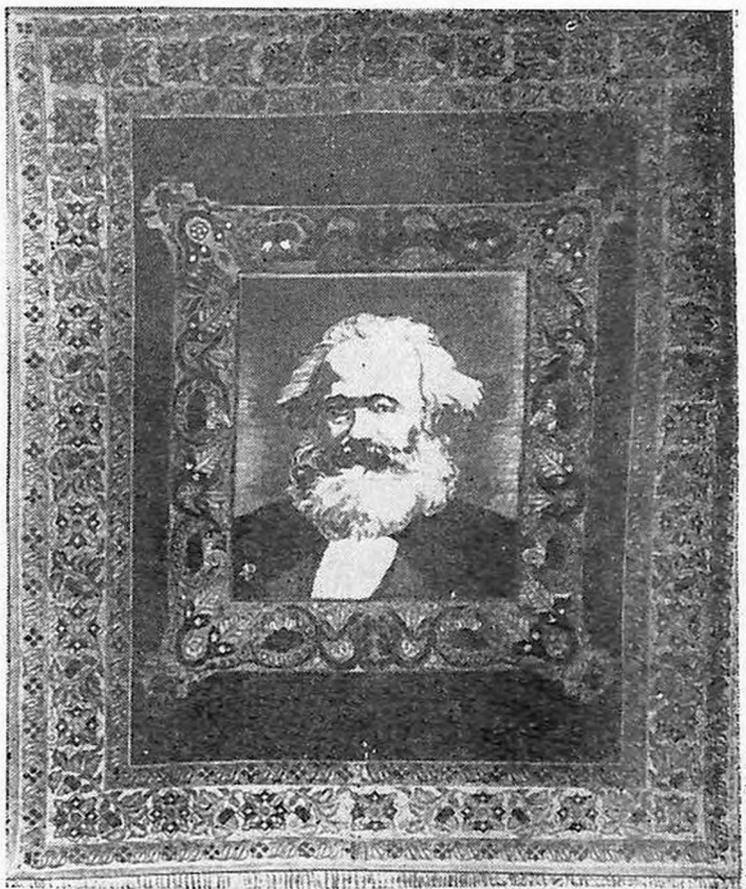
¹ Ի. Ստալին, Երկեր, հատոր 1, Երևան, 1948, էջ 458:



Գծ. 16. Հայկական նոր և հին զարդամոտիվներ:

Երկրում անդորրութեան հաստատվելուց հետո, 1921 թ. սկսվում է ժողովրդական անտեսութեան վերականգնումը: Տընտեսութեան զանազան ճյուղերի թվում անայնագործութեանը ևս զարգացման նորմալ ընթացքի մեջ է մտնում:

1921 թ. օգոստոսի 10-ին հրապարակվում է մի ղեկրև՝ «Տնայնագործական և մանր արդյունարևրութեան օժանդակելու միջոցների մասին» և նույն թվականի օգոստոսի 24-ին Հայաստանի Ժողկոմխորհին կից հիմնվում է Տնայնագործական և



Նկ. 1. Կ. Մաբբսի զտրդանկարը, դարձված 1926 թ.,
Լսրիզ և դորձ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:

մանր արդյունաբերությունների արդյունաբերական գործերի վարչությունը: 1921 թ. նոյեմբերի 25-ին հրապարակվում է մի երկրորդ դեկրետ, որտեղ սաված է. «Առաջարկել Խորհրդային իշխանության կենտրոնի և տեղերի մարմիններին՝ վանելով բոլոր ձևականությունները, ձեռք առնել անհրաժեշտ միջոցները մասնավոր և կոոպերատիվ բնույթ ունեցող մանր և սնայնագործական արդյունաբերության զարգացման համար»¹:

Այսպես, ուրեմն, Սովետական պետությունը առաջին իսկ օրից ձեռնարկում է սնայնագործական արդյունագործության, այդ թվում և գորգագործության վերականգնմանը:

Գորգագործության վերելքը, Սովետական Հայաստանի ժողովրդական անտեսությունը զարգացմանը համապատասխան, կարելի է բաժանել հետևյալ հիմնական շրջանների. ա) 1921—1925 թթ.² հին սնայնագործական գորգագործության վերականգնման շրջան, բ) 1926—1930 թթ. վերջերք՝ գորգագործական արտեզները կազմակերպման շրջան, գ) 1931 թ. մինչև այժմ՝ գորգագործության հետագա զարգացման շրջան:

Վիճակագրական տվյալների համաձայն, 1926 թ. Հայաստանի արդյունաբերության մեջ ընդգրկված բանվոր-ծառայողների թիվը հասնում էր 17,584 հոգու³, մինչդեռ գյուղական սեղանային սնայնագործների և արհեստավորների թիվը հաշվվում էր մինչև 100 հազար³: Տնայնագործ արհեստավորների մի գզալի տոկոսը, ամենայն հավանականությամբ, կազմում էին կապերտագործները, ջուլնակները և գորգագործները, որոնց թիվը որոշ հաշվումներով հասնում էր մոտավորապես ինն հազար հոգու:

Սովետական պետությունը, պարտիայի հռչակած տնտեսական նոր քաղաքականության համապատասխան, սկզբնական շրջանում որոշ ժամանակ և որոշ չափով ապաստանված էր տալիս շուկայական տարրերին, սնայնագործներին ու արհեստավորներին, բայց հետագայում էր մի նպատակ՝ ծանր ինդուստրացմանը զուգընթաց, մանր, ցիր ու ցան արդյունաբերողներին, այդ թվում և գորգագործներին, կազմակերպելով, ընդգրկել նրանց կոոպերատիվ-սոցիալիստական սիստեմի մեջ: Այս-

¹ Դեկրետների և որոշումների հավաքածու, 1921, նոյեմբեր 25, ղեկը 26:

² Տես «Խորհրդային Հայաստանը թվերով (վիճակագրական տեղեկատու, 1923—1927)», Թիֆլիս, 1928, էջ 143:

³ Տես «Խորհրդային Հայաստան», 1928, նոյեմբերի 24, № 272:

սկես, մինչև Հայաստանի տնայնա-արհեստագործական կոմիտեի կազմվելը, այսինքն՝ մինչև 1925 թ. մարտի 27-ը, թեթև արդյունարևրության բնագավառում տիրապետում էր անաչնագործությունը: Գորգագործները որոշ մասը աշխատում էր գլխավորապես սեփական կարիքների համար, իսկ մի զգալի մասը հատուկ պայմանագրային կարգով իր արտադրանքը հանձնում էր պետական ձեռնարկություններին, որոնք հայթայթում էին գլխավոր հումքը՝ բուրդն ու բամբակը, ինչպես նաև նկարը, իսկ անաչնագործը կատարում էր հումքը վերամշակելու՝ լվալու, դղելու, մանելու, ներկելու պրոցեսները և գործում գորգը: Այդ շրջանում կային նաև մի քանի ինքնուրույն արհեստանոցներ: Գրանցից էին՝ 1924 թ. դեկտեմբերին Երևանի քաղխորհրդի սոցխալական ասոնովագրության բաժնին կից կազմակերպված գորգագործական արհեստանոցը՝ 25—30 գորգագործներով, որը գործում էր գորգի մասնագետ և նկարիչ Գովլաթ Գարանֆիլյանի ղեկավարությամբ: Նույն ժամանակներում գորգագործական մի ուրիշ արհեստանոց կազմակերպվում է նաև Կիրովականում, որն ուներ 15—20 գորգագործ, ինչպես նաև այսպես կոչված «Ամերիկյան կոմիտեի» կողմից, որոշ քաղաքական նպատակներով, Երևանում, Անիականում բացված մի քանի գորգագործական և շալագործական արհեստանոցները, որոնք սարքավորված էին չափազանց նախնական ձևերով և տալիս էին խիտ ցածր որակի արտադրանք:

Տնայնա-արհեստագործական կոմիտեն թեթև արդյունարևրության բնագավառում իր ուշադրությունը առաջին հերթին կենտրոնացնում է Հայաստանում ամենաշատ տարածված երկու արհեստների՝ գորգագործության և ջուլհակության վրա, նախ նրա համար, որ գրանք արտադրում էին խիտ ցածր որակի ապրանք, երկրորդ՝ հին օջախներում թեև անհատ անաչնագործները վերսկսել էին գորգագործությամբ զբաղվել, բայց մանուշակ, ներկելու և գործելու տեխնիկան զեռուս մնում էր նախնականը:

Այս տղայմաններում կոտլերատիվ-սոցխալիստական արհեստագործության հետագա զարգացման համար անհրաժեշտ էր այն հազեցնել նորագույն տեխնիկայով և համապատասխան կազրերով: Ուստի և տնայնա-արհեստագործական կոմիտեն, համաձայն 1925 թ. մարտի 27-ի որոշման, անաչնագործները մեջ տեխնիկական գիտելիքներ տարածելու և մասնագետ կազրեր



Նկ. 2. Վ. Ի. Լենինի գորգանկարի էսքիզը,
գործ՝ նկարիչ Ռ. Շանվերդյանի:

պատրաստելու նպատակով, Երևանում բացում է գորգագործութեան և ջուլհակութեան առաջին գլխորդ-արհեստանոցը, որտեղ հենց սկզբից աշխատանքի են ներգրավվում գորգի հայտնի մասնագետներ Սրբուհի Բրոյանցը, Հովսեփ Արբանամյանը և ուրիշներ¹:

Այդ գլխորդ-արհեստանոցը իր պատրաստած նոր կազմերով ճեղատագրում խոշոր դեր է կատարում Հայաստանի գորգագործութեան և ջուլհակութեան զարգացման ու կատարելագործման ասպարեզում²: Այսպիսով, անայնպեղծական կոմիտեն Հայաստանի թեթև արդյունաբերությունը բնագավառում կատարում է կոոպերատիվ-սոցիալիստական արտելային արդյունաբերություն նախադրյալները պատրաստողի դերը:

1926—30 թթ. գորգագործութեան պատմության մեջ կարևոր է անվանել բեկման շրջան: Բայց դա դեռևս չէր նշանակում, թե Հայաստանի բոլոր գորգագործները այդ թվականներին բնագրված էին արտելային սիսեմում և աշխատում էին արտելներում: Գեռես կային անայնպեղծներ, որոնք աշխատում էին իրենց աներում, լայց պայմանագրով կապված էին Հայաստանարհեստի հետ, իսկ կային նաև շրջաններ, որտեղ գեռես արտելներ կամ դրանց բաժանմունքներ չլինելով, գորգագործները արտելային սիսեմի հետ չէին կապված և մնում էին սրպես անայնպեղծներ³:

Արտելները առաջին հերթին կազմվում են այն շրջաններում (Լոռի, Իջևան, Շամշադին, Գորիս), սրտեղ գոյություն ունեին հին անայնպեղծ գորգագործներ, որոնք կոոպերատիվ արտելներին անգամագրվելիս իրենց հետ էին բերում ոչ միայն գիտելիքներ ու հմտություն, այլև աշխատանքի գործիքներ՝ տարք, մկրատ, կտուա, գանակ, սանդերք և այլն: Վերջիններս գնանառվում էին գրամով և փոխարժեքը համարվում էր սրպես փայավճար⁴: 1928 թ. Իջևանի և Ուղուևյարի երկամսյա

¹ Սրբուհի Բրոյանցը Սոսնովեցի հրահանգչական գլխորդն ավարտելուց հետո, երկար տարիներ աշխատել է ուսուցչուհու պատճենով նախկին կոմկոսյան անայնպեղծական արհեստանոցներում:

² Հ. Աբրամովիչ (Աբրահամյան), «Գորգագործությունը Հայաստանում», Երևան, 1935, էջ 18:

³ Տես «Հայաստանի Աշխատավորուհի», Երևան, 1929, № 8 (65), էջ 21:

⁴ Արտելի մեկն մի անգամ պարտավոր է սրպես փայավճար մուծել միջին աշխատավարձի մոտ երկու և կես ամսվա չափով զբաժանված գումար: Սա դանձվում է մաս առ մաս, աշխատավարձի 0,5-ից մինչև 1,5 տոկոսի հաշվով:

դասընթացներում, Երևանի գեղարվեստական տեխնիկումում (1928—1930) պատրաստվում են նոր կազմեր: Հայաստանի մի շարք շրջաններում՝ Սաեփանափանում, Կիրովականում, Նոր-Բայազետում, Մարտունիում, Ջանգեղուրում, Բասարգեչարում, Աղարսնում, Սեանում, Ախտալում, ինչպես նաև Աենինականում կազմվում են գորգագործական նոր արտելներ: Այսպիսով, Հայաստանում կազմվում են ավելի քան 12 գորգագործական արտելներ, գորգագործութունը դրվում է կոոպերատիվ-սոցիալիստական սեկտորի վրա, որը մեծապես նպաստում է ինչպես գորգերի սրակի, նույնպես և աշխատանքի արտագրգականության բարձրացմանը: Եթե 1926 թ. արտագրվում էր 500 քառակուսի մետր գորգ, ապա 1927 թ. այն հասնում է երկու հազար քառակուսի մետրի, 1928 թ.՝ երեք հազար քառակուսի մետրի, 1929 թ., չորս հազար քառ. մետրի և 1930 թ.՝ հինգ հազարի: Այսպիսով, հիմք է դրվում և հետզհետե զարգանում գորգագործութունը, սեսպուրվիկայի ժողովրդական տնտեսության մեջ գրավելով պատշաճ տեղ:

Գորգագործութունը Հայաստանում 1930—1941 թթ. նոր թափ ու ծավալ է ստանում: Նախ, միջոցառումներ են ձեռնարկվում գորգագործության հումքային բազան բարելավելու և ավելի հաստատ հիմքերի վրա դնելու համար: Գորգագործութունը բարձրորակ հումքով ապահովելու նպատակով, գեոեո 1935 թ., Մարտունիում հիմնվում է «Բայրաս» ցեղի սելսարների սեկտական ասնամարուծարան: «Բայրաս» ցեղի սելսարները Հայաստանում տարածված լինելով գլխավորապես Մարտունու, Վեդու և Աղիզրեկովի շրջաններում, դրանց բուծումը կազմակերպվում է այդ շրջանների 22 կոլանաեսային ֆերմաներում: «Բայրաս» սելսարը լինելով կոպտարուերդ, սնի սպիտակ և համեմատաբար երկարաթեղ (նրա մադիկների երկարութունը հասնում է 12—15 սմ-ի), ուստի և գորգի համար առավել պիտանի բուերդը սեղական ցեղերի մեջ: Սակայն, ելնելով այն հանգամանքից, որ դուտ այդ ցեղի սելսարի բուծմամբ չի բարելավվում բրդի որակը, Մարտունու շրջանի երեք գյուղերի՝ Վարդենիկի, Զոլաքարի և Զորագյուղի, ասնամարուծական ֆերմաներում «Բայրաս» սելսարը փորձնական արամախաչման է ենթարկվում «Արագած» սովխոզում ստացված նոր ցեղային խմբի խոյերի հետ, այն հաշվով, որ սահպանելով «Բայրասի» գրական հատկութունները, հիմնավին վերափոխվի բրդի կազմը և ստացվի նոր, բարելավ-

ված «Բալլրաս» ոչխար՝ միատարր կիսակողիտ բրդով: Այդպիսի բուրդը, անշուշտ, ավելի է համապատասխանում նոր տեխնիկայով գորգեր գործելու պահանջներին:

Կազմակերպական աշխատանքները ավելի ուժեղացնելու նպատակով, 1930 թվականին Երևանում հրավիրվում է նաև Հայաստանի գորգագործական արտելների լիազորական առաջին համագումարը, ուր ընտրվում է Գորգմիության կենտրոնական վարչութուն, որի ղեկավարության ներքո են միավորվում մինչ այդ Հայտնարկոսպի ցանցի մեջ մտնող գորգագործական բոլոր արտելները: Վարչության առաջին գործն է լինում բրդի վերամշակումը մեկ վայրում կենտրոնացնելը, ինչպես նաև աշխատատար պրոցեսների մեքենայացումը, սրն սկսվել էր դեռ 1928 թվականից: Այդ թվականին ձեռք բերված մեկ փոքր կոմպլեկտր (բուրդ գլելու, մանելու և ոլորելու մեքենաներ, ութսուն մանող իլիկներով), սակայն, 1930 թ. արդեն, իր ցածր տարողությամբ, այլևս չէր բավարարում շրջաններում ամսե-ամիս բազմացող արտելների պահանջներին: Ռուսաստանից ստացվում է 200 իլիկանոց և ավելի կատարելագործված մանող մեքենա, բուրդ լվայու երկու մեքենա: Այսպիսով, առաջին անգամ Հայաստանում հիմք է դրվում գորգագործության հումքի վերամշակման մեքենայացմանը¹: Այդ տարիներին ընթացքում «Արարկիր» արտելը կազմակերպում է բավականին խոշոր ներկատուն, սրբ սպասարկում էր նաև Գորգմիությանը: Այդտեղ թելի ներկումը և շորացումը կատարվում էր շոգու միջոցով: Երևանում ստեղծվում է նաև գորգերի քիմիական լվացման լաբորատորիա-արհեստանոց²: Այսպիսով, գորգագործությանն սպասարկող բոլոր ծանագակ ճյուղերը՝ բուրդը լվայու, գլելու, մանելու, թելը ոլորելու և ներկելու պրոցեսները մասամբ և կամ ամբողջովին մեքենայացվում են, բայց գորգագործական և հումքի մշակման կետերի ցիրուցան վիճակը սրտ չափով արգելակում էր ինչպես գոր-

¹ Տես ն. Աբրամովիչ (Աբրահամյան), Գորգագործությունը Հայաստանում, էջ 25:

² Քիմիական լվացումը կատարվում է, այսպես ասած, գորզը «հնացնելու», այսինքն՝ գունները «նստեցնելու», հտտակ և պարզորոշ դարձնելու նպատակով, մի բան, որ անցյալում արվում էր նոր գործված գորզը հրապարակներում, շուկաներում և մարգաշատ այլ տեղերում ոտքի տակ փռելու միջոցով:

գերի արտագրության գորգացման, նույնպես և որակի բարձրացման գործին: Գորգմխությունը նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ գորգագործության օժանդակ ճյուղերը մեկ վայրում կենտրոնացնելը մեծապես կնպաստի փոխադրական ծախսերի և անարտագրողական ժամերի կրճատմանը, Երևանում գետ 1932 թ. կեսերից, ձեռնարկում է գորգի կոմբինատի կառուցմանը: 1933 թ. վերջերին ավարտվում է կենտրոնական պահեստի, գորգագործական արհեստանոցի և վարչության գրասենյակի շենքերի կառուցումը: Մինչ այդ, գետ 1930 թվականին, Կիրավականում կառուցվել էր բավական մեծ շենք պահեստների և գորգի արհեստանոցի համար: Եման, բայց փոքր ծավալի շենք կառուցվել էր նաև Իջևանում:

ՍՍՌՄ Արտաքին Առևարի Ժողկոմտար հաշվի առնելով, որ Հայաստանում հաջողվել է գորգերի քիմիական լվացման նոր ձևի կիրառումը, որը անտեսում է սովետական վայրուտան, Հայաստանի Գորգմխությանը արտագրում է 170 հազար սուբյի գորգի լվացման նոր մեթոնայացված գործարան կառուցելու համար¹:

Գործարանը սկսում է աշխատել 1933 թ. կեսերին՝ Երևանի մեխանիկական գործարանում շինված առաջին փորձնական մեթոնային մայիսի 15-ին գործի գցելով:

Այսպիսով, ամբողջ Սովետական Միության մեջ գորգերի քիմիական լվացման առաջին գործարանը կառուցվում է Հայաստանում, այդ իսկ պատճառով բոլոր եզրաչրական սևոպուրիկաներից գորգեր լվանալու գործը սովորելու համար ուսանողները գալիս էին Հայաստան: Թուրքմենստանի գորգագործական միությունը ուղարկելով երկու ուսանող, զիմել է Հայաստանի Գորգմխությանը մի գրությամբ, որի մեջ ասված է, թե այն փաստը, որ Միջին Ասիայում, համաձայն Ներշահիի նկարագրության, Բուխարայի տաճարային մզիլիթի մոտ գետև 10-րդ գարում գոյություն է ունեցել գորգագործական արհեստանոց, որով հաստատվում է, որ Թուրքմենստանը գորգագործության հին երկիր է, բայց 1934 թ. աշտակից ձեզ մոտ՝ Հայաստան են գալիս սո-

¹ Արտատնտնայան շուկաներում քիմիական լվացման ենթարկված գորգը ավելի թանկ է գնահատվում և այդ պատճառով Սովետական պետությունը ամեն տարի զգալի գումարներ էր ծախում արտատնտնայան արտադրող գորգերի քիմիական լվացման համար: Քիմիական լվացարանը Հայաստանում կառուցելով, զգալիորեն կրճատվում են այդ ծախսերը:



Նկ. 3. Ի. Վ. Ստալինի զիմանկարով գորգ, նվիրված՝ Սովետական
Հայաստանի 30-ամյակին, էսբիզ՝ Երևանի Ն. Քեչիշյանի:

վորելու գորգերի վերամշակության ձևը: Դա ապացույց է այն լրանի, թե ինչպիսի խոշոր նվաճում է կատարել Հայաստանը գորգերի արտադրության զարգացման գործում¹:

Գորգագործական տարբերի կառուցվածքի մեջ ևս որոշ բարեփոխություններ մտցվելով, վերացվում են նաև հին գորգերի թերությունները: Այսպես, Սըրուհի Բրոյանցի և Հ. Արրահամյանի նախաձեռնությամբ դեռ 1924 թ. տարբերի տապի մեջ մտցված փոփոխությամբ, մեծապես հեշտացավ գործվածքի «լեռանի» առաջացման աշխատանքը: Բեջան Աթարեկյանը 1935 թ. «հին պատասկավոր» տարբի վերին ընկեր հաստատված պրատուակը ցած՝ ձևաքի տակ լերելով, և տորքի կառուցվածքի մեջ որոշ փոփոխություններ մտցնելով, նպաստեց թե՛ ժամանակի խնայողությանը և թե՛ գորգագործի առողջության պահպանմանը: Միման Բերբերյանի պատրաստած տորքը և թե՛ հնարավորություն է տալիս գործելու ուղամ լայնության գորգեր, ապա Արտաշես Աղարարյանի նախագծով պատրաստված տորքը (որն արդեն ընդունված է Երևանի գորգարտելում), պահելով հանդերձ այդ հնարավորությունը, թույլ է տալիս գործելու երկար՝ 25—30 մետր գորգեր: Այսպիսով, հնարավոր է լինում մի հենքի վրա խրար ետեից մի քանի գորգեր գործել, որով ստացվում է թե՛ հենքաթելի զգալի խնայողություն և թե՛ կրճատվում է հինելու վրա ծախսվող ժամանակը: Վերջապես, Հայկ Դեխյանը ներկայացրեց տորքի մի նախագիծ, որը 1940—1941 թթ. Մոսկվայում տեղի ունեցած արհեստագործական կոսպեկրացիայի զեղարվեստական ինստիտուտի կոնկուրսում առաջին մրցանակը շահեց: Այն այժմ «ԱԿ-1», «ԱԿ-2» անվան տակ, որպես լավագույն «ունիվերսալ» տորք, շահագործման է հանձնված սովետական գորգագործական արտադրություն²:

Գորգագործներին կոսպեկրատիվ-սոցիալիստական ոխտեմի մեջ ընդգրկելու բողաչի վրա կատարված լուրջ այդ միջոցառումները՝ գորգագործության գլխավոր հումքի՝ բրգի, վերամշակման աշխատատար պրոցեսների մեքենայացման և գորգա-

1 Տե՛ս Հ. Արամովիչ, Գորգագործությունը Հայաստանում, 1935, էջ 32:

2 Սովետական Միության մեջ խրատուակում է ամեն մի նորարարություն, իսկ կապիտալիստական երկրներում այն նորարարությունը, որը չի ծառայում խոշոր մոնոպոլիստների շահերին, պարզապես ոչնչացման է դատապարտվում: Այսպես, կեսարացի հայ, նյույորքահայ Գալոանյանը 1920 թ. հնարում է գորգագործական մի մեքենա-տորք, որեկան 12 քմ հան-

գործական գործիքների կատարելագործման շնորհիվ, զգալիորեն բարձրացել է գորգագործ բանվորի աշխատանքի արտադրողականության միջին նորման:

1935 թ. Երևանի գորգագործական արակետում կազմակերպվեց գորգագործների երիտասարդական բրիգադ, որն իր աշխատանքով ցույց տվեց, որ մասսայական սպառման օրնամենտայնասարակ գորգերի վրա գորգագործ բանվորի արտադրության միջին նորման կարելի է նախկին 5500 հանգույցի փոխարեն հասցնել 7200-ի, իսկ գորգի մեկ քառ. մետրի համար, նախկին 4,5 կիլոգրամ թելի փոխարեն, ծախսել միայն 3700 գրամ¹:

Այսպիսով, Հայաստանում զգալիորեն աճեց գորգերի տարեկան արտադրանքը: Օրինակ՝ եթե 1932 թ. կոտլերատիվ գորգագործությունը ավել է 10,500 քառ. մետր գորգ, ապա 1940 թ.² 16,120 քառ. մետր, իսկ 1951 թ.³ 17,826 քառ. մետր: Ակնհերև է, որ այդ ժամանակաշրջանում գնալով աճել է արտադրված գորգերի թիվը և բարձրացել է նրանց որակը:

Գորգերի սյակի բարձրացման և զեկարվեստական ձևավորման գործում նշանակալից դեր է կատարում նաև ժողովրդի աճող կուլտուրական պահանջարկի հաշվառումը: Այս կապակցությամբ, դեռ 1925 թ. սկսած, Հայանարկոսոյը կազմակերպում է գորգերի նմուշների հասարակական զիտումներ, հաշվի առնելով դիտողություններն ու խորհուրդները: Վերջերս, 1955 թ. ապրիլին, Բաքվում տեղի ունեցած գորգագործների Համամիութենական խորհրդակցությունը նույնպես նվիրված էր սովետական գորգագործության զարգացման հարցերին⁴:

Գորգ վաճառող խանութներում սովորաբար դրված է լինում կարծիքների ու առաջարկությունների մատյան, որի մեջ քաղաքացիները գրանցում են իրենց դիտողություններն ու առաջարկությունները:

Հայաստանի Գորգմիությունը մասնակցում է միջազգային

գուցավոր գորգ արտադրելու կարողությամբ: Գորգի մոնոպոլիստները ամեն միջոց գործ են գնում այդ հրաշալի նորարարությունը խափանելու համար: Գյուտարարը, չզիմանալով մրցակցությանը, հարկադրված իր պատենտը վաճառում է մոնոպոլիստներին, որոնք, մեքենան ղուրս հանելով արտադրությունից, անգործության են դատապարտում այն (այս տեղեկությունը մեկ անգորգեց ամերիկահայ հասարակական գործիչ Պատրիկ Սեյյանը):

¹ Տե՛ս «Յորհրդային Հայաստան», 1939, № 67:

² Տե՛ս Бакинский рабочий, Баку, 1955, 6 апреля, № 81.



Նկ. 4. Մ. Ի. Կալինինի գորգանկարը, գործված 1945 թ.,
Էսբիդ և գործ՝ Դ. Գաբանֆիլյանի:

և սովետական ցուցահանդեսներին ու տոնավաճառներին, որոնցում նույնպես արվում են դիտողություններ և արվում գնահատականներ: Այսպես, օրինակ՝ Հայաստանի Գորգազործների միությունը 1937 թ. Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսում արժանանում է սակե մեդալի, իսկ 1939 թ. Նյու-Յորքի միջազգային ցուցահանդեսում՝ Մեծ մրցանակի:

Այս բոլորն, անշուշտ, օգնում են գորգանկարիչներին ավելի կատարելագործելու իրենց վարպետությունը գորգերի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում:

RÉPUBLIQUE FRANCAISE
MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE

EXPOSITION INTERNATIONALE
DES ARTS ET DES TECHNIQUES

PARIS  1937

DIPLOME
DE MÉDAILLE D'OR

DICTIONNAIRE *Coopération des Artistes Français de l'Empire d'Allemagne*
CLASSE 41 *U. S. S.* GROUPE VIII 

ՅՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՌԵՍՊՈՒՆԴԻԿԱ

ԱՌԵՎՏՐԻ ԵՎ ԱՐԴՅՈՒՆԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹՅՈՒՆ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍ
ՓԱՐԻԶ, 1937 թ.

ՈՍԿՆ ՄԵԴԱԼԻ ԳԻՊՈՍ

Տրվում է սույնը Հայաստանի գորգազործ արհեստավորների կոոպերատիվին:

Կարգ 41, խումբ 8: 25 նոյեբերի, 1937 թ.:

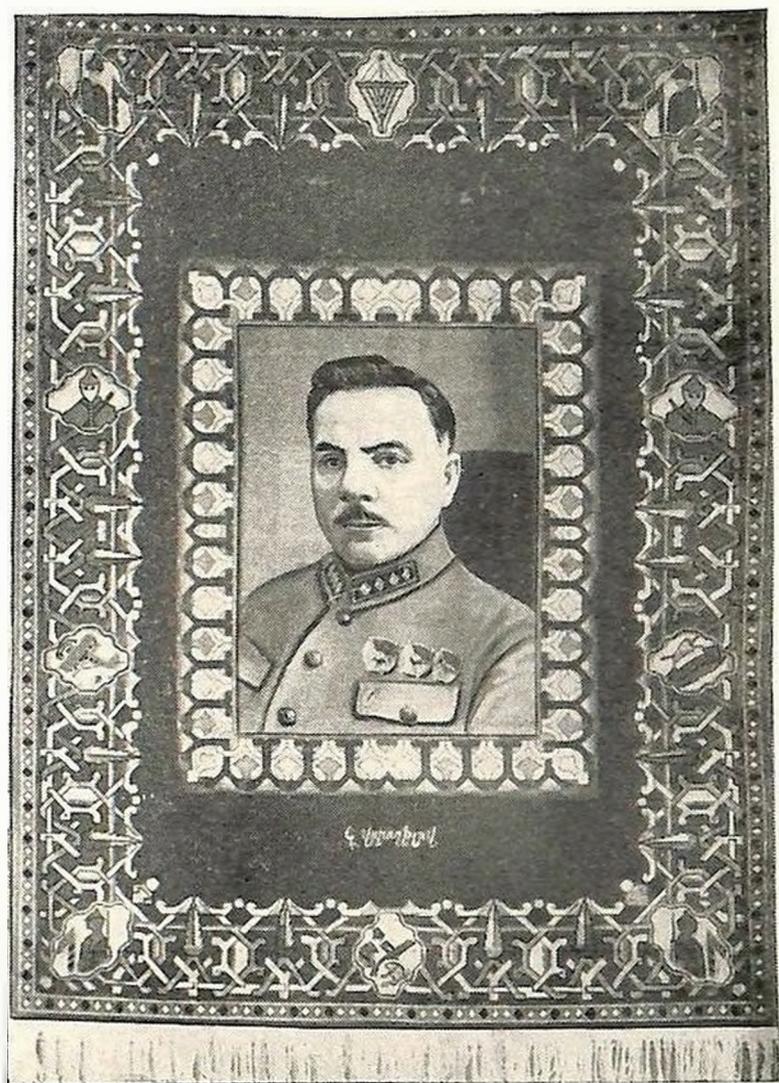
Այսպիսով, գորգագործությունը արտելային սխառեմով կազմակերպվելու և զարգացնելու շնորհիվ, հնարավոր է դառնում գորգերի գեղարվեստական ձևավորումը քննարկման դնելու աշխատավորների լայն խավերի առաջ և ըստ այնմ էլ, քանակի հետ միասին, բարձրացնելու նաև գորգի սրակը:

Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակաշրջանում, մեր երկրի ամբողջ ժողովրդական անտեսության հետ միասին, գորգագործական արտելները ևս իրենց աշխատանքը վերակառուցելիս մեր Հայրենիքի պաշտպանության պահանջներին համապատասխան: Գորգագործները սկսեցին արտադրել տաք հագուստ, գուլպա, ձեռնոց Մովսեսիան Բանակի մարտիկներին համար և լայն սպասման առարկաներ՝ թիկունքի աշխատավորության համար:

1941—1949 թվականներին գորգերի արտադրությունը Հայաստանում ներկայացրել է հետևյալ պատկերը: 1941 թ.՝ 13,636 քառ. մետր, 1942 թ.՝ 1,635 քառ. մետր, 1943 թ.՝ 1,506 քառ. մետր, 1944 թ.՝ 3,515 քառ. մետր, 1945 թ.՝ 6,000 քառ. մետր, 1946 թ.՝ 9,141 քառ. մետր, 1947 թ.՝ 9,337 քառ. մետր, 1948 թ.՝ 11,180 քառ. մետր, 1949 թ.՝ 17,787 քառ. մետր:

Ինչպես երևում է բերված տվյալներից, պատերազմի երկրորդ և երրորդ տարին գորգերի արտադրանքը զգալիորեն նվազում է, իսկ 1944 թ. սկսած, ֆաշիստական սնմակներից երկիրը մարքելուն զուգընթաց, տարեց-տարի ավելանալով, 1949 թ. վերագանցում է 1940 թ. մակարդակը:

Պատերազմի ժամանակ գորգագործական կամբինատի շենքերը ևս հատկացվում են ճակատի և թիկունքի համար ավելի անհրաժեշտ մանուկի (կերպասի) արտադրությանը, ուստի և ցրվում է գորգերի արտադրության սարքավորումը: Արդ, կապատերազմյան տարիներին գորգագործության վերականգման համար պետք էր հալածել հին կադրերը, նորերը պատրաստել կամ ընդգրկել նորեկներ և սարքավորումը վերականգնել: Բացի գրանից, պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ կապատերազմյան շրջանում գորգագործությունը, անայնպեղծական հին «օճախներից»՝ նախալեռնային գոտուց, ակաշարժվում է գեղի լեռնային և գաշտային շրջանները: Այս վերակառուցումներով հանգերձ, երկրի ժողովրդական անտեսության զարգացմանը զուգընթաց, արագ թափով զարգանում է նաև գորգագործությունը: Մինչև 1954 թ. ուսուցվելիայում



Նկ. 5. Կ. Ե. Վրոշնովի զորգանկարը, զործված 1937 թ.,
էսբից և զործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:

կազմակերպվում է 14 գորգագործական արտել, ավելի քան 40 ցեխերով¹։

Նույնաանրամյան չորրորդ հնգամյակի տարիներին գորգագործությունը Հայաստանում թեևսխիստում է զարգացման մի նոր շրջան։ Նշանակալիտրեն հարստանում է գորգերի թեևստիկան, բազմազան դասնում զարգանախոշումը, կատարելագործվում տեխնոլոգիան։

1949 թ. վերարացվում է Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին ժամանակախորապես փակված գորգագործական գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցը։ Այդուեզ 1950 թ. փորձարկման է գրվում գորգի մատնագեև Վարսիկ Ալեքսանյանի և գորգանկարիչ Հ. Քեշիշյանի գորգ գործելու նոր մեթոդը։ Դրա առանձնահատկությունը նրանումն է, որ եթե նկարիչն իր ցանկացած երանդը ստանում է գանազան գույնի ներկեր իրար խառնելով, ապա գորգագործը գզված գունավոր բըրդերն իրար է խառնում, մինչև ցանկացած նրբերանգի ստացվելը։ Գորգի հանգույցները փոխանակ կիսով ոլորած գույնգույն խավ թեկերով գործելու, գործվում են ուղղակի ներկված գույնավոր բըրդերով։

Հ. Քեշիշյանը 1950 թ. հնարում է մի «թափանցիկ ցանց», որի միջոցով հնարավոր է դիմանկարը ուղղակի գորգի վրա գործել, առանց նկարը նախորոք վանդակավոր թղթի վրա գծելու, ինչպես արվում էր մինչ այդ։ Բացի այդ, 1952 թ. լույս է տեսնում նաև Երևանի գորգագործական գեղարվեստական արվեստանոցի վարիչ Տ. Իգիթյանի «Գորգերի արտադրության տեխնոլոգիան» առաջին հայերեն ձեռնարկը։

Մյուս կողմից պեևք է նշել, որ սովետական ժամանակաշրջանում Հայաստանի գորգագործության բնագավառում, տեխնիկական նշանակալից նորարարություններին և թարելալումներին գուզընթաց, զգալի հաջողություններ են ձեևք բերվել նաև գորգերի զարգանկարային արվեստում։ Վերջինիս զարգացումը իր հերթին կարելի է բաժանել երկու էտապի։ Առաջին շրջանում՝ 1921-ից մինչև 1938 թվականներին, ինչպես առհասարակ արվեստի, նույնպես և գորգարվեստի մեջ ուժեղ կերպով զգացվում էր սլակատայնություն, որն արձագանքում էր սոցիալիստական շինարարության առորյա հրատապ խնդիրներին։ Դրան հաջորգող շրջանում,

¹ Տես «Հավելվածում» Հայաստանի գորգագործական արտելներին և նրանց ցեխերի տեղարաշխման բնդհանուր ցանկը։

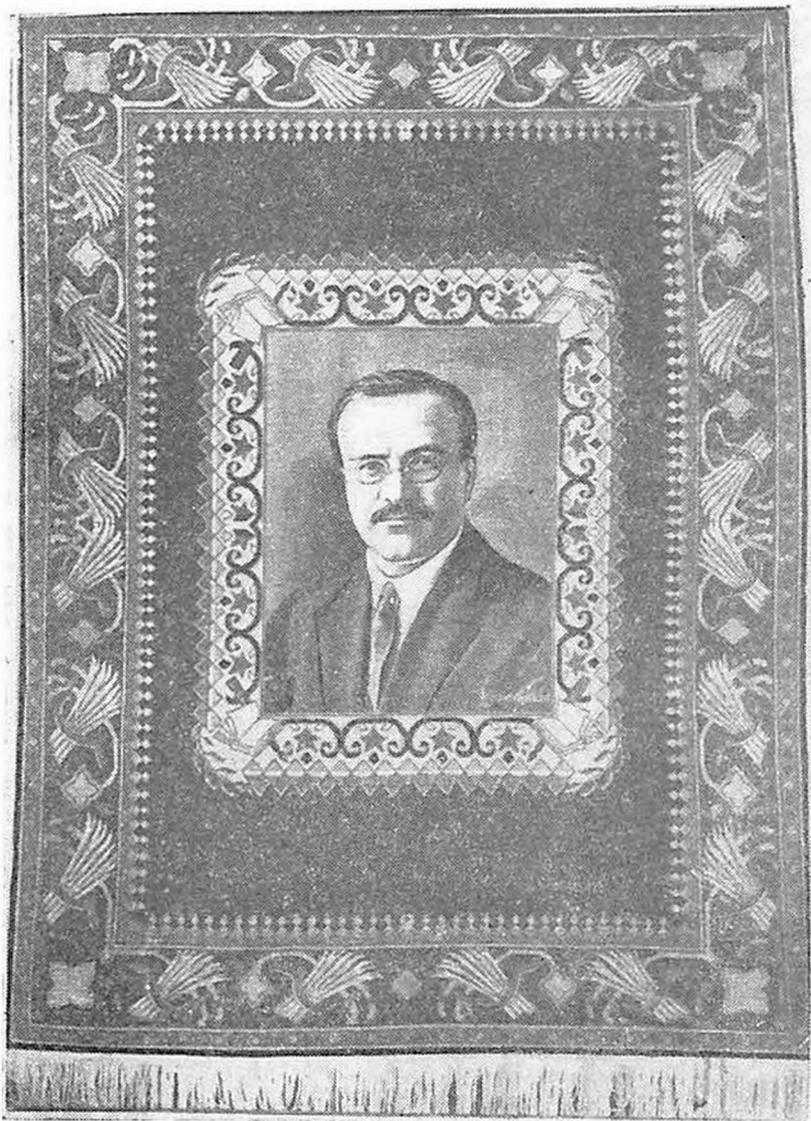
հատկապես Հայրենական Մեծ պատերազմից հետո, արվեստի մասիվները քաղաքական նպատակադրացութեան հետ միաժամանակ, գեղարվեստական ավելի բարձր կատարելութեան են հասնում, ազգային տրագիդիոն գարերով մշակված զարգամտիվները ավելի խոր և ներդաշնակորեն են թափանցում գեղարվեստի մեջ:

Բ. ԳՈՐԳԻ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՅ ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումով, հայկական կուլտուրայի և արվեստի աննախընթաց զարգացման համար ստեղծվեցին անհրաժեշտ բոլոր պայմանները: Հայ ժողովրդի անցյալի կուլտուրական հարուստ ժառանգությունը դարձավ աշխատավորական լայն մասսաների սեփականությունը: Արվեստագետները հնարավորություն ստացան նոր պայմաններում զարգացնելու հայկական արվեստի ազգային լայնագույն տրագիդիաները: Գորգի սովետահայ վարպետները, ուսումնասիրելով հայկական մանրանկարչությունը, ճարտարապետությունն ու գորգագործությունը, երեսուն տարիների ընթացքում նոր գորգային կապիներով, գլխաշարային գորգի ժանրով հարստացրին և հարստացնում են հայկական գորգագործական արվեստի սեփական փոնդը:

Սովետական շրջանի հայկական գորգագործության մեջ, հատկապես դրա գլխաշարային ժանրում, կիրառական արվեստի վարպետները հասել են խոր ընդհանրացումների և մարդկային կերպարի պայծառ բնութագրման, սրն անմիջականորեն բխում է սոցիալիստական սեպիդի սկզբունքներից:

Գորգագործության գլխաշարային՝ վերականգնման շրջանում էլիս անայնագործական հին օջախներում գործված գորգերում որպես զարգամտիվ գրելի են նույնությունը վերարտադրվում էին հայկական գորգագործության ժողովրդական տրագիդիոն մտիվները, ապա սեպուրյիկայում հիմնադրված առաջին՝ Երևանի գորգագործական արհեստանոցում, Արիս գյուղի (այժմ՝ Արևնի) գորգարտելում և այլուր, սովետահայ գորգի վարպետների ու նկարիչների ջանքերով, հայկական գորգագործության



Նկ. 6. Վ. Մ. Մոլոտովի գորգանկարը, գործված 1941 թ.,
էսբիզ և գործ՝ Դ. Գարանֆելյանի:

մեջ սկիզբ է դրվում մի նոր ժանրի՝ դիմանկարային գորգարվեստին:

Այս գործում առանձնապես աչքի են ընկնում գորգի անվանի դիմանկարիչ Դովլաթ Գարանֆիլյանը և Հակոբ Քեշիշյանը, ինչպես նաև Հարություն Թարաքյանը, Մխոակ Արեկյանը և ուրիշներ:

Դ. Գարանֆիլյանի ստեղծագործական տաղանդը իր հունի մեջ է մտնում և ծավալվելու լայն հնարավորություններ գտնում միայն Սովետական իշխանության տարիներին: Նա, գեոևս 1924 թ., Սիրիայի Հալեպ քաղաքից Հայրենիք վերադառնալով, Յրքադսովետի արհեստանոցում փաստորեն սկիզբ է դնում դիմանկարային ժանրին սովետական գորգարվեստի մեջ, ըստ որում նա հմտորեն օգտագործում է հայկական գորգագործության լավագույն տրադիցիաները դիմանկարային գորգերի նոր զարգանախշեր ստեղծագործելիս: Այդ գորգերի կոմպոզիցիայում նա կատարողական մեծ վարպետությամբ ու ճաշակով ներկայացրել է սովետական աշխատավորության լիարժեք ստեղծագործական կյանքը՝ լազմազան բնագավառներում, նոր երանգավորմամբ և նորօրինակ հմտությամբ: Այդ բոլորը, մեր կածիքով, արդյունք են այն բանի, որ նա կարողացել է մեկի մեջ միացնել լազմաթիվ արվեստներ՝ գծագրություն, նկարչություն և գորգագործություն: Ահա թե ինչ է դրում սովետական արվեստագետ Մ. Վ. Բարենչիկովը դիմանկարային գորգարվեստի բնագավառում Դ. Գարանֆիլյանի խաղաղսք գերի մասին. «Նրա արվեստի մեջ կայակոնիզմ, լայց ոչ սխեմատիզմ. նա դիմանկարային գորգերով հիմք դրեց սովետական գեկորատիվ արվեստի մի ամբողջ նոր ճյուղի և իրօք նա այդ ժանրի հիմնադիրն է հանդիսանում: Նրան ներկայումս շատ հետևողներ կան ոչ միայն Հայաստանում, այլև միութենական մյուս սեպուրիկաներում, բայց և նրանցից ոչ մեկին մինչև այժմ չի հաջողվել հասնել արտահայտչականության այն բարձր ուժին և գեղարվեստական այն լիակատարությանը, որն արտահայտվում է այդ ինքնուս վարպետի գործերի մեջ»¹:

Դ. Գարանֆիլյանը ստեղծագործել է 22 դիմանկարային և մի քանի տասնյակ զարդանկարային գորգեր: Նա դիմանկարային գորգին սովորաբար տալիս է հայկականում շատ տարած-

¹ М. В. Бабенчиков, Народное декоративное искусство Закавказья, Москва, 1948, стр. 69—70.

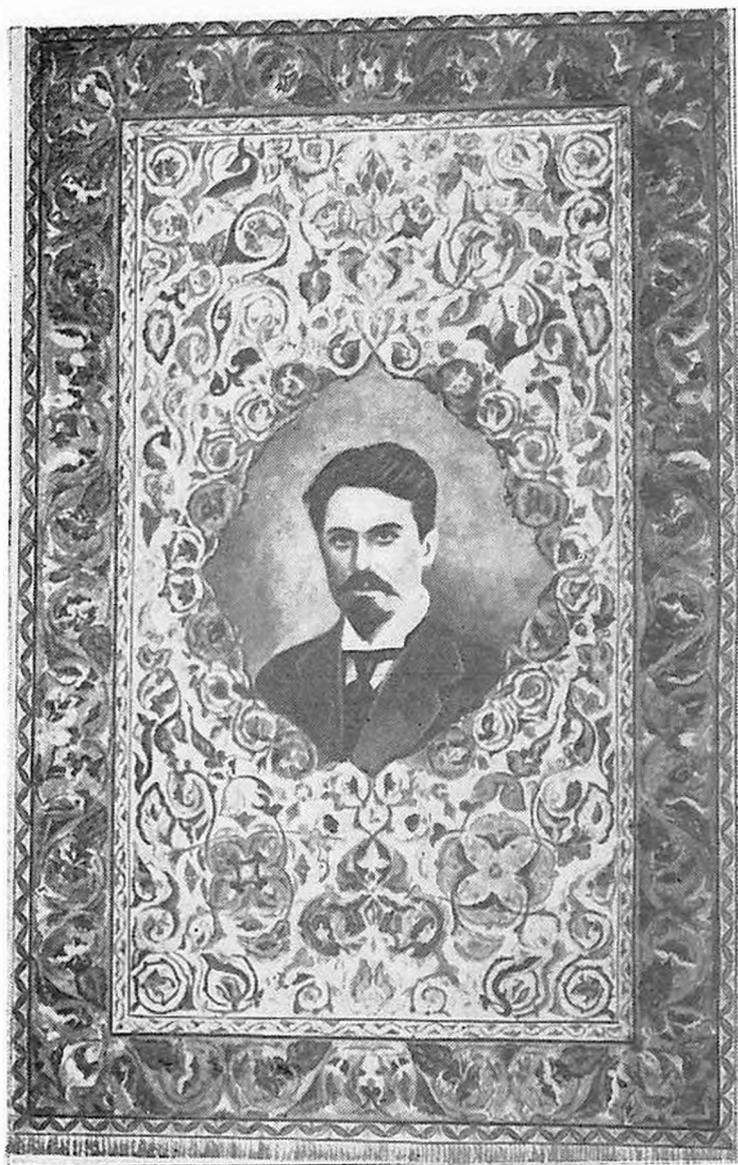
ված ժողով կարմիր ֆոնի և ընտրում է որոշ գեղարվեստ ստանդարտ չափս՝ 120×150 սմ և 56×56 խառնվածքով, օգտագործում է բուսական և կենդանական ներկեր¹:

Նա հաճախ համարձակորեն փշրում է զարդանկարման հին տրագիցիաները և սրպես զարդամոտիվ հանդես է բերում նոր կյանքի երևույթները՝ սլոնների, նկարչի, բանվորի, աշխատանքային գործիքների, մեքենայի շարժիչի, տրակտորի անխիչների և նման բազմազան այլ մոտիվներ, գրանք սխեմատիկացված կերպով պատկերելով դիմանկարային գորգերի շրջագոտիներում: Այսպես, նրա առաջին գործերից է 1925 թ. մայիսի 1-ին ավարտված Սովետական Հայաստանի գերբը պատկերող կլոր գորգը, որի կոմպոզիցիայի կենտրոնում, կարմիր ֆոնի վրա, իրենց տրտահայտութունն են գտել ձյունապատ մեծ ու փոքր Մասիսները, գրանցից վեր՝ սակեղույն ճառագայթարձակ արևը, մուրճ ու մանգաղը: Արարատի փեշերից մեկնելով, դորենի հասկերը բոլորակի շրջապատում են լեռնային ամբողջ գանգավածը, իսկ նրանց մեկնակետում պատկերված է խաղաղի վազն իր ողկույցով և տերևներով: Գորգի ներքին շրջագոտում, սպիտակ ֆոնի վրա, բոլորակի գրված է. «Հայաստանի Սոցիալիստական Մոնոֆրոպային Հանրապետություն», իսկ նրա երկու բևեռների վերջավորության բաց տեղում, ալ-կարմիր ֆոնի վրա, սպիտակագույն գրերով՝ «Պրոլետարներ բոլոր երկրներին, միացե՛ք»: Արտաքին շրջագոտում, նույնպես ալ-կարմիր ֆոնի վրա, մեջքնդմեջ պատկերված են նսենու բաժակաձև ծաղիկների և շուշանի սճափորված մոտիվները, իսկ ներքին և արտաքին երկու երկդաների միջև, համեմատաբար ավելի բայն շրջագոտում իրենց արտահայտութունն են գտել պայտածեղ գամինի պատկեր՝ խաղաղի ողկույցի, նւան, ձիթենու պտղապարզ շյուղերով զարդարուն: Մույն կոմպոզիցիան իր ամբողջության մեջ խորհրդանշում է նաև աշխատավոր ժողովրդի պետականությունը²:

Դեռ շատ վաղուց կիրառական արվեստի մեջ ծաղիկների, ծաղկազարդ ոստերի և պտուղների զարդամոտիվներով արտահայտվել են բնության բարիքներն ու գեղեցիկութունը, խորհրդանշվել գանազան երևույթներ: Սովետահայ գորգանկարիչներից հատկապես Դ. Գարանֆիլյանը, օգտագործելով և զարգացնելով այդ տրագիցիան, իր դիմանկարային գորգերը զարդարում

¹ Տես «Հավելվածում», Դ. Գարանֆիլյանի ներկերի ռեցեպտուրան:

² Գորգը գտնվում է Հայաստանի Պատմության թանգարանում:



Նկ. 7. Ստ. Գ. Շահումյանի դորդանկարի էսքիզը՝
գործ՝ Հ. Թարակյանի:

ձ բուսական, կենդանական և այլ այնպիսի մոտիվներով, որոնք, բացի գեղագիտական նշանակութուն ունենալուց, իրենց բովանդակությամբ ազերսվում են նաև տվյալ գորգանկարում ներկայացված անձնավորության հասարակական դերի և ժամանակի իրադարձությունների հետ:

Գ. Գարանֆիլյանը 1925 թ., վ. ի. Լենինի մահվան առաջին տարեդարձի առթիվ, գործում է իր անդրանիկ գիմանկարային գորգը՝ վ. ի. Լենինի պատկերով: Գորգի կենտրոնում, մուգ կտրմիս ստփի վրա, ներկայացված է վ. ի. Լենինի գիմանկարը՝ ծաղկեպսակ շրջանակի մեջ: Որպես սգի նշան, ծաղկեպսակը օղակված է սև ժապավենով, իսկ գորգի շրջագոտին զարդարված է կաղնու տերևազարդերով¹ (տես հավելվածում, նկ. 1):

Գրանից հետո վարպետը հաջորդաբար գործում է Կ. Մարքսի գիմանկարային գորգը (տես հավելվածում, նկ. 2), որի շրջագոտիներում իրենց օեալ գույներով արտահայտություն են գտել պագազարգ ձիթենու մոտիվները, Մ. ի. Կալինինի գիմանկարային գորգը, որի շորս անկյուններում արտահայտություն է գրտել երկրագնդի սխեման, իսկ շրջագոտիների զարդանկարում՝ ձիթենու ծաղկազարդ սպիրալաձև շքնդհատվող մոտիվը²:

Այդ գորգերում կաղնու տերևը և ձիթենու ճյուղը որպես զարդամոտիվ գնելը պատահական չէ: Կաղնու տերևով խորհրդանշված է Լենինի ուսմունքի հավիտենականությունը, իսկ ձիթենու ճյուղով՝ խաղաղությունը: Թե այդ մոտիվները հենց այդպիսի դադափար են արտահայտում, վաղուց է հայտնի, ինչ վերաբերում է Մ. ի. Կալինինի գորգանկարում երկրագնդի սխեմա-զարդամոտիվին, դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ խորհրդանշիչը աշխարհի աշխատավորության ինտերնացիոնալ սերտ կապի:

Այսպես, ուրևմն, Գարանֆիլյանի սկզբնական շրջանի գորգերի կամպոզիցիայում արտացոլվում են մեր երկրի հետ առընչվող քաղաքական իրադրությունները, իսկ մարդու իրական կերպարի պատկերումով սովետական գորգագործություն մեջ սկիզբ է դրվում ստեղծագործական մի նոր երանգի: Հետագայում գործ-

¹ Լենինի գորգանկարի նույն էսքիզով, Երբագսովեաի գորգի արհեստանոցում, 1925—1927 թթ. գործվել է 11 գորգ:

² Կ. Մարքսի գորգ-գիմանկարը գտնվում է Հայտնարկոպի գրասենյակում: Այն ունի 114×115 սմ և 56×56 խտություն: Նույն էսքիզով, 1925—1927 թթ. գործվել է 7 գորգ: Մ. ի. Կալինինի գորգ-գիմանկարը ունի 120×150, 56×56 խտություն:

ված գորգերի թեմատիկայում գերիշխող են գտնում սոցիալիստական շինարարութեան բազմազան բնագավառներում ձևաբերված նվաճումներն արտահայտող մոտիվները: Օրինակ՝ 1930 թ. գործված Խ. Վ. Ստալինի գլխմանկարով գորգի ներքին և արտաքին շրջագոտիներում բազմազան նոր մոտիվներով ներկայացված է Երկրի ինդուստրացումն ու հուշաուրական առաջընթացը, գորգի ներքին շրջագոտում բանվորն ու գյուղացին պատկերված են էլեկտրական լամպի լույսի տակ, իրար ձեռք սեղմելու գերքում, իսկ կենը՝ վրձինը ձեռքին կտավի վրա նկարելիս: Տավը բաժանող շրջագոտում ստվերագծված են բանվորներ՝ արակտորի մասեր հավաքելիս: Արտաքին շրջագոտու զարգանկարում արդեն պատրաստի տրակտորները փոխարինում են լծած արտերն՝ (տե՛ս հավելվածում, նկ. 3):

Նթև 1930 թ. գլխմանկարային դանդաղ գորգերի կոմպոզիցիայում արտահայտություն են գտել գյուղացու և բանվորի դաշինքը, գյուղի կոլեկտիվացումն ու գյուղատնտեսություն մեքենայացման սկզբնավորումը, ապա 1929 թ. սկզբներին պատրաստված ինքնանկար գորգի կոմպոզիցիայում (տե՛ս հավելվածում, նկ. 17) գյուղատնտեսությունը գեղեցիկ արտահայտված է աշխատանքի նախնական գործիքներով, սրտեղ գեղջիուհին ներկայացված է զորենի խրձեր կապելիս, իսկ տղամարդը՝ գերանդին ուսին: Այսպես, այդ շրջանի երկու գորգերում իրենց սիմվոլիկ արտահայտությունն են գտել ինչպես Երկրի ինդուստրացումը՝ սրբ պատկերված է էլեկտրական շարժիչի (մոտոր) մասերը հավաքող բանվորների սխեմաներով, նույնպես և գյուղատնտեսություն մեքենայացումը՝ արակտորներով:

Մ. Գորկու գրական գործունեություն 40-ամյակի ութթիվ 1932 թ. Գ. Գարանիբիլյանի գործած գլխմանկարային գորգի՝ կոմպոզիցիայում արտահայտություն են գտել Վ. Ի. Լենինի «Մոլորել, սովորել, սովորել» հայանի խոսքերը, ինչպես նաև պիտաներներ, սրունք պատկերված են Մարքսի, Էնգելսի, Լենինի, Ստալինի բաց գրքերի առաջ, Սովետական կառավարություն Վերկրում ոչ մի անգրագետ չսղունգը կարգալիս (տե՛ս հավելվածում, նկ. 5):

1 Խ. Վ. Ստալինի գորգն ունի 56×56 հանդույց խտություն և 145×115 սմ չափեր:

2 Գ. Գարանիբիլյանը գորգը հոբելյարին է հանձնել անձամբ: Այն այժմ գտնվում է Մոսկվայի Մ. Գորկու անվան թանգարանում: Ունի 58×56 խտություն, չափեր՝ 144×156 սմ:

Վ. Մ. Մոլոտովի գորգանկարի¹ (գործվել է 1934 թվականին) շրջագոտում որպես զարդամոտիվ արտահայտություն են գտել սովետական հինգ թեանի աստղը, ձիթենու, շյուզը և բաց գրքերը, որոնք նույնպես ինքնանպատակ չեն, այլ խորհրդանշում են սոցիալիստական հասարակարգի էությունը: Դիմանկարի շրջանակում՝ ձիթենու, շյուզերով զարդարուն բաց գրքերը, մեր կարծիքով, խորհրդանշում են Սովետական Միության խաղաղասիրական քաղաքականությունը (տես հավելվածում, նկ. 6):

Կարմիր Բանակի 19-րդ տարեդարձի առթիվ 1937 թ. գործված Կ. Ն. Վորոշիլովի գորգանկարի շրջագոտում անկյունների մեղալիոններում պատկերված են սահմանափակ զինվորի, իսկ գորգի երկայնական հանդիպակած կողերի շրջագոտիններում՝ հակադաս կրող զինվորներին, ինքնաթիռի, շրջագոտում վերևի և ներքևի փոքր մեղալիոններում՝ հրետանաձգի, պարաշյուտի մոտիվները: Դրանց մեջ մենք տեսնում ենք Հայրենիքի պաշտպանությունն սիմվոլիկ արտահայտությունը² (տես հավելվածում, նկ. 8):

1939 թ., Ի. Վ. Ստալինի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ գործված գորգանկարով դիմանկարային գորգագործությունը Սովետական Հայաստանում բարձրանում է մի նոր նշանակալից աստիճանի³: Գորգանկարի ամբողջ տալիք դրավում է Ի. Վ. Ստալինի կերպարը՝ պատկերված համագումարի ամբիոնի վրա՝ ՄՍՍՄ նոր Կոնստիտուցիայի նախագծի մասին զեկուցելիս: Գորգի վերին անկյուններում տեղադրված են հինգ թեանի աստղի, իսկ ներքևի անկյուններում՝ մուրճ-մանգաղի մոտիվները: Շրջագոտին ներկայացնում է սրտաձև մեղալիոնների մի շղթա, որի յուրաքանչյուր օղակում ռեալիստական բարձր ոճով արտահայտություն են գտել դյուղատնտեսություն զանազան

¹ Վ. Մ. Մոլոտովի դիմանկարային գորգն ունի 56×56 խտություն, չափսը՝ 144×115 սմ: Գորգի տոնյաման առթիվ Վ. Մ. Մոլոտովը Հայաստանի կոոպերացիայի անկյուններում ուղարկել է հեռագիր, որի մեջ ասված է. «Շնորհակալություն են հայտնում Հայաստանի ժողովուրդի կողմից ձեր ուղարկած նվերի՝ գորգի համար: Մատ լավ աշխատանք է: Քննարկում եմ իմ ջերմ ողջույնը հաղորդել այդ գորգի վրա աշխատած ընկերներին»:

² Կ. Ն. Վորոշիլովի գորգ-դիմանկարը ունի 146×115 սմ չափս, իսկ խտությունը 56×56 հանգույց է:

³ Ի. Վ. Ստալինի դիմանկարով գորգը գործվել է 1939 թ., գյուղատնտեսական ցուցահանդես ուղարկվելու համար: Այն ունի 268×178 սմ չափս, 56×56 խտություն:

մնագավառներում Սովետական Հայաստանում ձեռք բերված նվաճումները (տես հավելվածում, նկ. 9):

Գ. Գարանֆիլյանի լավագույն գործերից է նաև հայկական արվեստի տասնօրյակի առթիվ 1939 թ. մանրանկարիչ Տարա- գրոսի էսքիզով գործված գորգը: Գա սակեույն տափով գորգա- նկարային մետաքսանյութ մի գեղեցիկ գորգ է, մեծ վարպետու- թյամբ գործված, բայց դարգամոտիվները խիստ մանրանկարչա- կան ընույթ են կրում¹ (տես գորգանկար 28):

Գ. Գարանֆիլյանի ստեղծագործությունները, որոնք մեծ մասամբ դիմանկարային գորգանկարներ են, գեղարվեստական ձևախորման տեսակետից բաժանվում են երկու գլխավոր շրջանի: Առաջին շրջանը իր մեջ ընդգրկում է մինչև 1938 թ. գործված- ները, իսկ երկրորդ՝ մինչև 1950-ական թվականներին²: Եթե առաջին շրջանի ստեղծագործություններում տիրապետում են պլակատային տարրերը, ապա երկրորդ շրջանում հայկական մանրանկարչության նմուշների ստեղծագործական օպտագործու- մը արդեն գերիշխող է (տես հավելվածում նրա գորգանկարները):

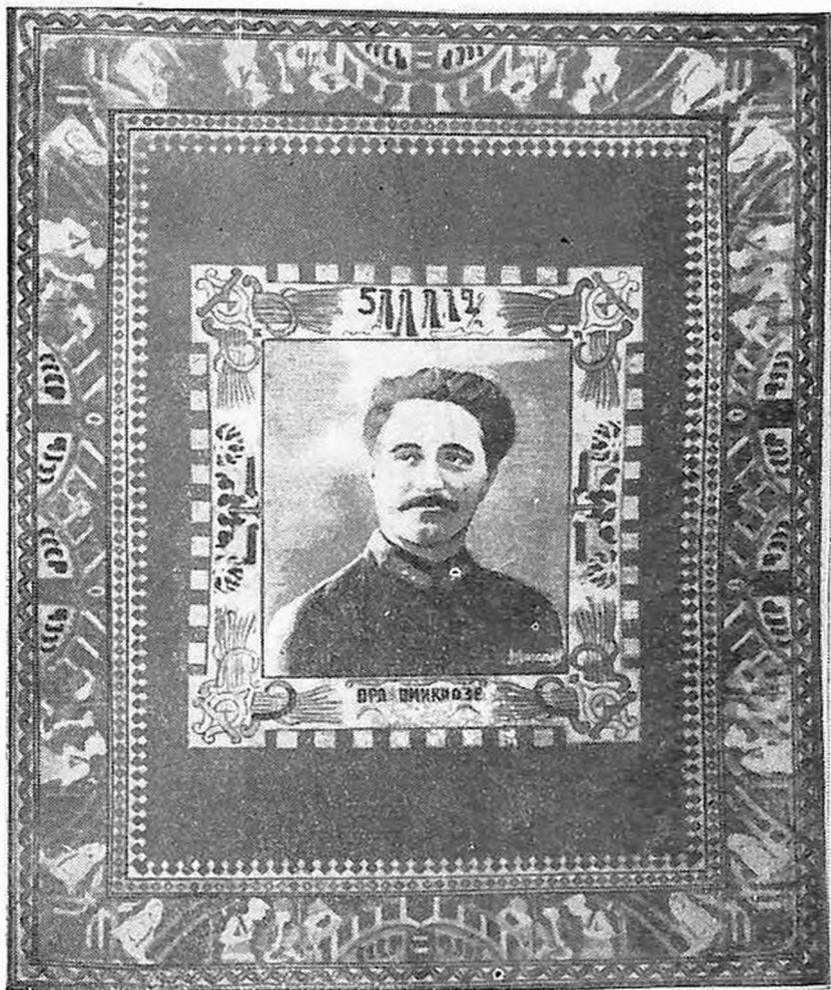
Ինչպես հայտնի է, սոցիալիզմի կառուցման շրջանում առ- հասարակ արվեստը, այդ թվում և գորգարվեստը ապրում էր որոնումների շրջան: Հետևաբար և նրա առաջին շրջանի ստեղծա- գործություններում հանգես ևկող դարգանկարները բովանդա- կությամբ լինե նպատակասլաց են, բայց գորգարվեստի տեսակետից դարգամոտիվներն իրենց վերջնական ձևը գեոևս չեն գտել, դրանց մշակման մեջ պարզ նկատվում է շտապօգականություն:

Այուեհանդերձ, Գ. Գարանֆիլյանի այդ շրջանի գործերը կմնան որպես սոցիալիստական շինարարության էտաղները արտադրող գորգային յուրահատուկ կտավներ: Վերջին շր- ջանի գործերում Գ. Գարանֆիլյանը մեծ վարպետությամբ վերա- մշակելով հայկական մանրանկարչության հարուստ ժառանգու- թյան բաղմապիսի նմուշները, հարստացնում է սովետական գորգարվեստի ոսկե ֆոնդը հայկական ոճի նոր, բարձրորակ գորգ- դիմանկարներով:

Սովետահայ գորգարվեստի անվանի գեմքերից է նաև նր- կարիչ Հակոբ Քեշիշյանը, որն ամբողջությամբ տճել և իր ստեղ-

¹ Հայկական արվեստի տասնօրյակի առթիվ գործված գորգը նվիրվել է Ի. Վ. Ստալինին: Գորգի չափեր՝ 346×243 սմ:

² Գ. Գարանֆիլյանը մահացավ 1953 թ., Երևանում, 52 տարեկան հա- սակում:



Նկ. 8. Գ. Կ. Օրջանիկիձեի զտրզանկարը, գործված 1931 թ.,
էսֆիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆիլյանի:

ծագործական ուժերը գրեթե ամբողջով է սովետական պայմաններում: Նրա սկզբնական շրջանի թեմատիկ գորգերում գեռես նկատելի է որոշ պրիմիտիվիզմ՝ և վերացականություն, էրբեմն նաև՝ չոր սխեմատիզմ: Սակայն, հետզհետե հմտանալով գորգարվեստի մեջ և ծավալելով իր ստեղծագործական ունակությունները, նա կարողացավ հաղթահարել այդ թերությունները և գառնայ առաջնակարգ գորգանկարիչներից մեկը:

Նկարիչ Հ. Քելիշյանի էսքիզով 1935 թ. գործվել է Հայարհխորհրդի 10-ամյակին նվիրված թեմատիկ գորգը, որի կոմպոզիցիայի կենտրոնում պատկերված է ձևաքին մուրճ և կարմիր գրոշ կրող բանվորը նորածագ արևի ճաճանչների տակ և սեղանի արդյունաբերություն ամբողջ տաս տարիներում՝ դիպրամներով: Գորգի զարգանկարում կարևոր տեղ է զբաղում նաև բամբակի ծաղիկ և կնգուղի մոտիվը¹ (տես հավելվածում, նկ. 19):

Նրա հաջորդ գործը Հայաստանի կարմրազրոշ ՄՕՊՐ-ի 10-ամյակին նվիրված գորգն է, որի կոմպոզիցիայի կենտրոնում պատկերված է սովետական բանվորը՝ ձախ ձևաքին մուրճ, աջով սեղմում է բանտի պատուհանի երկաթե ձուղերից դուրս պարզած շղթայված մարտիկի ձեռքը, որով խորհրդանշվում է սովետական աշխատավորության համերաշխությունը ֆաշիզմի զրնդաններում տառապող մարտիկների հետ: Նշված երկու գորգերը, չնայած իրենց թեմատիկ նորությունը, գեղարվեստական կատարման տեսանկյանց ունեն զգալի թերություններ: Նկատելի է որոշ պրիմիտիվիզմ և չոր սխեմատիզմ՝ զարգանկարների մեջ: Նկարչին մասնավորապես չի հաջողվել ստեղծել կենդանի մարտկայիսի կերպար (տես հավելվածում, նկ. 18):

Հետագայում նկարիչը զարգացնելով իր պրոֆեսիոնալ ունակությունները, ավելի է մոտենում սեպիզմին: Դա իր որոշ արտահայտությունն է գտել 1939 թ. նրա ստեղծած «Սասունցի Դավիթ» թեմատիկ գորգի կոմպոզիցիայում:

«Սասունցի Դավիթ» էսքիզի 1000-ամյակի առթիվ գործված գորգի կոմպոզիցիայի կենտրոնում, Հայաստանի լեռնաշխարհի Ֆոնի վրա, պատկերվել է Սասունցի Դավիթը Քուսկիկ Ջալալին հեծած, «Թուր-կեծակին» ձևաքին, ծունկի չոքած ծերունի արար պինվորի պաղատանքին ունկնդրելիս: Գորգի շրջագոտիներում

¹ Հայարհխորհրդի 10-ամյակի առթիվ գործված գորգը պահվում է Հայաստանի Պատմության թանգարանում:

արտահայտություն են գտել ջրի պաշտամունքի հետ կապված վիշապներին, ջրից գեպի կիցիչ արևը ստոնոյ թևավոր ձիերի հինավուրց մոտիվները¹:

Նկարիչը վերցնելով բավականին բարդ կոմպոզիցիա, կարողացել է հաջող կերպով արտահայտել էպոսի ոգին: Գորգի վարդանկարները գինամիկ են, շրջագոտիներում առաստելախան վիշապների, թևավոր ձիերի վարդանկարները օգնում են ընդհանուր թեմայի բացահայտմանը, իսկ ծնկաչաք արար զինվորների և Դավթի վեհանձն կեցվածքի մեջ գրքեռված են օտար զավթիչների գեմ հայ ժողովրդի մզած դարավոր պայքարի հպժանակով պատկվելը և մարտելիքների գեմ նրա աններող ոգին:

Գորգանկարում կան նաև սրսչ թերություններ: Այն, որ երկրորդական տարրերի շեշտումը գծանկարով և գույնով, որոշ չափով թուլացնում է կոմպոզիցիոն կենտրոնի արտահայտչականությունը: Խախտվել են կոմպոզիցիայի սլանները՝ Հայկական լեռնաշխարհի տեսարանը, Բուռլիկ Ջալալին և արար զինվորների տարալի սրսչ մասերը սախտակալուն գույնով պատկերելու հետևանքով, գրանք միաձուլվել են ընդհանուր Փոնի միակերպ գեղնավուն գույնի հետ: Անհաջող է պատկերված «Թուր-կեձակին», ինչպես նաև Բուռլիկ Ջալալի սրունքներն ու սմբակները, սրսչք մարմնի համեմատությամբ բարակ և իոքր են, ուստի և խախտված է նկարի ստանձին մասերի համաչափությունը:

Քնշիշյանի ետպատերազմյան շրջանի առաջին գործն է «Ստալին—Միկոյան» գորգանկարը²: Այն գործվել է 1945 թվականին: Գորգի կենտրոնում, կողք-կողքի պատկերված են Ի. Վ. Ստալինի և Ա. Մ. Միկոյանի գիմանկարները, իսկ նրանց միջև, երկնագույն տափի վրա՝ սուտակե ստողով վերջավորվող կրեմլի Սպասյան աշտարակը: Նկարների շուրջը սակեգույն ֆոնի վրա գործված են բուսական սձավորված դարգամոտիվներ: Գորգի արտաքին շրջագոտու մուգ կարմիր ֆոնի վրա արտահայտու-

¹ «Մասունցի Դավթ» գորգանկարը ունի 185 սմ լայնություն, 257 սմ երկարություն: Այն, Հայկական ՍՍԻ Ժողկոմխորհի կողմից, 1940 թ., Ավետար Իսահակյանի ծննդյան 65-ամյակի աթիվ, նվիրվել է հորեկարին:

² «Ստալին—Միկոյան» գորգանկարն ունի 315×190 սմ չափս, 35×55 հանգույցների խտություն:

Քյունն են դասել հայկական մանրանկարչությունից հայտնի լուսանցքազարդերը:

1950 թ., Սովետական Հայաստանի 30-ամյակի առթիվ, Հ. Բեշիշյանի էսքիզով, Երևանի գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցում գործվել է կոմպոզիցիոն մի մեծ գորգ, որի կենտրոնում պատկերված է Ի. Վ. Ստալինի մեծադիր նկարը, իսկ երկնագույն ֆոնի վրա՝ Կրեմլի ընդհանուր տեսարանը, վերջիններս՝ նկարիչներ Հ. Ջարգարյանի և Էդ. Իսաբեկյանի էսքիզով և կատարմամբ: Գորգի արտաքին լայն շրջագոտու փոքր մեղալիսնների մեջ պատկերված են 12 տեսարաններ Սովետական Հայաստանից: Վերը, շրջագոտու կենտրոնում, ներկայացված է Հայկական ՍՍՌ գերբը: Դրա ձախ կողմում՝ Վ. Ի. Լենինի, աջում՝ Ի. Վ. Ստալինի արձանը, վարը, շրջագոտու կենտրոնում՝ Կառավարական շենքը, դրա ձախ կողմում՝ Ս. Մ. Կիրովի անվան գործարանը, աջում՝ Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի շենքը: Երկայնական հանդիպակաց կողմերից աջում պատկերվել են Ալավերդու պղնձաձուլարանը և այգեգործության երկու տեսարաններ, ձախ կողմում՝ Սևանը և հիդրոէլեկտրակայանը, հացահատիկի բերքահավաքը կոմբայնով և այլ տեսարաններ¹:

Այդ գորգը իր բուսական դարդամոտիվների նրբագույն շյուղվածքով և գունային երանգների մեղմ անցումներով հայկական դիմանկարային դորգարվեստի մեջ բաց է անում մի նոր շրջան, հենց թեկուզ այն սուսմով, որ այդտեղ ինչպես դարդամոտիվները, նույնպես և դիմանկարը գորգի վրա պատկերված են գեղանկարչական բարձր արվեստով: Դրա մեջ գորգագործ վարպետը օգտագործել է 25 հիմնական գունավոր բուրգ, որոնցից համագրությամբ ստացվում է շուրջ 200 երանգ: Այսպիսով, մասամբ հաղթահարվում է մինչ այդ առավել կամ պակաս չափով զգացվող գորգ-դիմանկարի լուսանկարայնությունը: Այնուամենայնիվ, այդ գորգի դիմանկարում կան տեխնիկական աննշան թերություններ, սրսնք, մեր կարծիքով, արդյունք են գորգի խուռթյան չափսերի խախտման: Երևանի գեղարվես-

¹ Սովետական Հայաստանի 30-ամյակին նվիրված կոմպոզիցիոն գորգը գործվել է Հ. Շահինյանի, Ջ. Արքաջյանի, Ե. Հարությունյանի, Հ. Փանոսյանի և Լ. Թերերյանի կողմից: Այն ունի 380×430 սմ չափս, 53×55 խուռթյուն և այժմ գտնվում է Հայկական ՍՍՌ Մինիստրների Սովետի դահլիճում:

տական փորձնական արվեստանոցի վարիչ Տաճատ Իգիթյանը իր «Գորգերի արտադրության տեխնոլոգիան» աշխատության մեջ գրում է. «Նկարի ազավազումը առաջ է գալիս առհասարակ գորգի խտության չափերի խախտումից, այդ պատահում է այն դեպքում, երբ միջնաթելը կամ խսով թելը շատ բարակ կամ շատ հաստ լինելով, գորգագործը չի կարողանում մեկ քառ. գեցիմետր գորգի վրա հանգուցախտվերի սահմանված թիվը պահել»¹:

1952 թ. վերջերին Ռուսիայի պատրիարք Ալեքսիի գորգ-գիմանկարի կոմպոզիցիայում լիովին հաղթանարվում են դիմանկարի կատարման այդ թերությունները և՛:

Հ. Քեշիշյանը Ռուսաստանի Նեո Ուկրաինայի վերամիս-վորման 300-ամյակի առթիվ 1954 թ. նկարիչ Հովհ. Ջարդարյանի համագործակցությամբ պատրաստել է նաև «Բողգան Սմեյ-նիցիկ» թեմատիկային գորգանկարը: Իսկ Երևանի գորգագործական գեղարվեստական արվեստանոցում նոր տեխնիկայով գործված երբորգ գեղանկարչական գորգն է: Գորգի տալում, սրի էսքիզը Հ. Ջարդարյանին է, առաջին պլանի վրա, խրոխտ կեցվածքով կանգնած է ուկրաինական ժողովրդի պանծալի զավակ Բողգան Սմեյնիցիկին՝ գուրզը ձևաքին, երկրորդ պլանի վրա երևում է Պերեյասլավի տաճարը, իսկ ավելի հեռվից՝ Ջապորոժյան կազակների վրանները: Շրջագոտիները մեծ վարպետությամբ զարդարվել են Հ. Քեշիշյանի կողմից: Այգաեղ բարձր ոճով ներկայացված են Հայաստանի խաղողը, գեղձը, նուռը, ծխախոտը, մյուս կողմից՝ ուկրաինական ցորենը, արևածաղիկը, եգիպտացորենը, շաքարի ձախնակը: Իսկ գորգի տալի վերին անկյուններում պատկերված են խաղաղությունը խորհրդանշող երկու ազգայիններ և արված է նաև յալ մակագրությունը՝ «Եղբայրական Ուկրաինային Սովետական Հայաստանից» (ուռսերեն):

Սմեյնիցիկու գորգանկարում գրանցված լինելով հանգերձ նոր տեխնիկայով գործված թեմատիկային գորգերի գեղարվես-

¹ Տ. Իգիթյան, Գորգերի արտադրության տեխնոլոգիան, Երևան, 1952. էջ 36:

² Պատրիարք Ալեքսիի գիմանկարային կոմպոզիցիոն գորգը գործվել է Երևանի գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցում, Հ. Քեշիշյանի էսքիզով. գորգի չափան է 180×245 սմ, խտությունը՝ 32×52: Գորգի կենտրոնում, 92×120 սմ չափով շրջանակի մեջ, մուգ կարմիր ֆոնի վրա, պատկերված է պատրիարքի բնական մեծությամբ գիմանկարը:



Նկ. 9. Ա. Է. Ի. Միկոյանի զորգանկարի էսքիզը,
զօրծ՝ Գ. Գարսնֆելդյանի:

տական ատավելությունները՝ գունային խաղերը, սահուն և ներգաշնակ անցումը մի նրբերանգից մյուսը և այլն, պահպանված են նաև գորգային բոլոր սկզբունքները՝ կենտրոնի, անկյունների և զարդագոտու համաչափությունները: Բացի այդ, գորգի ամբողջ մակերեսը գիտվում է մեկ նարթության վրա: Մինչդեռ նույն տեխնիկայով գործված Սովետական Հայաստանի 30-ամյակին և պատրիարք Ալեքսիի 75-ամյակին նվիրված գորգանկարներում, հատկապես ատմյնում, որոշ շեղումներ են կատարվել գորգայնությունից, հստակ գիմանկարի: Գրանում գիմանկարը ներգաշնակված չլինելով գորգի ընդհանուր ֆոնի գույներին հետ, այն որոշ չափով լուսանկարային բնույթ է կրում: Այլտեղ խախտված է նաև մի ուրիշ գորգային ընդհանուր սկզբունք, դա այն է, որ գիմանկարը փոխանակ ճիշտ կենտրոնում լինելու կամպոզիցիային որոշ շարժունություն տալու նկատառումով, մի կողմի վրա է դրված: Նման երևույթը ժամանակին նկատել է նաև Գ. Լևոնյանը: Նա իր մի նոսրումում, խոսելով Գ. Գաբանֆիլյանի ստեղծագործությունների մասին, իրավացիորեն նշում է, թր գրանցում գիմանկարը գորգի կենտրոնում մի վերագրի զարգանկարի տպավորություն է լսողում:

Նոր տեխնիկայի կիրառման և նկարիչների փորձի ու վարպետության շնորհիվ գորգագործական գեղարվեստական արվեստանոցը հնարավորություն ստացավ ստեղծել այդպիսի բարձրորակ գորգային նմուշներ:

Հ. Քեշիշյանը գիմանկարային և թեմատիկային գորգերից բացի, ստեղծագործել է նաև հայկական զարդանկարային մի շարք բարձրորակ գորգեր, որոնց կամպոզիցիաներում օգտագործված են հայկական մանրանկարչության նմուշները: Գրանք արժանացել են սպառողների ջերմ ընդունելությունը ինչպես մեր ուսուցիչիկայում, նույնպես և Միության այլ վայրերում:

Հայկական ՍՍՌ Գերագույն Սովետի Նախագահությունը, նկատի առնելով Հ. Քեշիշյանի մատուցած ծառայությունները գեղարտիվ-կիրառական արվեստի զարգացման և գորգերի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում, 1954 թ. նրան շնորհեց Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչի պատվավոր կոչում:

Գորգանկարիչ Հարություն Թարաքյանը 1935 թ. աշխատանքի անցնելով Գորգմիության նկարչական բաժնում, որտեղ

հաջողություն է ձևաք բերում ինչպես դիմանկարային, նույնպես և զարգանկարային գորգանկարչության մեջ: Նա, ուսումնասիրելով հայկական մանրանկարչությունը, պատրաստել է նաև հայկական սճով զարգանկարային և թեմատիկ մի քանի գորգանկարներ, որոնք գործվել են «Երգորդ» արտելում, մասսայական արտադրության համար: Այդ գորգանկարներում թեև նկարչին հաջողվել է վարպետությամբ ապառանձին զարգամտիվներ, այնուամենայնիվ, դրանց կոմպոզիցիան ամբողջությամբ առած արտահայտում է սրռչ էկլեկտիզմ, այսինքն՝ բացակայում է մի կողմից մոտիվների իզեական, մյուս կողմից էլ գունային ներգաշնակությունը, երբևէն նաև կոմպոզիցիայի գեղարվեստական համաչափությունը: Օրինակ՝ Սովետական Հայաստանի գյուղատնտեսության 30-ամյակին նվիրված գորգի զարգանկարային կոմպոզիցիայում խաղողի, բամբակի, ցորենի, նուան, նուշի առանձին մոտիվների կողքին պատկերվել են նաև հայկական մանրանկարչության մեջ շատ ընդհանրացած կզնիկի, հագարան բլրուլի ծանոթ զարգամոտիվները: Այստեղ թեև կան հայկական կիրառական արվեստի, այդ թվում և գորգարվեստի մեջ գեո շատ վաղուց օգտագործված առանձին մոտիվներ, սակայն չկան Հայաստանի սոցիալիստական գյուղատնտեսության համար բնորոշը՝ վար ու ցանը արակտորով, բերքահավաքը կամրայնով, կալտնատեսային այգեկութր, արգի կաթնասնտեսությունը խորհրդանշող զարգամոտիվներ, սրտնցով հարավոր էր ըսվանդակությամբ սոցիալիստական, բայց ձևով ազգային, այսինքն՝ հայկական սճով գեղանկարչական կոմպոզիցիոն զարգանկար ստեղծագործել: Տվյալ գորգանկարի կոմպոզիցիայում մի քանի առանձին մոտիվների (թեկուզ գյուղատնտեսության հետ աղերս ունեցող) պարզ կրկնությունը չի արգարացնում առաջադրված նպատակը, քանի որ, նայած թե ինչպիսի կոմպոզիցիայում են անդադրվում զարգամոտիվները, բայց այն էլ դրանք ստանում են այս կամ այն բովանդակությունը: Այդ գորգի կոմպոզիցիայում գույները աններգաշնակության պատճառով, գորգի մեղալիտնի շրջակա ազատ տարածության մեջ պատկերված բամբակի բացված կնդուղները ցողունների հետ միասին դիտելիս, գորգի տափը մեռելագաշտի ապավորություն է թողնում: Դա հետևանք է բամբակի կնդուղի սպիտակը ֆոնի բաց դեղնի մեջ ձուլվելու, որով բույսի ցողունի մուգ կանաչը և կնդուղի երկու բամբակները խաչի ապավոր-

ըռւթյուն են թողնում: Այսպիսով, գույների և մտախիւների ներգաշնակությունը գորգի կամպոզիցիայում խիստ կարևոր հատկանիշներից մեկն է, որը տվյալ դեպքում անտեսված է, ուստի և, մեր կարծիքով, նկարիչը վրիպել է իր առաջագրած նպատակին հասնելու գործում:

Այս գործում հեղինակին հավասար պատասխանատու է «Երգորգ» արտելը, որտեղ դարձվել է այդ գորգը: Այսպիսի մի մեծածախս գորգ արտագրելու համար անհրաժեշտ էր նախօրոք փորձնական փոքր նմուշների վրա ստուգել գույների ներգաշնակությունը, մի բան, որ սովորաբար արվում է նման դեպքերում:

Հ. Թարաքյանի էսքիզով Կարգուշ Թարաքյանը (գորգանկարչի կինը) գործել է Վ. Ի. Լենինի, Ի. Վ. Ստալինի, Վ. Մ. Մոլոտովի, Կ. Ն. Վորոշիլովի և Ա. Ի. Միկոյանի դիմանկարները: Հ. Թարաքյանի լավագույն գործերից կարելի է համարել Սովետական Հայաստանի 30-ամյակի առթիվ գործված «Լենինի գրոշով, Ստալինի առաջնորդութեամբ՝ առնջ, դեպի կոմունիզմի հաղթանակը» թեմատիկային գորգը, որը արժանացել է Ժողովրդական ստեղծագործութեան տան առաջին կարգի մրցանակին (տես հավելվածում, նկ. 13):

Ժողովրդական ստեղծագործութեան տան պատվերով Հ. Թարաքյանը 1953 թ. պատրաստել է չին Ժողովրդի առաջնորդ Մաո Յզե-գունի գորգ-դիմանկարը, նվիրված նրա ծննդյան 60-ամյակին: Գորգն ունի 140 սմ լայնություն և 205 սմ երկարություն, խտությունն է 50×50, հանգուցախավի երկարությունը՝ 2,5 միլիմետր: Գորգի տափում (100×150 սմ), կապույտ ֆոնի վրա, արտահայտություն են գտել հայկական մանրանկարչության զարգամտախիւները՝ խաղողի ողիույցը, նուռը, բամբակի կնգուղը, ցորենի հասկերը, մեխակի ծաղիկը և այլն (տես հավելվածում, նկ. 14):

Գորգի տափի կենտրոնում, ութանկյունանի մեգալիտնի մեջ, ալ-կարմիր ֆոնի վրա պատկերված է Մաո Յզե-գունի կիսանդրային նկարը՝ կանաչավուն (խակի) գույնի համադրեատով: Գորգանկարիչը դիմանկարը գորգի ընդհանուր կամպոզիցիայի հետ ներգաշնակելու համար պտրարետի շրջանակի ֆոնը դարգարել է բուսական նուրբ նախշերով, որով մասամբ և պահպանվել է դիմանկարի գորգայնությունը:

Մեգալիտում դեմ-դիմաց կանգնած զույգ սիրամարզները

կուտւցներով բռնել են ծագիլի բազրածը, սրի վերեւում տեղագրութիւն էն ցորենի սակեզույն հասկերը և բամբակի կնդուղը, որպէս ժողովրդի խաղաղ աշխատանքով ստեղծված առատութեան և երջանկութեան խորհրդանիշներ: Այս ամենը պատկերված է չինական ժողովրդական սեպուրիկայի գերբով: Սույն գորգանկարում արվեստագետը, գիմանկարային բարձր կատարելութեան հետ միաժամանակ, հասել է իգեական խոր բովանդակութեան:

Հ. Թարաքյանը 1954 թ. ժողովրդական ստեղծագործութեան սեպուրիկական տան պատկերով պատրաստել է նաև Հովն. Թումանյանի գորգանկարը¹: Գորգի գեղարվեստական ձևավորման մեջ պահպանվել են հայկական գորգարվեստի սրուշ սկզբունքներ: Այսպէս՝ գորգի երկու նեղ երկիւնքի միջև մեկ լայն զարգացածի, կենտրոնում գիմանկարի մեղալիտնը՝ մուգ կարմիր փոնի վրա, մեղալիտնի շուրջը և շրջագոտիներում՝ հայկական մանրանկարչութեան նմուշներ: Գորգի ձևապատկերում իրենց արտահայտութեան են գտել սիրամարգի և խաղաղի ողիւյցի սճավորված մտախմբերը, իսկ պատվանդանի «հայելի»-ներում՝ կոնիկներ: Տափի վերի երկու անկյուններում՝ հազարան բլրույներ, իսկ ներքևի երկու անկյուններում՝ լսեր: Մեղալիտնի շրջանակը, ինչպէս և նրա շուրջը, զարգարված են նաև, գեղձի, ծիրանի, բամբակի կնգուղի մտախմբերով:

Հ. Թարաքյանը ինչպէս Մաս Յգե-գունի, նույնպէս և Հովն. Թումանյանի գորգանկարում, հատկապէս գիմանկարի տեխնիկական կատարման բնագավառում, մեծ հաջողութեաններ է ձեռք բերել, այնուամենայնիվ այդ երկու գորգերը, հատկապէս վերջինի կամպոզիցիայում, տեղ են գտել սրուշ թերութեաններ: Այսպէս, զարգամտախմբերը փոխանակ գլխավոր թեման բացահայտելու, նրա հետ համահամապատասխան պլանի վրա դրվելով, խախտել են գրանց կամպոզիցիան ներգաշնակութեանը, մինչդեռ գունային ուրիշի, լույսի խաղերի, նրբերանգների աստիճանական անցման կիրառմամբ կարելի էր վերացնել այդ թերութեանները:

Պետք է նշել, որ զարգամտախմբերի բնույթը բոլոր տեսակի գորգերի կոմպոզիցիայում համանման է: Եթե գեկորատիվ գորգի կոմպոզիցիայում դրանք գտնուում են ինքնուրույն, ապա գիմանկարա-

¹ Հ. Թումանյանի գորգանկարը գործել է Հ. Թարաքյանի կիսը՝ վարչուշ Թարաքյանը Սիսել է գործել 1953 թ. մարտի 1-ից և ավարտել է գեկորատիվի վերջին: Չափսն է 1,40×2,40 սմ, խառնվույնը՝ 50×50:



Նկ. 10. Մաս Յդե-գունի ծննդյան 60-ամյակին նվիրված գորգ,
էսբիլ և գործ՝ Հ. Թարսեյանի:

յին գորգի գեղարվեստական ձևալորման մեջ, պահելով հանդերձ իրենց օրնամենապես գորգային հատկանիշները, հանդես են գալիս նիւմնական րեմային օգնողի, բացաարողի դերում:

Այդ երկու գորգանկարներում անուշադրության են մատնելով ամ նաև հայկական ոճի որոշ տոանձնահատկություններ՝ օրինակ՝ մեղալիսինն արված ձվաձևությունը տիպական չէ հայ կիրառական արվեստին, գորգանկարները կրկնված են ոչ միայն իրենց գույներով, այլև գծանկարով, որը հայկական գորգերին հատուկ չէ, գորգերի կամպոզիցիան խիստ բևեռավորված լինելով: Չի պահպանվել հայկական ճին գորգերի պարզությունն ու չափանիզմը:

Այսպիսով, հրաշալի կերպով աիրապետելով գորգագործության տեխնոլոգիային և յով իմանալով հայկական զարդանախշերը. նա միշտ չէ, որ կարողանում է վերջիններս ներգաշնակորեն և տեղին ու ստեղծագործարար օգտագործել գորգային համապատասխան կամպոզիցիաներում:

Նկարիչ Ռուբեն Շանվերդյանը պատրաստել է Վ. Ի. Լենինի գիմանկարային գորգի էսքիզը, որը աչքի է բնկնում շրջագոտու բուսական զարդամուփվների նուրբ շյուսվածքով: Նա, մասնապիտանալով գորգանկարչության մեջ, Հ. Բեշիշյանի հետ միասին 1953 թ. մասնակցում է Գորգմիության հայկական ոճի գորգերի էսքիզների բաց կանկուրսին, որտեղ մասսայական արտադրության համար՝ նրանց ներկայացրած գորգանկարային գորգի էսքիզները շահում են երկրորդ կարգի մրցանակ: Այդ գորգանկարներում հմարեն օգտագործված են հայկական մանրանկարչության նմուշները:

Գորգմիության շրջանում հայանի են նաև գորգագործ վարպետներ, ինքնուս ստեղծագործողներ Սիմոն Բերբերյանը և Վահյանամ Աղայանը: Առաջինի հայկական ոճի զարդանկարային միքանի գորգերի էսքիզները հաստատվել են Մոսկվայի Գորգագործության կենտրոնական գեղարվեստական ինստիտուտի կողմից և այժմ Հայաստանի գորգագործական արտելներում շահագործման են արված:

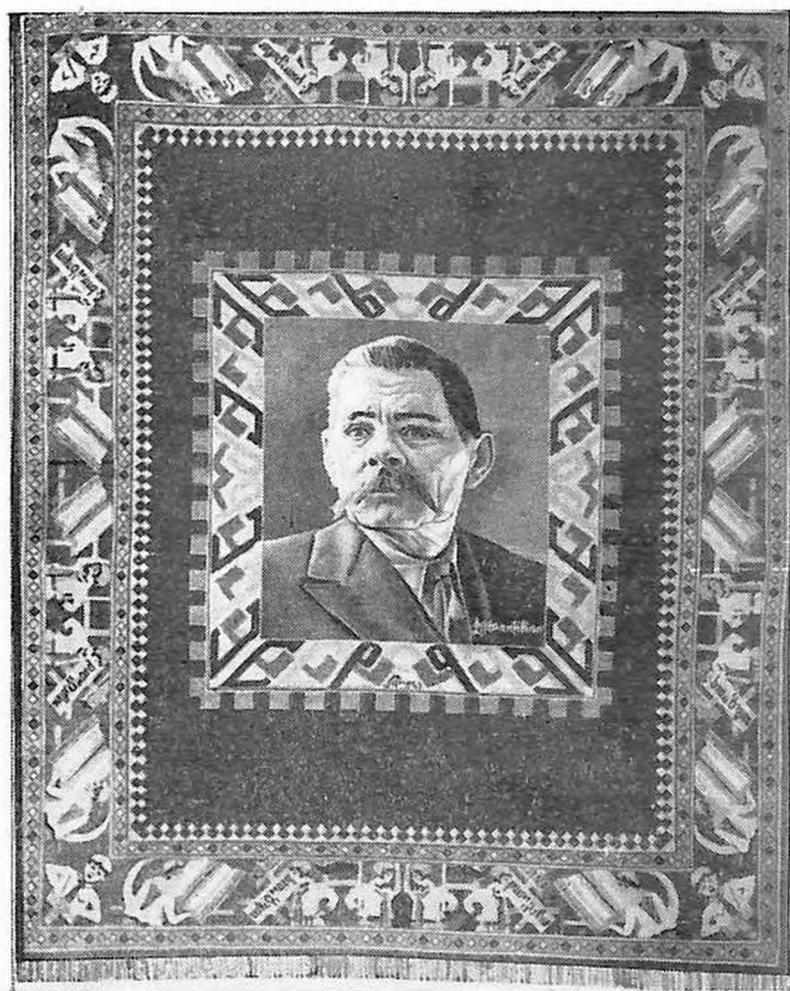
Սովետահայ գորգարվեստը և հատկապես գիմանկարային մանրը կտպատերազմյան տարիներին արձագանք է դտնում նաև արտասահմանյան հայ գորգագործ վարպետների մոտ, որոնք վերջին տարիներին գործել են մի շարք գիմանկարային ու թեմատիկ գորգեր:

Միրխայի Հալեպ քաղաքում, որտեղ առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով հավաքվել էին մեծ թվով տարազիր հայեր, կային նաև բազմաթիվ գորգագործ վարպետներ։ Իրանց մի զգալի մասը ընդգրկվում է Սերաստիայի հայրենակցական միության կողմից նույն քաղաքում բացված գորգագործական արհեստանոցում։

1946 թ. վերսկսված հայրենագարձության ժամանակ Հալեպի գորգի վարպետները իրենց նվերներով դալիս են Հայրենիք։ Սեպուհ Լուսարարյանի ընտանիքը բերում է «Հազթանակի գորգը», որի կենտրոնում տեղադրված է Ի. Վ. Ստալինի գլխավորը, իսկ զարգադուռ մեջ՝ հայկական պետականության զինանշանները՝ հին ժամանակներից մինչև մեր օրերը։ Իրանով արտահանված է այն միտքը, թե Հայկական ՄՍԹ-ն հայ ժողովրդի պետականության շարունակությունն է։ Մարգիս և Թորգոմ Սևֆերյան կղբայրները նվիր են բերում «Ճաշիզմի անկումը» թեմատիկային փոքր (100×0,75 սմ), բայց բովանդակալից կոմպոզիցիայով գորգը, որտեղ Ֆաշիզմը ներկայացված է հինգ գլխանի մի վիշապի պատկերով, որին գլխատում է սովետական զինվորը իր տապալումով։ Հալեպարնակ Բ. Ուզունյանը բերում է Ի. Վ. Ստալինի, Վ. Մ. Մոլոտովի և Սովետական Հայաստանի ղեկավարների գլխանկարային երկու գորգ¹։ Իսկ Միսակ Արեկյանը (Բեյրութից) երևանում, Խաչատուր Աբովյանի մահվան 100-ամյակի սոթիով, գործում է նրա գլխանկարային գորգը։

Գորգանկարիչներից բացի, կան նաև ինքնուս գորգագործուհիներ, որոնք ստեղծել են ինչպես թեմատիկային, նույնպես և գլխանկարային գորգեր։ Իրանցից է, օրինակ՝ Սուլթան Գևորգյանը, որին նախասովետական շրջանից արդեն բավականաչափ ծանոթ ենք։ Նա գեո 1926 թվականին Ջանգեզուրի շրջանում կազմակերպում է առաջին գորգագործական արտելները և երկար տարիներ այդտեղ պատրաստում է բազմաթիվ կազեր, նրանց սովորեցնելով իր աշխատանքի մեթոդը։ Նա տասնյակ տարիներ ղեկավարում է իր հարուստ փորձով, «Հայաստան» տիպի գորգերի ստեղծագործություն մեջ մեծ դեր է խաղում, որի համար 1937 թ. արժանանում է պարգևա-

¹ Այդ գորգերից մի քանիսը գտնվում են Հայաստանի Պատմության թանգարանում։



Նկ. 11. Մաքսիմ Գորկու գորգանկարը, գործված 1932 թ.,
էսբիլի և գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:

տրրման՝ ժողովրդական ստեղծագործության առաջին օլիմպիականայի հանձնաժողովի կողմից:

Գորգագործության բնագավառում Սուլթան Գեորգյանի երկար առիթները բեղմնավոր աշխատանքի մասին ԱՄՆ-ում սովետական առևտրական ներկայացուցչության հրատարակած իլյուստրացիոն մի բրոշյուրում կարգում ենք. «Էխսուն տարիների աշխատանքային փորձը Սուլթան Բաջուն (Գեորգյան) գործրեց Հայաստանի ամենաառաջնակարգ գորգագործունիներից մեկը»¹:

Նունուֆար Էգիլյանը, ինչպես ասվեց, 1905 թ. Իջևանում ստեղծագործել է «գեղնաքյունջ» (պեղնանկյուն) գորգը: Որպես հմուտ գորգագործ, նա նույնպես մեծ համբավ էր վայելում գորգագործների շրջանում: Ինքնուս վարպետներից անվանի է նաև Արմենուհի Մասիսյանը (Կիլեռական քաղաքից), որը գործել է ութ թեմատիկ դիմանկարային գորգ, որոնցից ամենահաջողը «Կոմունիզմի կասուցումները» գորգն է: Այդ գորգի շրջագոտում ներկայացված են զանազան տեսարաններ սոցիալիստական շինարարությունից և Հայաստանի բընաշխարհից, իսկ գորգի կենտրոնի ամբողջ մակերեսը գրավում է կոմունիզմի կոտուցումների տեսարանը, որտեղ Ի. Վ. Սասիլը և Ս. Բ. Մեկոյանը պատկերված են կոմունիզմի հեռանկարային նախագծերի վրա աշխատելիս: Կասուցյա երկնակամարի վրա արտահայտություն են գտել նաև խաղաղությունը խորհրդանշող սոլիտակ աղաղիները:

Ինքնուս գորգագործ վարպետներից բացի, գորգագործական արհեստանոցներում կան նաև բազմաթիվ առաջավոր գորգագործունիներ, որոնք վարպետացել են հատկապես դիմանկարային գորգեր գործելու. արվեստում: Դեռ 1925 թ., ինչպես նշվել է արդեն, Արևի գյուղի գորգագործական արակում գործվում է Վ. Բ. Լենինի դիմանկարային փոքր գորգը: 1937 թ. Գյուլլուրպաղ գյուղի (Վրաստան) «Կարմիր խալիչա» արակում, Ռուբեն Սիմոնյանի ղեկավարությամբ, նկարիչ Միլոսովի էսքիզով գործվում է Շ. Ռուտթավելու դիմանկարային գորգը (ծննդյան 750-ամյակի առթիվ), Վասիլաա Մաչատրյանի, Անահիտ Քյուրդյանի և Աստղիկ Հովհաննիսյանի կողմից: Նույն թվին Երևանում գործվում է «Պապանինը և նրա ընկերները հյուսիսային բևեռում» գորգը, Նապարեակայայի էսքիզով:

¹ Bulletin Amtorg Trading Corporation. New York. 1934. էջ 15:

Երևանի վաստակավոր գորգագործուհիներից հիշատակութեան արժանի են Ս. Գարանֆիլյանը, Վ. Թարաքյանը, Չ. Արփաշյանը, Հ. Շահինյանը, Ե. Հարությունյանը, Լ. Բերբերյանը և շատ ուրիշներ: Երանցից յուրաքանչյուրն ունի առնվազն քառորդ դարի աշխատանքի փորձ:

Այսպես, ուրեմն, սովետահայ գորգագործութեան մեջ արժատացել է նուրբ արվեստ, հատկապես զիմանկարային գորգարվեստը, որը վաղուց արգեն գուրս գալով գորգի վարպետների նեղ շրջանից, զարձել է նույնպես շարքային գորգագործուհիների նախընտրած ժանրը:

Այստեղ նկատելի է այն, որ մեր գորգի վարպետները և գորգանկարիչները, հմտանալով առավելապես գորգարվեստի գիմանկարային ժանրում, համեմատաբար քիչ են անդրադարձել զարդանկարային հայկական նոր գորգանկարներ ստեղծագործելուն: Ճիշտ է, զիմանկարային ժանրը հանդիսանում է գորգարվեստի կարեւոր ճյուղերից մեկը, այսուհանդերձ, հիմնականը այդ արվեստի մեջ եղել և մնում է զարդանկարային գորգը: Մյուս կողմից, զիմանկարային գորգի ստեղծումը, ըստ երևույթին, բարդ նկատվելով, համեմատաբար ավելի հեշտ է, քան զարգանկարային նոր գորգանկարի ստեղծումը: Վերջինիս ստեղծումը դյուրին թվալով, ըստ էության ավելի դժվարին ու բարդ է, քանի որ այն կապված է ժողովրդի բազմադարյան կուլտուրայի ու կենցաղի խոր իմացության, դրանց ստեղծագործական յուրացման և անբերի արվեստով վերարտադրման հետ:

Չարգանկարային նոր գորգեր ստեղծելու բնագավառում Երևանի գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցի կոլեկտիվը¹ (արվեստանոցի վարիչ՝ Տաճատ Իգիթյան) շնորհակալ գործ է կատարում: Գեղարվեստական արվեստանոցի նկարիչները, Հ. Բեշիշյանի գլխավորությամբ, ստեղծել և արգեն արտագործության մեջ են ներդրել 30 հայկական նոր գորգանկար: Հայկական սճով նոր գորգանկարների ստեղծումը, ինչպես ամեն մի կոնկրետ գեպքում ասվել է արգեն, կատարվում է կիրառական

¹ Երևանի գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցի անձնակազմը բաղկացած է 15 հոգուց, որից 3-ը նկարիչներ են (Հ. Բեշիշյան, Հ. Թարաքյան և Ռ. Մարգարյան), յոթը՝ գորգագործ բանվորուհիներ, մյուս հինգը՝ քիմիկոսներ ու գորգագեոմետր: Արվեստանոցը սլաոբաստում է գորգի էսքիզներ, տեխնիկական նկարներ և փորձնական գորգերի նմուշներ՝ նախքան մասսայական արտագործության հանձնելը:



Նկ. 12. Պաշտօնը Արոյանի գորգանկարը.
էսքից և գործ՝ Մ. Արևկյանի:

արվեստներին, մասնավորապես՝ գորգարվեստի բնագավառում հայ ժողովրդի հարուստ ժառանգության ստեղծագործական յուրացման հիման վրա: Հայկական նոր գորգերի գեղարվեստական ձևավորման մեջ օգտագործվում են ինչպես հայ ժողովրդական զարգարվեստի տրագիցիոն օրնամենտներ՝ նոր ձևավորմամբ, նույնպես և բոլորովին նոր առաջացած զարգամոտիվներ:

Կիրառական արվեստներին, առանձնապես մանրանկարչություն և ճարտարապետություն բնագավառում հայկական ոճը բնորոշվում է իր բազմազանությունով, առաջին հայայլից միանման, բայց երբեք իրար չհրկնող զարգանախճերի ներգաղձնակությունը¹: Այս բանը ընդհանուր առմամբ հատուկ է նաև հայկական գորգարվեստին, ընդ որում այստեղ տեխնիկական հնարանքի սահմանափակություն պատճառով, բազմազանությունը ստեղծվում է հիմնականում գունային խաղերի միջոցով:

Գորգի սովետահայ վարպետներին միշտ չէ, որ հաջողվում է նոր գորգանկարներ ստեղծագործելիս ճիշտ լուծել իրենց առաջ ծառայած հարցերը: Նոր գորգանկարների կոմպոզիցիաներում հաճախ տեղ են գտնում անհարկի խճողումներ, որոնք անհարկը են հայկական գորգարվեստի տրագիցիոն պարզությունը և բնավ էլ չեն արտացոլում այն շրջանների յուրահատկությունները, որոնց անունը կրում են ալգ. գորգերը: Չի կարելի, ասենք, բամբակի ծաղիկ մոտիվը դնել «Ձանգեզուր» պիտակով գորգի զարդանկարի մեջ և կամ եղնիկի մոտիվը՝ «Երևան» անունը կրողի մեջ, մի բան, որ մինչև վերջերս նկատվում էր: Ինքնին հասկանալի է, որ «Երևան» նոր գորգանկարում առաջին հերթին պետք է պատկերել մեր մայրաքաղաքի արդյունաբերությունը և կուլտուրան գիմնորոշող արվեստի մոտիվներ, քանի որ գեղարվեստական նշանակը մեկուսացված հասկացություն չէ, նա կապված է այն շրջապատի, սոցիալ-տնտեսական և բնա-կլիմայական պայմանների հետ, որոնց մեջ ապրում է ժողովուրդը, ուստի և չի կարելի արվեստի միջնագաղթյան մոտիվները մեխանիկորեն, նույնսովյաճար սեղադրել նոր գորգի կոմպոզիցիայում:

¹ Այս հարցերի մանրամասն լուսարանությունը տես պրոֆ. Ա. Արահամյանի «Հայկական պալեոգրաֆիա», (Երևան, 1948), Թ. Թորամանյանի «Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության», հատ. I, (Երևան, 1942, էջ 176—178) և Կ. Յ. Թրեզերի «Очерки по истории культуры древней Армении» (Մ. — Ն., 1953), աշխատություններում:

Մյուս կողմից, նորաստեղծ գորգերից մի քանիսը կրում են այնպիսի վայրերի անուաններ, որոնք որևէ ասնջություն չունեն սչ հայկական հին գորգագործության օջախների և ոչ էլ գորգագործության ներկա կենտրոնների հետ: Այսպիսի մտնցումը գորգերի անուաները զանազան ապրանքային պիտակների հետ շփոթելու հետևանք է: Ավելի նպատակահարմար կլիներ տալ այսպիսի անուաններ՝ «Յրեան», «Արարատ», «Սևան», «Դիջևան», «Բլվին», «Շիրակ», «Արագած», «Լոռի», «Չանգեղուր» և այլն, համապատասխան գեղարվեստական բովանդակությամբ, որը կարգարացվեր թե պատմական և թե արգի առումով:

Գորգանկարները պահպանելով հանդերձ կիրառական արվեստի ազգային ընդհանուր ոճը, պետք է արտացոլեն նաև տվյալ շրջանի տեղական պատմամշակութայինները, առանց, սակայն, նեղ դավառայնություն մեջ ընկնելու:

Հենց այս հարցում թյուրիմացություն մեջ են ընկնում գորգի որոշ մասնագետներ, որոնք քարոզում են գավառական, տեղային սահմանափակվածության հավերժացում գորգարվեստի բնագավառում, գրանով իսկ ժխտելով համազգային ոճի հայկական նոր գորգեր ստեղծելու անհրաժեշտությունը: Հ. Քյուրդյանը, օրինակ՝ իր «Հայկական և կովկասյան նոր գորգերը» հոփածում գրում է. «Նախ և առաջ, ըստ իս, սխալ է գորգի զանազան դժաձևերը (իմա՝ զարգանախշերը՝ Վ. Թ.) իրար խառնել նոր տիպի կամ նոր տիպերի մեջ. գորգը իր գծագրությունամբ ցուցումն է արտագրյալ վայրի գեղարվեստական հատկացություն, կարևոր ազգագրական նյութ է, և իր գծաձևի տարբերություն պատճառով ստացած առանձնահատկությունը զայն բրած է գեղարվեստական պատմական իր մբ... Լավ է, որ դարերու փորձառությունը իրարմե անջատ գոյություն ունեցող այս գծաձևերը մշակվին անջատ կերպով (ընդգծումը մերն՝ Վ. Թ.), այլապես ծիծաղելի պիտի ըլլար զանոնք ուրույն շրջանների անուաններով անվանել»¹: Այստեղ հոփածագիրը չի զանազանում կրկու հարց: Այն, որ դարերի ընթացքում յուրաքանչյուր շրջանում գոյացել են առանձնահատկություններ, ճիշտ է: Բայց, որքան դա ճիշտ է, նույնքան էլ սխալ է այն պնդումը, որ նա որոնք անձեռնմխելի է համարում: Հայանի է, որ այս կամ այն

¹ «Անահիտ» ամսագիր, Փարիզ, 1935, № 7—9 (հուլիս—սեպտեմբեր), էջ 31—35:

վայրի այն պայմանները, որոնց շնորհիվ ստեղծվել են այդ առանձնահատկությունները, ժամանակի ընթացքում նշանակալի չափով փոփոխվել են, ուստի և, բնականորեն, պետք է փոփոխվեն, և իրոք փոփոխվում են, այդ պայմաններից ծնունդ առնող արվեստի մասինները:

Այս բոլոր հարցերը, ահա, իրենց կոնկրետ լուծումն են ստանում գեղարվեստական փորձնական արվեստանոցի գործնական աշխատանքում: Մանավանդ զարգանկարային գորգեր ստեղծելիս արվեստանոցի կուլեկտիվը խորապես պետք է ուսումնասիրի հայկական զարդարվեստը, որտեղ էլ այն արտահայտվելիս լինի՝ մանրանկարչության, ճարտարապետության, թե գորգագործության մեջ: Այս առումով առանձնահատուկ ուշադրություն պետք է դարձվի մեր գյուղական վայրերում ներկայումս էլ գործվող գորգերի ու կապերաների զարգանկարների մանրադնին ուսումնասիրությանը, քանի որ դրանք բարձրարվեստ շատ դանձեր ունեն թաքնված իրենց ընդերքում:

Այս ամենը հնարավորություն կտան մեր գորգանկարիչներին ավելի բարձրացնելու իրենց հմտությունը և տալու ձևով ազդային, բովանդակալիցամբ սոցիալիստական արվեստով հագեցած նորանոր գորգանկարներ:

Գ. ԳՈՐԳԱԳՈՐԾ ԲԱՆՎՈՐՆԵՐԻ ԱՐՏԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱԶՆ ՈՒ ԿՈՒՆՍՈՒՐԱՆ

Սովետական Հայաստանում սոցիալիստական արտագրահարաբերությունների զարգացման հետևանքով, գորգագործներին այդ հարաբերությունների ոլորտը ներգրավելու շնորհիվ, արմատապես փոփոխվել է նրանց կենցաղն ու կուլտուրան: Այդ փոփոխությունը ցայտուն գրսեորվում է հատկապես արտագրահարան կենցաղի ու կուլտուրայի բնագավառում:

Գորգագործների արտագրահարան նոր կենցաղն ու կուլտուրան պայմանավորված լինելով սոցիալիստական արտագրահարանակով, ընդհանուր գծեր ունեն տնտեսության մյուս ճյուղերում աշխատող բանվորների կենցաղի ու կուլտուրայի հետ, ունեն նաև յուրահատուկ կողմեր, քանի որ արտագրությունյան յուրաքանչյուր բնագավառ իր բնույթով, սառքավորումով, աշխատատար պրոցեսներին ձևերով ու կոնկրետ պայմաններով տարբերվում է մյուսից: Այդ առավել ևս վերաբերում է գորգա-

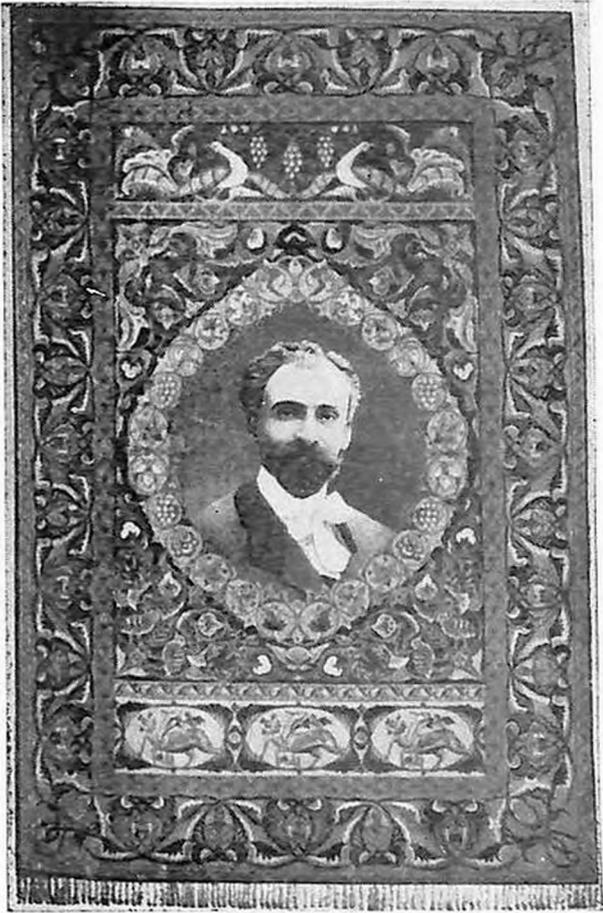
գործական արտագրութեանը, քանի որ այն գեղեւ հիմնականում կատարվում է ձեռքի աշխատանքով, այսինքն՝ գորգ գործելու բուն պրոցեսը գեղեւ մեքենայացված չէ:

Նկատի ունենալով վերոհիշյալ հանգամանքները, մեր ուշադրութեանը առավելապէս կենտրոնացրել ենք գորգագործական առաջավոր արտելներին և առաջավոր գորգագործների արտադրական կենցաղում ու կուլտուրայում արգեն արմատացած նոր երեւոյթների ուսումնասիրութեան վրա, գրանք համարելով տիպականը, բնորոշն ու հեռանկարայինը Սովետական Հայաստանի բոլոր արտելների և գորգագործների համար:

Սովետական Հայաստանի զանազան շրջաններում, ինչպէս տեսանք, կազմված են մի շարք գորգագործական արտելներ: Այդ ձևոնարկութեաններում կիրառվող տեխնոլոգիան համանման է, քանի որ գորգ գործելու բուն պրոցեսը բոլոր տեղերում նույն ձևով է կատարվում, և գրանք կազմված լինելով կոսպերատիվ սոցիալիստական նույն հիմունքներով, ղեկավարվում են միևնույն սկզբունքներով: Այդ մասին կոնկրետ գագափար կազմելու համար, որպէս բնորոշ օրինակ, վերցնենք «Նր-գորգարտելը» (Նրևանի գորգագործական արտելը): Այն ղեկավարվում է վարչութեան¹ կողմից, որն ունի նախագահ, տեխնիկական գծով տեղակալ, խի արտելի անգամների թիվը հարցութից ավելի լինելու պատճառով, նաև մի երկրորդ տեղակալ՝ կազմ-մասնագիտական և կադրերի գծով: Վարչութեանը կից կանաև կառխտորհորգ, որն զրադվում է կալու-մասնագիտական աշխատանքներով:

Արտելներում պրոֆիկադմակերպութեան ֆունկցիան կատարում է աշխատանքի պաշտպանութեան խորհուրդը, փոխօգնութեան համար գոյութեան ունի ՓՕԴ-ը: Այնուամենայնիւ, արտելի աշխատանքի բոլոր բնագավառներում պարտիական սկզբնական կազմակերպութեանը հանդիսանում է կազմակերպող և ղեկավարող ուժ, խի կոմերիտական կազմակերպութեանը անմիջականորեն աջակցում է պարտիկազմակերպութեան աշխատանքներին, նամանափանց որ գորգագործական արտելներում

¹ Արտելի վարչութեանը ընտրվում է փակ քվեարկութեամբ, արտելականների բնահանուր ժողովում և կամ մեծ արտելների ցեխերի լիազորական ժողովում, որտեղ ընտրվում է նաև արտելի նախագահ՝ երկու տարի ժամանակով:



Նկ. 13. Հ. Թուխանյանի գորգանկարը,
էսքիզ և գործ՝ Հ. Թարախյանի:

աշխատողների մեծամասնությունը կազմում են երիտա-
սարգյնները:

«Ներգորգարտելի» կենտրոնական արհեստանոցը գտնվում է Երևան քաղաքում: Այն չորս կողմից ցանկապատված է, փողոցի վրա ունի դարպասի երկիւնդկանի դռներ, որտեղից երթեկեկում են ավտոմեքենաները, իսկ դարպասի փոքր դռնից ելում մուտ են անում մարդիկ: Շրջափակի ներսում արտելի ցեխերի շենքերը այնպես են դասավորված, որ մեջտեղի բաց մնացած, ուղղանկյուն-քառանկյուն կանաչապատ տարածությունը գորգագործներին ծառայում է սրպես հանգստի պուրակ: Այդտեղ գործում է սաղիո-բարձրախոսը, գրված են թերթեր ու հանդեսներ և կուլտուրական հանգիստը կազմակերպելու այլ հարմարություններ: Մարքավորված է նաև սպորտային հրասպարակ: Արտելն ունի լավ սպորտմեկններ: Ուժեղ է հատկապես վոլեյբոլի թիմը, որը հաճախ ընկերական հանդիպումներ է ունենում սարիշների հետ:

«Ներգորգարտելի» շրջափակում կա երեք շենք, սրոնցից մեկի ստաջին հարկում տեղադրված են գորգերի քիմիական լվացարանը և թելերի՝ խալի, միջնաթելի և հենքաթելի, պահեստը, իսկ երկրորդում տեղադրված են գորգագործական արհեստանոցը, գորգերի մեքենայացված խուլարանը, կապերտի ջուհականոցը, արտելի գրասենյակները: Մյուս շենքը՝ գորգերի պահեստն է: Ներգորգում հաստատված է թաղիք պատրաստելու մեքենայացված արձեստանոցը, իսկ նրա կողքի սրահը հատկացված է ակումբի¹:

Բուն արհեստանոցն ունի 180 քառակուսի մետր տարածություն: Այն ուղղանկյուն-քառանկյուն մի սրահ է, որտեղ տորքերը, թվով 40 հատ, դասավորված են զույգ-զույգ, դեմ-դիմաց: Սրահի կենտրոնում, բաց մնացած տարածության մեջ, տեղավորված է ցեխի փոփչի գրասեղանը: Վարիչի անկյունը զար-

¹ Այդ նույն բակում արդեն կառուցվել է երկհարկանի նոր շենք բոլոր հարմարություններով: Այդտեղ պետք է տեղավորվեն արհեստանոցը, տիումբը և գրասենյակները: «Ներգորգ» և «Մանվածք» արտելների համար նախատեսված է մոտակայքում կառուցել բնակելի շենք, որտեղ պետք է տեղավորվեն նաև արտելականների երեխաների մանկամուտը ու մանկապարտեղը: Բաղրամյանի փողոցի վրա կառուցվելու է նաև չորս հարկանի մի շենք՝ իր բոլոր հարմարություններով, որը հատկացվելու է Հայաստանի գորգագործական ղեկավարի հաստիական փորձնական արվեստանոցին:

գարված է Աենինի և Ստալինի մեծազիր նկարներով: Սյունից-սյուն փակցված են լուսնագներ աշխատանքի արտադրողականութան ընդհանուր և կորգապահութան մասին, պատկց կախված են արտելի ստացած երկու փոխանցիկ գրոշները, հետևյալ մակագրությամբ՝ «Գորգաբության նախագահության փոխանցիկ գրոշ, Նրեան քաղաքի միջարակային սպարտակիպայում 1951 թ. առաջին տեղը շահած արտելին»: Սյուններից կախված են նաև երկու փոքրիկ շրջանակներ, մեկի մեջ՝ ձեռնարկության պատկերը, մյուսում՝ Հայկական ՄՍՌ Մինիստրների Սովետին կից Արվեստի վարչության կողմից երգի-պարի ինքնագործ խմբին արված պատվոգիրը: Արհեստանոցի միջանցքը ծառայում է որպես ցուցադրական ավիացիայի անկյուն: Այդտեղ են գրված ամսական սլոանների կատարման և հաշվառման տախտակը, «Գորգապործ» ձեռագիր պատի թերթի ցուցափեղիկը, ինչպես նաև «Պատվո տախտակը», որտեղ ցուցադրվում են արտելի առաջավոր գորգապործների յուսանկարները:

Աշխատանքի կազմակերպումը:— Գորգապործական յուրաքանչյուր արտել բաժանվում է մի քանի արհեստանոցների (ցեխերի): Ամեն մի արհեստանոց կազմում է արտադրական մի միավոր, որն ունի իր վարիչը և, ի տարբերություն տեքստիլ արդյունարևության մեքենայացված կոմպլեկտների, բաժանված է կազմակերպչական միավորների՝ արտադրական բրիգադների: Գորգապործությունը Հայաստանում գեուես բացառապես ձեռքի աշխատանք լինելով, գորգապործը չի կարող, ինչպես ջուլհակը մեքենայացված տեքստիլ արդյունարևության մեջ, աշխատել միաժամանակ մի քանի տորքերի վրա: Ընդհակառակը, գորգապործական մեկ տորքի վրա, նայած գրա մեծությանը, կարող են աշխատել մեկից մինչև չորս հոգի՝ երկու վարպետ, մեկ աշակերտ, կամ մեկ վարպետ, մեկ աշակերտ և այլն, բայց ոչ մի դեպքում՝ մեկ վարպետ և երկու աշակերտ, որպեսզի տրվյալ վարպետը կարողանա և ինքն արտադրել, և միաժամանակ սովորեցնել աշակերտին:

«Նրեան» գորգապործական արտելի կենտրոնական արհեստանոցում կա երեք երիտասարդական բրիգադ, յուրաքանչյուրը կազմված կոմերիտական և արտամիութենական ութ երիտասարդներից: Նրանցից ամենաառաջավորը նշանակվում է բրիգադավար:

Բրիգադն ունի իր օրվա սլոանների հաշվառման տախտա-

կը, որի վրա ամեն օր գրանցվում է նրա անգամների աշխատանքի միջին նորման, արտագրանքի չափը և պլանի կատարումը՝ տսկոսային հարաբերությամբ¹։

Կան նաև գորգագործներին խրախուսելու այլ միջոցներ ու ձևեր։ Դրանցից են՝ արտելի արտադրական և բնագնանուր ժողովներում արտագրության առաջավորները և ետ մնացողների անունների հիշատակումը, պլանը կատարողներին հարվածայինի, առաջավորի կոչում տալը, սոցիալիստական մրցության մեջ երեք ամիս հաղթողի յուսանկարը պատվո տախտակում զետեղելը, վեց ամիս անընդհատ բարձր ցուցանիշներ ունեցողին պատվոգրքում արձանագրելը, ինն ամիս արտագրության առաջավորի դերը ապահովողին պատվոգրով (այժմ՝ գիպում) և կըրծքանշանով պարգևատրելը, իսկ անտեսական ամբողջ տարում առաջավորի դերը չդիջողին՝ ինչպես ՀԱՄՍ-ի կողմից պատվոգիր, նույնպես և արտելի պարգևատրման Փոսդից գրամական նվիրատվությամբ շնորհելը։

Պակաս կարևոր դեր չեն կատարում նաև հետևյալ միջոցառումները՝ տաղավորների անունների գրանցումը «Կարմիր տախտակին», իսկ ետ մնացողներին՝ «Ան տախտակին», ինչպես նաև արտելի պարտիական և կոմերիտական կազմակերպությունների օրգան պատի թերթում ի ցույց գնելը այլարանական նկարների միջոցով։ Օրինակ՝ Մարտունու գորգագործական արտելը իր առաջավոր գորգագործներին, ըստ նրանց պլանների կատարողականի, ներկայացրել է օգնամով, ավտոմեքենա կամ

¹ Այսպես, օրինակ՝ 1952 թ. հունիսի 21-ին առաջին բրիգադի հաշվառման տախտակում գրված է հետևյալը. Լիզա Պերճյան, օրվա միջին նորման 7700 հանգույց է, կատարողականը՝ 8960, որոշ օրերում մինչև 10,700 հանգույց, որով Լիզա Պերճյանը իր պլանը գերակատարում է օրական միջին հաշվով 15-20 տոկոսով։ Երկրորդ բրիգադում Հրանուշ Հարությանը և Վիկտորիա Զիլինգարյանը, միասին աշխատում են մեկ տորքի վրա։ Նրանցից յուրաքանչյուրի օրական միջին նորման է 7000 հանգույց, բայց ամեն մեկը օրական գործում է մինչև 11,712 հանգույց, այսինքն՝ յուրաքանչյուրը իր պլանը գերակատարում է 67 տոկոսով։ Երրորդ բրիգադում Բայասան Պողոսյանի միջին նորման 7000 հանգույց է, բայց նա կատարում է 7700 հանգույց, որով օրական նա իր պլանը գերակատարում է 16 տոկոսով։ Նույն բրիգադում Ռոզա Հարությանյանը և Ազավնի Դեվենյանը յուրաքանչյուրը օրական 7000 հանգույցի փոխարեն կատարում է 7800։ Մակայն նրանց կողքին կան նաև ուրիշներ, որոնք իրենց պլանները կատարում են միայն 50—60 տոկոսով։

ձի նստած, իսկ ետ մնացողներին՝ կրիայի և գանդագությունը խորհրդանշող այլ կենդանիների նկարներով:

Այս բոլոր միջոցառումները շնորհիվ հետզհետե բարձրանում է առաջավոր դորդագործ բանվորների թիվը: Այսպես, Սովետական Հայաստանի Գորգմիության արտելներում աշխատող մոտ 2000 դորդագործուհիներից գերազանց սրակի արտադրանքի համար 1951 թ. ստախանովականի կոչում են ստացել 180 հոգի, առաջին կարգի գիւլլում՝ 48 հոգի, 1952 թ. 414 հոգի արժանացել են հարվածայինի, 362 հոգի՝ ստախանովականի կոչման, իսկ 44 հոգի՝ առաջին կարգի գիւլլումի, 1953 թ.՝ 134, իսկ 1954 թ.՝ 175 հոգի ստացել են առաջին կարգի գիւլլում: Յուրաքանչյուր եռամսյակի վերջում հազիթող արտելի կոլեկտիվին շնորհվում է փոխանցելի կարմիր գրոշ: 1953 թ. Հայաստանի Գորգմիությանի Հայկական ՍՍՍԻ Մինիստրների Սովետի և ՀԱՄՍ-ի փոխանցելի կարմիր գրոշը, ինչպես նաև առաջին մրցանակը, շնորհվել է Գորգմիության «Մանվածք» արտելին:

Աշխատանքային օրը: Գորգագործները սովորաբար աշխատանքի վաղըն են ներկայանում այն սկզբնալու ճիշտ ժամին, իսկ առաջավոր բանվորները՝ 10—15 րոպե շուտ, ըստ սրում վերջիններս այդ րոպեներն օգտագործում են իրենց տարբր, գործիքները, հումքը և աշխատանքային բուն պրոցեսին անցնելու բոլոր մյուս պարագաները նախապատրաստելու համար: Կան, իհարկե, սրոշ բանվորներ ևս, սրանք հաճախակի ուշանում և անհարգելի կերպով լացակալում են աշխատանքից, սրը խտորեն անդրադառնում է ինչպես ավյալ բանվորի, նույնպես և բրիգադի, արտելի պլանների կատարման վրա, ուստի և դրա պեմ պայքար է ստրվում:

Աշխատանքը սկսելուց առաջ գորգագործը հազնում է կապույտ կառավից կարված աշխատանքային վերնազգեստը (խալաթ), որն ունի երկու գրպան, ուր բանվորուհին գնում է իր աշխատանքի մանր գործիքները և թելի գանազան կտորներ: Գորգագործը նստելով օդգահալաց տարբի առջև զրված նստաբանին (որն ունի բնդհանրապես 30—40 սմ լարձրություն), սկսում է աշխատանքը: Նա աչքի առաջ ունի առաքալայտից կախված գորգի տեխնիկական նկարը, իսկ գույնագույն խավ թելերը կծիկները կամ արցակները՝ շարված վերին լծի երկարությամբ կապված լարի վրա:

Գորգագործները ինչպես այժմ, նույնպես և անցյալում



Նկ. 11. Շոթա Ունարկու գորգանկարի, գործված 1937 թ., էսրիկ՝ նկարիչ Միրոսովի, գործ՝ «Կարմիր խալիչա» արտելի կոլեկտիվի:

ընդհանրապես եղել են կանայք, բայց պրոֆեսիոնալ գորգագործության մեջ եղել են նաև տղամարդիկ, որոնք շատ մեծ վարպետությամբ գորգ են գործել և գործում են: Այսպես, օրինակ՝ Գ. Գարանֆիլյանը իր կնոջ հետ միասին գործում էր հատկապես գորգ-գլխամակարների բարդ կոմպոզիցիան: Եթե դա տղամարդու համար անցյալում ամոթ էր նկատվում, որովհետև գորգագործությունը ընդհանրապես համարվել է կանացի զբաղմունք, սույա այժմ, սովետական պայմաններում, տղամարդիկ նույնպես սկսել են զբաղվել գորգ գործելով:

Աշխատանքի բնթացքում երգելը հնուց ի վեր սովորական երևույթ է գորգագործների շրջանում: Աշխատանքի ռիթմին համապատասխան գորգագործները հորինում են երգը և կամ հայտնի սրևէ երգ հարմարեցնում են դրան ու երգում աշխատանքի ընթացքում: 1925 թ. Երգազտովետի գորգագործական արհեստանոցում, Լենինի գորգանկարը գործելու առիթով, գորգագործները հորինել են հետևալ երգը, որը կատարվում է այսպես. լավ ձայն ունեցողներից մեկը այն մեներգում է «Հարրբանի» երգանակով, իսկ խումբը նրան պատասխանում է «Շոդեր Գանի» կրկներգի երգանակով: Մեներգողը երգում է.

Բնիկերներ, ջան բնիկեր,
Թե գորգ է, թե նիար է,
Գեղարվեստը սիրողին
Մեր գորգերը էժան է:
Կլոր և ութ անկյունի,
Գորգ ևս գործել անվանի,
Ծաղկապսակ դարգարած՝
Նկարն ընկեր Լենինի:

Խումբը նրան պատասխանում է.

Աշխատիր դու գորգեր գործիր, ընկեր ջան,
Ձիրք ու շնորհք մի խնայիր, բնիկ՝ ջան,
Թող դարմանան Հայաստանի գորգերով,
Որ գործվում է բանվորուհու ձեռքերով:

Մինչև 1940-ական թվականների սկիզբը տարածված էր նաև «Խալին գործեցի» երգը, իսկ վերջին տարիներս գորգա-

1 Տղազրված է «Հայաստանի աշխատավորուհի», 1926, № 7, էջ 12: Գրի է առնվել Նովիկ Մեյիքյանի կողմից:

գործները ինչպես աշխատանքի ժամանակ, նունպես և երգի-
պարի ինքնագործ խմբերում երգում են Վոքապործների նոր
երգը»:

Աշխատանքի ընթացքում երգելը հայ ժողովրդական լա-
վագուէյն արագից խաներից մեկն է, որը սովետական պայման-
ներում նոր բովանդակութուն է ստացել: Նոր բովանդակու-
թյունը բնդհանուր սամամբ բնորոշվում է լավատեսությամբ,
խիղի գրան համապատասխան ձևը՝ սիթմի աշխուժությամբ: Հայ
ժողովրդական երգի հանճարեղ վարպետ Կամիտասը գրում է.
«Աշխատանքը մինչև որ աստիճան բեղմնավոր է գառնում
այն կատարողի համար, նրա համեմատ էլ երգը կրում է խնուր
կամ դիտարթ բնավորութուն»¹:

Աշխատանքի ընթացքում հյուսված նոր երգերում անմիջա-
կանորեն գրեւորվում են աշխատողի հույզերն ու մտորումները:
Գրանց մեջ երգվում է սպաս աշխատանքը և երջանիկ կյանքը:
Գորգապործ կադրերի պատրաստումը: Գորգապործների
պատրաստումը կատարվում է բնդհանուր տոմամբ արհեստա-
նոցներում՝ անհատական կցման միջոցով: Նորեկ աշակերտու-
հուն կցում են ասանձին գորգապործ վարպետի, որը պարտա-
վոր է երկու ամսվա ընթացքում սովորեցնել նրան գորգապոր-
ծության արհեստը: Սովորեցնելը տեղի է ունենում մոտավորա-
պես հետևյալ հաջորդականությամբ: Վարպետը իր աշակերտին
նախ սովորեցնում է տորքի և գործիքների հետ վարվելու եղա-
նակը, թելերի գաստվորումը տորքի վրա, բանվորական տեղի
կարգ ու կանոնը և այլն: Այնուհետև սովորեցնում է գորգի եղ-
րի հյուսվածքը, կտավի բաժինը, խավի հանգույցները կապելու
եղանակը: Վարպետը հեռուում է, որ աշակերտը ձեռք բերի հան-
գույցները կարճ կապելու, ինչպես նաև արագ աշխատելու հըմ-
տություն: Հանգույցները կապելու մեջ որոշ չափով հմտանա-
լուց հետո, վարպետը սովորեցնում է «նկար կարգալը» և գա-
նազան գույնի թելերի օգտագործումով խավի վրա նախշեր
ստանալու արվեստը, կամ, ինչպես ասում են գորգապործների
չրջանում՝ «ձաղիկներ թափելը», այլ խոսքով՝ «նախշեր գրելը»²:

¹ Կոմիտաս. Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը, «Մշակ»,
Թիֆլիս, 1905, № 66:

² Լոռու տնայնագործական շրջանում դարգանտիվը կոչվում է «ղիր»,
խիղ այն գործերը՝ «ղիր բաց անել»:

«Ծաղիկներ շարկելուն» զուգընթաց, աշակերտը հմտանում է նաև միջնաթևելը անցկացնելու և կտուակելու, խավը խուզելու մեջ. ինչպես նաև հենք հինելու և ասպ պատրաստելու գործում:

Երկամսյա ժամկետը լրանալուց հետո, աշակերտը քննություն է տալիս, որը նշանակում է ձեռք բերված աշխատանքային ունակությունների ցուցաբերում: Քննությունը հաջող հանձնելու դեպքում, աշակերտը իրավունք է ստանում ինքնուրույն աշխատանքի անցնելու: Նրա համար վարպետը հիմնում է նոր, սովորարար փոքր գորգ և աշակերտը սկսում է աշխատել ինքնուրույն կերպով, սակայն հետադաշում էլ աշակերտը գրտնըվում է իր վարպետի հսկողության տակ: Առաջին գորգը ավարտելուց հետո, աշակերտը ստանում է գորգագործի կոչում և ելնելով գորգի որակից, գնահատվում են նաև նրա վարպետի ջանքերը: Եթե այդ գորգը ստացվել է հաջող, ապա վարպետը, բացի սովորեցնելու համար սահմանված աշխատավարձից, արժանանում է նաև նվիրատվության:

Գորգագործների մեջ վարպետը մեծ հարգանք է վայելում: Սովորարար վարպետը տարեց է լինում աշակերտից, չնայած որ ներկայումս կրեմն պատահում է և հակառակը: Բոլոր դեպքերում էլ աշակերտը կրեք վարպետի անունը չի տալիս, այլ նրան կոչում է «վարպետ»: Նորեկ աշակերտը պաշտոնապես (արտելի նախագահի հրամանով) գորգագործի կոչում ստանալուց հետո էլ որոշ ժամանակ գորգագործների մոտ գեռես համարվում է աշակերտ, մինչև առաջին գորգի գործելը: Այն ավարտելուց հետո միայն, արհեստանոցի գորգագործ վարպետները հավաքվելով, քննարկում են այն և հավանելու դեպքում շնորհավորում են նախ վարպետին, որ այդպիսի աշակերտ է հասցրել, և ապա միայն զուլում են աշակերտի շնորհքը: Վարպետների հավաքի երևույթը կիժե իր ձեռով միջնագարյան համաքարական հին սովորույթի մնացուկ է, ապա նոր է իր ըսվանդակությամբ:

Սովետական արտելային պայմաններում ընդհանուր առմամբ նոր փոխադրարերություններ են ստեղծվել վարպետի և աշակերտի միջև, վարպետը աշակերտին սովորեցնում է այն ամեն հմտությունը, որն ունի ինքը: Նա աշակերտին չի դիտում որպես իր «հայր խղով», ինչպես կզել է անցյալում: Աշակերտը սովորարար աննվազն 15 տարեկանից պակաս չի լինում (մինչդեռ անցյալում 7—9 տարեկան երեխաներ էին լինում): Նա ունենում է նախնական գիտելիքների որոշ պաշար (4—7-րդ դա-

տարանի կրթություն) և սպասված է բոլոր տեսակի տարապարհակ աշխատանքներից, ստանում է բռնի և նյութապես կախված չէ վարպետից:

Գորգագործների որակավորման հետագա բարձրացումը կատարվում է տեխնոսուցման խմբակների միջոցով: Այդ խմբակները ղեկավարում են Գորգմիության կողմից հաստատված մասնագետ գորգագործները (արտելի տեխնիկական ղեկավարը, ցելսի վարպետը և ուրիշներ):

Պարապում են ընդամենը 90—100 ժամ, շտաբը կրկու անգամ, յուրաքանչյուր դասավանդություն կրկուական տիպէմիական ժամով:

Տեխնոսուցման խմբակում գորգագործներին արվում են տեսական գիտելիքներ գորգագործական արհեստի տարբեր ճյուղերից, լուսարանվում է առանձին յոթագույն վարպետների փորձը և արվում են որոշ գիտելիքներ արհեստագործական կոտլերացիայի կառուցվածքի և արտելի կանոնադրության մասին:

Տեխնոսուցման դասընթացը ավարտելուց հետո, հատուկ հանձնաժողովի միջոցով քննություն է ընդունվում խմբակի յուրաքանչյուր ունկնդրից, որից հետո նրանց արվում է վկայական տեխնոսուցման դասընթացը ավարտելու մասին: Բարձր առաջադիմություն ունեցողները սեղանիվում են սովորելու Գորգմիությանը կից ամենամյա դասընթացներում, որոնց տեսչությունը կրկուսից-երեք ամիս է, որական ութ ժամ: Դրանք պարտաստում են գորգագործների կրտսեր և միջին մասնագիտական անձնակազմ:

Սոցիալիստական մրցույթուն: Սոցիալիստական մրցությունը արմատացել է գորգագործների աշխատանքային կենցաղում: Տնտեսական յուրաքանչյուր տարվա վերջում, ամեն մի արտելի կոլեկտիվի ընդհանուր ժողովում քննարկվում է զայիք տարվա պլանը: Յուրաքանչյուր գորգագործ բանվոր ստանձնում է որոշակի պարտավորություններ: Գրանք ընդհանուր առմամբ հանգում են հեռեկային՝ ապա առաջին կարգի արտագրանք, հումքի, էլեկտրաէներգիայի խնայողություն և այլն: Բրիգադները, ցելսերն ու արտելները նույնպես, ելնելով իրենց հնարավորություններից և կոլեկտիվի ստանձնած պարտավորություններից, սոցիալիստական մրցության են հրավիրում միմյանց: Մրցահրավերն ընդունող կողմը մանրամասն քննարկելով իր մրցակցի պայմանագրի կետերը, իր պայմաններին համապատասխան,



Նկ. 15. Բողոս Խմկնիցիս գորգանիարր,
Էսփիզ՝ նկարիչներ Տ. Զարգարյանի և Ն. Փեշիշյանի:

առաջագրում է իր կետերը: Այսպես, օրինակ՝ Լենինականի գորգործական արտելին («Լենգորգ») 1951 թ. սոցիալիստական մրցության է հրավիրել «Երգորգ» արտելը: Ընդունելով մրցահրավերը, «Լենգորգ» արտելը առաջադրել է իր կետերը:

Սոցիալիստական մրցության պայմանագրի մշակման համար կա ընդունված ձև, որը ընդհանրապես սկսվում է այսպիսի պարբերությամբ. «Երգորգ» արտելի անդամները՝ գորգագործները, ջուլհակները, թաղիքագործները, մասնագետները և ծառայողները, գիտակցելով իրենց պարտականությունները Հայրենիքի հանդեպ, սոցիալիստական մրցության նշանակությունը մեր աշխատանքների յուր ընդհանրապես կոմունիզմի լիակատար հաղթանակի գործում, ընդունում են Լենինականի գորգարտելի սոցիալիստական մրցահրավերը, 1951 թվականին արտադրական պլանները կատարելու և գերակատարելու համար վերցնում են հետևյալ սոցիալիստական պարտավորությունները»: Պայմանագրի մեջ նշվում է պլանների կատարման ժամկետը, պլանների գերակատարման, արտադրական որակի, ինքնարժեքի իջեցման, կուտակումների և նյութերի ծախսման առկոսները, ինչպես նաև կադրերի պատրաստման և վերապատրաստման, մասնաշաղկի, քաղաքական և կուլտուրական աշխատանքներ կատարելու կոնկրետ պարտավորությունները:

Սոցմրցման պայմանագիրը արտելի ընդհանուր ժողովի հանձնարարությամբ ստորագրում են գորգարտելի նախագահը, պարտիական և ԼԿԵՄ կազմակերպությունների քարտուղարները, տեխնիկական ղեկավարը, ցեխերի վարիչները և առաջավորները:

Հայաստանի գորգագործները սոցմրցության մեջ են մըտնում նաև եզրայրական ռեսպուբլիկաների, սովորաբար Ազըրբեյջանի, գորգագործների հետ: Ընդունված կարգի համաձայն, բրիգադների միջև ստուգումները տեղի են ունենում ամեն ամիս, ցեխերի միջև՝ յուրաքանչյուր եռամսյակին, իսկ արտելների միջև՝ տարեվերջին: Մրցության մեջ հաղթող հանգիստացողը հանդիսավորապես ստանում է փոխանցիկ դրոշը: Ստուգումների միջև ընկած ժամանակամիջոցում մրցողների միջև տեղի են ունենում հաճախակի նամակագրություններ, հեռագրումներ, փոխադարձ հյուրագնացություններ: Վերջին գեպքում տեղում ծանոթանում են մրցակիցների աշխատանքին, կատարում են փորձի փոխանակություն, գումարում միացյալ արտադրական խորհրդակցություն, որակը գորգագործություն առաջավորները

պատմում են իրենց աշխատանքի մեթոդներին, նորարարական նախաձեռնումը յունների և ձեռք բերված նվաճումների մասին: Մրցությանը վերաբերող գործերը վերջանալուց հետո, հյուրընկալները հյուրերին ծանոթացնում են սեպուղիկայի ակադեմիայի վայրերին և, ըստ սովորության, հարգանքով են ճանապարհում նրանց:

Մրցությանը նոր թափ է սառնում ասնական օրերի նախօրյակին, միութենական և սեպուղիկայի Գերագույն Մովաների, պարախական համադումարները ժամանակաշրջանում գրքանց պատվին հերթափոխի կանգնելու շնորհիվ: Իրանք մեծապես սատարում են կուլիկալի մրցության պարտավորությունների շուտափույթ իրագործմանը: Նման գեղարվեստ գործվում են նաև հորեյական գորգեր, Այսպես, «Երգորգ» արտելի երիտասարդները ՀամԿԿՄ 30-ամյակի առթիվ գործել են մի փոքր գորգ:

Այս ամենից բացի, գորգագործները հաճախ գործուզվում են մի սեպուղիկայից մյուսը՝ փորձի ուսումնասիրման նպատակով: Այսպես, 1950 թվականին Ուկրաինայից կիրառական արվեստի մի խումբ նկարիչներ և գործվածքային ցեխերի վարիչներ եղան Հայաստանում՝ հայկական գորգարվեստը ուսումնասիրելու նպատակով: Վերագառնալով Ուկրաինա, նրանք կիրառել սկսեցին խավահանգուցային գորգագործությունը, մի բան, որ այնտեղ առաջներում երբեք գոյություն չի ունեցել¹: 1953 թվականի սեպտեմբերին Աշխարհից Հայաստան այցելեցին երեք մասնակալոր գորգագործուհիներ՝ Մայա Մուրատովան, Կյուզել Մերիտովան և Օդուլթաճ Նադարովան (առաջին երկուսը գորգագործական փորձնական արհեստանոցից, վերջինը՝ գորգարտելից): Նրանք ծանոթացան Հայկական ՍՍՌ-ում գորգագործության բնագավառում ձեռք բերված նվաճումներին և պատմեցին իրենց գորգագործական արտելներին մասին:

Հայաստանից նրանց ընկերացան երեք գորգագործներ՝ Վ. Ալեքսանյանը, Մ. Ավետիսյանը և Փ. Մրափյանը՝ ուսումնասիրելու Թուրքմենստանի գորգագործների փորձը:

Այսպիսով, սոցիալիստական հասարակարգում գորգագործների արտադրական կենցաղում ստեղծվել են նոր փոխհարաբերություններ՝ հիմնված ստեղծագործական համագործակցու-

¹ Տե՛ս «Украинские ворсовые ковры», «Огонек», 1952, № 4.

թյան, աշխատանքային սխրագործությունների, ժողովուրդների եզրայրության և բարեկամության վրա:

ԳՈՐԳԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀՍՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Գորգագործությունը Հայաստանում դարգացման լայն հեռանկարներ ունի: Այն հնարավոր է առաջ մղել երկու ուղղությունով՝ բուն գորգ գործելը մեքենայացնելու միջոցով, գորգերի մասսայական արտադրությունը անհամեմատ ընդլայնելու և գործելու նոր մեթոդի (բրդով գործելու) հմուտ կիրառման միջոցով գորգային բարձրարվեստ կտավներ ստեղծելու ուղղությունը:

Մեքենայացված գորգագործությունը Սովետական Միությունից, բացի Մոսկվայի մոտ գտնվող Լուպեցից, ուրիշ ոչ մի տեղ դեռևս չի կիրառվում: 1953 թ. Մոսկվայի Կենտարհ-խորհրդի ղեկավարության պլանի մեջ մտցված է մեխանիկ Միգորովի հնարած հանգույց կապելու հարմարանքը կիրառելու հիման վրա գորգ գործելու մեքենայացումը ընդլայնելու հարցը: Այդ ուղղությունը արդեն աշխատանք է տարվում: Հաջողություն գեղարվեստի մասին ձևավորված թանկարժեք գորգերի արտադրությունը ընդլայնելու գործին:

Ինչ վերաբերում է ուղղակի գունավոր բրդով գործելու նոր մեթոդի գորգագործությանը, ապա դրա զարգացման համար Հայաստանում ստեղծված են նպաստավոր պայմաններ: Այդ նոր մեթոդի ստեղծման վայրը Սովետական Հայաստանը լինելով, այդ ուղղությամբ Երևանի գորգագործական գեղարվեստական փորձնական արհեստանոցում արդեն որոշակի նվաճումներ են ձեռք բերվել: Գորգ գործելու նոր մեթոդը գորգագործին հնարավորություն է տալիս, ինչպես ասվեց, գունավոր բրդերը իրար խառնելով ստանալու ցանկացած երանգը, ինչպես այդ անում է նկարիչը ներկապնակի վրա՝ գույների համադրումը, բարձր արվեստի բնույթը պահպանելու համար:

Նոր մեթոդի կիրառմամբ գորգագործը հնարավորություն կունենա գորգ-կտավներում իր բոլոր նրբություններով և ավելի կատարյալ ձևով վերարտադրելու հայկական բարձրարվեստ նոր գորգանկարներ:

Եթե կարելի է համեմատութեան գիծ անցկացնել բարձրարժեք գորգագործութեան ու նկարչութեան միջև, ապա գորգի մեքենայացումը արտագրութեանը կարելի է համեմատել գունավիճակագրության (խրոմոլոգրաֆիայի) հետ, որն այժմ լայնորեն կիրառվում է նկարչութեան մեծ վարպետների կտավների մասնայական վերարտագրութեան համար:

Այսպես, ուրեմն, Սովետական Միության մեջ, սոցիալիստական արտագրականակի պայմաններում միայն հնարավոր է այնպես անել, որ ձևերի աշխատանք գորգը պահելով հանդերձ իր բարձրարժեք ընույթը, մտաշելի գառնա աշխատավորական լայն մասսաներին: Այսպիսով, գորգը կիրառականից բացի, գնալով ավելի ու ավելի է ստանում գեկորատիվ նշանակություն: Մեր ժողովրդի կենսամակարդակի, կուլտուրական և կենցաղային պայմանների բարելավման շնորհիվ, գորգը գիտվում է առավելապես որպես գեղարվեստի գործ: Եվ եթե կապիտալիզմի ժամանակաշրջանում արտաքին շուկան էր թելագրում գորգերի ոճը, ապա սովետական պայմաններում ժողովրդի բուն ճաշակն է, որ խթան է հանդիսանում ազգային արվեստի զարգացման համար: Դա, անշուշտ, բխում է սոցիալիզմի հիմնական տնտեսական օրենքի ընույթից, որը Ի. Վ. Ստալինը հետեւյալ կերպ է բնորոշել. «Արագջ հասարակության նյութական և կուլտուրական հարաճուն պահանջմունքների աստվելագուշն բավարարման ապահովում՝ բարձրագուշն տեխնիկայի բազայի վրա սոցիալիստական արտագրութեան անընդհատ աճման ու կատարելագործման միջոցով»¹:

¹ Ի. Ստալին. Սոցիալիզմի տնտեսական պրոբլեմները ՍՍՌՄ-ում, Երեւան, 1952, էջ 44:





Р Е З Ю М Е

Еще с VIII в. до нашей эры изготовление «капэрт»-ов или «карпэт»-ов было уже распространенным занятием на территории Армении. Обнаруженные во время раскопок Кармир-блуря остатки дорожки («угэлат») длиной 15—20 м подтверждают это.

Однако изготовление «капэртвов» не являлось еще ковроделием. Ковроделие связано с развитием новой ветви из примитивного капэртоткачества (из ручного способа переплетения нитей) с перерастанием ремесла в искусство. По свидетельству Ксенофонта (401 г. до н. э.), Тимасий из Дарданы подарил фракийскому владыке Севфху один варварский ковер (τάπι-δὸν ῥαβδρικήν), который, по всей вероятности, был взят из Армении и стоил 10 ми¹ (1000 серебряных драхм). Этот факт говорит о существовании узлового коврового способа тканья в Армении в V в. до нашей эры.

В области ткацкого мастерства узловой способ изготовления ковров дает возможность, наряду с использованием различного сырья: шерсти и шелка, шелка и хлопка, либо льна, придавать ткани желаемую мягкость и ворсистость, а также желаемые оттенки различной расцветки орнаментов и рисунков и стилизацию их. Таким образом, если, с одной стороны, для изготовления ковров используется более ценное сырье, то, с другой — ковры, заменив «капэртты», украшают пол и

¹ См. *Ксенофонт, Анабазис*, VII, гл. III, 18, русский перевод М. И. Максимовой, 1951, стр. 197.

стены, что, возможно, имеет определенную связь с декорированием пола и стен и с искусством мозаики.

Некоторые исследователи под наименованием «ковровые ткани» разумеют и ковры и «капэ́рты». Мы считаем это в корне ошибочным, ибо здесь, в сущности, совершенно игнорируются сдвиги, происшедшие в ткацкой технике, тогда как именно этим был обусловлен прогресс внутри ткацкого ремесла по пути: цыновка — «капэ́рт» — ковер.

Согласно данным арабских и византийских историков, с IX по XIII вв. в средневековой Армении, особенно в городах, расположенных по обоим главным торговым путям — северному и южному из Двина в Ани, из Карина в Ерзынка, из Беркри в Ван, из Артчеша в Тигранакерт — ковроделие, как товарное производство, получает значительное развитие. Это несомненно, связано как с восстановлением государственности в стране в IX в., с развитием феодальных городов, так и с изгнанием в XII в. иноземных захватчиков объединенными силами закавказских народов за пределы своих стран и с последующим восстановлением хозяйства.

Производство ковров занимало первое место среди ремесленных промыслов городов средневековой Армении. Согласно историческим фактам, в Армении производились ковры различных размеров, от маленьких ковриков — подстилок под ноги, именовавшихся «табаста», до огромных «кали», устилавших полы. Арабский историк Мухаммед Бариахнини пишет об этом:

«В 299 г. гиджры (по нашему летосчислению в 911 г.) Амир Юсуф Абу Садж посылает из Армении своему халифу Мухтадиру 400 коней, 30 тысяч динариев и 7 армянских ковров, один из которых был длиной в 60 локтей (31 м 20 см) и шириной в 60 локтей, над которым работали 10 лет»¹.

Армянские ковры пользовались большой известностью на Ближнем Востоке благодаря своим самобытным качествам. Подобно каждому прославленному продукту производства, армянские ковры получили название по месту своего произ-

¹ Цитируем по работе *Н. Я. Марра*, Ани, 1934, стр. 128 (AS., стр. 81).

водства. Согласно арабскому историку Якуту, ковры, сотканные в Каликале, именовались сокращенным названием этого города — «кали»¹ (قالی). Впоследствии термин «кали», подчиняясь законам фонетических изменений, превратился в «хали» (خالی) и получил большое распространение почти во всех странах Ближнего Востока в качестве синонима названия «горг» — ковер. Заслуживает внимания то обстоятельство, что в период арабского владычества в Армении армянские ковры, сотканные в Карин-калаке (Эрзерум), а согласно арабскому произношению — в «Кали-кала» (قالیقله), были известны на Ближнем Востоке под искаженным на арабском языке термином «кали» <«хали»². Когда в Киликии создано армянское государство, армянский народный термин «карпэт» (carpet) проникает вместе с армянскими коврами в Западную Европу, в частности в Англию и Францию.

Исходя из распространенности термина «кали» на Ближнем Востоке, как синонима ковра — «горг», А. Сагизян предполагает, что «в области ткацкой техники вид узлового тканья должен был быть создан впервые в Армении в период от момента покорения Карина арабами до его захвата сельджуками»³, то-есть с середины VII в. до середины XI в. Это опровергается следующими фактами:

а) тем, что в 1949 г. раскопками в Горном Алтае обнаружено два ковра, сотканных узловым способом еще до нашей эры;

б) тем, что профессиональное ковроделие в Армении к этому периоду уже достигло своего расцвета.

Армянские ковры вызывали восхищение у всех от Багдада до Волги, от Константинополя до Туркмении, о чем единогласно свидетельствует целый ряд историков-современников.

¹ كتاب محجم البلدان ياقوت т. 4, Лейпциг, 1924, стр. 20.

² С прибавлением к термину „хали“ турецкого уменьшительного суффикса „чэ“ или „ча“ составилось название „халичэ“, „халича“, маленький коврик, маленький „хали“, подобно уменьшительному значению „баг“ — сад, огород, „багча“ — садик, огороδικ; „хон“ — „хонча“ — поднос, подносик, „кяман“ — „кяманча“.

³ A. Sakissian, Pages d'Art Armenien, Paris, 1940, стр. 27—28.

По нашему мнению, распространенность на Ближнем Востоке создавшегося в связи с арабским произношением названия города Карина сокращенного термина «кали», как синонима слова «горг», связана не с возникновением ковроделия в VII—XI вв., а с процессом развития товарного производства и товарного обращения в средневековой Армении в IX—XIII вв.

Помимо арабских писателей, о производстве армянских ковров и торговле ими дает нам сведения Балдуччи Пеголетти, управляющий кипрским филиалом флорентийской компании Барди. Известный арменист Г. Алишан на основании данных Балдуччи Пеголетти в своем труде «Сисуан» приводит цены на привезенные в 1274—1330 гг. из Киликии в Евролу армянские изделия, в том числе и на «карпэты» (ковры)².

То, что термин «карпэт» проник в Европу вместе с предметом, им обозначаемым, подтверждается следующим фактом. В одном документе, составленном в Айасе (Киликия) 2 сентября 1295 года на латинском языке, по случаю ограбления венецианцами одного марсельского торгового судна, между прочим мы встречаем термин «карпэт» — «carpitatum de Curcha, то-есть «карпэты из Корикоса»³.

Несмотря на развитие в средневековой Армении ремесленных промыслов, как товарного производства, заказчик пока что не выступает в качестве организатора самого производства.

Армяне занимались ковроделием и торговлей коврами не только в родной стране, но и в других странах, куда они переселялись из Армении. Переселившись за границу армяне продолжали заниматься тем же, чем занимались на родине, в особенности ковроделием и торговлей коврами — в Адрианополе (Фракии), в Каппадокии, в городе Асиуте (Верхний Египет), в Буковине (Румыния), во Львове (Западная Украина), в

¹ Айас — гавань и приморский город крупного торгового значения в Киликии.

² См. Ալիշան, *Սիսուան, Վենետիկ, 1885*, стр. 370.

V. Langlois, Cartulaire de la Chancellerie Royale des Roupéniens, enise, 1863, p. 164.

Елизаветполе, Керле, Георгии (Австро-Венгрия), в Киеве, в бассейне реки Волги, в Испагане, в Ширазе (Персия), во Франции и в других местах.

Из средневековых авторов арабский географ Аль-Якуби, посол Халифа Ибн-Фатлан, греческий историк Симеон Магистрос, венецианский путешественник Марко-Поло, арабский писатель Якут, вышеупомянутый флорентинец Балдуччи Пеголетти свидетельствуют, что в IX—XIII вв. ковроделие и торговля коврами были одним из основных занятий армян в упомянутых странах. В фондах государственных архивов — голландских, французских и русских — находятся многочисленные документы относительно торговли армянских жульцов из Новой Джульфы (Нор Джуга) шелком-сырцом, шелковыми тканями и коврами в XV—XVIII вв.

В ковроделие, являвшееся на Востоке одной из основных отраслей прикладного искусства, армяне внесли овой крупный вклад и содействовали его развитию не только в родной стране, но и его распространению в некоторых странах Ближнего Востока и Европы, куда они переселялись в результате создавшихся тяжелых политических и экономических условий на своей родине.

Ремесленное производство в средневековой Армении, в том числе и профессиональное ковроделие, после падения Двина и Ани не остается на прежней высоте. Оно сосредоточивается в тех районах, в тех частях исторической Армении, где местное население издавна занималось скотоводством и, в частности, овцеводством (Лори, Иджеван, Зангезур, Ширак, Васпуракан, Высокая Армения — Каринский район). В этих районах с натуральным хозяйством каждая зажиточная и со средним достатком семья, сообразно своим материальным возможностям, изготавливала своими собственными средствами производства по местному вкусу и стилю не только необходимую одежду для своих членов, но и «горги» — ковры, «капэрты» — паласы как для своих нужд, так и на приданое дочерям и различные преподношения.

Как известно, основной процесс коврового ткачества до наших дней происходил с помощью примитивных орудий труда. Основными ковродельческими орудиями являются: «торк» —

ткацкий станок, «мкрат» — ножницы, «кытут»¹, «копич» — большой гребешок и «самр» — обыкновенный гребешок (для расчесывания и приглаживания ворса). Подсобными орудиями для обработки сырья были: «сандэрк» — чесалка или карда, «анэг» — небольшой шерстобитный лук, «тчахарак» — прялка, «илик» («тэшик») — веретено и «карман» — особое веретено для прядения шерстяной или бумажной нити.

Нужно, однако, отметить, что орудия труда сельских кустарей и профессиональных городских ковроткачей несколько отличались: у сельчан они были примитивнее, чем у городских ремесленников. Изменения, которым подвергались орудия производства в городских ремеслах средневековой Армении, в том числе и ковроткачества, были следствием развития товарного производства.

Итак, в тех районах, в которых произошло определенное развитие производительных сил, вместе с усилением процесса общественного разделения труда, создавались рынки для сбыта продукции ремесленников. В области переработки сырья в капэртоделии, а также в изготовлении ковров, имело место усовершенствование орудий труда и в результате этого изменения в трудоемких процессах. В тех же районах, в которых господствовал еще натуральный способ ведения хозяйства, ткань ковров, составлявшее главную отрасль местного кустарного производства, совершалось с помощью значительно более примитивных способов и орудий труда. Здесь еще не вошел в обиход технический «образец» рисунка ковра, нанесенный на миллиметровку, которая облегчает счет завязываемых узлов. Здесь «образцом» служил какой-либо старый ковер. Естественным следствием этого было отставание сельского кустарного производства «капэртов», «горгов» — ковров, отставание в технике переработки сырья и расцветки, а также в отношении качества тканья, от продукции городских ремесленников-профессионалов.

Ковровая ткань в убранстве армянского жилища истарин занимала свое особое место не только как предмет его обста-

¹ Ковродельческий гребешок с ручкой, которым прибивают уток к опушке ткани.

новки с практическим назначением, но и как художественное украшение, посредством которого различные слои народа выражали свои эстетические вкусы, свои мысли и переживания, с той лишь разницей, что народ в своей словесности выражал свои мысли и переживания словами, а в композиции ковра — орнаментами, рисунками и расцветкой.

Каждый район, сохраняя местные черты армянского художественного стиля, создавал в течение веков свои ковры со своими самобытными декоративными мотивами, с различной расцветкой, с различными размерами и густотой узлов. Композиция рисунков ковров имеет тесную связь с бытом и хозяйством, климатом, флорой и фауной, как и с верованиями каждого района. Так, в рисунках лорийских ковров (которые тесно связаны с рисунками ковров Агстевской долины) типичны мотивы животных — козули, оленя; из птиц — в основном мотив соловья, из насекомых — скорпиона и тарантула, а также орудий труда и схематических фигурок людей. В орнаментике ковров Араратской долины получили свое отражение виноградные кисти и листья и колосья пшеницы. В коврах Зангезура, близких коврам Карабаха и Нахичевани, запечатлелись остатки первобытных представлений людей о грозных силах природы — солнце и драконе — «вишапе» — противнике солнца и дождя, как и мотивы орла, оленя, дикого козла и др.

Среди прикладных искусств ковровое искусство выделяется тремя особенностями стиля. Во-первых, тем, что узоры и рисунки восточных ковров и, в частности, ковров закавказских, в том числе армянских, подвергаются стилизации. Растительные и особенно животные мотивы стилизуются. Животные изображаются в самых характерных своих чертах. Так, например, баран характеризуется головой с витыми рогами, орел — с распростертыми крыльями, павлин — своеобразно раскрытым хвостом и пр.; во-вторых, тем, что армянские, как и восточные, ковры имеют самобытный стиль, согласно закономерностям которого большинство декоративных мотивов так распределяется на плоскости ковра, что производит гармоничное впечатление и не теряет художественности своих пропорций, независимо от того, как повешен ковер — в длину или в ширину; в-третьих, тем, что декоративные мотивы армянских ков-

ров, несмотря на сохранение своих пропорций, отличаются все же друг от друга своими деталями, неподобие архитектурных скульптурных орнаментов.

Из всего этого видно, что мотивы восточных, в том числе и армянских, ковров до того видоизменились, что с первого взгляда невозможно определить их прототип. Необходимо отметить, что вместе с изменением содержания бытия и искусства изменились и формы ковровых мотивов. Они превратились постепенно только лишь в декоративные мотивы.

Несмотря на все это, буржуазные ученые, рассматривая орнаменты в застывшем состоянии, игнорируют эволюцию, пережитую ковровыми мотивами, то-есть игнорируют вместе с эволюцией содержания и эволюцию его формы. Именно по этой причине некоторые буржуазные ученые, исходя из современной формы мотивов дракона, изображенного на армянских коврах, принимают их за шкуры козла или зайца. Иные ученые, соглашаясь с тем, что это мотивы дракона, тем не менее всеобщее упускают из виду место и время происхождения и оформления данного декоративного искусства, его среду, и считают мотивы дракона продуктом заимствования. Между тем армянская мифология богата преданиями о битвах божества грозы — Ваһагн-а с драконами; о крылатых конях, взвивающихся прямо к жгучему солнцу из пучины вод; о титовинарах, беремняющих от воды; о драконах, извергающих целебные воды из пулов своих; богата она, наконец, многочисленными преданиями о культуре огня, о культуре деревьев. Эти мифы и рассказы, по всей вероятности, являются следствием частого отсутствия осадков в Закавказье, в том числе и на Армянском нагорье, и вызванной этим засухи, а затем внезапных ливней, в результате таяния снегов, наводнений. В мышлении первобытного человека все это должно было принимать фантастические формы, порождая подобные мифы. С течением времени мифические орнаментальные мотивы оторвались от своего исконного содержания. Тем не менее, в виде пережитков, они нашли свое отражение в прикладных искусствах и в ковровом искусстве не только армян, но и всех соседних народов Закавказья и Малой Азии. В качестве пережитков подобных композиций до нас дошли, например, символы солнца и его

вестников — птиц, колесница солнца и дракона — противника солнца. Имея аналогичное содержание обоготворения природы, мотивы этих символов по форме, однако, различны у каждого народа.

Остатки этих фантастических представлений в орнаментике кустарных ковров закавказских народов, по всей вероятности, отражают те мифические предания, которыми богата восточная, в том числе и армянская, мифология.

Мотивы орнаментов средневековых армянских ковров, как профессионального ремесленного, так и домашнего производства, дифференцируются также по своему содержанию и форме, исходя из назначения ковров. Так, например, если различия в рисунках и орнаментах ковров, предназначенных для повседневного употребления, в приданое дочерям, как и для преподношения, были не очень ощутимы, то ковры, иногда изготавливаемые как дар для церквей, в корне отличались от первых своими декоративными мотивами. В противоположность этому, декоративные мотивы ковров, вытканых для собственного употребления, создавались с определенной творческой свободой и, по существу, носили светский и, в частности, бытовой характер. Следовательно, трудящиеся массы, хотя и стихийно, своим материалистическим мировоззрением все же противодействовали в орнаментике своего прикладного искусства идеологии идеалистического искусства господствующих классов. Несмотря на определенное влияние церкви и господствующих классов, в армянском ковровом искусстве большое место занимают народные мотивы. Мотивы эти получают свое дальнейшее развитие после присоединения Восточной Армении к России, когда армянский народ навеки связал свою судьбу с великим русским народом и получил возможность развивать свои лучшие традиции.

Итак, можно сказать, что в средневековой Армении ковроделие являлось тем основным искусством среди прикладных искусств, посредством которого народные слои имели возможность проявлять свои мысли, бытовые обычаи, как и свои эстетические вкусы и потребности.

В прошлом ковроделие было одним из главных занятий женщин, в котором они проявляли свой талант и сноровку. На-

пример, по существовавшему в Армении обычаю, девушка, дабы показать свое умение жениховым послан, во время сватовства, по тем или иным предлогом, подходила к ткацкому станку — «торк»-у и начинала ткать быстро, ритмично и ловко. Этот обычай получил свое отражение также в фольклорных рассказах и сказках. Очевидно, что если в условиях натурального хозяйства, с одной стороны, делается упор на важность ковроделия среди других кустарных промыслов, то, с другой стороны, именно женщине отводится важная роль в кустарном промысле, в особенности в ковроделии. Во время публичного показа приданого (в Лори и Зангезуре это называлось: «բաժնիկ հիշեցնել» — «бажник ишэцнел» — приданое напоминать) девушки удостоивались хвалы. Естественно, что в этих условиях родители проявляли заинтересованность, чтобы их дочери специализировались в тканье и, главным образом, в ковроделии.

В очагах старых армянских кустарных промыслов местные самобытные формы ковроделия сохранились до наступления капиталистических отношений. Однако с 70-х годов XIX в., вследствие проникновения капитализма в Закавказье, в том числе и в Армению, оно получило иной вид. В. И. Ленин в своем гениальном труде «Развитие капитализма в России» писал, что в связи с развитием капитализма шло «вытеснение туземных вековых «кустарных» промыслов, падающих под конкуренцией привозных московских фабрикатов»¹. Далее, В. И. Ленин указывал: «Русский капитализм втягивал таким образом Кавказ в мировое товарное обращение, инвेलировал его местные особенности — остаток старинной патриархальной замкнутости,— создавал себе рынок для своих фабрик»².

Так, в результате развития капитализма в Закавказье началось падение кустарных промыслов, в том числе и в старых очагах ковроделия.

Упадок кустарных промыслов был вызван также углублением классового расслоения деревни, что вызвало уменьшение количества производимых для собственного потребления ков-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 520—521.

² Там же, стр. 521.

ров. Было время, до проникновения капитализма в деревню, когда крестьянская семья со средним достатком была в состоянии ткать по одному или по два ковра либо «капэрта» в год. С 70-х годов XIX века ограничивается и эта возможность. Упадок имел место, наконец, и по той причине, что не только техника кустарного производства, но и сезонный характер его работ, не удовлетворяли потребностям капиталистического рынка. Поэтому-то, в основном в городах организовались ковроткацкие мастерские фабричного типа, где часть женщин, бывших кустарей-одиночек, работала по найму. Большинство же их еще продолжало работать на дому. Попав в зависимость от торгового капитала, они работали в свою очередь на положении работниц — ковроткачих-надомниц. В капиталистический период во всех областях промышленности, в том числе и в ковроделии, капиталисты безжалостно эксплуатировали женщин и детей. В эпоху капитализма изменяются некоторые устарелые формы организации труда ковроткачих, вследствие определенного развития техники ковроткачества. В результате превращения ковров в товар, подвергаются изменению также и их художественное оформление и орнаментика. В различных местностях в стиль ковров, ткавшихся по заказу торговой буржуазии, проникает эклектизм. Этот процесс принимает особенно острый характер в среде той части буржуазии, которая была оторвана от своей родины. В качестве посредника, армянская буржуазия удовлетворяла спрос международного рынка. Следовательно, лишенная собственного «отечественного» рынка, армянская буржуазия была весьма мало заинтересована в сохранении особенностей национального стиля. В одной из статей, написанной в 1890 г., читаем: «Ныне ковры, вытканые в Себастии, являются копиями персидских или нескольких видов традиционных ковров... Да будет известно, однако, что нужно придавать большое значение расцветке, любимой европейцами и американцами. Ибо это они должны украшать свои салоны и спальни расцветкой, соответствующей своему собственному вкусу»¹.

¹ Վորդազորժուհիները և Սեբաստիա, «Արևիկ», Կ. Պոլիս, 1890 թ. № 2607, стр. 3.

Подобные торговые притязания наблюдались также у закавказской буржуазии. В 1901 году в докладах первого съезда предпринимателей кустарных промыслов Кавказа говорится, что ковроделы Индии, Персии, Малой Азии и прочих стран лучше знакомы с европейскими потребителями, чем они. Несмотря на то, что кавказские ремесленники владеют более высокой техникой, они производят более аляповатые, бесцветные ковры¹.

Итак, от Закавказья до Малой Азии торговая буржуазия, отказываясь от самобытности, подчинялась спросу и потребностям европейского и американского рынков, созершенно чуждых ковровому искусству и народным традициям армянского ковроделия. В противовес этому, трудящиеся массы у себя на родине — в Армении, — как и вообще в Закавказье, сохраняли и развивали традиции национальной культуры армянского народа, создавали ковры на отечественные темы. Это делали на селе те кустари, которые все еще ткали для удовлетворения своих собственных нужд, в городе — ремесленники-ковроделы, которые еще не были пауперизованы и все еще самостоятельно производили для рынка.

Помимо содержания мотивов и формы их передачи — стиля, отметим, что определенные мотивы, отжив свой век, отодвигались на задний план в период капитализма, а новые мотивы занимали первое место. Например, после проведения железной дороги в Закавказье, когда верблюд потерял свое первостепенное значение в народном хозяйстве, он стал постепенно исчезать как декоративный мотив и из ковровых композиций. В бывшей Эриванской губернии, в частности в Араратской долине, в 60-х годах XIX века в результате развития хлопководства в декоративных рисунках ковров появляются мотивы цветка хлопка и его коробочки.

Таким образом, в результате развития капитализма здесь развиваются транспорт, торговля, старые очаги кустарного ковроткачества уступают место городским ковроткаческим мастерским. Несмотря на количественный рост произ-

¹ См. «Труды первого съезда предпринимателей кустарной промышленности Кавказа в г. Тифлисе», Тифлис, 1902, стр. 15—16, 42—36.

водства ковров, благодаря развитию ковроткацкой технологии и товарного обращения, прснжикновение эклектизма в орнаметику ковров делает заметным отход ее от самобытных черт армянского стиля. Это объясняется спросом рынка и бестолковым употреблением анилиновых красок.

В годы первой мировой войны и в период мрачного господства дашнаков, при общем падении народного хозяйства, разрушается и ковровое дело в Армении. В некоторых районах, правда ненадолго, оно даже совершенно исчезает.

Победившая в Армении Советская власть сейчас же приступила к восстановлению народного хозяйства. Согласно статистическим сведениям, число рабочих и служащих в социалистической промышленности Армении в 1926 г. достигло 17584 человек¹, а сельских сезонных кустарей и ремесленников насчитывалось около 100 тысяч². Определенный процент их составляли ткачи, капэртоткачи и ковроткачи. По некоторым подсчетам, их число доходило до 9000 человек. Естественно, что рассеянность производителей и примитивная техника не могли удовлетворить потребности советского общества.

Советская власть, в числе проводимых ею крупных мероприятий, приступила к охвату в системе ремесленной кооперации и артелей мелких производителей и кустарей. Так, до организации Кустарно-промышленного комитета в Армении (27 марта 1925 г.), значительная часть ковроткачей по особым договорам сдавала свою продукцию государственным предприятиям. Хотя последние и доставляли основное сырье — шерсть и хлопок, но кустари сами обрабатывали его — мыли, трепали, пряли и красили. Ковер ткали по полученному образцу рисунка. Однако год от году не удовлетворяла старая кустарная техника возрастающие потребности советского рынка; культурно-бытовой уровень досоветского периода и остатки старых производственных отношений также не соответствовали чаяниям нового человека, строившего социализм. Например, в среде кустарей и ремесленников еще существовал стародавний обычай, прису-

¹ См. «Քորհրդային Հայաստանի ԲՊԿրո՛ղ» — «Советская Армения в цифрах» (статистический справочник, 1923—1927), Тифлис, 1928, стр. 143:

² См. газ. «Քորհրդային Հայաստան», Ереван, 1928, № 272.

щий ремесленникам средневековья,— хранить в тайне свой опыт, не делиться им. Правительственным постановлением от 27 марта 1925 г., дабы укрепить научно-техническую базу и кооперативные социалистические начала местного ремесленного производства, организуется Кустарно-промысловый комитет. Последний открывает в Ереване первую школу-мастерскую ткачества и ковроткачества для распространения технических знаний среди кустарей и для подготовки кадров специалистов. Для работы там предоставляются широкие возможности известным специалистам по ковроделию Д. Гаранфилян, Србуи Броянц, Овсепу Абрамян и др.

Усилиями комитета в 1925—1930 гг. в старых районах кустарного ковроделия Армении — в Лори, Зангезуре, Иджеване, Ереване и в других местах — организуется 12 ковроткацких кооперативных артелей, с более чем 40 мастерскими. Вследствие организации и быстрого распространения артелей, уже с 1929 г. начинается ощущаться необходимость объединяющего все ковродельческие артели центра. В 1930 г. для организации такового в Ереване созывается первый съезд ковродельческих артелей Армении, избравший центральное правление Ковросоюза. Оно приступает к механизации процессов обработки шерсти и сосредоточению их в одном месте. В Ереване строится центральная ковродельческая мастерская, красильня, прачечная для химического мытья ковров. В результате всех этих мероприятий — охвата ковроткачей системой ковродельческих артелей, механизации некоторых процессов обработки основного сырья — шерсти — и усовершенствования ковроткацких орудий,— заметно поднимается производительность труда ковроткача-рабочего. В 1935 г., когда появилось движение новаторов, в ноябре месяце, организовалась молодежная бригада ковроткачей-передовиков в Ереванской ковродельческой артели. Бригада доказала своей работой, что для простых орнаментированных ковров ширпотреба среднюю норму выработки рабочего можно вместо прежних 5500 узлов довести до 7200, а для тканья одного квадратного метра ковра — вместо 4,5 кг ниток расходовать 3,7 кг¹.

¹ См. газету «Երևանի Հայաստան», 1939, № 67.

Таким образом, значительно возрастает годовое производство ковров в Советской Армении. Если в 1912 г. в бывшей Эриванской губернии 6674 сезонно работавших кустаря (женщин) соткали 13 500 кв. метров ковров, то в 1952 г. в ковроткаческих артелях Советской Армении, помимо производства «капэртгов» и «угелатов» — дорожек, 2000 ковроткачей соткали 23 857 кв. метров ковров. Все это свидетельствует о том, что и в Советской Армении, благодаря кооперативной артельной системе организации ковроделия, развитию его техники, значительно повысилась производительность труда ковроткача.

После установления Советской власти в Армении создались все необходимые условия для небывалого подъема армянской культуры и искусства. Богатое кустарное наследие армянского народа, достижения передовой культуры прошлых поколений стали достоянием широких масс наших трудящихся. В области армянской культуры и искусства, с прикладными включительно, художники-мастера получили возможность создавать культуру, социалистическую по содержанию и национальную по форме. Художники прикладного искусства, изучая богатое наследие армянских миниатюр, в течение тридцати лет обогатили и продолжают обогащать золотой фонд армянского ковроткацкого искусства новыми рисунками и мотивами, а также портретным ковровым жанром. Живопись для ковров имеет свою специфику. Художник коврового искусства prepares прежде всего эскиз рисунка ковра. После этого он превращает эскиз в техническую картину — проект. Необходимо предвидеть все — густоту узлов проектируемого ковра, гармонию расцветки и мотивов ковра и пр. В области армянского советского коврово-живописного искусства выделяются знатные ковровые портретисты Д. Гаранфилян и Акоп Кешишян, как и Арутюн Табакян, художник Рубен Шахвердян, график-специалист по армянскому орнаментальному искусству Таракос, Мисак Абелян, С. Берберян. В. Агаян, С. Лусарарян и др.

Еще в 1924 г. художник коврового искусства и сам ковроткач Д. Гаранфилян становится новатором советского коврового искусства. «Среди современных мастеров ковроткачества в Армении самый видный — Довлет Гаранфилян. Гаранфиляна называют «мастером портретного ковра». В сущности, он созда-

тель этого жанра, так как сотканные им портреты положили начало целой новой отрасли советского декоративного искусства»¹. С большим мастерством он создал двадцать два ковровых портрета: В. И. Ленина, И. В. Сталина, их соратников, как и «крупнейших советских писателей. Следуя традициям, он отразил в орнаментатах портретных ковров социалистическое народное хозяйство, быт и культуру; использованные им декоративные мотивы взяты из нового советского быта.

Не менее известен в ковровой живописи художник Акоп Кешишян, который в 1933 г. создал в армянском стиле пять эскизов высококачественных ковров — один с мотивами животных в реалистической их трактовке, четыре — орнаментальных. В 1935 г., по случаю 10-летия Совета промысловой кооперации и краснознаменного МОПРа Армении, он изготовил два тематических ковровых эскиза. В 1939 г. в честь 1000-летия эпоса «Давид Сасунский» им же изготовлена ковровая композиция, посвященная Давиду Сасунскому. По эскизу графика-миниатюриста Тарагроса в 1939 г. к декаде армянского искусства в Москве был соткан прекрасный декоративный ковер. Несколько портретных и тематических ковров по эскизам Табакяна получили широкое признание. В 1937 г. на Парижской международной выставке созданные армянскими советскими мастерами в новом армянском стиле ковры удостоились золотой медали, а в 1939 г. на Нью-Йоркской выставке — высшей премии.

В годы четвертой послевоенной пятилетки ковроделие в Армении вступило в новую стадию развития. Рост культурно-технического уровня в местном промысловом производстве, в том числе и в ковровом, вызывает большое количество рационализаторских предложений в области ковровой тематики, орнаментации и технологии ковроделия.

Для опробования предложений в 1949 г. вновь открывается временно закрытая в годы Великой Отечественной войны ковровая художественная экспериментальная лаборатория. Там, впервые в 1950 г., была апробирована новая технология ковроделия, предложенная специалисткой-ковроткачихой Вар-

¹ М. В. Бабенчиков, Народное декоративное искусство Закавказья, Москва, 1948, стр. 69—70.

сеник Александян. Специфика этого предложения состоит в том, что для получения желаемого цвета и оттенка смешивают трехцветную шерсть различных цветов, подобно тому, как художник смешивает различные краски.

Вместо того, чтобы применять разноцветные ворсистые, полукрученные нитки для завязывания узлов, используется просто цветная шерсть.

Коллектив Ковровой художественной экспериментальной лаборатории изготовил несколько ковров по эскизам художника Акона Кешишяна, а именно: в 1950 г. — ковер, посвященный 30-летию Советской Армении; в 1951 г. (тоже по новой технике коврового ткачества) — СеванГЭС, «Цветущая весна», «Лань в рощице»; в 1952 г. — «Праздник мира» (с монументом Сталина) и ковры на иные темы. В 1953 г. соткан ковровый портрет Мао Цзе-дуна.

Помимо портретов, по эскизам художника А. Кешишяна, в Ковровой художественной экспериментальной лаборатории, под руководством Т. Игитяна, изготавливаются три десятка экспериментальных ковров в армянском стиле, с наименованиями различных местностей Армении. Из них десять уже переданы для массового распространения. В их композиции использованы образцы армянских миниатюр и декоративного искусства. Создание новых декоративных мотивов в армянском стиле крайне необходимо, дабы положить конец сухому схематизму ковров прошлого и определенным элементам эклектизма, проникшим в капиталистический период в армянское декоративное искусство.

Армянские советские мастера коврового искусства, исходя из известного ленинского положения, осваивают из богатого наследия армянской культуры прошлого все то, что являлось прогрессивным, создают ковры нового типа в армянском стиле. Получая новое содержание, композиция этой декоративной живописи, мотивы ее орнаментов сохраняют в своей форме лучшие традиции армянского народного искусства, реалистический стиль, простоту. В декоративных узорах ковра сохраняется крайне важная традиционная черта армянского народного искусства: при сохранении общей соразмерности, внесения все

новых творческих форм в их детали, мягкая ласкающая глаз расцветка «мареновый» («торони»), красный цвет фона.

Восемьдесят процентов артельного производства Ковро-союза составляют ковры в новом армянском стиле. Они получили широкое признание не только в нашей республике, но и во всем Советском Союзе.

Давая в основном правильное решение художественному оформлению ковров, их композиции, армянские советские мастера и художники ковров прилагают все усилия, дабы творческими исканиями разнообразить и обогатить армянское ковровое искусство. Все-таки около десятка ковров в армянском стиле, переданных для массового распространения, носят совершенно случайно им присвоенные названия различных мест Армении: Ереван, Двин, Арташат, Эчмиадзин, Звартноц, Гегард, Севан, Баязет, Айгестан, Горис и Зангезур. По нашему мнению:

а) Названия ковров не следует смешивать с этикетками различных товаров. Давая названия коврам, нужно принимать во внимание традиционные очаги армянского ковроделия, как и современные центры его.

б) Композиции узоров и рисунков этих ковров в большой мере страдают бессмысленным нагромождением различных армянских миниатюр. Это противоречит традиционной простоте армянского коврового декоративного искусства и вносит однообразие в композицию ковров отмеченных районов, в передачу образов растительного и животного мира. Рисунки ковров, отмеченных названиями различных местностей Армении, должны отражать местные хозяйственные и природные условия и местный быт, ибо развитие национальной формы социалистической культуры в нашем искусстве означает сохранение оригинальности и самобытности армянского искусства.

Победа социалистической революции и реконструкция народного хозяйства внесли коренные изменения в производственный быт и культуру ковроткачей. На смену старым отношениям людей пришли новые отношения творческого сотрудничества и социалистической взаимопомощи. Создались новый быт и культура в общественной, производственной и семейной жизни.

Большое внимание ныне уделяется подготовке кадров ковроткачей, которая проводится в цехах в порядке индивидуального прикрепления. Вновь поступившую ученицу прикрепляют к мастерице, которая в два месяца обучает ее «завязывать узлы», читать технический рисунок, «цагикнер тапел» — «рассыпать цветы» — то-есть ткать узоры ковра, прокладывать уточную нить — «миджнатэл», бить «кытут»-ом — большим гребешком и туго, вплотную придвигать последнюю горизонтальную нить к последнему ряду завязанных узлов, как и натягивать нити осювы — «кенк» — *հիւր* и готовить «асп»¹ — *սիւշ*. Затем ученица сдает экзамен, показывает приобретенные ею навыки. После того, как ею соткан первый ковер и сдан мастерицам-ткачихам публичный экзамен, ученица удостоивается звания мастера.

Дальнейшее поднятие квалификации ковроткачих и ковроткачей проводится в группах овладения техникой. В этих группах учащимся преподаются теоретические дисциплины по различным отраслям ковроткацкого искусства, освещаются лучшие достижения отдельных мастеров и сообщаются определенные сведения об организации промышленной кооперации и об уставе артели.

За прошедшие 27 лет со дня основания ковроткацких артелей выросли прекрасные кадры ковроткачей и ковроткачих. Из них в 1952—1953 гг. 414 человек удостоились звания ударниц, 362 человека звания передовиков производства и 170 человек за систематический выпуск ковров отличного качества удостоены диплома Совета Министров Армянской ССР.

На советских производственных предприятиях, в том числе в ковровых кооперативах, созданы все условия для проявления многосторонних навыков и способностей рабочих. Ковроделы охвачены кружками художественной самодеятельности и часто выступают для своих коллективов на олимпиадах. В связи с ростом социалистического соревнования в среде ковроделов создалась атмосфера творческого содружества. Имеет место широкий обмен опытом между ковроделами не только в нашей

¹ Ремиз—зевобразовательное приспособление.

республике, но и между ковроделами других братских республик (Украины, Туркменистана, Азербайджана и др.).

Благодаря социалистическому соревнованию, тесной взаимосвязи науки и производства, обмену опытом, новым отношениям творческого содружества, изо дня в день совершенствующейся технике, как и новаторству в технике и в ковровом производстве Армении, — ковры в армянском стиле выпускаются все в большем количестве, становясь доступными широким слоям наших трудящихся. Ковроделние Советской Армении, как одна из передовых отраслей прикладного искусства, национального по форме, социалистического по содержанию, стремится полнее удовлетворять высокие культурные запросы членов социалистического общества.



ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 1

Տնայնագործական և արհեստագործական արտադրութիւնը Երևանի նահանգում, 1900 թ. 1:
Գորգային գործվածքներ (կապերտներ, գորգեր, ջեջիֆներ)²

Թիվ	Գավառներ	Դրամական արժեքը (ռուբլիներ.)	Թիվ	Գավառներ	Դրամական արժեքը (ռուբլիներով)
1	Երևան քաղաք	—	6	Շարուր-Դարալագյազ	1200
2	Երևանի գավառ	3200	7	Ալեքսանդրոպոլ քաղաք	900
3	Էջմիածին	3500	8	Ալեքսանդրոպոլի գավառ	3000
4	Նախիջևան	2000	9	Նոր-Քայազետ	3400
5	Աուրմալու	7000			

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 2

Տնայնագործական գորգագործութիւնը և տնայնագործական ուստայնակութիւնը Երևանի նահանգում, 1912 թ.:
Նահանգի առանձին գավառներում գորգագործութիւնի գրութիւն մասին վկայում են հետևյալ տվյալները³

Գավառներ	Գորգագործութիւնի գրադրանակը	Այդ բնակավայրերում գորգագործութիւնի գրադրանակը	Պատրաստված գորգային գործվածքների արժեքը
Երևան	66	647	12875
Էջմիածին	80	410	7183
Աուրմալու	66	442	6761,5
Նոր-Քայազետ	42	537	12886
Ալեքսանդրոպոլ	156	2937	64178
Շարուր-Դարալագյազ	82	789	12143
Նախիջևան	82	912	11387,7
Ընդհանուր գումարը	574	6674	134394,2

ԾԱՆՈԹՈՒԹՅՈՒՆ ՆԻՆԱԿԻ.— Այդ ժամանակաշրջանի գների մակարդակի համաձայն, մեկ քառակուսի մետր գորգի միջին արժեքը հաշվելով 10 ռուբլի, 1912 թ. Արևելյան Հայաստանում արտադրվել է մոտավորապես 13 հազար քառ. մետր գորգ:

¹ Памятная книжка Эриванской губернии на 1902 г. Эривань 1902, стр. 107.

² Գորգային գործվածքները այդ ժամանակաշրջանում Երևանի նահանգի ընդհանուր արտադրութիւնի 8¹/₁₀ են կազմել:

³ Памятная книжка Эриванской губернии на 1912 г., стр. 13.

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 3

Գորգերի արտադրությունը (բացի կապերտից) 1926—1954 թթ.,
Հայկական ՍՍՌ-ի տպերատիվ արտելներում

Տարիներ	Չափը բառ- մետրերով	Տարիներ	Չափը բառ- մետրերով	Տարիներ	Չափը բառ- մետրերով
1926	500	1937	14200	1948	11180
1927	2060	1938	16100	1949	17787
1928	3000	1939	17300	1950	15820
1929	4000	1940	16120	1951	17026
1930	5000	1941	13617	1952	23357
1931	8600	1942	1636	1953	28411
1932	10500	1943	1506	1954	39550
1933	8000	1944	2516		
1934	9200	1945	6000		
1935	9800	1946	9141		
1936	10600	1947	9337		

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 4

1909 թ. Թիֆլիսում կայացած տնայնագործների համագումարում
Ուղուները գյուղի պատվիրակի ունեցած ելույթից¹

Հարյուրը վերջով² երկարությունը, հիտունը վերջով լայնու-
թյամբ մեկ կարպետի համար հարկավոր է ունենալ երկու փութ
բնական, ոչ մաքուր բուրդ, որը հստակած, լվացած, երկու
անգամ գդած ու բանած տալիս է մեկ փութ մաքուր թել, որը
և գործադրվում է կարպետի համար անմնացորդ:

- 2 փութ բուրդը միջին գնով արժե 14 ուրբի
- լվանալը և գդելը 4 ուրբի
- մանեղը և ոլորելը 8 ուրբի
- 30 ֆունտ թելի ներկելը (որից 10 ֆունտ
առնչը (հենքը) ներկելու կարելի
չի գրացվում) 6 ուրբի

Ընդամենը—32 ուրբի

Չորս լավ սովորած բանվորուհիներ մի այգուլիսի կարպե-
տից գործում են վեց օրվա մեջ մեկ արշին, եթե հաշվենք

¹ «Տնայնագործական համագումար», Թիֆլիս, 1909, էջ 74—75:

² Մեկ վերջուկը հավասար է 1,415 մլ., իսկ մեկ փութը հավասար է
16 կգ.:

օրավարձ — իրենց հացովը — օրական 25 կոպեկ, մի գործված արշինը արժենում է՝

վեց (6) սուրլի, սւրեմն 6 արշինը	36 սուրլի
Հինելը և ասպելը	2 սուրլի:
Նախընթացի հետ ընդամենը	70 սուրլի:

Եթե մենք մի այգախիսի կարպետ վաճառում ենք հարյուր (100) սուրլով, վաստակում ենք միայն երեսուն (30) սուրլի, որը պետք է բաժանվի վարպետուհու և միջնորդ վաճառողի մեջ, գուրս գալով նաև բնակարանի վարձը և հանձնելու արժեքը:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 5

**ԳՈՐԳԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՐՏԵԼՆԵՐԻ ՏԵՂԱԲԱՇԽՈՒՄԸ
ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ**

Ըստ շրջանների բաժանվում են հետևյալ կերպ.

1. Երևանի արտելը («Երգորգ») կազմվել է 1927 թ., այժմ ունի կենտրոնական արհեստանոց՝ Երևան քաղաքում, ցեխեր՝ Վերին Ձեյթուենում, Սարի թաղում, Նոր-Արեշում և Շահումյանի շրջանի Հաղթանակ ավանում: Արարկիր և Կամարակ թաղամասերում կան տանը աշխատող տնայնագործներ: Ընդամենը 250 գորգագործ:

2. Էջմիածնում 1953 թ. կազմակերպվել է մեկ արհեստանոց:

3. Լենինականի արտելը («Լենգորգ») կազմվել է 1929 թ., որը Լենինական քաղաքում ունի երկու արհեստանոց և տնայնագործ անդամներ, ինչպես նաև մեկական ցեխեր Մուսայելյան, Ջրառատ, Ախուրյանի շրջանի Արթիկ գյուղերում: Արտելական և տնայնագործ գորգագործների թիվը, ըստ տարվա եղանակների տատանվում է 150-ից 200-ի միջև:

4. Շահնագարի արտելը Ստեփանավանի շրջանում ունի երկու արհեստանոց, մեկը Սարչապետ գյուղում, մյուսը Ստեփանավան քաղաքում: Կան նաև տնայնագործներ այդ շրջանի Կուրթան, Դյուլապարակ, Լեջան, Ագարակ, և Ալավերդու շրջանի

Լամբալու, Քյորփու, Շնոզ, Ճսճկան, Սանահին, Թումանյան գյուղերում: Ընդամենը՝ 250 գորգագործ:

5. Փամբալի արտելն ունի ցեխեր Կիրովականում, Սպիտակամ և տնայնագործներ շրջանի գյուղերում:

6. Նոր-Քայազետի արտելը: Շրջիկենտրոնն ունի արհեստանոց: Մեկական արհեստանոց կա Սարուխան և Կարմիր գյուղերում, իսկ տնայնագործներ՝ ինչպես այդ, նույնպես և Նորագուղ, Արծիաքար և Լանջարերգ գյուղերում: Ընդամենը՝ 229—280 գորգագործներ, նայած սեզոնին:

7. Մարտունու արտելը: Շրջիկենտրոնն ունի մեկ արհեստանոց, իսկ շրջանի Վարդենիկ, Ներքին Գետաշեն, Զուլաքար և Ղաբանլու գյուղերում կան տնայնագործներ: Ընդամենը՝ 120—200 գորգագործներ:

8. Քասարգեչարի արտելն ունի մեկ արհեստանոց շրջիկենտրոնում իսկ տնայնագործներ թե այգտեղ և թե Ակունք գյուղում: Ընդամենը՝ 116—130 հոգի:

9. Իջևանի արտելն ունի արհեստանոցներ այդ շրջանի Իջևան, Աչաջուր, Սևբար, Վերին Աղբան, Նոյեմբերյանի շրջանի Կոթի, Ղոշղոթան գյուղերում և Գիլիջան քաղաքում: Տնայնագործներ՝ ինչպես նշված բնակավայրերում, այնպես է Իջևանի շրջանի Սարի, Ծաղկավան, Թաշթառակ, Լալի և Ենոքավան, Կարմիրի շրջանի Չալքենդ, Վերին Ճամբարակ և Կյուրենդ գյուղերում: Ընդամենը՝ 250—300 գորգագործներ:

10. Շամչաղինի արտելն ունի արհեստանոցներ Բերդ, Կրդի, Թովուզ, Կարմիր Աղբյուր, Մովսես, Այգեձոր, Պառավաքար գյուղերում, իսկ տնայնագործներ՝ շրջանի բոլոր գյուղերում: Ընդամենը՝ 300—400 գորգագործ:

11. Ախտալի արտելն ունի մեկ արհեստանոց և տնայնագործներ Մեղրաձոր գյուղում, մեկ արհեստանոց էլ Գյումուշգէս ավանում: Ընդամենը՝ 170—200 գորգագործ:

12. Ապարանի արտելն ունի մեկ արհեստանոց շրջիկենտրոնում և տնայնագործներ շրջանի՝ Քուչակ, Հազնաֆար, Վարդարուր, Լուսավյուղ և Օշական (Աշտարակի շրջան) գյուղերում: Ընդամենը՝ 150—200 գորգագործ:

13. Գորիաի արտելն ունի մեկ արհեստանոց, իսկ տնայնագործներ՝ շրջանի Տեղ, Քարահունջ, Սնձորեսկ և Բարձրավան գյուղերում: Ընդամենը՝ 120—150 գորգագործ:

14. Արտաշատում Լուպատերազմյան տարիներին կաղմա-

կերպովնց գորգագործական արտել, հատկապես Իրանից 1946 թվականին ներգաղթած հայերից: Շրջանի Մխչյան գյուղում կան տնայնագործներ: Ընդամենը՝ 200 հոգի:

ՓԱՍՏՍԹՈՒՂԹ N 6

**ՆԿԱՐԻՉ ԵՎ ԳՈՐԳԻ ՄԱՍՆԱԳԵՏ Դ. ԳՍՐԱՆՁԻԼՅԱՆԻ
ԳԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԳՈՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ՆԵՐԿԵԼՈՒ
ՄԱՍԻՆ**

(Քաղվածք նրա «Քննական ակնարկներ» ձեռագրից: Քաղվածքը բերում ենք անփոփոխ, մասնագետի գործածած անբժիններով)

Անդրկովկասյան, այդ թվում և հայ ժողովրդի վրա մեծապես ազդել են նրանց ջինջ երկնքի ծիածանի գույները: Այդ պատճառով էլ գորգագործներն այդ գույները վերարտագրել են իրենց շրջաններում գտնվող կենդանական և բուսական նյութերով. ինչպիսին են՝ սրդան կարմիրը, տորոնը, գանգոակը, ասպուռը, դեղնածաղիկը, որոնց պայծառ գույները ժողովրդական օրնամենտների հետ կազմել են ներգաղնակություն և համաշարիության հնչյունով գորգի անսամբլը:

Մեր գորգերի համար նոր ոճի ստեղծումը և մշակումը հնարավոր է ամեն մի վարպետ նկարչի համար, քննադատարար օգտագործելով հայկական հարուստ մանրանկարչությունը:

Գորգարվեստում հայկական ոճի ամենաաջանչելի հատկություններից մեկը նրա պարզությունն է: Գորգի ձևավորման մեջ կատարյալ ներգաղնակության հասնելու համար անհրաժեշտ է գորգի մակերեսի բաժանումը կատարել համաշարիորեն, տեղ տալով երիզներին, անկյուններին և կենտրոնին: Օրինակի համար, էսքիզի մեջ առաջին և երկրորդ նեղ շրջագոտիները ելի գորգի վրա բռնում են 4,6 սմ, ասպ լայն շրջագոտին պիտք է լինի առնվազն երկու անգամ ավելի լայն, քան երկուսը միասին լերցրած:

Գորգի համար բնդունված չէ միատոն մշակված ֆորմաները բազմագույնի հետ. այդ մեթոդը քնդհանրապես գործածվում է ֆրեսկոյի և գրերի ձևավորման մեջ: Նույնպես չի կարելի շրջագոտիների և կենտրոնի օրնամենտները առանց երիզի թողնել, այդպիսի երևույթը հայկական գորգարվեստի համար խորթ է: Գորգի վրա էսքիզից հետո ամենից

էտիանը գուցեների հարցը լուծելն է: Եթե գուցեների թարմությունը չի պահպանվում գորգի վրա, ապա էսքիզը կորցնում է իր նշանակութիւնը և մնում է սրպէս էսքիզ: Էսքիզի վերաբերյալ կրկնելով համաչափության մասին նույն միտքը, պէտք է ընդգծել, որ կենտրոնում մեզայլոսնը համաչափ պէտք է լինի կենտրոնի տարածութեան հետ համեմատած:

Չի կարելի նույնպէս ցանցանկարի ձևով մոտիվներ կիրառել գորգագործութեան մեջ, սրբ վերաբերում է տեքստիլ գորգանախշերին և ասեղնագործութեան:

Ա. ԹԵՄԵՐԻ ՆԱԽԱԳԱՏՐԱՍՏՈՒՄԸ

1. Բույսերով ներկելիք բրգլա թելերը պէտք է, նախ, սրահել կրի մեջ, այնուհետև, սպիտակ շրով «հակամեխել» (արգնել):

Այս գործողութիւնից հետո մաքուր ջրով լվանալ, որից հետո միայն կարելի է առլ ներկի կաթսային:

2. Նկարի համար երանգաշարված թելերը, նախքան ներկելը, այդ նպատակին նախապատրաստելու համար լավ է բոլոր մեկ ամանի մեջ շրի գնել: Ներկելու պրոցեսի ժամանակ համարները միատեսակութեան պահպանել:

3. 19-15 թ. մարտի 16-ից Մոսկվայի պատվերով գրադիկ էմ Կալինինի գիմանկարի գուցներով: Չորս կգ. 200 գրամ թել՝ բաղկացած 50 կամից: Կամերը տեսակավորեցի բոս սրակի և բոս հաջորդականութեան: Դեռ ոչ մի պրոցեսից չանցած կամերի կապերի վրա հանգույցներով նշանակեցի համարները՝ 1-18, ամեն համար 3-ական կամ, այնպէս, որ բոլորը առանց համարակարգման թվերի կարելի կլինի ջոկել, թե որն է 10, 14, 17 և կամ 18 համարները:

Կամակապի վրա 14—17—18 հերթականութեամբ կապված են հանգույցներ: Սպիտակացնելու համար 2 կիլոգրամ թելին ավի 300 գրամ օճառ, 4 կիլո 200 գրամ թելին՝ ավի 450 գրամ շիր, ալսինքն՝ մեկ կիլո թելին 110 գրամ շրի հաշվով:

Թելերը նախքան ներկելը շարժրով պէտք է երկար պահել, սրպէսզի թելերը ներկը լավ ստանան:

Այս պրակտիկայում առաջացան մեծ դժվարութիւններ գուցեների հաջորդականութեան և ֆոնի նկատմամբ: Այս ան-

գյամվա հանգամանքներն ինկատի առնելով, խիստ ուշագիտ լինել հետևյալ հրահանգներին:

ա) Թեկերը օճառով սպիտակացնելուց հետո, նորից տեսակափորել ըստ երանգների հաջորդականությամբ:

բ) Շրի քանակը 1 կիլոգրամ թելին տված 110 գրամի փոխարեն հաջորդ գործերում տալ 115—120 գրամ: Շրաջրի մեջ մեկ օր ու գիշերից ավելի չպահել:

գ) Շրաջրից հանելուց անմիջապես գնել պղնձի մեջ, թեկերը լամ թափ տալուց և խոնափությունը գուրս մղելուց հետո: Թեկերը պղնձի մեջ պետք է գնել այն ժամանակ, երբ ներկաջրի մակերեսին երևում են եռ գայու առաջին թույլ նշանները:

և) Չպետք է գործածել մեծ պղինձ, որովհետև այն ստեղծում է եռալու դանդաղիտություն և ծխի ու գոլարշու պատճառով խանգարում է տեսնելու ջրի եռալը և թեկերի հաջորդականություներ: Նպատակահարմար է գործածել միջակ պղինձ:

Բ. ԱՌԱՆՁԻՆ ԳՈՒՅՆԵՐԻ ՆԵՐԿԵԼՈՒ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ ՑՈՒՑՄՈՒՆՔՆԵՐ

Ամենահարգի և գործածական «ինդիկո», մուգ կապույտ գույնի ստացումը: Հնդկական ամենալավ «ինդիկոն» պինդ վիճակից լուծելու համար պետք է գործածել յուրաքանչյուր 100 գր. լեղակին 250 գրամ 66 աստիճանի «գաճ սու՛նու» (vitriol):

«Ինդիկոն» նախ պետք է ձեծել, փոշիացնել ալյուրի նման, այնուհետև հոգև ամանի մեջ գնել կրակի վրա, տաքացնել, որից հետո նրա վրա լցնել «գաճ սու՛նու» և առնվազը երկու ժամ փայտով խառնել:

Այդ դրությամբ երկու ժամ թողնելուց հետո արգեն կարելի է գործածել: 10 կիլոգրամ թելին 180 կամ 200 գրամ մարած «ինդիկո» կարելի է տալ:

Այս «ինդիկոյի» չորանալուց հետո, յուրաքանչյուր 10 կիլոգրամ թելին 500 գր. «աորոնի արմատ» գնելով, պետք է եռացնել, որից հետո կարելի է գործածել:

2. Մուգ կապույտից հետո, «ինդիկոյի» ջրի մեջ կարելի է ներկել բաց կապույտ:

3. «Ղբրդի սերմով»¹ մուգ կարմիր ներկելը: Նախ թելը պետք է մշակել 1-ին հատվածում դույց տրված ձևով: Սերմը

¹ «Կիպրոսի սերմ»-ի փոխարեն ներկարարների շրջանում գործ է անվում «գրբրդի թոխում» թուրքերեն տերմինը:

ձեռնարկուց հետո պետք է նրանից տանել 200 գր., 100 գրամ թխարքուր, 10 գր. գլխատուր Այս բաղադրուածքունը 7 կիլոգրամ թելի համար է:

4. Վարդագուշն կարելի է ներկել «զրբըզի» ջրով, ստանց ներկ ավելացնելու:

5. Կզմինգրի գուշն ստանալու համար, թելերը վերեւում ցույց տրված ձևով մշակելուց հետո, պետք է տալ յուրաքանչյուր մեկ կիլոգրամ թելին 1 կղ. աորոն և մի քիչ «զրբըզի» սերմ:

6. Սուրճի գուշն թելերը առաջին հաստածում ցույց տրված ձևով նախապատրաստելուց հետո, տալ գլխատուր, որ «զրբըզից» ու Վինգիկոյից» ավելի քիչ պետք է լինի: Երանից ավելի «զրբըզի» և «զրբըզից» ավելի Վինգիկոյ:

7. Կանաչ առաջին հաստածում նշված գործողութունը կատարելուց հետո տալ Վինգիկոյ» և նրանից ավելի քիչ գլխատուր: Այսպիսով կարող ենք ստանալ մուգ կանաչ:

8. Բաց կանաչ կամ «փոտայի գուշն» կարող ենք ստանալ նրանց ներկաջրից:

9. Ոսկի թել (ոսկեգուշն) «զրբըզի» ջրով: մի քիչ «Ղրբըզ» դնելով և ավելի շատ «Ջանրիով»¹ կարող ենք ստանալ:

10. Ուղտի բրդի գուշն կարելի է ստանալ ընկուզգի կանաչ, բայց չոր կեղեից նախապես կատարելով հաստած 1-ում ցույց տրված գործողութունները:

11. Մեկ կիլո երկու հարյուր գրամ թելը գորգի ֆոնի մեկնամուգ «բորգո» կարմիր ներկելու համար օգտագործել՝

1 կիլոգրամ 800 գրամ աորոն,

1 ճաշի գդալ սրդան կարմիր,

1 թելի գդալ գինեքար:

12. Վարդագուշն ներկ: Առանձին պարզ, մաքուր ջրից սկսել, բացից գեղի մուգ: Լցնել շատ քիչ սրդան կարմիրի ջուր և նրա վրա ավելացնել քիչ աորոնի ջուր: Տորոնի ջուրը շատ քիչ քանակութամբ թելի գդալի ծայրով լցրու, նայած թե քեզ սրքան է բավարարում թելի մգութունը:

¹ Ջանրի (ալամահր) տորոնագրի բույս է, որի հունտերից ստացվում է դեղին գուշն:

Մուգ գույնի հասած վարդագույնները չեն վախենում գինեթիվի ազդեցությունից և չեն կորցնում իրենց պայծառությունը:

13. Տ որ ո ն ն ա գ ու յ ն ն եր կ ա մ բ ա ց ա ր ե ա գ ու յ ն ն եր: Պարզ և մաքուր ջրի մեջ ներկել, բացից դեպի մուգ գնացող արևագույնները: Այս գույնի ամենաբացից սկսած տալ շատ քիչ գեղին և մի քիչ էլ որպանի եփած ջուր: Այս գույնը իր պայծառության տեսակետից շատ զգուշությամբ է ընդունում գինեթիվ: Գինեթիվում մի քիչ շատ լցնելու դեպքում պայծառությունը կորցնելով սևանում և խունանում է: Բացի այդ բաց արևագույնը չի սիրում նաև կապույտների նման եփ գալ:

14. Տ որ ո ն ի մ շ ա կ ու մ ք դ ե մ ք ի գ ու յ ն եր ի հ ա մ ար:

ա) Դեմքի համար ներկելիք թելերի քաշը եթե 4 կգ. է, կամ 4—կիլոգրամից քիչ ավելի, տորոն վերցնել 2 կիլոգրամ կամ 2 կգ. 600 գրամ: Տորոնը եփել ոչ պակաս 10—12 ժամ: Տորոնը եռացումից ստացվող կարմիր ջուրը քամել էմալապատ ամանի մեջ և տեղը ավելացնել սպաղ ջուր: Այս գործողությունը կրկնել այնքան, մինչև որ կարմիր հյութը տորոնից լրիվ քամվի և նրա մեջ այլևս կարմրություն չմնա:

Որգան կարմիրը լցնել մեկ լիքը ճաշի գդալ, չի խանգարի, եթե նույնիսկ երկու ճաշի գդալ դնել:

բ) Գլխուրը մեկ ճաշի գդալից ավելի չլցնել:

գ) Կապույտ գույնը ավելացնելուց և բոլոր գույների բազազրությունը միացնելուց հետո մի լավ եռացնել:

դ) Հաջորդական գույները հանելուց հետո սառը ջրի մեջ լվալ, և մատներով լավ սանրել:

ե) Նրանից ավելի բացը ստանալու համար սկետք է նախ ներկելիք թելի փոքր ծայրը փորձել և ապա ներկել, աշխատելով, որ հաջորդ համարների գույնը չհավասարվի նախորդին և ստացվի ավելի բաց:

զ) Ներկած թելերը լվանալուց հետո, լավ կլինի կաժերից թափված ջուրը նորից լցնել ներկի պղնձի մեջ:

է) Դեմքի ամենաբաց երանգները կարելի է ստանալ միայն նոր եփած տորոնի կարմրագույն ջրի մեջ և ըստ երանգի պահել այնքան, որ անհրաժեշտ է:

Ի. Վ. Սաալինի (մարշալի
տախագուլ) նկարի դեմքի գույների մասին

Մինչև օրս զբոսած ցուցմունքները պահպանելուց բացի
այստեղ նկատի ունենալ հետևյալը:

ա) Տարածք թույլ մնա պղնձի ջրի մեջ. կապած տարածք
պղնձից չգատարիկ:

բ) Գույների համարգտականությունը պահպանելու և հավա-
ստար ներկելու համար նախքան նոր կաժերը մխրճելը, ներկի պղնձ-
ծի մեջ ստոր ջուր ավելացնել, ջերմաստիճանը իջեցնելու համար:

գ) Սկսած 6—7—8 համարներին, պղնձի ջուրը կապցնել ան-
հրամեշտ չէ:

դ) Այս անգամ սրգան կարմիրը շատ վերցնել 4 գլալից
ավելի:

Մ ս ի ը ա գ ս յ ն 750 գրամ թեղ ներկելու համար
օգտագործել՝

80 գրամ գլխասր (գաբա-մադր՝ Վ. Թ.)

50 գրամ տարան և քիչ, շատ քիչ լեզակ:

Գ. ՆԵՐԿԵՐԻ ԳՈՉՄԵՆԵՐ (մասնագետը չի ասում թե ինչ գույներ
պետք է ստացվեն՝ Վ. Թ.)

1. նկարի գույներ, ձև N° 1

4 կիլոգրամ թեղ ներկելու համար:

2 կիլոգրամ տարան,

100 գրամ ջահրի.

100 գրամ գլխասր,

100 գրամ սրգան:

Ձև N° 2

2,5 կիլոգրամ տարան,

200 գրամ ջահրի.

1 գլալ գլխասր,

0,5 գլալ սրգան:

Ձև N° 3

2,5 կիլոգրամ տարան,

200 գրամ ջահրի,

1 գլալ սրգան,

6,5 սուրճի բաժակ լեզակ:

(ՁԵՆ 1—17) երեքական կաթով (մաքուր) սառը ջրի մեջ
 Լոսոցնուց հետո իջեցնել ներկի պղնձի մեջ (ներկի ուժեղ
 Լոսոցած վիճակում): Պղնձի ներկի ջուրը պահասած գեպրում
 ներկված կաթերը լվանալ և ջուրը ավելացնել ներկի պղնձի մեջ.
 Եսյսպիսով, կաթից լվացված ներկը հօգտագործվի:

Ձև № 4

Վ. Ի. ԱՆԻՑԻ գորգ-գլխաճեղատի քելերի ներկման ունեցեալս

- 2 կիլոգրամ մեծամ տորսն,
- 100 գրամ քաջրի,
- 1 լիքը ճաշի գգալ որդան,
- 1 ճաշի գգալ գխասոր՝ նախավերջին աշխատանքի համար:

Ձև № 5

Մեծամ տորսն 1 կիլոգրամ 300 գրամ, քաջրի 100 գրամ, որդան
 1 լիքը ճաշի գգալ, գխասոր — մեկ և կես ճաշի գգալ (40 գրամ):
 Տորսնը սառը ջրի մեջ լվանալուց հետո լցրի պղնձի մեջ:

Երեսնի գորգագործական Գեղարվեստական փորձնական
 արվեստանոցի վարիչ Տ. Իգիթյանի դիտողութունները

Գորգագործ նկարիչ Գովարթ Գարանֆիլյանի ծոցատևարում
 հրատարակած պարբերականի գորգերի խավ թելերը ներկելու
 վերաբերյալ գրանցումների մասին.

1. Ինչպես պարզվում է գրանցումների հետ ծանոթանալուց,
 հանդուստալ Գ. Գարանֆիլյանը հիշյալ գրանցումները
 կատարել է ոչ թե թելերի ներկելու իր կողմից օգտագործվող
 սեղեպատուրայի ու սեծիմի նկարագրումները տալու համար,
 այլ գրանցել է հետագայում հիշելու համար անհրաժեշտ սրտ
 թվեր ու փաստեր, հաճախ իրար հետ շկայակցված, որոնց
 արանքում մնացած բաց տեղերը լրացրել է իր սեփական հի-
 շուրդով: Այս իսկ պատճառով, ներկայումս, այդ գրանցում-
 ների հիման վրա, դժվար է վերականգնել նրա ներկման ու-
 ժիմը և ավելի դժվար այն օգտագործելը գորգագործների
 մեջ:

Այլ գրանցումները կարող են հիմք ծառայել լաբորատոր
 հետազոտությունների համար, որոնց միջոցով միայն հնարա-

վոր է վերականգնել Գոյլաթ Գարանֆիլյանի ներկիման մեթոդիկան:

2. Չնայած վերոհիշյալ հանգամանքին, այժմ իսկ կարելի է մասնանշել նրա աշխատանքի մի շարք բնորոշ առանձնահատկությունները:

ա) Գ. Գարանֆիլյանը բոլոր թելերը օգտագործել է նախապես կրով մշակելուց հետո: Այդպիսի նախնական մշակումը կիրառվում է տեքստիլ արդյունաբերություն մեջ, սակայն այդ նպատակով թելերը գրվում են ոչ թե մաքուր կրի, այլ քլորակրի լուծույթի մեջ:

բ) Նախքան բոլոր տեսակի ներկերով (այդ թվում նաև ինդիկոյով) ներկելը, Գ. Գարանֆիլյանը բրդյա թելերը ենթարկելիս է եղել արդևման սպիտակ շրի միջոցով: Դա որոշ չափով տարբերվում է գորգի թելերը ներկելու ընդունված տեխնոլոգիայից. նախ՝ բոլորովին ընդունված չէ ինդիկոյով ներկվելիք թելերը արգնել, երկրորդ՝ ներկարարություն մեջ, բացի սպիտակ շրից, գործածվում են մի շարք այլ արգնիչներ (պղնձարջասպ, երկաթարջասպ, խրոմպիկ և այլն), որոնց մասին Գ. Գարանֆիլյանի մոտ ոչ մի հիշատակություն չկա:

գ) Ինդիկոյով ներկելու Գ. Գարանֆիլյանի հիշատակած մեթոդը միանգամայն անհայտ է ինչպես հին ներկարարներին, այնպես էլ գրականությունը և հիմնականում հակասում է ներկելու մինչև այժմ ընդունված ուսմանին. այդ տեսակետից, չափազանց հետաքրքիր կլինեն փորձերի միջոցով այդ մեթոդը վերականգնելը և ուսումնասիրելը:

դ) Գ. Գարանֆիլյանը օգտագործում է մի շարք ներկարույսեր «գրբրդի» (իմա Կիպրոսի՝ Վ. Թ.) սերմ, «ալամահրի», գխտոր, որոնք գորգի թելերի ներկման համար օգտագործվելիս չեն եղել: Այս տեսակետից չափազանց հետաքրքրական է այդ նյութերի փորձարկումը՝ մեր արտադրության համար նրանց պիտանիությունը պարզելու նպատակով:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 7

Գորգի հայտնի մասնագետ Խաչիկ Գազազյանի կողմից բուրդը, բամբակը քիմիական ներկերով (գերմանական և ֆրանսիական) ներկելու համար մշակված ռեցեպտուրան¹:

¹ Հիշյալ ռեցեպտները մեզ սիրով տրամադրեց Խաչիկ Գազազյանի աշակերտ ընկ. Սահակ Գյուլհարյանը:

Նկարիչ-զորագործ Գ. Գարանֆիլյանի ստեղծագործությունների ցանկը

№	Գորգի անունը	Թվականը	Նստա- թյունը	Չափեր	Ծանոթություններ	
1	Քորչրզային Հայաստանի սկտական գերբը	1925 թ. 1,5	—	—	2 հատ, մեկը կլոր, մյուսը՝ քառակուսի- 11 հատ նույն օրինակից 7 հատ գորգ	
2	Վ. Ի. Լենինի զորգանկարը	1925 թ.-1927 թ.	—	—		
3	Կ. Մարքսի զորգանկարը	1926 թ. 6,12	—	—		
4	Մ. Ի. Կալինինի զորգանկարը	1927 թ. 19,3	—	—	Այժմ Բարփի թանգարանում	
5	Նարիման Նարիմանովի զորգանկարը	1928 թ.	—	—		
6	Ի. Վ. Ստալինի զորգանկարը	1929 թ. 18,5	—	—	Գրական գործունեութ. 40-ամյակին	
7	Ի. Վ. Ստալինի զորգանկարը	1930 թ. 1,8	—	—		
8	Ինքնանկար	1930 թ. 9,12	56×76	1,40×1,15		
9	Գ. Կ. Օբչոնիկիձեի զորգանկարը	1931 թ. 27,6	56×56	—		
10	Մաքսիմ Գորկու զորգանկարը	1932 թ. 15,6	57×55	1,44×1,15		
11	Սիբանուշ Գարանֆիլյանի զիմանկարը	1933 թ. 24,3	56×56	60×46		
12	Վ. Մ. Մոլոտովի զորգանկարը	1934 թ. 11,3	56×56	1,48×1,15		
13	Ռուզվելտի զորգանկարը	1935 թ. 18,3	56×56	1,49×1,15		Նվեր Սովետական կառավարության նից Ռուզվելտին
14	Կ. Ն. Վորոշիլովի զորգանկարը	1937 թ. 17,12	76×56	1,49 1,15		Կարմիր Բանակի 19-րդ տարեդարձին
15	Ի. Վ. Ստալինի զորգանկարը	1939 թ. 11,8	56×56	2,68×1,78		Նվեր Ի. Վ. Ստալինին
16	Հայկական արվեստի տասնօրյակի սաթիվ	1939 թ. հոկտ.	56×56	3,46 . 2,43		
17	Ի. Վ. Ստալինի զորգանկարը	1941 թ. 6,8	5 ×56	1,78×1,35	Նվեր Ի. Վ. Ստալինին	
18	Վ. Ի. Լենինի զորգանկարը	1944 թ. հունիս	56×56	1,76×1,39		
19	Մ. Ի. Կալինինի զորգանկարը	1945 թ. 7,11	56×56	—	Ի. Վ. Ստալինի ծննդյան 70-ամյակի սաթիվ	
20	Ի. Վ. Ստալինի զորգանկարը	1949 թ. 13,11	56×56	1,70×1,33		
21	Ա. Ի. Միկոյանի զորգանկարը	1950 թ.	—	—	էսքիզ	

(Ստորև բերված սեղեպաները առար կիլոգրամ՝ բրդի կամ բամբակի մանվածք ներկելու համար են):

ԿՍՊՈՒՅՏ ՆԵՐԿԵԼՈՒ ՀԱՄԱՐ

Սուգ կապույտ գույնի № 1-ի համար անհրաժեշտ ներկերն ու բրուները: Կապույտ ՉՅ 280 գրամ, կապույտ ասակա՝ (Saxe) 84 գր., երկնագույն կապույտ՝ 112 գր., կարմիր Տ՝ 14 գր., գեղին GKO՝ 7 գր., նատրիում սուլֆատ (sulfate de soude) 600 գր., քաղցախաթթու (acide acétique) 400 գր., ձմաբային թթու (acide sulfurique) 150 գրամ, իսկ առանձինը՝ խրոմպիկ (Bichromate) 70 գր.:

Սուգ կապույտ № 2-ի համար: Կապույտ ՉՅ 125 գր., կապույտ NSG 124,50 գր., գեղին G 10, 40 գր., կարմիր: S 10, 40 գր., նատրիում սուլֆատ 300 գր., քաղցախաթթու՝ 200 գր., ձմաբային թթու՝ 100 գր., իսկ առանձին խրոմպիկ 60 գր.:

Սուգ կապույտ № 3-ի համար: Կապույտ NSG. 55 գր., կապույտ աստրոլ՝ 110 գր., երկնագույն կապույտ՝ 30 գր., գեղին G 4 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 500 գր., քաղցախաթթու՝ 200 գր., ձմաբային թթու՝ 85 գր., խրոմպիկ՝ 25 գր.:

Սուգ կապույտ № 4-ի համար: Կապույտ NSG 60 գր., կապույտ աստրոլ՝ 118 գր., երկնագույն կապույտ 32 գր., գեղին G 4 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 500 գր., քաղցախաթթու՝ 200 գր., ձմաբային թթու՝ 100 գր., իսկ խրոմպիկ՝ 25 գր.:

ՄԻՋԱԿ ԿՍՊՈՒՅՏԻ ՀԱՄԱՐ

Միջակ կապույտ № 1. կապույտ ՉՅ՝ 95 գր., կապույտ ասակա՝ 105 գր., երկնագույն կապույտ՝ 35 գր., կարմիր S 14 գր., գեղին G 4 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 300 գր., քաղցախաթթու՝ 150 գր., ձմաբային թթու՝ 96 գր., խրոմպիկ 20 գր.:

Միջակ կապույտ № 2: Կապույտ ասակա՝ 35 գր., կապույտ ՉՅ՝ 64 գր., կապույտ երկնագույն՝ 14 գր., գեղին GKO 4 գր., կարմիր Տ՝ 3 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ձմաբային թթու՝ 30 գր., խրոմպիկ՝ 12 գր.:

Միջակ կապույտ № 3: Կապույտ աստրոլ՝ 55 գր., կապույտ NSG՝ 98 գր., երկնագույն կապույտ՝ 19 գր., գեղին G՝ 3 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ձմաբային թթու՝ 20 գր., խրոմպիկ՝ 8,5 գր.:

Միջակ կապույտ № 4: Կապույտ ՉՅ՝ 65 գր., կապույտ ասակա՝ 30 գր., կապույտ ՉՅ երկնագույն՝ 10 գր., կարմիր

Տ՝ 4 գր., գեղինՆԳ՝ $3\frac{1}{2}$ գր., նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 50 գր., խրոմպիկ՝ 8 գր.:

ԲԱՅ ԿԱՊՈՒՅՑ ԳՈՒՅՆԻ ՀԱՄԱՐ

Բաց կապույտ N: 1: Կապույտ «աստրոլ»՝ 10 գր., կապույտ NSG՝ 10 գր., երկնագույն կապույտ՝ 7 գր., գեղինՆԳ 3 գր., կարմիր B 1,25 գր., թթուների չափաք՝ նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 20 գր., խրոմպիկ՝ 4 գր.:

Բաց կապույտ N: 2: Կապույտ «աստրոլ»՝ 20 գր., կապույտ NSG երկնագույն՝ 10 գր., գեղինՆԳ՝ 2 գր., կարմիր (Bshe) 1,95 գր., թթուների չափաք՝ նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 30 գր., խրոմպիկ՝ 5 գր.:

Բաց կապույտ N: 3: Կապույտ «աստրոլ»՝ 10 գր., կապույտ՝ NSG $7\frac{1}{2}$ գր., կապույտ երկնագույն՝ 5 գր., գեղին GKO $1\frac{1}{3}$ գր., կարմիր Bshe 0,6 գր., թթուների չափաք՝ նաարիում սուլֆատ՝ 100 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 20 գր., խրոմպիկ՝ 3 գր.:

Կարմիր գույն N: 1-ի համար: կարմիր S 280 գր., սյուբրինս կարմիր 84 գր., կապույտ ՉB $1\frac{1}{2}$ գր., կապույտ երկնագույն՝ $2\frac{1}{2}$ գր., գեղին GKO 14 գր., նաարիում սուլֆատ՝ 400 գր., քաղցախաթթու՝ 200 գր., ծծմբային թթու՝ 50 գր., խրոմպիկ՝ 12 գր.:

Կարմիր գույն N: 2: Կարմիր S՝ 190 գր., երկնագույն կապույտ՝ 80 գր., գեղին GKO 10 գր., թթուների նաարիում սուլֆատ՝ 180 գր., քաղցախաթթու՝ 120 գր., ծծմբային թթու՝ 50 գր., խրոմպիկ՝ 15 գր.:

Խորասանի կարմիր N: 1: կարմիր S՝ 120 գր., սյուբրինս կարմիր՝ $33\frac{1}{3}$ գր., գեղին GKO՝ $1\frac{2}{3}$ գր., թթուների նաարիում սուլֆատ՝ 300 գր., քաղցախաթթու՝ 150 գր., ծծմբային թթու՝ 85 գր., խրոմպիկ՝ 16 գր.:

Խորասանի կարմիր N: 2: Կարմիր Bshe՝ 70 գր., սյուբրինս կարմիր՝ 20 գր., գեղին G 20 գր., թթուների չափաք նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 40 գր., խրոմպիկ՝ 7,5 գր.:

Խորասանի կարմիր N: 3: Կարմիր Bshe 60 գր., սյուբրինս կարմիր՝ 40 գր., գեղինՆԳ՝ 6 գր., թթուների չափաք՝ նաարիում սուլֆատ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 40 գր., խրոմպիկ՝ 7,5 գր.:

Կարմիր «կղմինգր» № 1: Կարմիր S 120 գր., գեղին GKO 50 գր., սյուրինս կարմիր՝ 12 գր., երկնագույն կապույտ՝ $13\frac{2}{3}$ գր., կապույտ սասկա՝ 2 գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 30 գր., խրամպիկ՝ 8 գր.:

Կարմիր «կղմինգր» № 2: Կարմիր՝ 130 գր., սյուրինս 15 գր., գեղին՝ 60 գր., կապույտ 2B՝ 3 գր., կապույտ երկնագույն՝ $12\frac{1}{2}$, թթուների չափսը՝ նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 30 գր., խրամպիկ՝ 9 գր.:

Կարմիր «կղմինգր» № 3: Կարմիր S՝ 55 գր., կարմիր Bshe 15 գր., գեղին GKO՝ 13 գր., սյուրինս կարմիր՝ $12\frac{1}{2}$, կապույտ SWG՝ 6,5 գր., թթուներ, նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 20 գր., խրամպիկ՝ 7 գր.:

Կարմիր «կղմինգր» № 4: Կարմիր S՝ 120 գր., գեղին GKO 40 գր., սյուրինս՝ 12 գր., կապույտ 2B՝ 2 գր., կապույտ երկնագույն՝ 10 գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 250 գր., քաղցախաթթու՝ 200 գր., ծծմբային թթու՝ 100 գր., խրամպիկ՝ 30 գր.:

Վարդագույն (Rose) կարմիր՝ 98 գր., գեղին G՝ 18 գր., կապույտ 2 B՝ 1 գր., կապույտ սասկա՝ $16\frac{2}{3}$, երկնագույն կապույտ (Bleu ciel)՝ 14 գր., գեղին G 18 գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 300 գր., քաղցախաթթու՝ 150 գր., ծծմբային թթու՝ 50 գր., խրամպիկ՝ 20 գր.:

Միջակ վարդագույն (Rose moyen) № 1: Կարմիր S՝ 60 գր., գեղին G՝ $20\frac{1}{3}$ գր., սյուրինս՝ $5\frac{1}{2}$ գր., կապույտ NSG $1\frac{1}{3}$ գր., երկնագույն կապույտ՝ $1\frac{1}{3}$ գր., թթուներ, նաարիում սուլֆատ՝ 200 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 40 գր., խրամպիկ՝ 14 գր.:

Միջակ վարդագույն (Rose moyen) № 2: Կարմիր S՝ 60 գր., գեղին G 20 գր., սյուրինս՝ 6 գր., կապույտ NSG 3 գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 200 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 40 գր., խրամպիկ՝ 15 գր.:

Միջակ վարդագույն № 3: Կարմիր S՝ 60 գր., սյուրինս՝ 12 գր., երկնագույն կապույտ՝ 0,80 գր., գեղին GKO՝ $3\frac{1}{3}$ գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 200 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 40 գր., խրամպիկ՝ 15 գր.:

Բաց վարդագույն (Rose claire) № 1: Կարմիր Bshe 30 գր., սյուրինս՝ 10 գր., գեղին G 11 գր., երկնագույն կապույտ $3\frac{2}{3}$ գր., թթուներ՝ նաարիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 60 գր., ծծմբային թթու՝ 30 գր., խրամպիկ՝ 3 գր.:

Բաց վարդագույն № 2: Կարմիր Bshe՝ 30 գր., սյուրինս՝ 10 գր., գեղին G՝ 10 գր., երկնագույն կապույտ՝ $3\frac{2}{3}$ գր., թթուներ. նատրիում սուլֆատ՝ 100 գր., քաղցախաթթու՝ 60 գր., ծծմբային թթու՝ 30 գր., խրոմպիկ՝ 4 գր.:

Յափկագույն (Réséda) № 1: Դեղին G՝ 27 գր., կապույտ NSG՝ 20 գր., երկնագույն կապույտ՝ 20 գր., կարմիր S՝ $10\frac{1}{2}$ գր., նատրիում սուլֆատ՝ 200 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 55 գր., խրոմպիկ՝ 12 գր.:

Յափկագույն № 2: Կապույտ աստրոլ՝ 15 գր., գեղին G՝ $19\frac{1}{3}$ գր., կապույտ NSG՝ 5 գր., կարմիր Bshe՝ $4\frac{1}{2}$ գր., թթուներ. նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 10 գր., խրոմպիկ՝ 3 գր.:

Յափկագույն № 3: Կապույտ աստրոլ՝ 15 գր., կապույտ NSG 5 գր., գեղին G՝ 20 գր., կարմիր Bshe՝ $3\frac{1}{4}$, թթուներ. նատրիում սուլֆատ — գր., քաղցախաթթու — գր., ծծմբային թթու՝ 20 գր., խրոմպիկ՝ 4 գր.:

Շագանակագույն (Marron) № 1: Կապույտ 2 B՝ $70\frac{1}{2}$ գր., կապույտ SWG՝ 105 գր., կարմիր S՝ 171 գր., գեղին GKO՝ $28\frac{1}{2}$ գր., թթուներ. նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 100 գր., ծծմբային թթու՝ 60 գր., խրոմպիկ՝ 20 գր.:

Շագանակագույն (Marron) № 2: Կապույտ 2 B գր., կապույտ SWG $80\frac{2}{3}$ գր., կարմիր S՝ 82 գր., գեղին GKO՝ 22 գր., թթուներ՝ նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 150 գր., ծծմբային թթու՝ 60 գր., խրոմպիկ՝ 20 գր.:

Ուղտի մազի գույն (Chamois) № 1: Կապույտ երկնագույն՝ 30 գր., կապույտ SWG 30 գր., գեղին G 14 գր., կարմիր Bshe՝ նատրիում սուլֆատ՝ 50 գր., քաղցախաթթու՝ 20 գր., ծծմբային թթու՝ 10 գր., խրոմպիկ՝ 1 գր.:

Ուղտի մազի գույն № 2: Դեղին G 50 գր., կարմիր S $30\frac{2}{3}$ գր., կապույտ SWG՝ $2\frac{2}{3}$, գր., կապույտ երկնագույն՝ 0,75 գր., նատրիում սուլֆատ՝ 100 գր., քաղցախաթթու՝ 20 գր., ծծմբային թթու՝ 15 գր., խրոմպիկ՝ 1 գր.:

Մուգ ուղտի մազի գույն (Chamois foncé): Կարմիր S 55 գր., կարմիր Bshe՝ 15 գր., գեղին CRO 13 գր., սյուրինս՝ 12 գր., կապույտ SG 7 գր., թթուներ՝ նատրիում սուլֆատ՝ 150 գր., քաղցախաթթու՝ 80 գր., ծծմբային թթու՝ 20 գր.:

Սև (noir) գույնի համար: Կարմիր S 150 գր., կապույտ NSG

53¹/₂ դր., կապուլյա ՉԲ՝ 56 դր., գեղին CRO՝ 23 դր., թթու-
նեք նատրիում սուլֆատ՝ 150 դր., քացախաթթու՝ 150 դր.,
ծծմբային թթու՝ 60 դր., խրամպիկ՝ 20 դր.:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ Ա՝ 8

Որդան կարմրի մասին: Էջմիածնի միարան, ծագկարար Տեր-
Գրիգորյան Սահակ վարդապետի 1832 թվականին Պետերբուրգի
ձեռարանին ուղարկած անգեկազրի համաձայն, Համեյ (ձեռա-
րանի անգամներից) զխանականը մի շահեկան զեկուցում է
անում սրզան կարմրի մասին, սրբ ազված է սուսերեն: Ըստ
այդ զեկուցման, այդ սրզը գանվում է «չալիք» ասված սեզի
վրա, հայանվում է տարին երկու անգամ՝ մի անգամ մայիս
ամսին, մի անգամ էլ օգոստոսի կեսերից մինչև սեպտեմբերի
վերջերք: Թիսա հովտա տարիներին քիչ է երևում, սրովհետև
պանվում է խոտերի և փոսերի մեջ:

Որդան կարմիրը գանվում է Երասխ (Արաքս) գետի երկու
կողմի դաշտերում, Էջմիածնի Շուլի գյուղից մինչև Սոր Վի-
րապ, մանավանդ Շուլի, Սարվանյար, Ենջերլի ու Հասանարապ
գյուղերի և Սոր Վիրապի շրջակայքում, Արաքսի մյուս կողմը՝
Սեֆիարապ գյուղի շրջակայքում, ինչպես նաև Արարատի ստո-
րոտից բխած Կարասու կամ Սև ջուր գետի երկայնքում՝ Գաշ-
րուտունի և Գարապո ասված գյուղերի միջև բնկած տարածու-
թյան վրա:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ Ա՝ 9

«Թրատ կարմիր ներկելոյ, թէ կտաւ, թէ մանած»¹:

Մեկ նուկի բանին զխոտըն Օ (50) դրամ, շիպ ԻԵ (25)
դրամ, աօրունն Ա (1), գլխոտըն, գշիպն ազայ դտա և յառաջ
տաք ջրով զգխոտըն շապիէ և գրանն այդով աձաէ, բայց ջուրն
անչափ թոյ լինի, որ լուր գկտան թրջէ և գուելանայ և շիոկ
յարեգակն, որ շարանայ. գարձեալ գշիպն աուր այդ կերպովդ և
չորացուր յարեգակն, բայց եթէ կտաւ է և փոխ գուզան գե-
նին, որ արեգակն լինի, նշան արա, որ ի ներկելոյ տունն երև
զայն ասնեա: Ապա երբ շիպեն շորացնես, տար ի քաղցր ջուր
լայ գրանին դամենն գեհն գ. գ. անգամ և ի քարն դարկ և

¹ Տես, ՀՍՍՌ Մատենադարան, ձեռագիր Ա՝ 551, էջ 87բ:

քամէ և տար. և թէ արուեստով որպէս սասմն է և գեմն հանէ
 դ.ա.ծայրն պազ ջրով լայ և տես, որ երբ հաւնես գունին, շուտով
 հանես, թէ չէ սեւագոյն լինի»¹:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 10

ԼՈՒԴՈՎԻԿՈՍ 13-ՐԴԻ ԿՈՐԳԻՆԱԼ ՌԻՇԵԼԻՅՈՅԻՆ
 ՀՂԱԾ ՀՐՈՎԱՐՏՍԿԸ ՊԵՐՍԻԿ ԵՎ ՀԱՅ
 ՎԱՃԱՌԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆՆԵՐ

«Sur la prière qui nous a été faite de la part de notre très cher et bon ami le Roy de Perse de favoriser ses sujets tant de la Perse que de l'Arménie qui voudront apporter ou envoyer en notre Royaume des marchandises de leur pays ou y porter celles de France et sur l'instance que les marchands persiens et arméniens nous auraient faites de permettre que Louis Fréjus, marchand et habitant de la ville de Marseille, lui par nous établi leur agent facteur ou entremetteur pour la sûreté et la facilité de leur commerce afin de recevoir des marchandises qu'ils apporteront ou enverront et les adresses à des personnes loyales pour en faire la vente et le débit; à ces causes désirant à l'instance du dit roi de Perse que tous ses sujets reçoivent de Nous toute sorte d'assistance et de protection afin que les nôtres la reçoivent semblable en terre de son obéissance, Nous avons par ses présents pris et mis, prenons et mettons en notre protection et sauvegarde spéciale les marchands et fermiers persiens et arméniens avoués du dit roi de Perse, ensemble leurs agents et facteurs avec les marchandises qui viendront et aborderont en notre ville de Marseille et autres ports de Notre pays de Provence et du Royaume, et vous mandons et ordonnons que vous ayiez à les laisser librement et paisiblement trafiquer et négocier avec tout confort aide et assistan-

1 Ու. Հարությանյանի «Ներկերի և թանաքների գործածությանը հին հայկական ձեռագրերում» աշխատության մեջ բնագրի սխալ ընթերցումով, սպրզել են հետևյալ սխալները. 1. «գուզ ան գեհին» պետք է լինի՝ «գուզան գեհին»։ 2. «հասնես գունին», պետք է լինի՝ «հաւնես գունին»։ 3. «գրունի», պետք է լինի «գրանին»։

² Փաստաթուղթը գտնվում է Ֆրանսիայի Քուշտյուրոն նահանգի արխիվում (Archives dép. des B. — du Rh. B, 100)։ Այն հրատարակվել է Charles Diran Tekcian, Marseille, la provence et les Armeniens (Marseille, 1929) աշխատության մեջ (էջ 25—26), որից և մենք բերում ենք։

ce, quoi faisant nous avons permis et permettons au dit Louis Fréjus d'être leur agent facteur et entremetteur et en cette condition d'avoir plusieurs commis de magasin pour recevoir et enfermer les marchandises que les dits fermiers Persiens et Arméniens apporteront à Marseille, pour sous leurs noms décharger et vendre débiter, négocier et trafiquer et d'autant que les dits Persiens et Arméniens nous ont requis que Antoine Larméni *Arménien* habitant de notre ville leur fut donné pour truchement. Nous inclinant à leur juste demande, sur les témoignages qui nous ont été donnés de la fidélité, probité, bonnes moeurs et religion catholique apostolique et romaine dit dit *Armeni*. Nous avons agréé et agréons qu'il soit leur truchement et leur rendre en leur négoce toute l'assistance dont il sera par eux requis, car tel est Notre plaisir“.

**ԼՈՒԴՈՎԻԿՈՍ 13-ՐԳԻ ՀՐՈՎԱՐՏԱԿԻ ՀԱՅԵՐԵՆ
ԹԱՐԳԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸՆՆԸՆ**

«Մեր շատ սիրելի և յով բարեկամ պարսից թագավորը պանկանում է: Եւ թագավորութեան շնորհով իր հպատակներին, ինչպէս Պարսկաստանի, նուշպէս և Հայաստանի, սրտնք իրենց երկրից կուզենան սպրանքներ բերել կամ ուղարկել Մեր թագավորութեանը, կամ այտակից տանել Ֆրանսիականները, ինչպէս նաև բնագունի պարսիկ և հայ վաճառականների հարուցած խնդիրը՝ Մարսել քաղաքի բնակիչ և վաճառական Լուի Ֆրեյսլանին նշանակելու գործակալ կամ միջնորդ նրանց առևտրի սպրանքութեան, գյուրութեան համար, սրպեսզի հա բնագունի սպրանքները, սրտնք պիտի բերվեն կամ ուղարկվեն, և գրանք հասցեագրի անշահախնդիր մարդկանց, վաճառքը և գանձումը կատարելու համար: Հիշյալ պարսից թագավորի գիտումի մեջ արժարժիված խնդրանքներին համաձայն, որ իր բոլոր հպատակները Մեզինց բնագունեն ամեն առևտրի աջակցութեան և պաշտպանութեան, սրպեսզի մերինները ևս ստանան նուշը իր իշխանութեան տակ գտնված երկրում, Մենք սրանով առինք և իրինք, ամնում և գնում ենք մեր հատուկ պաշտպանութեան և հովանավորութեան տակ հիշյալ պարսից թագավորի պարսիկ և հայ այն ակնհայտ վաճառականներին, ազարակապաններին,

¹ Սույն թարգմանութեանը կատարվել է մեր կողմից (Վ. Թ.):

նրանց գործակալներին, միջնորդներին հետ միասին, որ պիտի գան իրենց ապրանքներով և ցամաք պիտի ելնեն Մարսել քաղաքի, Մեր Պրովանսի և թագավորության ուրիշ նավահանգիստները: Ուստի և ձեզ լիպորում և թույլատրում ենք, որ գուք նրանց տաք ազատ և հանդարտ վաճառքի և առուծախի պատշաճ բոլոր աջակցությունն ու օգնությունը: Այս բանի համար Մենք թույլատրեցինք և թույլատրում ենք հիշյալ Լուի Ֆրեժյուսին լինել նրանց գործակալը և միջնորդը, պայմանով, որ նա ունենա բազմաթիվ պաշտոնյաներ՝ ընդունելու և մթերելու այն ապրանքները, որ հիշյալ պարսիկ և հայ ագարակապանները Մարսել կրերեն, նրանց սնունով ցամաք հանելու և վաճառելու համար և հատկապես հիշյալ պարսիկները և հայերը մեր առաջ հայց են հարուցում, որ մեր քաղաքի բնակիչ Անտուան Լարմենի Հային նշանակենք սրպես իրենց թարգման: Մենք համաձայնում ենք նրանց օրինավոր պահանջին, այն վկայություններին համաձայն, որ մեզ տրվեց հիշյալ Հայի հավատարմության, անկեղծության, բարի վարուց և նրա կաթուղիկ առաքելական և հոռմեական կրոնին պատկանելու մասին, Մենք հավանեցինք և հավանում ենք, որ նա լինի նրանց թարգմանը և առևտրի ժամանակ նրանց տա այն բոլոր աջակցությունը, որ նրանք կպահանջեն: Դանգի այդպիսին է մեր կամքը:

ՓԱՍՏՍԹՈՒԹ ՁԵ 17

ԿԱՐԴԻՆԱԼ ՌԻՇԵԼՅՈՅԻ ՀՐԱՄԱՆԱԳԻՐԸ (1635 թ.
ՀՈՒՆԻՍԻ 24-ին) ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ ՀԱՅԵՐԻՆ ԱՌԵՎՏՐԻ
ԱՐՏՈՆՈՒԹՅՈՒՆ ՏԱԼՈՒ ՄԱՍԻՆ¹

«Les marchands arméniens choffelins et persiens, nous ayant fait représenter qu'ils avaient la volonté de continuer le commerce des soies et austres marchandises qu'ils font venir de leur pays, pourvu que la liberté, franchise et protection leur soient accordés comme aux autres marchands étrangers qui trafiquent en ce royaume, pour ces causes et suivant le pouvoir qu'il nous a plu à S. M. nous donner, avons donné et octroyé, donnons et octroyons congé pouvoir et permission à tous marchands arméniens, choffelins et persiens, de faire venir et apporter en toute liberté et su-

¹ Փաստաթուղթը դանվում է Ֆրանսիայի Ծովակալության արխիվում (Reg. I des Insin. *Amirauté*, 25 janvier 1650. fol. 803): Այն հրատարակվել է Շարլ-Տիրան Թեքյանի նշված աշխատության մեջ (էջ 10—17), որից և մենք բերում ենք:

reté de leurs dicts pays en ports et hâvres de Provence et autres de ce royaume telle quantité de soyes et austres marchandises que bon leur semblera pour les y vendre et débiter en payant les droits pour ce dû à S. M., permettant à ces fins a tous capitaines, maîtres et patrons de vaisseaux polacres et barques qui voyagent es-mers du Levant d'amener les dicts marchands en France avec soyes et les marchandises de leur pays.. Et pour donner plus de facilités aux dicts marchands de pouvoir faire leur commerce avec toute liberté et sûreté nous les avons pris et mis en la protection et sauvegarde du Roi et de la nôtre et faisons très expresse inhibition et défense à toute personne de troubler ni inquiéter sur mer ni à leur entrée et sortie de France, sous peine de répondre de leurs propres et privés de tous leurs dépens dommages et intérêts, à la charge néanmoins pour les Arméniens qu'à l'arrivée de leurs soyes et marchandises en dicts ports de Provence ils feront rapport au juge de l'Amirauté des marchandises qu'ils auront importées en la présence du Receveur général de nos droits».

**ԿԱՐԳԻՆԱԼ ՌԻՇԵԼԻՍՅԻ ՀՐԱՄԱՆԱԳՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ¹**

Ռիչելյոյսյի հրամանագրի մեջ ասվում է. «Ջուդայեցի և պարսկաստանցի հայ վաճառականները իրենց երկրից բերել ավամ մեատարի և ուրիշ ապրանքների առևտուրը շարունակելու բողձանք ևն ներկայացնում, պայմանով, որ իրենց ևս արվի ազատություն, ապահովություն և պաշտպանություն այն միևնույն իրավունքները, որ վայելում ևն օտար առևտրականները այս թագավորություն մեջ: Այս պատճառներով և, համաձայն Նորին Վսեմության մեզ ավամ խշտանություն, թուլատրեցինք և շնորհում ևնք անցապիք և թույլտվություն բոլոր Ջուդայեցի և պարսկաստանցի հայ վաճառականներին, որ ամենայն ազատությամբ և ապահովությամբ իրենց հիշյալ երկրից վաճառելու համար այս թագավորություն Պրոյանտի և ուրիշ նավահանգիստները բերել տան և կամ բերեն այնքան քանակությամբ մեատար և ուրիշ ապրանքներ, որքան իրենք ցանկանան, Նորին Վսեմությանը վճարվելիք ասուրքը հասուցելուց հետո:

Արևելյան ծովերը երթևեկից միջերկրականյան բոլոր նավերի և նավակների կողմաներին և տերերին թուլատրում

¹ Սույն թարգմանությունը կատարվել է մեր կողմից (Վ. Թ.):

ենք, որ հիշյալ վաճառականները իրենց երկրներից մեատարաներով և այլ ապրանքներով Ֆրանսիա փոխադրվեն. հիշյալ վաճառականներին Ֆաբրասյին արտանյալ պայմաններ ևն արվում իրենց առևտուրը ամենայն ազատութեամբ և ազանօրութեամբ կատարելու համար, նրանք Թաղտուրի և մեր հովանավորութեան ա պաշտպանութեան տակ ևն առնվում և խտրով արգելվում է, որ ոչ ոք չխանգարի և չանհանդուստացնի նրանց ինչպես ծովում, նույնպես և Ֆրանսիա մուտքի և ելքի ժամանակ: Հապտակ գեպքում բոլոր պատճառոված վնասներին նրանք պատասխանատու ևն իրենց անձով և իրենց սեփական գույքով, բայց այն պայմանով, որ հայերը, երբ իրենց մեատարաներով և ուրիշ ապրանքներով Պրովանսի նավահանգիստները հասնեն, պարտին տեղեկագիր ներկայացնել Ֆրանսիա ներմուծված ապրանքներին մասին ծովախալտութեան գաղտնիքին և ի ներկայութեան տուրքերի գլխավոր հարկահավաքին»:

ՓԱՍՏԱԹՈՒՂԹ № 12

ԼՈՒԴՈՎԻԿՈՍ 14-ՐԴԻ ՄԻՆԻՍՏՐ ԿՈՒԲԵՐԻ ՆԱՄԱԿԸ (1671 թ. ՀՈԿՏԵՄԲԵՐԻ 16-ԻՆ) ՊՐՈՎԱՆՍԻ ՊԱՌԱՄԵՆՏԻ ՆԱԽԱԳԱՀ ՕՊՊԵՏԻՆ, ՀԱՅ ՎԱՃԱՌԱԿԱՆՆԵՐԻՆ ՀՎԱՆԱՎՈՐԵԼՈՒ ԱՆՀՐԱԺԵՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ¹

«C'est un grand avantage que vous trouviez que les Arméniens abandonnent Livourne et apportent leurs soyes a Marseille. Je vous prie de leur donner toute la protection que l'autorité de votre charge vous permettra et de les garantir contre les chicanes des habitans de la dite ville qui ne connaissent pas en quoi consistait leurs avantages».

ԿՈՒԲԵՐԻ ՆԱՄԱԿԻ ՀԱՅՆԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ²

«Մեծ օգուտ է, որ հայերը Լիվոսնան թողնեն և իրենց մեատարաները բերեն Մարսել: Խնդրում եմ ձեզինից՝ նրանց տալ այն ամբողջ պաշտպանութիւնը, որ ձեր պաշտանը ձեզ թույլատրում է և պաշտպանել նրանց հիշյալ քաղաքի բնակիչներին ստանձնութիւններէից, որովհետեւ նրանք չեն իմանում, թե ինչու են կայանում իրենց օգուտը»:

¹ Փաստաթուղթը գտնվում է Դեպպինգի կազմված «Վարչական թղթակցութիւններ» ժողովածուում (Depping, *Corresp. Adm.*, p. 470): Այն հրատարակվել է Շարլ-Տիրան Թեքեյանի ղեկավարած աշխատութեան մեջ (էջ 23):

² Սույն թարգմանութիւնը կատարվել է մեր կողմից (Վ. Թ.):

Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

Յ Ա Ն Կ
Ներդրւոյ նկարներ

ԱՆՆ Բ. Կ.	Ն կ ա ղ ն ե ռ ի ս ն ու ն ր	Էջ
1	2	3
1	Նկ. 1. Կ. Մարքսի գորղանկարը*, գործված 1926 թ., էս- ֆրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	132—133
2	Նկ. 2. Վ. Ի. Լենինի գորղանկարի էսքրիզը, գործ՝ նկարիչ Ռ. Շահվերղյանի	134—135
3	Նկ. 3. Ի. Վ. Ստալինի գրմանկարով գորղ, նվիրված՝ Սո- վետական Հայաստանի 30-ամյակին, էսքրիզ՝ նկարիչ Հ. Քեշիշյանի	138—139
4	Նկ. 4. Մ. Ի. Կալինինի գորղանկարը, գործված 1945 թ., էսքրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	140—141
5	Նկ. 5. Կ. Ն. Վորոշիլովի գորղանկարը, գործված 1937 թ., էսքրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	142—143
6	Նկ. 6. Վ. Մ. Մոլոտովի գորղանկարը, գործված 1934 թ., էսքրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	144—145
7	Նկ. 7. Ստ. Գ. Շահումյանի գորղանկարի էսքրիզը, գործ՝ Հ. Թարակյանի	146—147
8	Նկ. 8. Գ. Կ. Օրջոնիկիձևի գորղանկարը, գործված 1931 թ., էսքրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	150—151
9	Նկ. 9. Ա. Ի. Միկոյանի գորղանկարի էսքրիզը, գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	154—155
10	Նկ. 10. Մառ Յղև-զուհի ծննդյան 60-ամյակին նվիրված գորղ, էսքրիզ և գործ՝ Հ. Թարակյանի	158—159
11	Նկ. 11. Մաքսիմ Գորկու գորղանկարը, գործված 1932 թ., էսքրիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի	160—161
12	Նկ. 12. Խաչատուր Աբովյանի գորղանկարը, էսքրիզ և գործ՝ Մ. Արելյանի	162—163
13	Նկ. 13. Հ. Թումանյանի գորղանկարը, էսքրիզ և գործ՝ Հ. Թարակյանի	166—167
14	Նկ. 14. Շոթա Ռուսթամովու գորղանկարը, գործված 1937 թ., էսքրիզ՝ նկարիչ Միլոսովի, գործ՝ «Կարմիր խալիչա» արտելի կոլեկտիվի	170—171

* Այս ցուցակի № 1 նկարը, որը տեքստուս նշված է «Տես հավիվա-
ծում № 2», ինչպես է 5 (8), № 6 (6) և № 10 (11) հավիվածից փոխադրված
էն ներդրւոյ:

1	2	3
15	<p>Նկ. 15. Բողոզան խմելնիցկու գորգանկարը, էսքիզ՝ նկարիչներ Հ. Չարգարյանի և Հ. Քեչիշյանի</p> <p>Նկարներ ասանց համարի</p> <p>Բնութակ անասունի շրջանում գորգագործությունը պատկերող կամպոզիցիոն նկար, գործ՝ Գ. Շարրարչյանի Հայկական ոճի նոր գորգ «Լոտի», էսքիզ՝ նկարիչ Հ. Քեչիշյանի</p> <p>Հայկական ՍՍՌ գեղարվեստի պատկերող գորգ, էսքիզ և գործ՝ Գ. Գաբանֆիլյանի</p>	<p>174—175</p> <p>18—19</p> <p>61—65</p> <p>310—131</p>

Ց Ա Ն Կ

Հայկելիստոս գետեղված նկարներ

Ա.Ն.
Ը.Կ.

Ն կ ա ր ն ե ր ի ա ն ու ն ք

1

2

- 1 նկ. 1. Վ. Ի. Լենինի գորգանկարը, գործված 1923 թ., էսքիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի:
- 2 նկ. 2. «Նոստրոն» հայկական հին գորգը:
- 3 նկ. 3ա. Թեմատիկ գորգ, վիշապի և արծվի կովի տեսարանով:
- 4 նկ. 3բ. Ի. Վ. Ստալինի գիմանկարով գորգ, էսքիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի:
- 5 նկ. 4. «Անահիտ», հին գորգանկարի օրինակից Նրևանուս գործված:
- 6 նկ. 5ա. Հայկական գորգ, գործված Լեհաստանում, 16—17-րդ դարերում (Բոտկինի կոլեկցիա, Լենինգրադ):
- 7 նկ. 5բ. Սիրանուշ Գարանֆելյանը Մ. Գորկու գորգանկարը գործելիս:
- 8 նկ. 6. «Գուհարի գորգ», գործված 1680 թվականին (Լոնդոնի Վիկտորիա Էնդ Լյուերտ թանգարանում):
- 9 նկ. 7. Ի. Վ. Ստալինի գորգանկարը, գործված 1941 թ., էսքիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի:
- 10 նկ. 8. Հայկական ոճի նոր գորգ «Սևան», էսքիզ՝ նկարիչ Ն. Քեչիշյանի:
- 11 նկ. 9. Ի. Վ. Ստալինի գորգանկարը, նվիրված՝ ծննդյան 60-ամյակին, էսքիզ և գործ՝ Գ. Գարանֆելյանի:
- 12 նկ. 10. Ղազարի շրճանի տնայնագործական գորգի նմուշ:
- 13 նկ. 11. Ինքնագործ գորգանկար Գ. Գարանֆելյանի:
- 14 նկ. 12. Գորգ, գործված Մշո իրական օրրանոցի արհեստանոցում 1908 թ.:
- 15 նկ. 13. Սովետական Հայաստանի 30-ամյակին նվիրված գորգ, էսքիզ և գործ՝ Ն. Թարակյանի:
- 16 նկ. 14. Գորգանկարիչ Գ. Գարանֆելյանը իր աշխատանոցում:
- 17 նկ. 15. Գորգագործ Սուլթան Գևորգյանը գորգը կտրելիս:
- 18 նկ. 16. «Մայր Հայաստան», «Օրինակ գորգ» կանվայի վրա ստեղծարանված:
- 19 նկ. 17. Մետաքս գորգ, գործված 1903 թ., նվիրված՝ Էջմիածնի 1600-ամյակին:
- 20 նկ. 18. Հայաստանի «Կարմրազրուշ» ՄՕՊԲ-ի 10-ամյակին նվիրված գորգ, էսքիզ և գորգ՝ նկարիչ Ն. Քեչիշյանի:
- 21 նկ. 19. Հայարհխորհրդի 10-ամյակին նվիրված գորգ, էսքիզ և գործ՝ Ն. Քեչիշյանի:

1

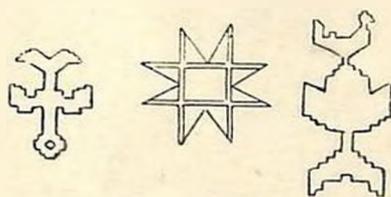
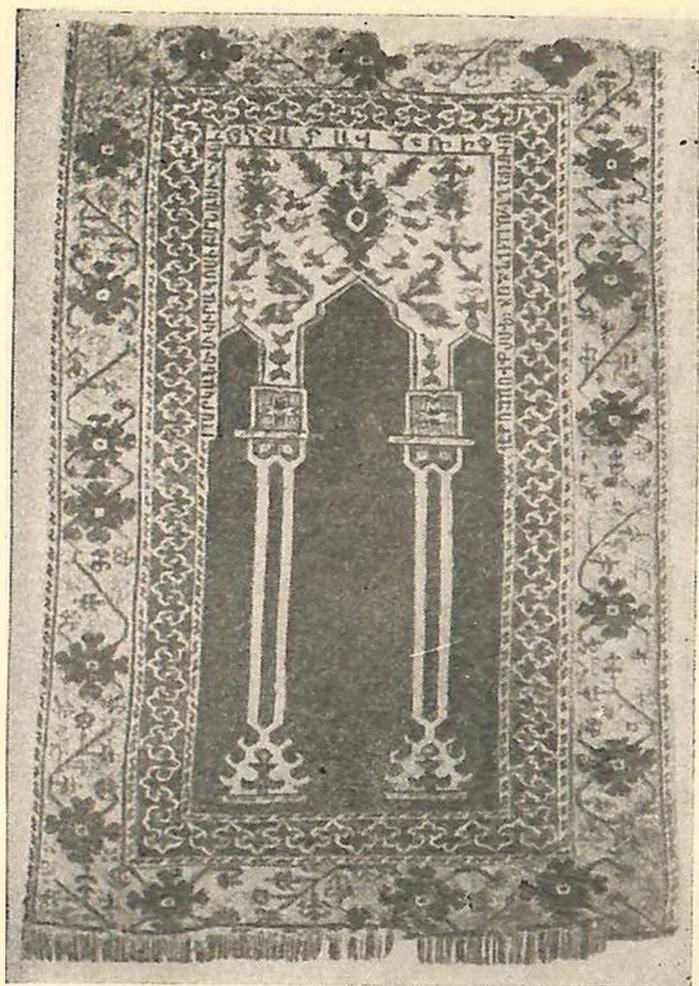
2

- 22 Նկ. 20. «Սասունցի Դավիթ» էպոսը խորհրդանշող կոմպոզիցիոն
 դորդ, էսքիզ՝ նկարիչ Հ. Քեշիշյանի:
- 23 Նկ. 21. Իջևանի «Դեղնաքյունջ» դորդի օրինակը, էսքիզ և գործ՝
 ՆուՆուՖար Էղիշյանի:
- 24 Նկ. 22. Հայկական ոճի նոր դորդ «Երևան», էսքիզ՝ նկարիչ Հ. Քե-
 շիշյանի:
- 25 Նկ. 23. «Երգորդ» արտելի երգի-սյարի անսամբլը օլիմպիադայում
 գորդադործների երգ-սյարը կատարելիս:
- 26 Նկ. 24. Իջևանի «Դեղնաքյունջ» դորդի նոր օրինակը:
- 27 Նկ. 25. Հայկական ոճի նոր դորդ:
- 28 Նկ. 26. Սերաստիա, կեսարիա և Սպարտա գործված գորդերի նմուշ-
 ներով մոնտաժ դորդ, գործված՝ կեսարիայում 1895 թ.:
- 29 Նկ. 27. Հայկական թոչնադորդ, գործված 19-րդ դարում Ուշակում
 (16-րդ դարի մի հին օրինակից):
- 30 Նկ. 28. Մեսաքուն դորդ, գործված 1939 թ., Հայկական արդեստի-
 10-օրյակի առթիվ, էսքիզ Տարադրոսի, գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:
- 31 Նկ. 29. Զիլե քաղաքում գործված վիշապավոր կապերտների հին
 նմուշներ:
- 32 Նկ. 30. Տնայնագործական դորդ, շրջագոտում աղաջեռու սխեմատի-
 պացված մոտիվներով:
- 33 Նկ. 31. Հայկական վիշապավոր դորդի նմուշ (17-րդ դար):
- 34 Նկ. 32. Զանդեգուր-դարաբաղյան տիպի դորդ:
- 35 Նկ. 33. Երևանի գորդադործական ղեղարվեստական արվեստանոցի
 կոլեկտիվը նկարիչ Հ. Քեշիշյանի «Բերքահավաք» գորդանկարի
 էսքիզը քննարկելիս:

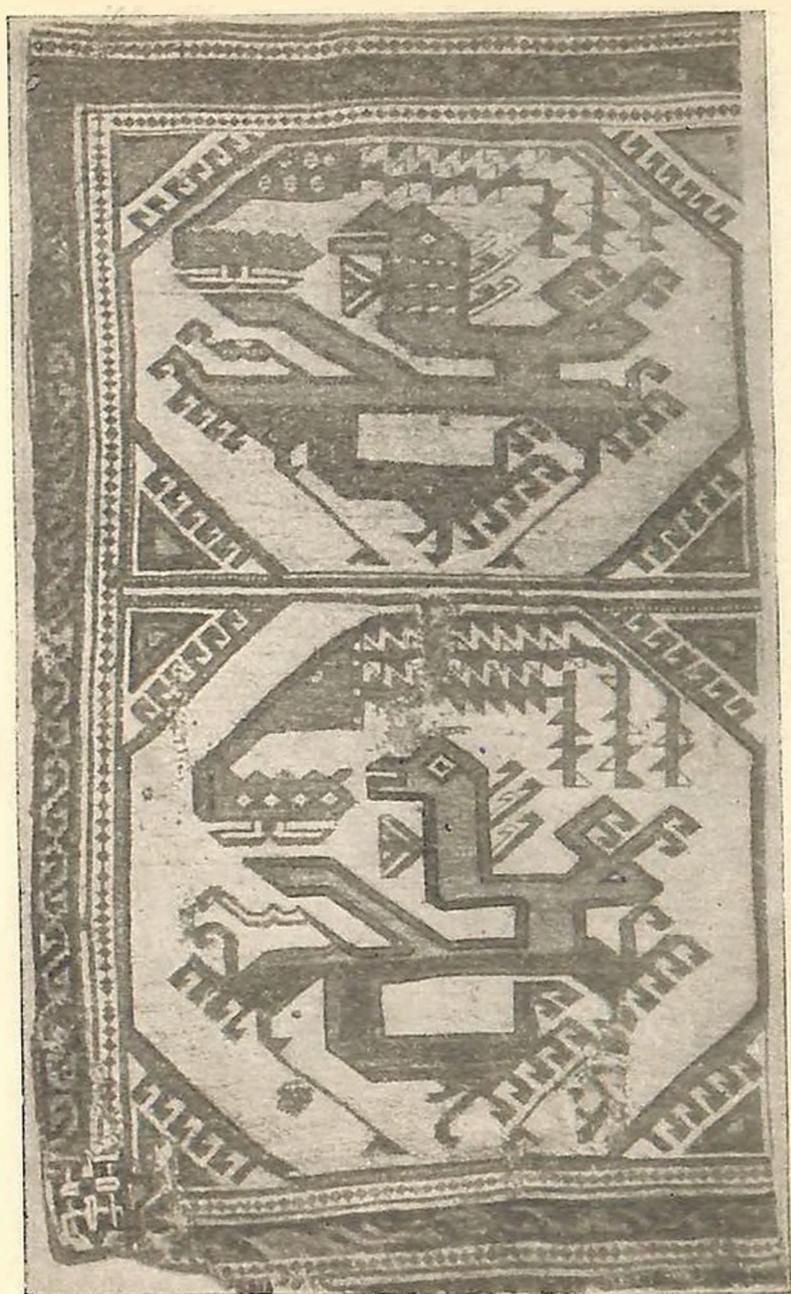
Մ ա ն ո թ ու թ յ ու ն — Հավելվածում №№ 3 և 5 նկարների համարները
 կրկնությունը հետևանք է հետադա դասակարգման:



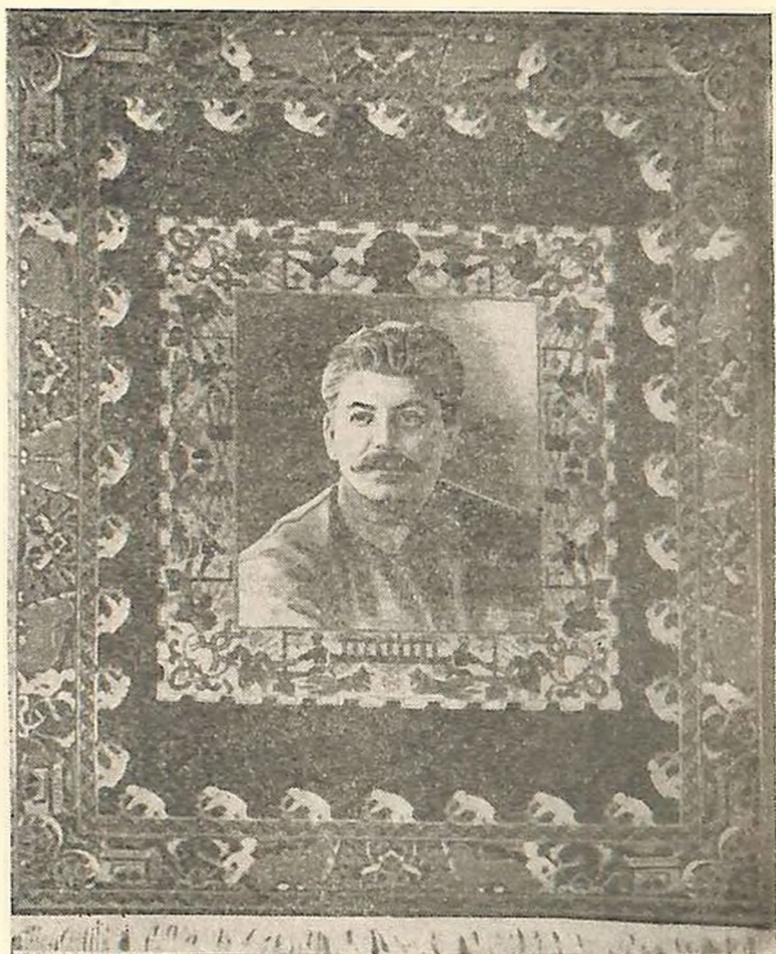
Նկ. 1. Վ. Ի. Լենինի դորդանկարը, գործված 1925 թ.,
էսքիզ և գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:



Նկ. 2. «Եռախորան» հայկական հին գորգ:



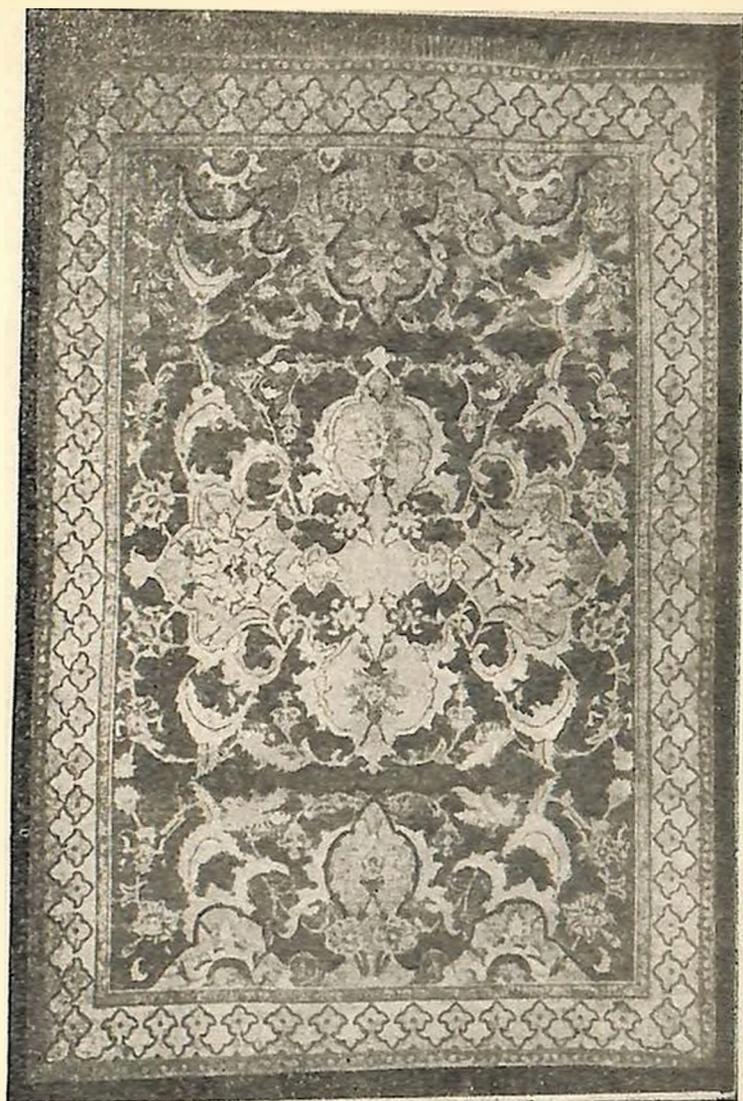
ևկ. 3ա. Թեմատիկ գորգ, վիշապի և արծվի կռվի տեսարանով:



Նկ. 3ր. Ի. Վ. Ստալինի ղեմանկարով գորգ,
էսքել և գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:



Նկ. 4. «Անահիտ», հին գորգանկարի օրինակից
երևանում գործված:



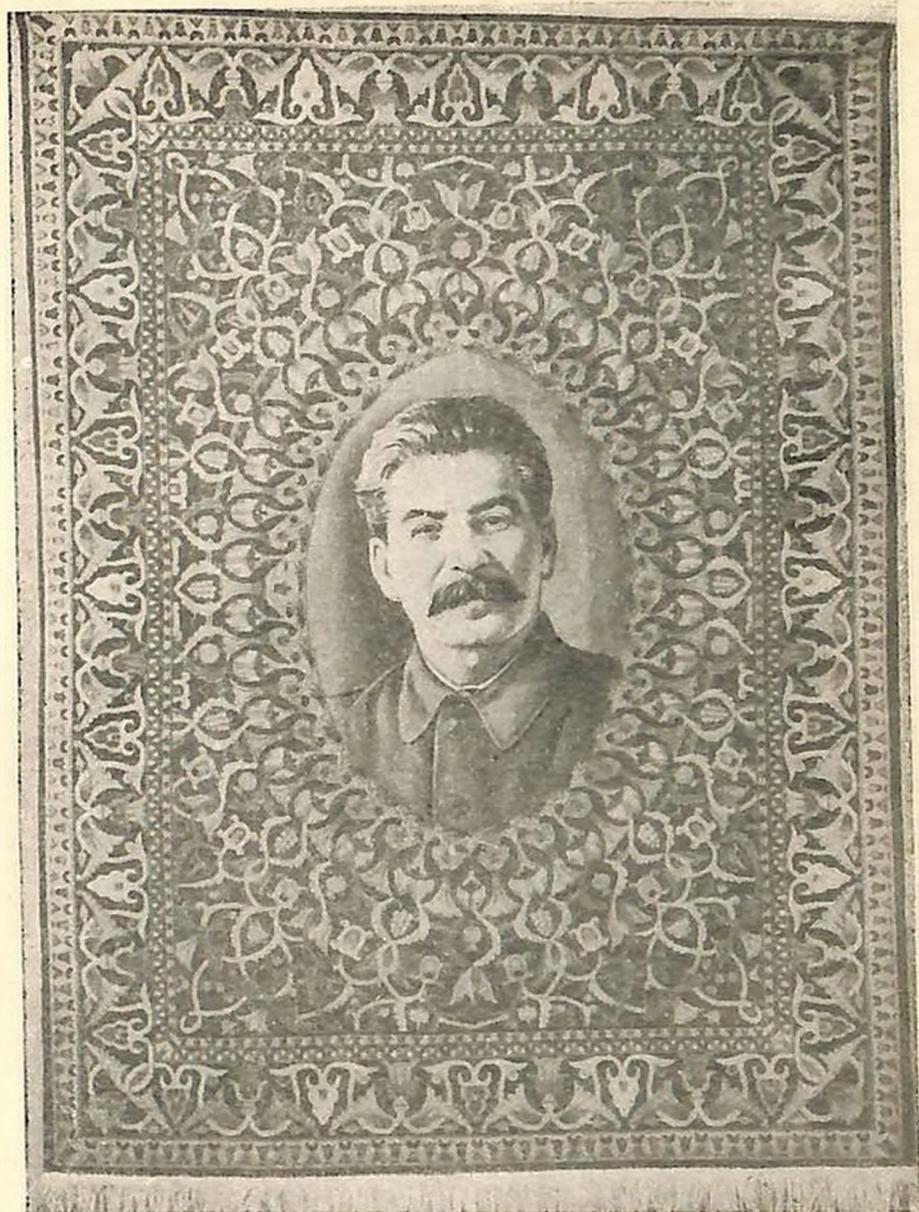
Նկ. 5ա. Հայկական դորդ, գործված Լեհաստանում, 16—17-րդ դարերում
(Բոսկիլնի հոլեկցիա, Լենինգրադ):



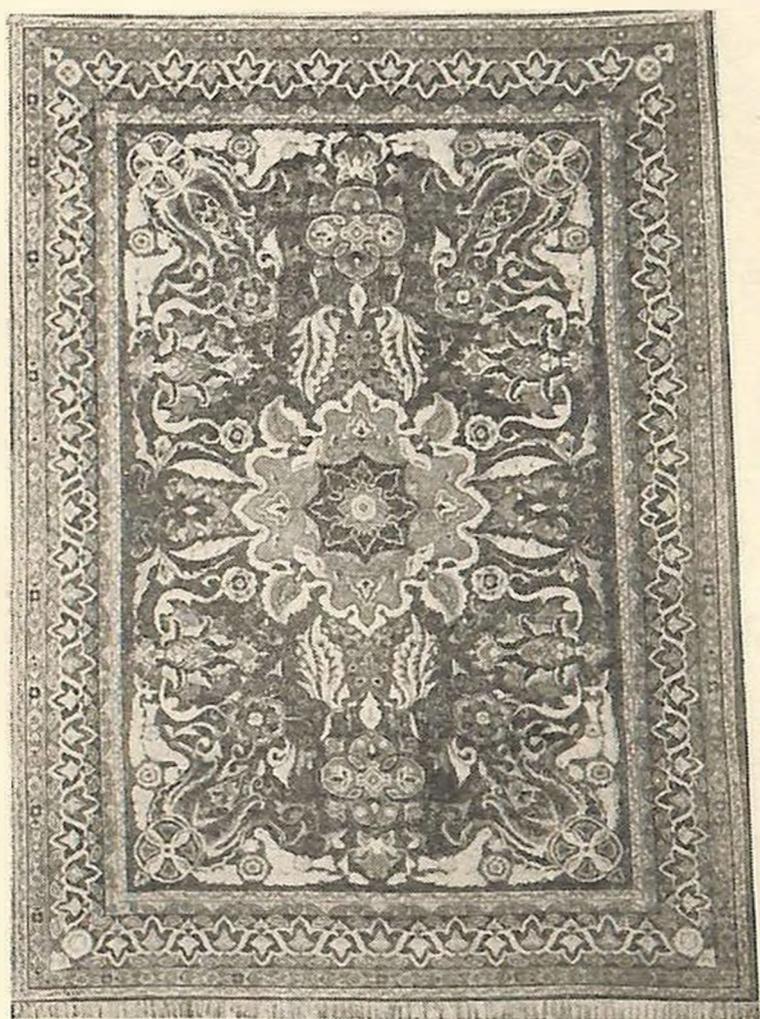
Նկ. 5ր. Սիրանուշ Գարանֆիլյանը Մ. Գորկու դորդանկարը
դործելիս:



Նկ. 6. «Գուհարի գորի», գործված 1680 թվականին
(պատկերվում է Հոնգոնի Վիկտորիա Էնդ Ալբերա թանգարանում):



Նկ. 7. Ի. Վ. Ստալինի դորգանկարը, գործված 1941 թ.,
էսբիդ և գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:



Նկ. 8. Հայկական ոճի նոր գորգ «Սեան»,
էսքիզ՝ նկարիչ Հ. Բեշիշյանի:



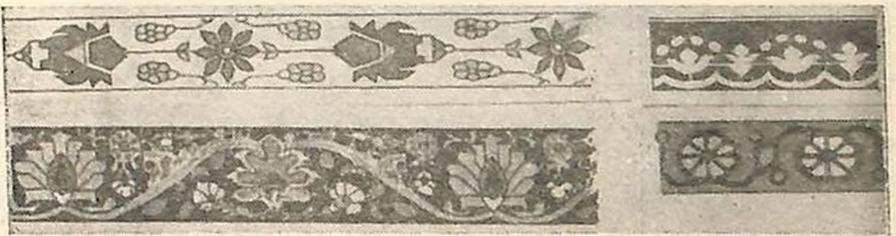
Նկ. 9. Ի. Վ. Ստալինի գորգանկարը, նվիրված՝ ծննդյան 60-ամյակին, էսբիդ և գործ՝ Դ. Գարանֆիլյանի:



Նկ. 10. Ղաղախի շրջանի տնայնագործական գորգի նմուշ:



Նկ. 11. Խնդնագործ գորգանկար Դ. Գարանֆիլյանի



. Նկ. 12. Գորգ, զործված Մշո իրական որբանոցի արհեստանոցում 1908 թ.:



Նկ. 13. Սովետական Հայաստանի 30-ամյակին նվիրված գորգ, էսքիզ և գործ՝ Հ. Թարակյանի:



Նկ. 14. Գորգանկարիչ Գ. Գարանֆիլյանը
իր աշխատանոցում:



Նկ. 15. Գորգագործ Սուքիան Գևորգյանը գորգը կտրելիս:



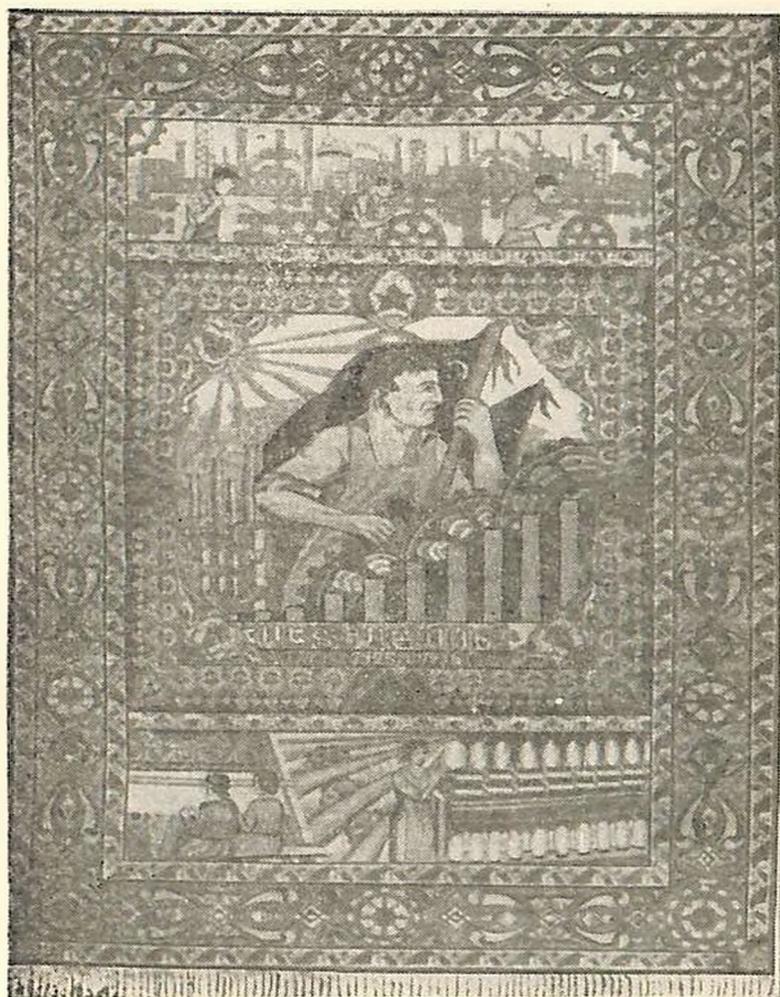
Նկ. 16. «Մայր Հայաստան», «Օրինակ գորգ» կանվախի վրա
ստեղծարարանված:



Նկ. 17. Մեծաբսե գորգ, գործված 1903 թ.,
նվիրված է Ջմիածնի 1600-ամյակին:



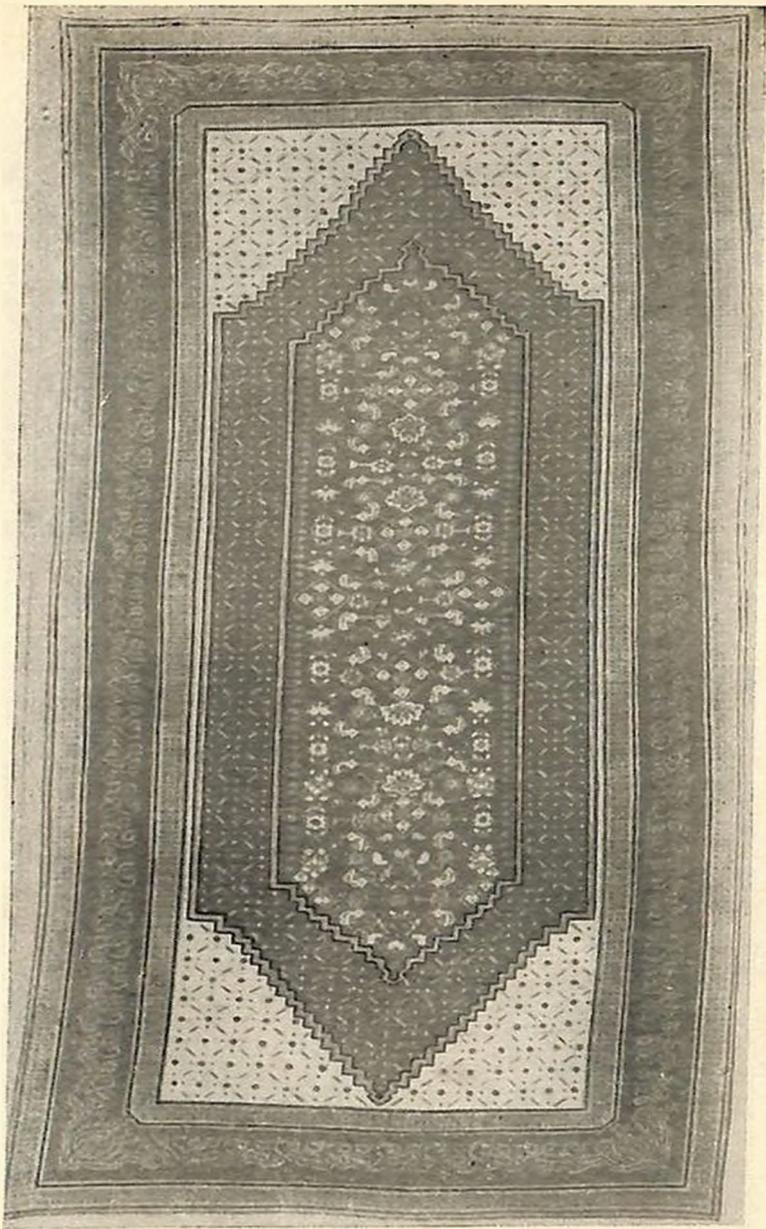
Նկ. 18. Հայաստանի «Կարմրագրոշ» ՄՕԳՐ-ի 17-ամյակին նվիրված գորգ, էսքիզ և գործ՝ նկարիչ Հ. Քեչիշյանի:



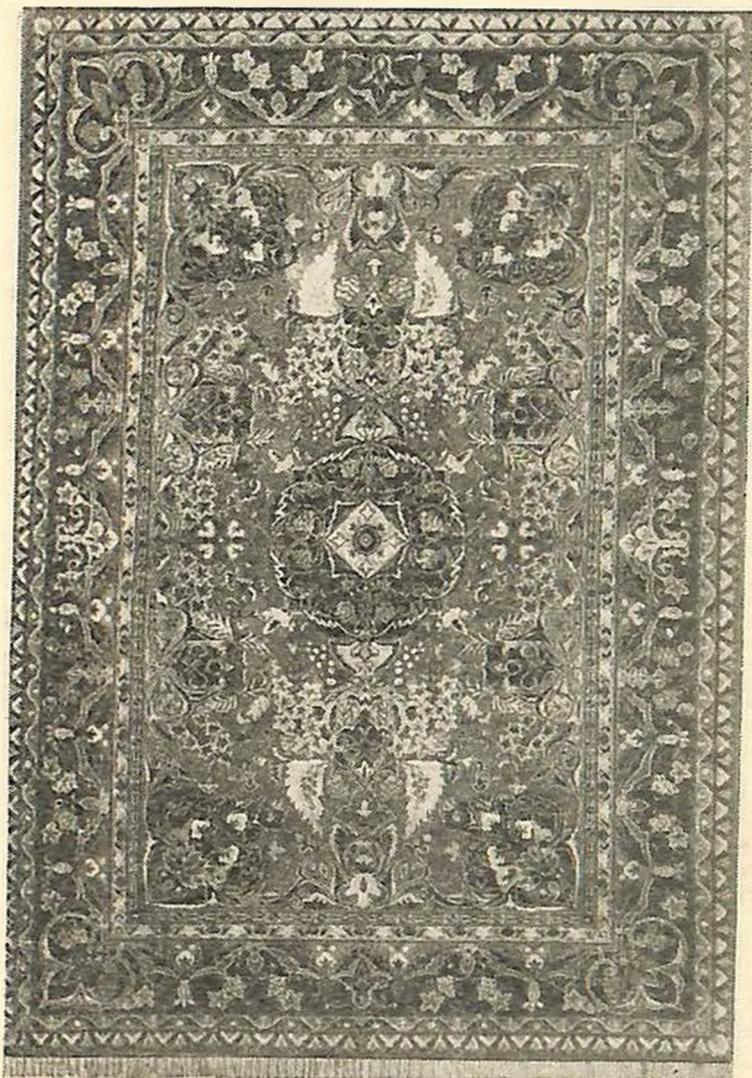
Նկ. 19. Հայարհուրհրդի 10-ամյակին նվիրված գորգ,
Էսրիզ և գործ՝ Հ. Քեչիշյանի:



Նկ. 20. «Սասունցի Դավիթ» էպոսը իտրերդանշող կոմպոզիցիոն
զորդ, էսքիզ՝ նկարիչ Հ. Վեշիշյանի:



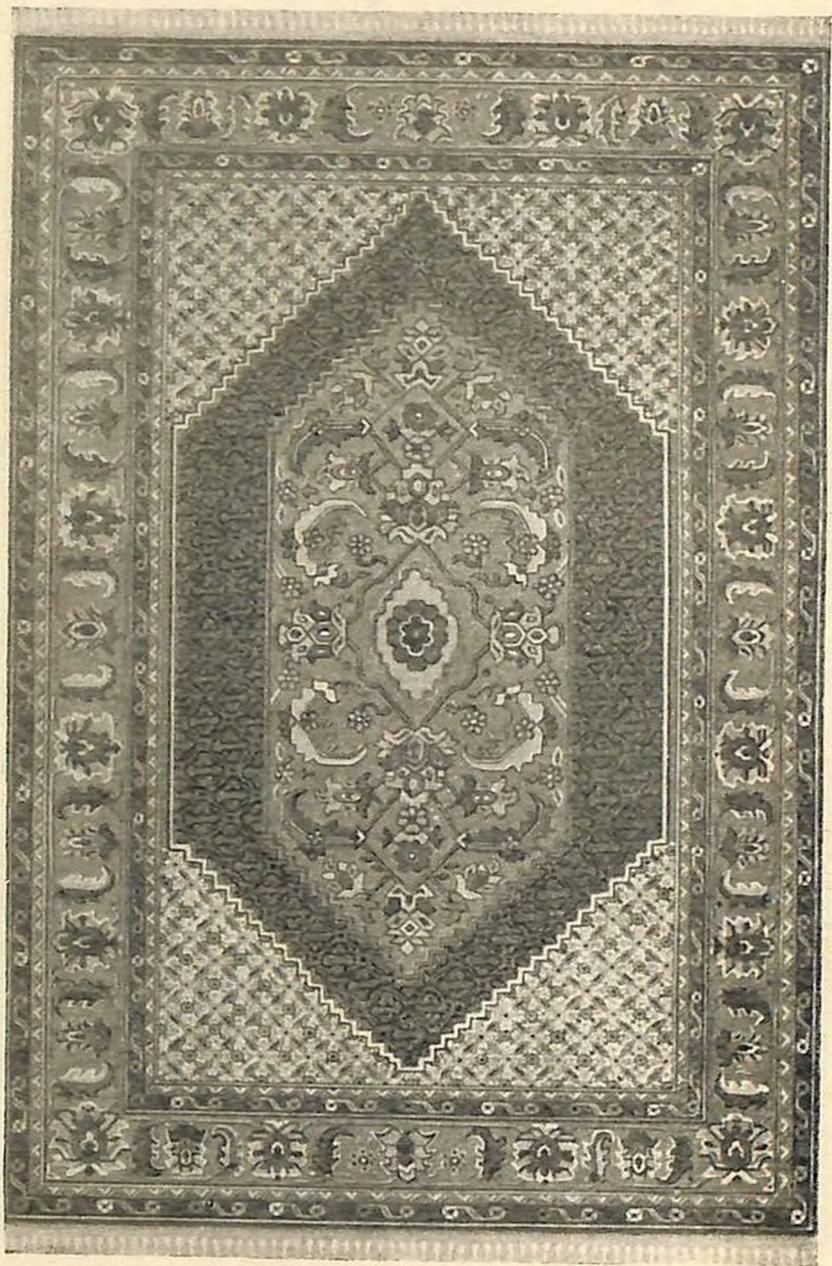
Նկ. 21. Իջևանի «Դեղնաբյուռնի» դորզի հին օրինակը,
էսբիզ և գործ՝ Նունուֆար Էղիյյանի:



Նկ. 22. Հայկական ոճի նոր գորգ, «Երևան»,
էսրիզ՝ նկարիչ Ն. Քեչիշյանի:

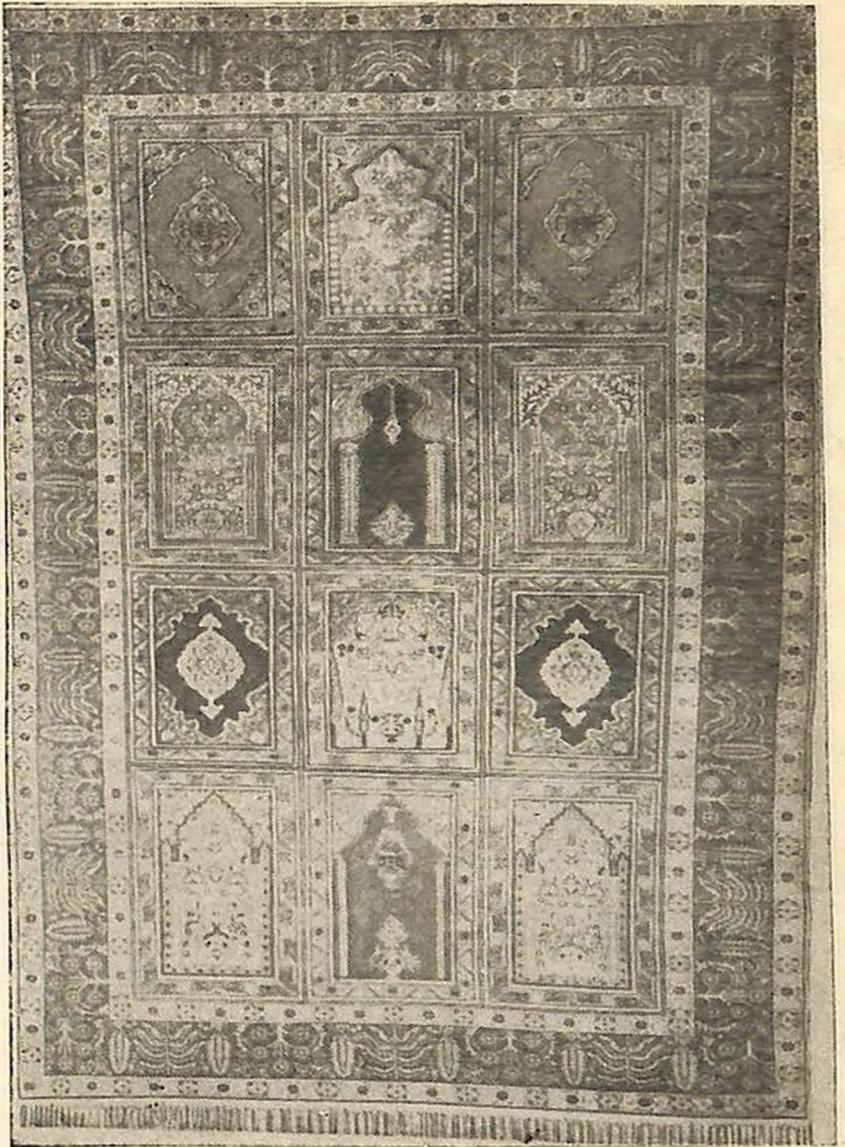


Նկ. 23. «Յրգորդ» արտևի երգի-պարի անսամբլը օլիմպիադայում գորգագործների երգ-պարը կատարելիս:

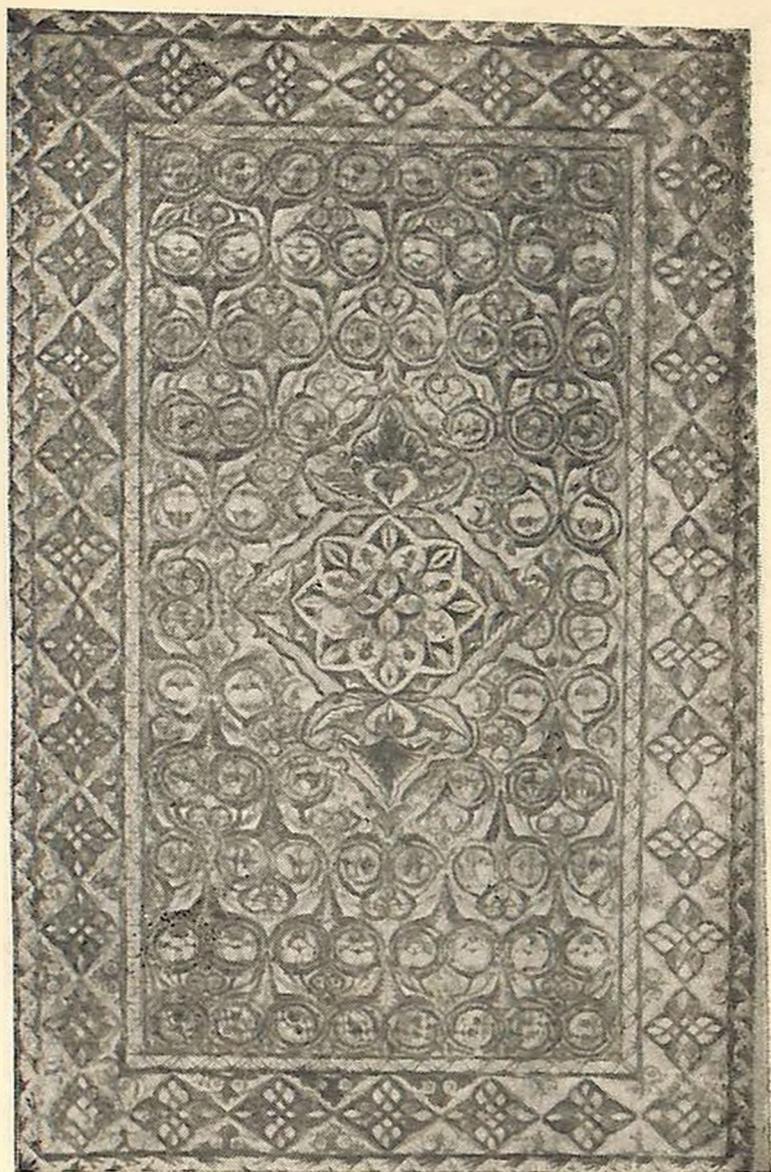




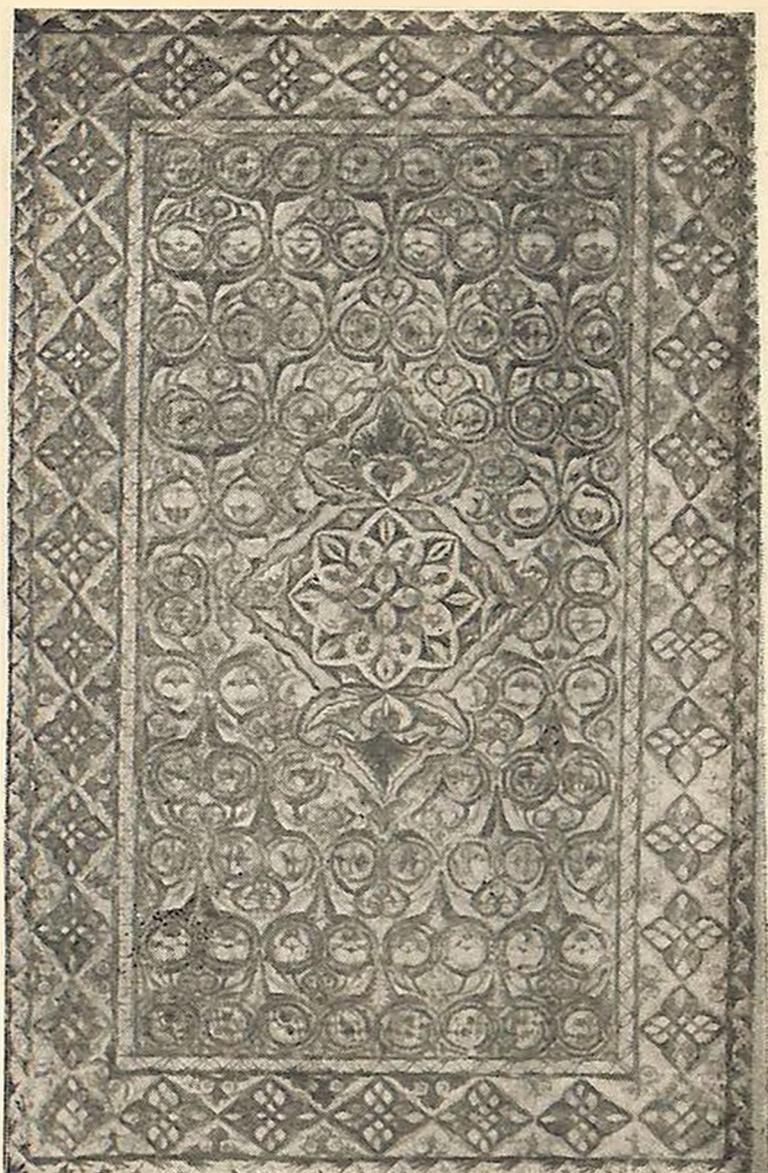
Նկ. 25. Հայկական ոճի նոր գորգ:



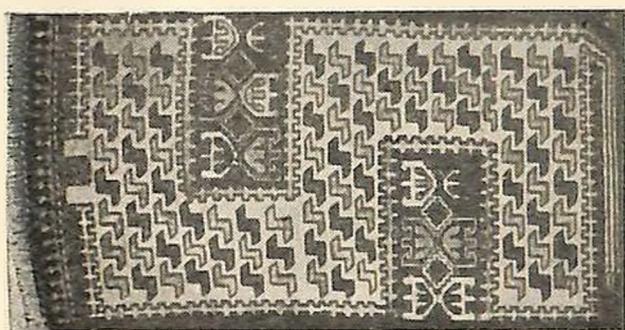
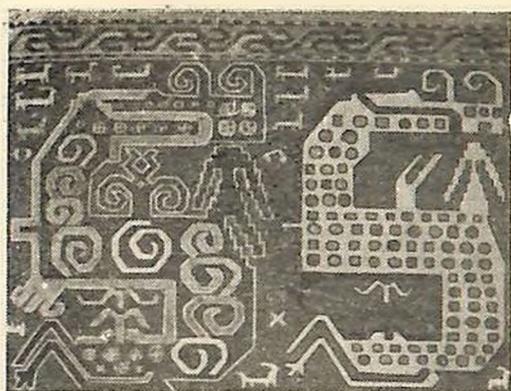
Նկ. 26. Սևրաստիա, Կեսարիա և Սպարտա գործված դուրդերի նմուշներով մոնտաժ գորգ, գործված Կեսարիայում 1895 թ.:



Նկ. 28. Մետաքսե գորգ, զործված 1939 թ., Հայկական
արվեստի 10-օրյակի առթիվ, էսքիզ՝ Տարազրուսի,
զործ՝ Դ. Գարանֆելյանի:

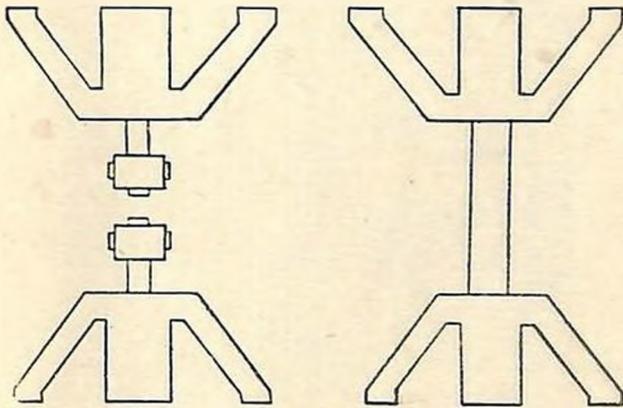


Նկ. 28. Մետաբսե գորգ, դործված 1939 թ., Հայկական
արվեստի 10-օրյակի առթիվ, էսբիզ՝ Տարագրոսի,
գործ՝ Դ. Գարանֆելյանի:



Լ Կ Կ Կ Կ

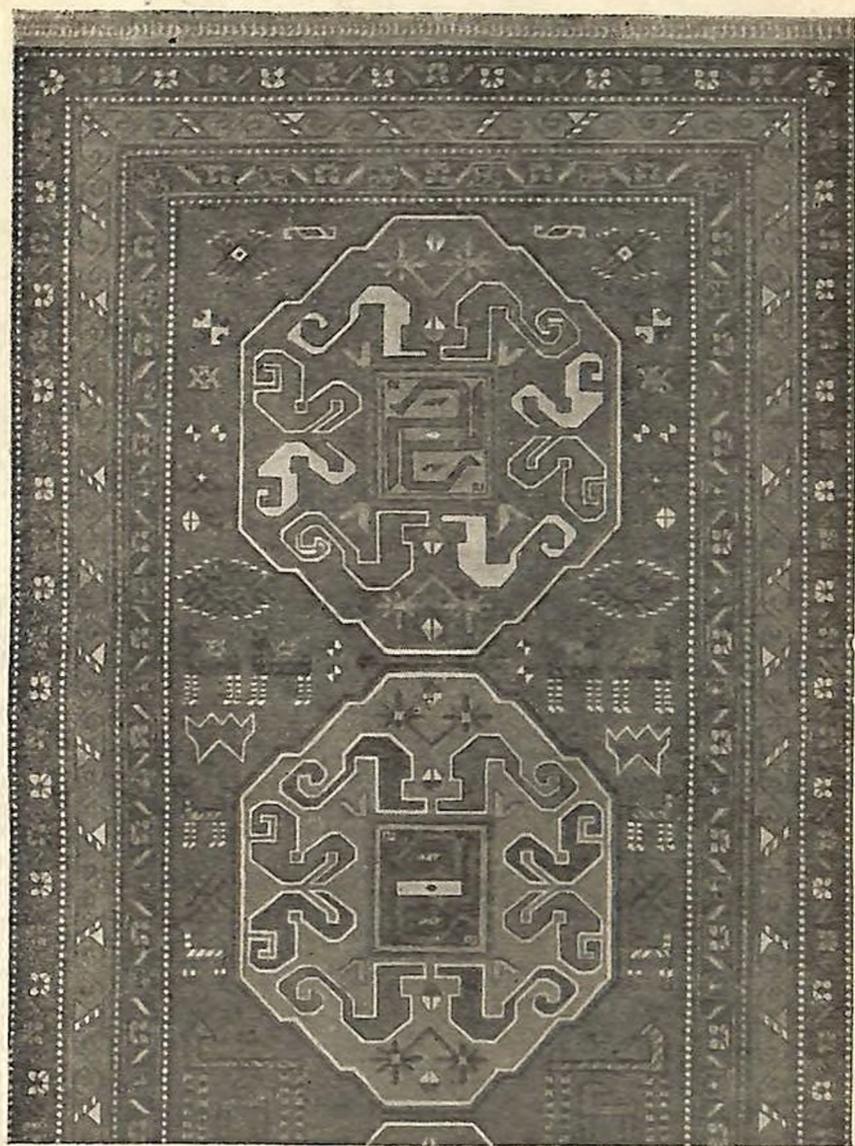
Նկ. 29. Ձիւկ քաղաքում գործված վիշապափոր
կապերտաների հին նմուշներ:



ձև. 30. Տնայնադորժական դորդ՝ շրջադոտում աղամլու
 սխեմատիկադրված մոտիվներով:



Նկ. 31. Հայկական վիշապավոր գորգի նմուշ (17-րդ դար):



Նկ. 32. Զանգեզուր-գարաբաղյան տիպի գորգ:



Նկ. 33. Երևանի զորդագործական զեղարվեստական արվեստանոցի կոլեկտիվը նկարիչ Ն. Պեչիշյանի «Բերքահավաք» զորդանկարի էսքիզը քննարկելիս:

Բ Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ե՞

Երկու խոսք	5
Գրականության ճեսություն	7
<i>Առաջին գլուխ</i>	
Պատմական ակնարկ հայկական գորգագործության մասին	19
<i>Երկրորդ գլուխ</i>	
Տնայնագործական գորգագործությունը Հայաստանում և հարևան երկր- ների հայաբնակ վայրերում	48
ա) Աշխատանքի բաժանումը և գործելու տեխնիկան	48
բ) Հայկական գորգերի դեղարվեստական ձևավորումը	66
գ) Տնայնագործական գորգագործության վիճակը կապիտալիզմի ժամանակաշրջանում	107
<i>Երրորդ գլուխ</i>	
Գորգագործության վերածնունդը Սովետական Հայաստանում	131
ա) Գորգագործության արտեկային կազմակերպումը	131
բ) Գորգի սովետահայ վարպետները և նրանց ստեղծագործու- թյունները	144
գ) Գորգագործ բանվորների արտադրական կենցաղն ու կուլ- տուրան	165
դ) Գորգագործության հեռանկարները Սովետական Հայաստանում	177
Ամփոփում (ուղեւերեն լեզվով)	179
Հավելված (փաստաթղթեր, նկարներ)	199

Վարդան Սողումոնի Թեմուռնյան
 «ԳՆՐԳՆԱԳՆՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՈՍՏԱՆՈՒՄ»

Պատ. խմբագիր Գ. Ս. Վարդուռնյան
 Հրատ. խմբագիր Հ. Մ. Էլշիբեկյան
 Կազմը, ֆորպոզը, անվանաթերթերը,
 ղլխադարձերը և վերջնադարձերը
 նկարիչ Հ. Ն. Բեբեյանի

Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. Կափլանյան

Սրբազրիչ Ա. Լ. Գորոյան

ԽՀԽ № 258 ՎՖ 13719 Պատվեր 245 Հրատ. 1186 Տիրամ 2000

Հանձնված է տրտադրության 29/VI 1955 թ.: Ստորագրված է տպագրության
 2/XI 1955 թ.: Հրատ. 13,2 մամուլ, տպագր. 19 մամուլ + 18 ներդիր:

Գինը 7 ս. 90 կ., կազմը 2 ս.:

Հայկական ՍՍՌ ԳՍ. հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտվյան, 124:

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊՍԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	Պեսք է լինի
28	Ներքևից 4	61	617
30	վերևից 7	որակավոր	համբավավոր
31	վերևից 2	Զիլունայ կայի	Զիլունայ կայի
45	Ներքևից 1	№ 11, 12, 13	10, 11, 12
223	Ներքևից 4	կազմված	կազմած





ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0007436

ЦЕНА

11
19987