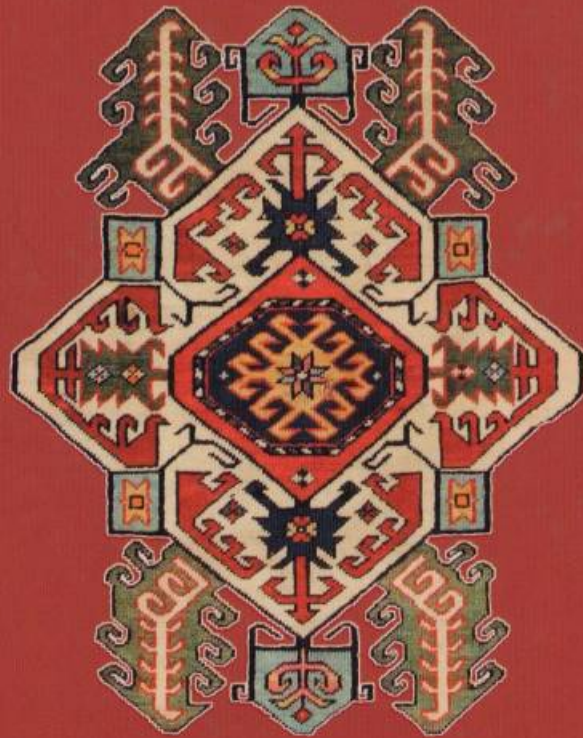


ԼԻԼԻԱ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ  
ՉԱՐԴԱՁԵՎԵՐԻ  
ՃԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ  
ՈՒ ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

7(48.925)  
ՉԷ-97  
ԿԶ

ԼԻԼԻԱ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ  
ՉԱՐԴԱԶԵՎԵՐԻ  
ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ  
ՈՒ ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հրատարակվում է Հայաստանի պատմության թանգարանի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ՀՏԴ 39(=19)  
ԳՄԴ 63.5(53)  
Ա 774

Ավանեսյան Լիլիա

Ա 774 Հայկական գորգերի զարդաների ծագումնաբանությունն ու իմաստաբանությունը/  
Լ. Ավանեսյան.- Եր.: Հայաստանի պատմության թանգարան, 2020. - 152 էջ:

Սույն գրքում քննության են առնված հայկական գորգերի զարդաների և հորինվածքային կառուցվածքի ծագման և փուլային զարգացման հարցերը: Հավաքական, համեմատական, վերլուծական տարբեր մեթոդների կիրառմամբ, ազգագրական, հնագիտական, մատենագրական, բանահյուսական նյութերի համադրման արդյունքում կատարվել է գորգերի հորինվածքների և զարդաների համակարգված դասակարգումը ըստ ձևի և բովանդակության: Աշխատության նպատակներից է ցույց տալ Էթնո-մշակութային ավանդույթում իր ուրույն տեղն ունեցող հայկական գորգագործական արհեստի և արվեստի կապը Հայաստանի տնտեսական, քաղաքական և հոգևոր զարգացման ժամանակաշրջանների հետ սկսած վաղ երկրագործական մշակույթի շրջանից մինչև խորհրդային տարիների ժամանակահատվածը: Ուսումնասիրության ընթացքում փորձ է արվել բացահայտել հայկական գորգարվեստի վերելքի և անկումային շրջանի նախադրյալներն ու պատճառները: Գրքում հատկապես մեծ տեղ է զբաղեցնում հայկական գորգարվեստի և հայկական հոգևոր կամ ժողովրդական ու կրոնական պաշտամունքների և ձևերի միջև անբաժանելի կապի ուսումնասիրման բաժինը:

ՀՏԴ 39(=19)  
ԳՄԴ 63.5(53)

ISBN 978-9939-9227-3-7

© Հայաստանի պատմության թանգարան, 2020

ԵՐԵՎԱՆ 2020



6296



**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

Ներածություն	5
ԳԼՈՒԽ I.	
ԱՇԽԱՐՀԻ ՄՈՂԵԼԻ ԳԱՂԱՓԱՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ	15
Կենտրոն	16
Տիեզերական տարածություն	30
Վերև-ներքև, աջ-ձախ կողմեր	90
Ռիթմ	93
Գուտի	94
Թվեր	95
Գույն	97
ԳԼՈՒԽ II.	
ԳՈՐԳԻ ՍՐԲԱԶԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ	106
Վերջաբան	110
Резюме: Этимология и семантика орнаментов армянских ковров	119
Summary: The etymology and semantics of ornaments in armenian carpets	128
Գրականության ցանկ	137
Հապավումներ	144
Լուսանկարների ցանկ	145

**ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ**



Հին ավանդույթներ ունեցող հայկական գորգարվեստը, արժանանալով մասնագետների բարձր գնահատանքի, միշտ եղել է արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում: Այսօր հայկական գորգերի լավագույն նմուշների զգալի հատվածը գտնվում է աշխարհի նշանավոր թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում: Հայկական գորգարվեստի հնագույն ակունքներն ու պատմությունը, գեղարվեստական ու մշակութային ինքնակա արժեքը անտեսելով՝ փորձեր են արվել և այժմ էլ արվում են հայկական գորգերի ստեղծումը տվյալ արվեստի հետ որևէ առնչություն չունեցող էթնիկ խմբերին վերագրել: Թերևս սա է պատճառը, որ հայկական գորգերը մի շարք երկրներում ցուցադրվում են օտար մշակույթների, դիցուք՝ «Իսլամական արվեստի» սրահներում, «Ուշադ», «Չեխերդ», «Մուղան», «Բախմանլի» և այլ անվանումներով, որոնք, ըստ էության, կապ չունեն ո՛չ այդ գորգերի ծագման, ո՛չ էլ դրանց մշակութային պատկանելության հետ:

Հայկական գորգն ազգային մշակույթի անբաժանելի մասն է, և ազգային ինքնության ցուցիչներից է: Այս առումով հիշատակության է արժանի գերմանացի արվեստագետ Ֆոլքմար Գանցհորնի բնորոշումն առ այն, որ հին ավանդույթներ ունեցող հայկական գորգարվեստն ամբողջությամբ առնչվում է արևելաքրիստոնեական մշակույթի հետ և այդ մշակույթի կարևոր մասն է<sup>1</sup>:

Սույն ուսումնասիրության նպատակն է ներկայացնել հայկական գորգարվեստի և արհեստի հիմնախնդիրները, որոնք վերաբերում են գորգերի հորինվածքների ու զարդանների ակունքների և իմաստաբանական խնդիրներին, ինչպես նաև Հայաստանում գորգագործության ծագման, փուլային զարգացման,

<sup>1</sup> Gantzhorn V., Orientalische Teppiche, Köln 1998; Գանցհորն Ֆ., Քրիստոնեա-արևելյան գորգը, Երևան, 2013:



արժևորման հարցերին: Այս խնդիրների լուսաբանման համար անգնահատելի կարևորություն են ստանում Հայկական լեռնաշխարհում ուստայնանկության և ջուլիակագործության (գորգագործության) զարգացման նախադրյալներին, ինչպես նաև կենցաղավարման ու տնտեսավարման ձևերին վերաբերող հնագիտական, ազգագրական, բանահյուսական, լեզվաբանական վկայությունները: Պակաս կարևոր չէ նաև այն դրույթի նկատառումը, որ քաղաքակրթությունների ծագման ժամանակաշրջանում գործող կենցաղավարման և տնտեսավարման ձևերով էին պայմանավորված ավանդական դարձած արհեստների ակունքները, որտեղից էլ սկիզբ են առել հոգևոր մշակույթի տարրերը՝ պաշտամունքը, հավատալիքները, ծեսերը, սովորույթները:

Արդ, Հայաստանում գորգագործության զարգացումն առաջին հերթին պայմանավորված էր Հայկական լեռնաշխարհում թելի հումքի՝ բրդի, այծի մազի, ինչպես նաև բույսերից, հանքաքարերից, միջատներից ստացվող ներկանյութերի առատությամբ: Հնագիտական տվյալների համաձայն՝ Ք.ա. III–II հազարամյակներում բուրդը և մետաղը Հայաստանից ամենից շատ արտահանվող ու փոխանակվող ապրանքն էր<sup>2</sup>: Երկրորդը՝ մեր նախնիների նստակյաց կենսակերպն ու երկրագործական-անասնապահական տնտեսությունը գլխավոր պայմաններն էին արհեստների հիմնական ճյուղերի՝ ուստայնանկության, խեցեգործության, մետաղամշակության, փայտամշակության զարգացման համար: Ջուլիակագործության զարգացումը սերտորեն կապված էր փայտամշակության, մետաղամշակության հետ, քանի որ արհեստագործության այս ճյուղերն էին ապահովում ջուլիակ-գորգագործներին արտադրական միջոցներով ու գործիքներով: Ք.ա. III–I հազարամյակների հուշարձանների (Կարճաղբյուր, Արթիկ, Հառիճ, Դիլիջան, Լոռի բերդ, Վերին Նավեր, Կարմիր բլուր և այլն) պեղումներից հայտնաբերված բրդյա թելերը, գործվածքի մնացորդները, ուստայնակի գործիքները (ասեղներ, իլիկների գլուխներ, հյուսվածքի շարքերն ամրացնող բրոնզե և ոսկրե «կոփիչ»-ներ, դանակներ, հենքաթելերը ձգող ծանրաքարեր, հաստոցների մնացորդներ) վկայում են անխավ և խավով գործվածքների տեղական արտադրության մասին<sup>3</sup> (նկ. 1ա, 1բ)<sup>4</sup>: Ուստայնանկության զարգացման որոշակի փուլում գործվածքը կամ անկվածը ձեռք է բերում նոր՝ գունազարդ տեսք: Արթիկի դամբարանադաշտից գտնված Ք.ա. II հազարամյակի գործվածքի վրա<sup>5</sup> (նկ. 2) կան կարմիր, դեղին, սև զարդաձևեր, որոնք հազարամյակներ անց նույնությամբ կրկնվում են հայկական գորգերի, օրինակ՝ XIX դ. Արաբկիրի գորգի<sup>6</sup> վրա (նկ. 3): Գորգերի և անկվածի քառանկյուն, եռանկյուն զարդաձևերի, բեկված գծերի, խաչերի, կետխաչերի<sup>7</sup>, կետազարդ քառանկյունիների, շեղանկյունիների<sup>8</sup> պատկերները բազմիցս հանդիպում են Հայաստանի հնագույն շրջանի (Հառիճ, Հրազդան, Նոր Բայազետ, Կարմիր բլուր և այլն) և միջնադարյան (Դվին, Անի և այլն) խեցեղենի վրա:

<sup>2</sup> Хачатрян Т., Древняя культура Ширака, Ереван 1975, с.264; Верховская А., Текстильные изделия из раскопок Кармир-блур, Кармир-Блур, III, Ереван, 1955, с. 67–71; Тараян З., Символы симметрии орнамента в армянском прикладном искусстве, Ереван, 1989, с. 114–116.

<sup>3</sup> ՀՊԹ Հ-2873-603, 2051-39, 1939-23, 27, 30, 31, 404, 403-5, 403-6, 403-7, 20-170, 2565-254, 3161-14, 3162-310

<sup>4</sup> Կարևոր ենք համարում այն, որ գործիքների և սարքերի պատրաստումն ու կատարելագործումը բոլոր ժամանակներում հայ գորգագործ վարպետների հատկանշական առանձնահատկություններից էին:

<sup>5</sup> ՀՊԹ Հ-2173-603

<sup>6</sup> ՀՊԹ Ա-11174

<sup>7</sup> Քյուրբջյան Ա., Հայկական դրոշմազարդ կտավ, Երևան, 2016, էջ 42–44, 92–94, 156, 172–174, 176–178:

<sup>8</sup> Хачатрян Т., ука. соч., с. 66–69; Верховская А., там же.

Նկար 1ա, 1բ

ԱՄԵՂ ԵՎ ԱՄԵՂԱՄԼՆ  
Ք.ա. II հազ. վերջ–I հազ. սկիզբ  
Շողո, 10 սմ, բրոնզ  
ՀՊԹ Հ-3162-310

Ք.ա. IX–VIII դդ., Կարճաղբյուր,  
9,6 × 1,1 սմ, բրոնզ  
ՀՊԹ Հ-2565-254



Նկար 2

ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
Ք.ա. XII–XI դդ., Արթիկ, բուրդ  
ՀՊԹ Հ-2173-603







Նկար 3  
ԿԵՆԱԶԱՐԳ՝ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ,  
XIX դ., Արարկիր, 218 x 98 սմ, բուրդ  
խառ. 1 դմ<sup>2</sup> 970, ՀՊԹ Ա-11174

Նկար 4  
ՈՒՆՐՈՒԲԱՒԵՐԻ ԱՍՏՎԱԾՈՒՀՈՒ  
ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք.ա. VIII դ., Վան, 12 սմ, բրոնզ  
ՀՊԹ Հ-1242



Պատմական վաղ ժամանակաշրջանում առարկաների դեկորատիվ հարդարանքն առաջին հերթին ուներ ապոտրոպեիկ (հմայական) նշանակություն, հետո միայն՝ գեղագիտական: Մարդուն շրջապատող արտաքին աշխարհն ընկալվում էր որպես «վտանգավոր» միջավայր, որտեղից գալիս էին նաև բարիքները: Վտանգներից խուսափելու, սեփական տարածքն ու անձը պաշտպանելու նպատակով մարդը մոգական գործողությունների միջոցով դիմում էր գերբնական ուժերին՝ կենցաղային առարկաների վրա տեղադրելով պահպանական, հմայական գաղափարանշաններ: Բնության տարրերի, երևույթների, առարկաների վերաբերյալ ունեցած պատկերացումներն արտահայտվում են խորհրդանշանների միջոցով: Այս առումով, խորհրդանշական պատկերները կամ զարդաձևերը տեղեկատվության հնագույն աղբյուրներ են:

Մեր նախնիների աշխարհընկալման ու աշխարհայացքի ակունքները վկայվում են դեռևս երկրագործական մշակույթի հնագույն փուլում՝ Ք.ա. V–III հազարամյակներում: Այդ շրջանում ձևավորված խորհրդանշանների համակարգը բնութագրվում է որպես *ազրարային*<sup>9</sup>: Այդ շարքին կարելի է դասել բնության երևույթները խորհրդանշող, կենդանակերպ ու թռչնակերպ (խոյ, ցուլ-եգ, այծ, օձ, մեղու, շուն, արծիվ, սերմնագոռավ), մարդակերպ պատկերները (դաշտի, արտի աստվածուհու կերպավորում), բուսական զարդամոտիվները (սերմ, ծիլ, բողբոջ, ծաղիկ, պտուղ, հասկ և այլն): Որոշ զարդաձևերի ժողովրդական անվանումները՝ *եզան հեպր, գուֆան, հաց (փեթակ), հացահան, եղան, ինձոր, նուռ, գաթա, կրկենի*<sup>10</sup>, ինքնին մատնացույց են անում երկրագործական պաշտամունքների հետ ունեցած կապը: Հողի մշակման գաղափարն արտահայտող զարդաձևերից են կետանախշերով կամ զուգահեռ գծերով քառանկյունին, շրջագոտու ներսում տեղադրված հավասար կողմերով բեկված գիծն ու արորի (ավելի ուշ՝ գուֆանի) խոփի շղթայաձև կրկնվող պատկերը: Գորգերի (կարպետների) հորինվածքում տարբեր երևույթներ կերպավորող էակների, հերոսների, առարկաների խորհրդանշական պատկերները հատկանշական և բնութագրական են հայկական գորգարվեստի համար: Դրանք հաճախ ունեն ավելի լայն նշանակություն, քան *ազրարային* խորհրդանշան հասկացությունը: Մարդու սոցիալական դերի փոփոխման հետ մեկտեղ՝ փոխվում են նաև նրա աշխարհընկալման ձևերը: Իրականության մեջ գոյություն ունեցող յուրաքանչյուր առարկա կամ երևույթ, ձևաբանական փոփոխություններից հետո, դառնում է առասպելական: Իսկ հորինվածքի ներսում տեղադրված պատկերները մարմնավորում են իմաստաբանական կշիռ ունեցող տարբեր գաղափարներ: Առանձին պատկերներին փոխարինելու են գալիս սյուժետային տեսարանները: Հիշենք Ք.ա. III–II հազարամյակների կավե ու արծաթե անոթների, բրոնզե գոտիների դինամիկ պատկերները<sup>11</sup>: Դիցուք, Գարդմանի XIX դ. գորգի<sup>12</sup> խաչաձև վահանի ներսում կա անձրևի սանրաձև գաղափարանշան, որը տեղադրված է սրածայր գագաթով էակի<sup>13</sup> կողքին: Մարդակերպ էակը գտնվում է ծառի վերին հատվածում, իսկ նրանից ներքև օձի (վիշապի) նշանակիր պատկերն է: Հայկական գորգարվեստից մեզ հայտնի հորինվածքային այս դրվագը հնդեվրոպական առասպելի սյուժեի պատկերագրությունն է: Գլխա-

<sup>9</sup> Фрейденберг О., Миф и литература древности, лекция IV, Москва, 1978, с. 26.

<sup>10</sup> Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, Երևան, 1975, տախտակ I–V:

<sup>11</sup> ՀՊԹ Հ-2867-1, Հ-2372, 2428-104, 2613, 2872, 3180-2

<sup>12</sup> ՀՊԹ Ա-11595-12

<sup>13</sup> Ամպրոպի և կայծակի աստվածության կերպավորումն է



վոր հերոսը՝ ամպրոպի, կայծակի աստվածությունը, մարտնչում է օձի դեմ: Արևի խավարումը, պտտահողմը, երաշտը, նույնիսկ արտաքին թշնամին հայոց պատկերացումներում կերպավորում են իբրև վիշապ<sup>14</sup>: Վիշապամարտության մոտիվը, որ լայն տարածում ունի հայկական ժողովրդական հեքիաթներում, ավանդազրույցներում, վեպերում, դեկորատիվ-կիրառական արվեստում հայկական գորգարվեստում ձեռք բերեց առանձնահատուկ նշանակություն՝ սկիզբ դնելով հայկական հայտնի վիշապագորգերի և օձապատկերներով կարպետների արտադրությանը:

Հայկական գորգի գեղարվեստական տարրերի՝ նաև նրա ծիսապաշտամունքային գործառույթների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գորգը դասվել է սրբազան առարկաների շարքին: Ըստ ժողովրդական պատկերացումների՝ գորգը մարմնավորում է տիեզերքը: Հայկական ժողովրդական հանելուկներում գորգը (կարպետը) երկնքի կերպավորումն է: Հայկական գորգի հորինվածքը, աշխարհի առասպելական մոդելի նման, ունի կանոնավոր, եռամաս կառուցվածք և բաղկացած է՝

1. **կենտրոնից** (մեղալիոն, ուղղահայաց կենտրոնագծով տեղադրված մեղալիոններ կամ կենտրոնի գաղափարը կրող զարդապատկերներ, ընդամին գորգադաշտի կրկնվող դրվագներում ընդգծված է յուրաքանչյուր դրվագի կենտրոնը),
2. **կենտրոնի շրջակա հատվածից**՝ տիեզերական առարկաների պատկերներով (լուսատուների, կենդանիների, մարդկանց պատկերներ),
3. **գորգադաշտը եզրափակող շրջագոտուց**, որը համեմատելի է տիեզերքը սահմանագծող և պաշտպանող գոտու հետ:

Հայկական գորգերի հորինվածքում իրենց ուրույն տեղն են գտել բնության տարրերն ու տարրերը: Հողի, ջրի, կրակի, արևի, աստղի, բույսերի, կենդանիների, թռչունների, մարդու խորհրդանշական պատկերները տեղադրվում են տիեզերական տարածքի գաղափարն արտահայտող գորգադաշտի տարրեր հատվածներում: Հայկական գորգերին բնորոշ է *աջ-ձախ, վերև-ներքև* կողմերի համաչափությունը: Հորինվածքի (աշխարհի) կողմերը սահմանագծվում են կենտրոնի շնորհիվ: Նախնադարյան մշակույթի հիմքում ընկած *ոիթմն* առկա է գորգերի գեղարվեստական տարրերի հերթագայման մեջ: Գորգադաշտի զարդամոտիվների և շրջագոտու զարդապատկերների ոիթմիկ կրկնությունը փորձ է՝ վերարտադրելու բնության ցիկլային ընթացքը, միաժամանակ նաև՝ դեպի չորս կողմերն ուղղված եռահարկ աշխարհը, որն ըստ ժողովրդական հավատալիքների և աշխարհընկալման, մշտապես նորոգվում է: Այս առումով լուսատուների, բնության տարրերի և տարրերների խորհրդանշաններով գորգի ստեղծումը հավասարագոր էր աշխարհի նորոգման և վերարտադրության գործընթացին:

Մարդու պատկերացումներում առանձնակի տեղ էր զբաղեցնում ստորին կամ անդրաշխարհի մասին պատկերացումը: Ժողովրդական հեքիաթներում, ավանդազրույցներում անդրաշխարհն ընկալվում էր մութ, վտանգավոր, որտեղից, սակայն, բաշխվում էին երկրի բարիքները: Ստորերկրյա աստվածությունների համար էին թափում զոհաբերվող կենդանու արյունը: Յլի, եզի, կովի կամ այծի ու խոյի զոհաբերությունները կատարվում էին առատ բերք ստանալու ակնկալիքով: Մեզանում երկար պահպանված ծեսերից է անձրևա-

<sup>14</sup> Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, 1989, էջ 88-89, 176-179:

բեր ծեսը: Այն կատարում էին հողը մշակելու ժամանակ. աղբյուրի մոտ, կարպետի կամ գորգի վրա դնում էին զոհաբերվող այծի միս, դրամ, ցորեն և նվիրաբերում անդրաշխարհում գտնվող նախնիներին<sup>15</sup>: Հայոց մեջ հատկապես ուժեղ է նախնիների պաշտամունքը: Դեռևս XX դ. սկզբին Հայաստանի որոշ պատմա-ագագրական շրջաններում հանգուցյալին հուղարկավորում էին՝ կարպետի կամ գորգի մեջ պատանված: Այս սովորույթը հնագույն ծեսի վերապրուկ է, երբ բրոյա գորգը դրվում էր դամբարանի մեջ: Հայաստանում տարբեր դամբարանադաշտերի պեղումների ժամանակ գտնվել են բրոյա անխավ ու խավով գործվածքներ: Ալթայի Պազիրիկի հովտի №5 դամբարանադաշտից հայտնաբերված խավով գորգը, թաղիքը, ձիու ծածկոցի վերածված բրոյա պատկերագարող նուրբ գործվածքն ու անկվածի այլ նմուշները վկայում են թաղման ժամանակ գորգերի և կտորների լայն օգտագործման մասին: Սկյութական դամբարաններից հայտնաբերված խավով և անխավ գործվածքների վերաբերյալ մասնագետների ուսումնասիրությունները հաստատում են դրանց՝ պատմական Հայաստանի տարածքում պատրաստված լինելու փաստը:

Ք. ա. IX-VII դդ. Վանի թագավորության աստվածների բարձրաքանդակներն ու արձանիկները<sup>16</sup>, բրոնզից, կավից պատրաստված առարկաները հարդարված են արևի, աստղի, լուսատուի, ծառի, ծաղկի, պտղի գաղափարանշաններով, կենդանիների ու առասպելական էակների պատկերներով, որոնք հետագայում հանդիպում են սկյութ առաջնորդի դամբարանում: Վանի թագավորությունում պատրաստված գործվածքների մասին պատկերացում ենք կազմում Ասորեստանի արքա Սարգոն II-ի Ք. ա. 714 թ. արձանագրության շնորհիվ, որտեղ մանրամասն նկարագրված են Խալդի աստծո տաճարի գանձերը, այդ թվում՝ թանկարժեք կտորներն ու գործվածքները<sup>17</sup>: Կարմիր բլուրից հայտնաբերված արձանագրություններից մեկում կա հիշատակություն աստվածներին նվիրաբերվող բրոյա հագուստի մասին՝ Ուա աստծուն նվիրաբերվել է բրոյա տասներկու և վեց զգեստ: Հույն պատմիչ Քսենոփոնի (Ք. ա. V-IV դդ.) «Անաբասիս» աշխատության մեջ արհեստագործությանը վերաբերող տվյալները (օրինակ՝ գորավար Տիմասիոն Դարդանացու մոտ Հայաստանից տարված գորգերից մեկը 10 մինս (4,366 կգ ոսկի) արժողությամբ էր<sup>18</sup>) վկայում են Հայաստանում թանկարժեք գործվածքների՝ նաև խավով գորգերի պատրաստման մասին:

Գորգագործությունը սերտորեն կապված է ուստայնակության և անկվածագործության հետ: Վառ գույների՝ հատկապես գերակշռող կարմիրի և տիեզերական ընկալումներով հարուստ գաղափարակիր պատկերների շնորհիվ, հայկական գորգերը դեռևս վաղ անցյալում վայելում էին մեծ համբավ: Օրինաչափ է, որ բարձրարժեք գորգեր պատրաստվել են այնտեղ, որտեղ արտադրել են թանկարժեք խավով անկված: Փոքրասիական և առաջավորասիական տարածաշրջաններում այդպիսի գործվածքներ արտադրվում էին երկու կենտրոնում՝ Հայաստանում և Իրանում (Փոքր Ասիայում թանկարժեք գորգերի և կտորների արտադրությունը մինչև XVIII դ. վերջը գտնվում էր հայ ջուլիակների ձեռքում)<sup>19</sup>:

<sup>15</sup> Հովսեփյան Հ., Ղարաղաղի հայերը, 1, Ազգագրություն, Երևան, 2009, էջ 462:  
<sup>16</sup> Пиотровский Б., Искусство Урарту, Москва, 1962, с.96-97; Пиотровский Б., Кармир Блур, Ленинград, 1970, таб. 35, 40,45, 87, 98.  
<sup>17</sup> Пиотровский Б., Искусство Урарту, с.36-37.  
<sup>18</sup> Քսենոփոն, Անաբասիս, Երևան, 1970, էջ 173-174 («մինս» չափի միավորի մասին տեղեկությունը հաղորդել է դրամագետ Ա. Զոհրաբյանը):  
<sup>19</sup> Փափագյան Հ., Հայերի դերը Թուրքիայի մետաքսագործության մեջ և 1729թ. Թավրիզում կնքված համաձայնագիրը, Բանբեր Մատենադարանի № 9, Երևան, 1969, էջ 241:



Փայտամշակության, հյուսնության, մետաղամշակության զարգացման պայմաններում Հայաստանը Հին աշխարհի և միջնադարյան Արևելքի մանածագործության և գորգագործության կարևոր կենտրոն էր: Անխավ ու խավով կտորների ու գորգերի խիտ բանվածքի ու գեղարվեստական բարձր ճաշակի շնորհիվ հայկական գործվածքները, ըստ գրավոր աղբյուրների՝ VIII դ. մինչև XVIII դ., մեծ պահանջարկ էին վայելում միջազգային շուկայում: Պատմական տարբեր ժամանակներում Հայաստանից դեպի հարակից և հեռավոր երկրներ արտահանվել են ներկահումք ու ներկեր, բուրդ ու բրդյա գործվածքներ, ինչպես նաև հայկական արտադրության մետաքսյա կտորներ ու գորգեր: IX–X դդ. արաբ պատմիչներն ու աշխարհագիրները՝ Իբն Խալդունը, Իբն Հաուկալը, Իբն Ռուստան, ալ-Իսբախին, ալ-Մասուդին, ալ-Մուկադդասին, նշել են, որ Հայաստանը եղել է մանածագործության և գորգագործության կարևոր կենտրոն, որտեղ արտադրել են թավշաձև գործվածք (*մահֆուր*), բրդյա գորգեր (*բուսուր*), այծի նուրբ մազից գործվածք (*միրիզզա*), գորգ-բարձեր (*վասահի*), նստելու բարձեր (*մակահի*), թամբի գորգեր (*անմաթ*), տաբատի գոտիներ (*իրիբաթ*), հաստ գործվածքեղեն (*բուրուր*), երկար գորգեր (*անխախ*), վարագույրներ (*սուրուր*), բարձի երեսներ (*վասայի*), հենաբարձեր (*մակահի*), գոտիներ (*իրիբթա*) և այլն, որոնք ներկել են որդան կարմիրով (կիրմիզ) և միջազգային շուկայում հայտնի էին *հայկական արտադրանք* (*անսաֆ ալ-արմանի*) անվանումով<sup>20</sup>: Իբն Հաուկալը, նշելով հայկական (արմանի) անվամբ հայտնի արտադրանքները, գրում է, որ հայկական այս ապրանքը «ոչ մի տեսակներից իր նմանը չունի աշխարհի որևէ մասում»<sup>21</sup>: Ուշագրավ է, որ Պագիրիկի №5 դամբարանից հայտնաբերված խավով գորգի գույների մեջ գերակշռող կարմիրը հայկական *որդան կարմիրն է*<sup>22</sup>: Կապույտը ստացվել է *վայդա* բույսից, որի տարածման նշված վայրերից միայն Փոքր Ասիան և Կովկասն են մոտ գորգի ստեղծման տեղանքին<sup>23</sup>, որն էլ համընկնում է պատմական Հայաստանի շրջաններից Վասպուրականի տարածքի հետ: Հայկական գորգերի և գորգագործության վերաբերյալ ամբողջական պատկերացում տալիս են միջնադարյան Դվինի, Անիի պեղումներից հայտնաբերված նյութերը<sup>24</sup>, արձանագրությունները, գրավոր աղբյուրները, որտեղ խոսվում է X–XIII դդ. Հայաստանի մեծ քաղաքներում արհեստավորների, այդ թվում՝ ջուլիակների (գորգագործների) թաղամասերի և կազմավորված համքարությունների մասին: Օրինակ՝ 1280 թ. Երզնկայում կազմակերպված ջուլիակների համքարությունն անվանվում էր «եղրարց միաբանություն» կամ «եղրայրություն»<sup>25</sup>: Եվրոպական մի շարք երկրներում, օրինակ՝ Լեհաստանում դեռևս XVII դ. խավով և անխավ գորգերին անվանում էին «հայկական ապրանք»<sup>26</sup>: Օտար աղբյուրներում բազմիցս խոսվում է հայկական գորգերի և այլ գործվածքների գեղագիտական հատկանիշների մասին:

Արդեն նշվեց, որ սյուժետային տեսարաններում պատկերներն ունեն դինամիկ կառուցվածք, որոնք գործվածքի վրա ձեռք են բերում անշարժ՝ ստատիկ դիրք, և նման են

<sup>20</sup> Տեր-Ղևոնդյան Ա., Արաբ մատենագիրներ, Թ–Ժ դարեր, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, 16, Երևան, 2005, էջ 521, 574, 599, 630, 651, 656; Мец А., Мусульманский ренессанс, Москва, 1970, с. 369.  
<sup>21</sup> Տեր-Ղևոնդյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 599, 630:  
<sup>22</sup> Баркова Л., Красота, сотканная из тайн, Санкт-Петербург, 2012, с. 30.  
<sup>23</sup> Баркова Л., там же.  
<sup>24</sup> Ղաֆադարյան Կ., Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 180:  
<sup>25</sup> Խաչիկյան Լ., 1280 թվականին Երզնկայում կազմակերպված «եղրայրությունը», Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի, №12, Երևան, 1951, էջ 73:  
<sup>26</sup> Քիրտեան Հ., Գորգը հայոց մօտ, Վենետիկ, 1947, էջ 86:

հնագույն գաղափարագրերի (հավելենք, որ հայկական խավով գործվածքների զարդարվեստը ստեղծման պահից ի վեր (Վանի թագավորության ժամանակաշրջան), իբրև Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն արվեստ պահպանել է էնեոլիթյան մշակույթին բնորոշ գծերից մեկը՝ գաղափարագիր պատկերներով արտահայտվելու ձևը (*пиктографичность*)<sup>27</sup>: Վանի թագավորության պատկերագրող արվեստում՝ քանդակի վրա, դրվագագարդ ու փորագրագարդ պատկերներում և որմնանկարների վրա, ուշագրավ են աստվածների հագուստի գեղարվեստական տարրերը, որոնք հանդիպում են Վան-Վասպուրականի XIX դ. գորգերի վրա<sup>28</sup>: Վասպուրականն այն պատմաագագրական շրջանն է, որտեղ Վանի թագավորության ժամանակ սկիզբ է առել թանկարժեք անկվածի, հագուստի, խավով գործվածքի, այդ թվում՝ գորգի տեղական արտադրությունը: «Վանի թագավորության և հարակից երկրների» քարտեզի վրա նշված են Վանա լճից մինչև Ուրմիա լիճն ընկած անասնապահական այն շրջանները, որտեղ այդ ժամանակահատվածում բուծում էին ոչխար, այծ և ուղտ<sup>29</sup>: Այս կենդանիներից ստացված բուրդը մշակվում և օգտագործվում էր գործվածքներ պատրաստելու նպատակով: Թեյշեբաինի ամրոցի պեղումներից հայտնաբերվել են կոպտարուրդ և նուրբ բրդյա գործվածքների հատվածներ: Գործվածքներից մեկը հանգույցներով է և խավով<sup>30</sup>: Զարգացած մանածագործության և դրա հետ սերտորեն կապված գորգագործության մասին կարևոր տեղեկություն են հաղորդում բրոնզե գոտիների պատկերները: Վանի թագավորության բրոնզե գոտիներից մեկի վրա կան գորգ կամ կարպետ պատրաստելու տեսարաններ<sup>31</sup>: Պագիրիկի №5 դամբարանում հայտնաբերված խավով, հանգույցներով գորգը, մասնագետների կարծիքով, գործվել է ուղղահայաց տորքի վրա<sup>32</sup>: Այդ տորքերը դեռևս Ք.ա. IX–VIII դդ. գործածվում էին Վանի թագավորության ջուլիակների կողմից: Բրոնզե գոտու դրվագներից մեկում բրդի մշակման և լվացման տեսարանն է: Հաջորդ տեսարանում կանայք, ուղղահայաց տորքի առջև նստած, գործում են: Երրորդ տեսարանում կանայք տեղափոխում են գործվածքը (հավանաբար խավով, որի բանվածքի մասին հուշում են վրայի ուղղահայաց գծիկները) բարձր ոտներով սեղանի վրա: Չորրորդ դրվագում ծիսական տեսարան է, որտեղ կանայք, պարային շարժումներով, գորգը կամ ծածկոցը, վրանաձև գլխիվեր պահած, տանում են ձախից աջ ուղղությամբ: Գործող կանանց խմբի մեջ կա Ուարուբաինի (Ուարուբանի) աստվածուհու հարդարանքով կնոջ պատկեր: Այն հիշեցնում է աստվածուհու բրոնզե քանդակը<sup>33</sup> (նկ. 4): Հայտնի է, որ փոքրասիական հնագույն մշակույթում բուրդ գգելը, թել մանելը և ոստայնանկությամբ զբաղվելը գերագույն աստվածուհիների արտոնությունն էր, դիցուք՝ խեթական ճակատագրի աստվածուհու<sup>34</sup>: Թեղը և նրանից պատրաստված հյուսքը կապ ունեին ճակատագրի հետ: Հետևաբար, համարվում էր, որ ճակատագիրը (մարդու, արքայի, ժողովրդի, երկրի) տնօրինում էր գերագույն ուժը: Թեղից պատրաստված թանկարժեք գործվածքները նվիրաբերվում էին տաճարում գերագույն աստվածներին: Ասորեստանի Սարգոն II արքայի (Ք.ա.

<sup>27</sup> Пиотровский Б., Искусство Урарту, с. 30.  
<sup>28</sup> ՀՊԹ Ա-10200  
<sup>29</sup> Арутюнян Н., Земледелие и скотоводство Урарту, Ереван, 1964, с. 194, вкладыш.  
<sup>30</sup> Верховская А., узк. соч., с. 67–71; Арутюнян Н., узк. соч., с. 192.  
<sup>31</sup> Գրեկյան Ե., Կինն Ուրարտուում. Ուրարտուի թագուհիները, Շտրի ի վերուստ, Երևան, 2008, էջ 93:  
<sup>32</sup> Баркова Л., узк. соч., с. 28.  
<sup>33</sup> ՀՊԹ Հ-1242  
<sup>34</sup> Луна, упавшая с неба, Древняя литература Малой Азии, перевод с древнемалоазийских языков Вяч. Иванов, Москва, 1977, с. 64.



714թ.) արձանագրությունում հիշատակված Մուսասիրի տաճարի թանկարժեք գործվածքները, հավանաբար, նույնպես պատրաստվել են տաճարի արհեստանոցում և նվիրաբերվել Վանի թագավորության գերագույն աստվածներին: Թեյշեբահիսի ամրոցում հայտնաբերված խավով և անխավ բրոնզ գործվածքների, տորքերի մնացորդները, իլիկների ոսկրե և քարե գլուխները, հենքաթելերը ձգող ծանրաքարերը հաստատում են այստեղ պալատական կամ տաճարային արհեստանոցի գոյության փաստը<sup>35</sup>:

Գորգը՝ ջերմամեկուսիչ, ձայնամեկուսիչ և այլ գործածական ձևերից բացի, ունեցել է նաև գեղագիտական նշանակություն: Հայաստանում տարբեր կառույցների՝ եկեղեցիների, բնակելի տների ներքին հարդարանքի գլխավոր տարրերից էր գորգը: Մայրաքաղաք Անիում բնակարանների պատերը ամբողջովին ծածկվում էին գորգերով և պատկերազարդ կտորներով, որոնց հռչակի հետ, ըստ Նիկողայոս Մառի, չէին կարող մրցել քարակոփ արվեստի լավագույն վարպետները<sup>36</sup>:

<sup>35</sup> Եսայան Ա., Կարմիր Բլուր, Երևան, 1982, էջ 26-27:

<sup>36</sup> Март Н., Ани, Ереван, 1939, с. 197.

ԳԼՈՒԽ I

ԱՇԽԱՐՀԻ ՄՈՂԵԼԻ ԳԱՂԱՓԱՐԸ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ ՀՈՐԻՆԿԱԾՔՆԵՐՈՒՄ



Ճարտարապետական հորինվածքային հնարների, զարդանների, ինչպես նաև գույնի միջոցով մարդը մշտապես փորձել է վերարտադրել շրջակա աշխարհը, նրա տարրերն ու գույները: Այդ աշխարհի արտացոլանքը դրսևորվել է նրա մտապատկերում իրեն աշխարհի կառուցվածքային մոդել: Հին աշխարհի գրականության և հնագույն պատկերացումների վերլուծարան Օլգա Ֆրեյդենբերգն այս առիթով նկատում է, որ տիեզերական տարածությունը մարդը ընկալում էր յուրովի, իսկ իր ստեղծածը համարում էր վերջինիս համագոր: Այսինքն, աշխարհի կամ տիեզերքի մոդելը կառուցելիս մարդը ոչ միայն նույնացնում է այն բուն տիեզերքի հետ, այլև վերստեղծված մոդելը դրոշմում է իր իսկ՝ ստեղծողի կնիքով<sup>37</sup>: Գորգը, միանշանակ, դասվում է այն առարկաների շարքին, որոնք կապվում են տիեզերական պատկերացումների հետ: Նախնադարյան ժամանակաշրջանում արդեն մարդու՝ աշխարհի վերաբերյալ պատկերացումները դառնում են համակարգված: Իսկ այդ պատկերացումների շուրջ մշակված սկզբունքները գործում են մինչ օրս: Դրանք, անգամ ձևափոխվելով ու ձեռք բերելով նոր ձևեր, բովանդակային իմաստով շարունակում են մնալ նույնը. բարձունքը, շրջագիծը, սյունն ու ստորոտն ապագա կառույցների արտաքին և ներքին սկզբունքներն են<sup>38</sup>: Սրանց ձևերից սեղանը, կամարը, սյունը, դուռը կամ դարպասը, կրելով արտաքին ձևի փոփոխություններ, շարունակում են արտահայտել բարձունքի, ստորոտի, եզերքի կամ հորիզոնի և այլատիպ գաղափարներ: Միանշանակ, գորգի տեղադրումը պատին, հատակին,

<sup>37</sup> Фрейденберг О., укз. соч., с. 63-64.

<sup>38</sup> Фрейденберг О., там же.



դոներին, որմնանցքի հատվածում (որպես միջնորմ), կամ սեղանին նույնպես կապ ունենալը նշված պատկերացումների հետ:

Ըստ Օ. Ֆրեյդենբերգի՝ կառույցների ճարտարապետական ուղղահայաց և հորիզոնական լուծումները՝ դուռը, դարպասը, աշխարհի սահմանագծի՝ հորիզոնի վերարտադրությունն են: Հորիզոնն այս և այն աշխարհների սահմանագիծն է և միավորում է այդ երկու բևեռները: Այդ սահմանագծի վրա էր տեղի ունենում նախնադարյան առասպելի գործողությունը, և քանի որ սահմանագծից այն կողմ *սանդարամեարն է*, էլ ավելի է մեծանում և կարևորվում սահմանագծում գտնվող քարի, պատի, պարսպի նշանակությունը: Այնքան է մեծանում, որ հետագայում դառնում է *սրբազան*<sup>39</sup>: Մուտքը՝ քաղաքի, տաճարի, բնակարանի, դառնում է այն սահմանագիծը, որտեղից այս կողմ մարդը համարվում էր իրեն պաշտպանված, իսկ այն կողմում՝ վտանգված<sup>40</sup>: Դուռը, պատը, սեղանը ծածկող գորգը իմաստաբանական առումով նույնացվում է դռան, պատի, սեղանի հետ: Սրանով էր պայմանավորված գորգերի հորինվածքների ու զարդապատկերների բովանդակային բնույթը և պահպանական կամ ապոտրոպեիկ գործառույթը: Այս առումով բնավ պատահական չէ, որ գորգը, որպես կանոն, տեղադրվում է նաև վտանգված համարվող թիկունքում՝ բազմոցի կամ գահի ետևում, մահճակալի մոտ, թիկնակի վրա և այլն:

Հայկական գորգի գեղարվեստական ու նյութեղեն ամբողջ կազմը՝ հորինվածք, զարդապատկեր, գույն, թել, անկապտելիորեն առնչվում է թե՛ հնագույն պատկերացումների, թե՛ տիեզերածին առասպելների և թե՛ հնագույն հավատալիքների ու պաշտամունքների հետ: Իլիկով, ճախարակով թել մանելը, տորքի վրա գործելը համեմատելի են աշխարհի արարման գործընթացի հետ: Իմաստաբանական կշիռ ունեցող հորինվածքային կառուցվածքների, գաղափարակիր ու խորհրդանշական պատկերների շնորհիվ հայկական գորգը ներկայանում է իբրև աշխարհի մոդելի կրկնօրինակ:

Գորգադաշտն, ըստ հնագույն ընկալումների, այն տիեզերքն է, որտեղ, համաձայն առասպելաբանական պատկերացումների, կա **1. սրբազան կենտրոն**, **2. տիեզերական տարածություն**, **3. տիեզերքը սահմանագծող և պաշտպանող գոտի**:

ԿԵՆՏՐՈՆ

Առասպելական պատկերացումների համակարգում տարածության մոդելավորման հիմնակետն աշխարհի կենտրոնն է: Կենտրոնը կոսմիկական ներդաշնակության աղբյուր է, տիեզերքի և աշխարհի սաղմը, կարգ ու կանոն սահմանող հիմքը: Առասպելաբանական ընկալումներում աշխարհի կենտրոնում է գտնվում դրախտը: Կանոնակարգված տիեզերքի սահմանները ձգվում են կենտրոնից դեպի աշխարհը քառսից անջատող եզրագոտին: Տիեզերածին առասպելներում կենտրոնն այն սրբազան վայրն է, որտեղ սաղմնավորվել է կյանքը: Կենտրոնից հեռացող, քառսին մոտ գտնվող տիեզերքի սահմանները դառնում են անկանոն և վտանգավոր՝ հրեշներով ու երկրածին վիշապներով բնակեցված: Գորգի վրա *կենտրոն* գաղափարը արտահայտվում է հորինվածքի կենտրոնական հատվածում տեղադրված մեդալիոնի միջոցով, որը՝ ա) երկրաչափական ֆիգուր է՝ շեղանկյունի, ուղղանկյուն վահան, վեցանկյունի կամ ութանկյունի<sup>41</sup>, բ) խաչ կամ խաչաձև վահան,

<sup>39</sup> Фрейденберг О., ука. соч., с. 65.  
<sup>40</sup> Фрейденберг О., там же.  
<sup>41</sup> ՀՊԹ Ա-8988-ա, Ա-9280-ա, Ա-11292

աստղաձև խաչ<sup>42</sup>, գ) ծառ՝ հիմնականում հորիզոնական խաչաձև գծագրմամբ<sup>43</sup>, դ) վարդյակ, արմավենյակ<sup>44</sup>, ե) ձևարձակ<sup>45</sup>, ոճավորված կենդանակերպ պատկեր՝ արծիվ, մեղու, գորտաձև<sup>46</sup>: Նույն գործառույթն ունի կենտրոնական զարդաձևի ներսում տեղադրված արևանշանը՝ վարդյակի, աստղի, խաչի կամ կեռխաչի տեսքով<sup>47</sup> և ծառի պատկերը<sup>48</sup>:

Կենտրոնում խաչաձև պատկերի տեղադրումը խաչապաշտության դրսևորումներից է և համեմատելի է ավանդական Կադանդի հացի խմորի կենտրոնում խաչանշան դնելու հետ<sup>49</sup>: Խաչի ու կեռխաչի պատկերները բազմաթիվ են Ք.ա. III-II հազարամյակների առարկաների վրա՝ թաս<sup>50</sup>, գոտիներ<sup>51</sup>, քանդակներ, գլխազարդ-դիադեմա<sup>52</sup>, գործվածք<sup>53</sup>: Խաչանշանն առնչվում է նաև *տիեզերական ծառի* գաղափարի հետ: Սրբազան համարվող կենտրոնում՝ աշխարհի առանցքն է (axis mundi), որտեղ ծառի, արևի, սյունի, տաճարի, գահի պատկերներն են: Երբեմն արևի սկավառակի խորհուրդը կրող վեցանկյուն, ութանկյուն մեդալիոնների փոխարեն հորինվածքի կենտրոնում տեղադրվում են առասպելաբանական պատկերացումներից հայտնի արծվի, գորտի, մեղվի պատկերները<sup>54</sup>:

**Խորան:** Հայկական գորգարվեստում առանձնահատուկ են խորանի պատկերով գորգերը<sup>55</sup>: Առասպելաբանության մեջ կենտրոնի գաղափարը, ինչպես նշեցինք, կապվում է Տիեզերական ծառի, Արևի, Տաճարի ու Խորանի հետ: Սուրբ Գրքի մեկնության մեջ խորանը վրան է, Աստծու ժամանակավոր տաճար: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ խորանը երկնականար է, եկեղեցի է ու զոհասեղան: Կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու և եպիսկոպոս Ստեփանոս Սյունեցու մոտ խորանն Ավետարանի հոգևոր գիտելիքների, գանձերի ազդարարն է<sup>56</sup>: Քրիստոնեական աշխարհընկալմամբ տաճարի խորանում է գտնվում աշխարհի առանցքը՝ axis mundi-ին: Այդ կետում է տեղադրված զոհասեղանը սրբապատկերով և սուրբ Խաչով: Ղազար Փարպեցու «Պատմության» մեջ սր.Սահակ Պարթևի մարգարեական տեսիլքին վերաբերող հատվածում առկա է խորանը, որտեղ երևում են խաչի լուսեղեն նշանը, հույժ պտղալից ձիթենու ծառը, խաղողի ողկույզները, արծաթե սկուտեղը՝ գրերով մագաղաթը վրան (Մեսրոպյան հայոց գրերը): Խորանում սր. Սահակին երևում են նաև լուսազգեստ արու մանուկներ՝ դեմքերը դեպի սուրբ սեղանը հառած (սրբացված նահատակներն էին Սահակ Պարթևի թոռ Վարդանը և Վարդա-

9629

<sup>42</sup> ՀՊԹ Ա-10174, 9178  
<sup>43</sup> ՀՊԹ Ա-10739  
<sup>44</sup> ՀՊԹ Ա-10101-1, 10196  
<sup>45</sup> ՀՊԹ Ա-9163, 9263, 10740  
<sup>46</sup> ՀՊԹ Ա-11023, 9052, 10871, 11467  
<sup>47</sup> ՀՊԹ Ա-10296, 10578, 11615, 11616  
<sup>48</sup> ՀՊԹ Ա-10743  
<sup>49</sup> Петросян Э., Праздники армян в контексте европейской культуры, Ереван, 2011, с. 17.  
<sup>50</sup> ՀՊԹ Հ-2392-36  
<sup>51</sup> ՀՊԹ Հ-786-48  
<sup>52</sup> ՀՊԹ Հ-2327-64  
<sup>53</sup> ՀՊԹ Հ-2173-603, Хачатрян Т., Артикский некрополь, Ереван, 1979, с. 33, 60, таб. 89, 279.  
<sup>54</sup> ՀՊԹ Ա-8105, 8971, 9046, 9052, 9665, 10483, 10507, 10721, 10887, 11049, 11108, 11163, 10101-1  
<sup>55</sup> ՀՊԹ Ա-9839, 10141, 9185, 10867  
<sup>56</sup> Матенадаран, I, Москва, 1991, с. 29, 33, 35-36.





նանց պատերազմի նահատակները)<sup>57</sup>: Խորանը՝ (լատ. «alta ara») բարձր զոհասեղանը<sup>58</sup>, արևելաքրիստոնեական ավանդույթում, որպես կանոն, ծածկվում է գորգերով, թանկարժեք գործվածքներով: Հայտնի է, որ երկու բարձրաստիճան անձանց ավագ խորանի առջև նստեցնելու համար այդտեղ դրվում էին աթոռ և գորգ: Այսպես, խորանի առջև՝ գորգի վրա, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի գլխավոր տաճարում հայոց կաթողիկոս Աբրահամ Գ Կրետացին (1734–1737 թթ.) մեծ փառքով ընդունում է Պարսկաստանի խան Թահմազ Դուլիին, ով շահ հռչակվելուց հետո Նադիր շահ անունն էր կրում<sup>59</sup>:

Գորգի հորինվածքում խորանի պատկերի ճակտոնին զետեղված շքամուտքի ճակտոնի զարդապատկերը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ տաճարի և եկեղեցու գաղափարակիր խորհրդանիշ: Մեզ հասած «խորան» գորգերը հիմնականում թվագրվում են XVI–XVII դդ.: Սյունազարդ խորանագորգերը նմանում են XII–XIII դդ. հայկական մանրանկարների խորանապատկերներին<sup>60</sup>: Գարեգին արք. Հովսեփյանը խորանների պատկերներում սյունների բների և կամարների զարդապատկերները համեմատում է հայկական գորգերի զարդապատկերների հետ: Հռոմկլայի դպրոցի նկարիչներ Հովհաննեսի և Թորոս Ռոսլինի մանրանկարների խորանապատկերները նկարագրելիս նա գրում է՝ «...երկու սյունների վերա հաստատված. սյունների խարիսխները արմավենիկից, բունները կապերտազարդից, ...խոյակները մեջք մեջքի և գլուխները իրար դարձած թևավոր գույգ առյուծներից բաղկացած, որոնց գլուխներից վեր տափակ տախտակների վերայով ձգված է խորանի հիմք կազմող գերանը, մակերևույթը կապերտի տարրեր մուրիվով նկարագրված<sup>61</sup>»: 1232 թ. Կարինի Ավետարանի խորանի գլխազարդ պատկերները գրավել են նաև օտար ուսումնասիրողների, դիցուք՝ Վերներ Բրյուգեմաննի ուշադրությունը<sup>62</sup>: Հեղինակը համոզված է, որ պատկերվածը հայկական գորգի հորինվածք է: Այս առումով ուշագրավ է նաև Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության երբեմնի սեփականություն հանդիսացող՝ սյունազարդ *Եռախորան* գորգը, որը XVII դ. «խորան» գորգերի միակ նմուշն է, որի վրայի հիշատակագրությունը վկայում է, որ այն պատրաստվել է եկեղեցու խորանի համար (նկ. 5): Ֆուլքմար Գանցհորն այս գորգն անվանում է «Ամենաարագույնի (դռան) վարագույր»<sup>63</sup>: Հայաստանի պատմության թանգարանում է պահվում XX դ. առաջին կեսին Լեհաստանում գործված այս գորգի կրկնօրինակը<sup>64</sup>, որն իր խավե բանվածքով տարբերվում է հիշատակված գորգից (նկ. 6):

Եռախորան այս գորգն ավստրիացի գիտնական Ա. Ռիգլն անվանում է *աղոթագորգ*<sup>65</sup>: Սակայն հիշատակագրությունում նշված ՈԾԱ թվականի սխալ /ՌԾԱ/ ընթերցման պատճառով գորգի տարեթիվը համարվում է 1602 թվականը<sup>66</sup>: Վ. Թեմուրճյանը գորգի

<sup>57</sup> Ղազար Փարպեցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1982, էջ 67–68:  
<sup>58</sup> Энциклопедический словарь, т. I, С.-Петербург, 1890, с. 482.  
<sup>59</sup> Աբրահամ Կրետացի, Պատմություն, Երևան, 1973, էջ 53–54:  
<sup>60</sup> Գարեգին արք. Հովսեփյան, Նիսիթեր և ուսումնասիրություններ, Պրակ Բ, Նիւ Եորք, 1943, էջ 23–24:  
<sup>61</sup> Գարեգին արք. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 24, 42:  
<sup>62</sup> Brüggemann W., Der Orientteppich- Einblicke in Geschichte und Ästhetik, Lübeck, 2007, s. 118–119.  
<sup>63</sup> Gantzhorn V., Orientalische Teppiche, s. 484–485; Գանցհորն Ֆ., Քրիստոնեա-արևելյան գորգը, էջ 484:  
<sup>64</sup> ՀՊԹ Ա-10140  
<sup>65</sup> Riegl A., Ein orientalischer Teppich von Jahre 1202, № Chr. und ältesten orientalischen Teppichen, Berlin 1895, s. 8–9.  
<sup>66</sup> Hofrichter Z., Armenische Teppiche, Wien, 1937, s. 28.



Նկար 5  
 «ԽՈՐԱՆ» ԳՈՐԳ  
 XVII դ. սկիզբ, Գարդման,  
 Իրևն Ֆ. Գանցհորն,  
 «Քրիստոնեա-արևելյան  
 գորգը», էջ 485:





Նկար 6  
«ԾՆՈՐԱՆ» ԳՈՐԳԻ կրկնօրինակ, խավով կտոր  
XX դ. առաջին կես, Լեհաստան, 175 × 137 սմ,  
արհեստական մարար, ՀՊԹ Ա-10140

հիշատակագրությունը վերձանում է՝ «Արկանելիս Կիրակոսի Բանանցեցուց ի յիշարակ Հոսիսիմէի րն ՈԾԱ (1202) թվին զաս գործեցի»<sup>67</sup>: Բ. Առաքելյանը՝ «(Դ)րան. Արկանելի Կիրակոսի քանասերի եր (? ) ու Յիշարակ Հոսիսիմէի ր (ան) ն ՈԾԱ թվին զաս Գ (կամ Պ)ործիս ա (րու) եարա»<sup>68</sup>: Մ. Ղազարյանը գորգն անվանում է Եռախորան և, մերժելով Ա. Ռիզլի առաջարկած աղոթագորգ անվանումը, նշում է, որ Եռախորան պատկերով գորգը հայոց եկեղեցու ներսույթի մասն է և խորանի վարագույր է<sup>69</sup>: Ֆոլքմար Գանցհորնն արձանագրությունը վերձանում է՝ «Սր. Հոսիսիմէի րանարի Սրբության սրբոցի դան վարագույրը Տիրոջ 1051 ամի (Ք. հ. 1602) կամ (1) 651: Սա ես Գորգի վարպետս (եմ արել կամ նվիրաբերել)»: Հեղինակը, խոսելով գորգի կրոնաաժիսական բնույթի մասին, իրավացիորեն նշում է, որ սր. Սեղանի խորհրդանոցը՝ նախկինում նշված որպես տաճարիկ, կամ խորանի տարածքում եղած խորշ, սր. Սահակի կանոնագրքի համաձայն պետք է զարդարվեր (գորգերով)<sup>70</sup>:

Մեր ընթերցմամբ՝ «ԶԱՐԿԱՆԵԼԻ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԲԱՆԱՍԻԻ (քանասաց): ԴՈՒՌՆ ՅԻՇԱՏԱԿ ՀՈՍՓՍԻՄԵՆՆ ՈԾԱ (1202) ԹՎԻՆ ԶՍԱ ԳՈՐԾԻՍ (Գ)ԱԲԱՍ» տեքստին հետևում է հիջրայի 1027 թ. կամ 1618 թ.: Խորանի սյուների խարիսխների, խոյակների, ճակատամասի զարդապատկերները հայկական միջնադարյան՝ հատկապես XVI–XVII դդ. գորգերի, ասեղնագործությունների գեղարվեստական տարրերից են: Ծաղկաճյուղերի պատկերներով շրջագոտին, գորգի գունային համադրությունները հատուկ են Գանձակի գորգարվեստին: Վ. Թեմուրճյանը գորգի ծագումը կապում է Բանանց գյուղի հետ, նմանեցնելով քանասիվ բառը Բանանց անվան հետ: Գորգը կարող էր գործված լինել Գանձակ-Գարդմանի գորգագործական հայտնի կենտրոններից մեկում: Գունային նկարագրով այն մոտ է Գանձակի շրջանի գորգերին:

Արձանագրությունը կազմված է հայկական գորգերի արձանագրություններին հատուկ ոճական և ձևաբանական կանոններով: Հիշատակագրության տեքստից հետևում է, որ գորգն, ըստ ավանդույթի, նվիրաբերվել է սր. Հոսիսիմե անունը կրող վանքին<sup>71</sup>: Արձանագրությունը սկսվում է խորանի ճակատամասի ձախ կողմից և, պահպանելով հավասարաչափությունը, ավարտվում է աջ կողմում: Տառերը դասավորված են երիզող սպիտակ շերտի մեջ, տառաձևերն աղավաղված են և անհամաչափ, ինչը հատուկ է XVI–XVII դդ. արձանագրություններին: Շարահյուսական առումով արձանագրությունը համապատասխանում է XVI–XVII դդ. բնորոշ արձանագրություններին:

**Տաճար:** Բազմաթիվ զուգահեռներ կան գորգերի զարդապատկերների և տաճարների դեկորատիվ հարդարանքի միջև: Ուշադրության առնելով այս իրողությունը՝ որոշ ուսումնասիրողներ փաստում են կոթողների և գորգերի միջև գեղարվեստական կապի գոյությունը<sup>72</sup>: Հայկական քրիստոնեական տաճարների (Դվին, Արուճ, Սևանի վանք, Հայ-

<sup>67</sup> Թեմուրճյան Վ., Գորգագործությունը Հայաստանում, Երևան, 1955, էջ 35:  
<sup>68</sup> Առաքելյան Բ., Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX–XIII դարերում, Երևան, 1958, էջ 292:  
<sup>69</sup> Казарян М., Армянские ковры, Москва, 1985, с. 53.  
<sup>70</sup> Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 484:  
<sup>71</sup> Մակար եպս. Բարխուդարեանցն անդրադառնալով Բարսումի մոտ գտնվող սր. Հոսիսիմե վանքի ավերակներին, նշում է, որ հենց Բարսումի սր. Հոսիսիմե մենաստանն է ակնարկված Մխիթար Գոշի մոտ: Տես՝ Մակար եպս. Բարխուդարեանց, Աղվանից երկիր և դրացիք. Արցախ, Երևան, 1999, էջ 322:  
<sup>72</sup> Gantzhorn V., Orientalische Teppiche, s. 51–55, 62–66; Ford P., Der Orientteppich und seine Muster, Bussesse Verlagshandlung, Herford, 1982, s. 35, 107, 126–127.



րավանք, Տաթև, Աղթամար, Օձուն, Սանահին, Մրեն, Արենի, Ամաղու Նորավանք, Սպիտակավոր, Մակարավանք և այլն) շքամուտքերի, արտաքին պատերի, խորանի բեմի ճակատային մասի, խոյակների, լուսամուտների կամարների վրա առկա են գորգերի զարդապատկերին նմանող բուսական զարդամուտիվներ, մարդապատկերներ, օձապատկերներ և այլն<sup>73</sup>: Ավելին, գորգերի որոշ տիպերի, դիցուք՝ *Արևագորգերի* ձևարձակ կամ խաչաձև հիմքով մեդալիոնները և գորգադաշտի երկայնաձիգ երկրաչափական հորինվածքներն<sup>74</sup> ամբողջությամբ կրկնում են հայկական միջնադարյան եկեղեցիների հատակագիծը<sup>75</sup>: Գորգադաշտի կենտրոնում տեղադրվում են կենտրոնագմբեթ խաչաձև տիպի և գմբեթավոր բազիլիկ կամ գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիների հատակագծերը: Էջմիածնի Մայր տաճարի, Հոփսիսիմեի, Թարգմանչաց վանքի տաճարի, Զվարթնոցի, Փարպիի, Օձունի, Արուճի, Ավանի, Գառնահովտի և այլ նշանավոր եկեղեցիների հատակագիծը կարող ենք տեսնել հայկական գորգերի հորինվածքներում<sup>76</sup>: Դրանք, որպես կանոն տեղադրված են գորգադաշտի կենտրոնում՝ շեշտադրելով դրանց հոգևոր իմաստն ու գործառույթը: Հիշյալ գորգերը<sup>77</sup> կրում են *մեդալիոնավոր, երկայնաձիգ երկրաչափական հորինվածքով* գորգեր անվանումները<sup>78</sup>: Առանձնակի հիշատակության են արժանի *Խաչ, Արև-ծիլ, Ասորդահավք* տիպի գորգերի մեդալիոնները, որոնց կառուցվածքը հարունման է հայկական կենտրոնագմբեթ խաչաձև տիպի եկեղեցիների հատակագծի պատկերին:

Քանի որ քրիստոնեական աշխարհընկալմամբ տաճարը կամ եկեղեցին գտնվում են աշխարհի սրբազան կենտրոնում, նրանց կառուցվածքն ու հարդարանքը պետք է ըստ ամենայնի համապատասխանեն տիեզերական մոդելի վաղնջական պատկերացումներին: Այս առումով բնավ պատահական չէ, որ եկեղեցու գլխավոր սրբազան առարկաների շարքին է դասվել նաև գորգը: Ըստ Մաղաքիա արք. Օրմանյանի հայոց եկեղեցին ամբողջովին գորգածածկ է եղել<sup>79</sup>: Եկեղեցական ծիսակարգում գորգը որոշակի գործառույթ ուներ: Կաթողիկոսներին օձում էին հատուկ գորգի վրա, մեռն պատրաստելու ժամանակ կաթսան տեղադրում էին գորգի, այսօր՝ կարպետի վրա: Հայոց կրոնապաշտամունքային ծիսակարգում կար *սրբազան գորգ* հասկացությունը: Է. Չելեբին, խոսելով Էջմիածին այցելող ուխտագնացների մասին (խոսքը՝ Եվրոպայից ժամանած ուխտագնացների մասին է) գրում է, որ վանքում գտնվող սրբազան գորգի վրա դրվում էր ծիսական կաթսա, որի մեջ պատրաստված կերակուրը բաժանում էին ուխտագնացներին: Չելեբին վկայում է, որ «սուլթան Սուլեյման խանը Նախիջևանի արշավանքի ժամանակ այս գորգի վրա երկու անգամ նամագ է կատարել»<sup>80</sup>:

Բարձրարժեք ու լավագույն գործվածքները պատրաստում էին հնագույն հայտնի տաճարներին (Միջագետքում Ուրի, Վանի թագավորությունում Մուսասիրի, Ուագա

<sup>73</sup> Հարությունյան Վ., Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 165–167, 211–213, 223, 261–262, 264–265:  
<sup>74</sup> ՀՊԹ Ա-8057-1, 7946, 7867-8, 10297  
<sup>75</sup> Akshchirlian V., Armenian-Italian Architectural Influences, Yerevan, 2015, p. 169.  
<sup>76</sup> Lehner E., Die Baukunst Armeniens, Wien, 2004, s. 118–126, 130–134, 138–142, 154.  
<sup>77</sup> ՀՊԹ Ա-7214, 7867-8, 8057-1, 9163, 9189, 10206, 10297, 10867, 11287, 11380, 11427, 10740  
<sup>78</sup> Sasuni V., Armenian Church Floor Plan – a hitherto unidentified design in Oriental Rugs, Hali № 1, London, 1981, p. 24–28.  
<sup>79</sup> Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, Երևան, 1993, էջ 194:  
<sup>80</sup> Չելեբի Է., Ուղեգրություն, Թուրքական աղբյուրներ, Գ, Երևան, 1997, էջ 69:

Վագա երկրի (Արարատյան դաշտավայր) տաճարները), միջնադարյան վանքերին (Տաթևի, Վարագա վանքերը) կից գործող արհեստանոցներում<sup>81</sup>: Ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի «զաղտնափորս ի ներքոյ վանիցն՝ բազում տունս եւ դարանս ի պէտս եկեղեցոյն...եւ սրբաշէն տրապէզս եւ գործատներս, համբարանոցս եւ սրբարան ս եւ գրատունս»<sup>82</sup>:

X–XIV դդ. Հայաստանի մեծ քաղաքներում ձևավորվում են արհեստավորաց կազմակերպություններ՝ եղբայրություններ, որոնք ղեկավարում էին հոգևոր դասի ներկայացուցիչները: Աստվածաբան, վարդապետ Հովհաննես Երզնկացին վկայում է, որ գործվածքներով հայտնի Երզնկա քաղաքում 1280 թ. ստեղծվում է *ջուլիակների Եղբայրություն*, որի ղեկավար է հռչակվում վարդապետ Գրիգոր Սանահնեցին: Եղբայրության կանոնադրությունը կազմում է ինքը՝ Հովհաննես Երզնկացին (Մատենադարան, ձեռագրեր № 2329, 652)<sup>83</sup>:

Անկվածի ու գորգերի զարդապատկերներն առաջին հերթին պետք է արտահայտեն դրախտի, վերածնության գաղափարը, ինչը լավագույնս դրսևորվել է բուսական զարդամուտիվներով հարուստ Ծաղկազարդ ու Ծաղկախաչ տիպի գորգերի հորինվածքներում<sup>84</sup>: Ծաղկապատկերներով են հարդարված եկեղեցական ծիսական բազմաթիվ առարկաներ՝ գավազանի գլուխները (XVII–XVIII դդ., Տաթև<sup>85</sup>, հագուստի մասերը<sup>86</sup>, սկիհի ծածկոցները, վարագույրները, պատի ասեղնագործված ծածկոցները), ձեռագիր մատյանները, որմնանկարները, քանդակները<sup>87</sup>: Քանի որ, ինչպես արդեն ասվեց, գորգը հայոց եկեղեցու հարդարանքի կարևոր մասն էր, և եկեղեցին էր գորգերի արտադրության գլխավոր պատվիրատուն, ուստի բնավ պատահական չէր *Երկայնաձիգ հորինվածքով, Խորան, Խաչ-խորան, Խաչ, Արև-ծիլ* տիպի գորգերի հորինվածքային կառուցվածքներում եկեղեցիների հատակագիծ տեղադրելը, այլ՝ միանգամայն օրինաչափ: Մանավանդ եթե նկատի առնենք, ինչպես նշվեց վերը, որ վանքերի արհեստանոցներում հենց հոգևորականներն էին այն ջուլիակներն ու նկարիչները, որոնք էլ ստեղծում էին հայտնի գորգերը: Մեզ հասած նմուշները միջնադարում ստեղծված հայտնի գորգերի վերարտադրված օրինակներն են, որոնց պատկերների և հորինվածքի մեջ թեև առկա են որոշակի շեղումներ, բայց և այնպես XIX–XX դդ. Գանձակի, Գարդմանի, Լոռիի, Արցախի, Սյունիքի, Եղեգնաձորի, Կարինի գորգերի նշված տիպերի հիմնական զարդապատկերներն ու հորինվածքները նույնականանում են եկեղեցիների հատակագծերի պատկերների հետ:

Բազմաթիվ են գորգադաշտի կենտրոնում կենտրոնագմբեթ խաչաձև տիպի եկեղեցիների՝ Էջմիածնի Մայր Տաճարի, սբ. Հոփսիսիմեի հատակագիծը ներկայացնող գորգերի օրինակները<sup>88</sup>: Հայտնի է, որ նման պատկերներով գորգերը գործվել են հիմնա-

<sup>81</sup> Мартиросян А., Ткачи храма Эанна в Уруке нововавилонского периода, Древний Восток, 5, Ереван 1988, с. 27–39; Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, Ереван, 2001, с. 398.  
<sup>82</sup> Խաչիկյան Լ., Արհեստագործության վիճակն ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում X–XIV դարերում, Աշխատություններ, հ. Բ, Երևան, 1999, էջ 305:  
<sup>83</sup> Խաչիկյան Լ., 1280 թուականին Երզնկայում կազմակերպուած «Եղբայրութիւնը», Աշխատութիւններ, հ. Ա, Երևան, 1995, էջ 201; Խաչիկյան Լ., Երզնկա քաղաքի «Եղբայր միաբանութեան» կանոնադրութիւնը, նշվ. աշխ., էջ 222–226:  
<sup>84</sup> ՀՊԹ Ա-10101-1, 10101-2, 10101-4, 10101-6, 11768  
<sup>85</sup> ՀՊԹ Ա-4486  
<sup>86</sup> ՀՊԹ Ա-2274  
<sup>87</sup> Armenian miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, Leningrad, 1984, plates 17, 21, 22, 37, 45, 87, 107, 98, 107–109, 111–119.  
<sup>88</sup> ՀՊԹ Ա-7867-8, 10740, 9163, 10297





Նկար 7.  
ԵՐԿԱՅՆԱԶԻԳ-ԵՐԿՐԱԶՈՓԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Եղեգնաձոր, բուրդ, 255 × 190 սմ, խառ. 1 դմ<sup>2</sup> 624,  
ՀՊԹ Ա-9262

կանում Մայր Աթոռի պատվերով: Մակար եպիսկոպոս Բարխուդարեանցը հիշատակում է Սր. Էջմիածնի համար Կոթի գյուղից (այսօր Նոյեմբերյանի շրջան) ուղարկված գորգերը<sup>89</sup>: Գմբեթավոր բազիլիկ և գմբեթավոր դահլիճ տիպի եկեղեցիների՝ Օձուն, Արուն, Զովունի (VI-VII դդ.) և այլ եկեղեցիների հատակագծերը զետեղված են Լոռիի, Գանձակի, Գարդմանի, Տավուշի, Եղեգնաձորի գորգերի վրա<sup>90</sup> (սկ. 7):

Այսպիսով, ինչպես վերևում նշեցինք լավագույն գորգերը միջնադարյան Հայաստանում ստեղծվել են նշանավոր վանքերի արհեստանոցներում՝ հոգևորական նկարիչ-ծաղկողների կողմից: Բնավ պատահական չէ նաև, որ հայկական միջնադարյան գորգերի բնօրինակների բազմաթիվ «վերարտադրություններ» կարելի է տեսնել հոգևոր կենտրոններում ստեղծված ձեռագիր մատյաններում: Ինչպես գորգերի հորինվածքներում, այդ մատյանների խորանների ճակատամասը հարդարված է աստղերի, ոճավորված բույսերի, երկրաչափական զարդապատկերներով (1232 թ. Կարինի Ավետարան, 1262 թ. Սեբաստիայի Ավետարան, 1260 թ. Երուսաղեմի Ավետարան): Հաճախ մանրանկարների ուղղահայաց և հորիզոնական հատվածները հարդարված են գորգերով: Օտար աղբյուրներում բազմաթիվ են հայկական գորգերի վերաբերյալ տեղեկությունները<sup>91</sup>: VIII դ. գրավոր աղբյուրներից մեկում հիշատակվում են Հայաստանում պատրաստվող աղոթագորգերը: Աղոթագորգեր ու գորգեր հայերը պատրաստում էին ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ մահմեդական տաճարների համար: Իսկ XIX-XX դ. սկզբին Գանձակում, Կեսարիայում հայերը սկսում են Խորան տիպի նոր գորգերի արտադրությունը:

**Ծառ:** Ծառի պատկերը հաճախ է զետեղվում հայկական գորգերի հորինվածքներում: Հնագույն առասպելական պատկերացումներում ծառը հանդես է գալիս, որպես աշխարհի սյուն, գտնվում է աշխարհի առանցքային հատվածում և իրար է կապում աշխարհի երեք հարկերը: Ստորին հարկում են գտնվում արմատները, երկրի վրա բունն է, երկնքում կատարը: Աշխարհի կառուցվածքային մոդելի կենտրոնում ծառի պատկեր տեղադրելը պայմանավորված է ծառապաշտության, որին անդրադառնում է նաև Մովսես Խորենացին իր «Պատմության» մեջ<sup>92</sup>: Երկարակյաց ծառերի՝ կաղնու, սոսենու և այլ, ամուր ու խորը արմատները, հաստ բունը, բարձր, լայն ու ընդարձակ սաղարթը ստեղծել են այն պատկերացումը, որ ծառն է պահում աշխարհի երեք հարկերը (երկարակյաց ծառերից է Արցախի Սխտորաշեն գյուղի սոսենին): Սուրբ ծառերն այսօր էլ երկրպագվում են, դրանց զոհեր են մատուցում՝ արքադաղ, ոչխար, եգ, իսկ արքադաղի կատարը կամ եզան եղջյուրները կախում են ճյուղերից ու առջևն աղոթում: Ամուլ կանայք սուրբ համարվող երկճյուղ ծառերի միջով երեք անգամ անցնում են, որպեսզի արու զավակ ունենան<sup>93</sup>: Հայաստանում պաշտամունքի են գլխավորապես ընկուզենին, չինարին, բարդին, սոսենին, ուռենին: Անգամ քրիստոնեական համարվող ծառաբարդ կամ ծաղկաբարդ տոնը, հավանաբար առնչվում է երկրագործական տոնի հետ, որը կատարվում էր բնության զարթոնքի առիթով՝ զարնան սկզբին: Հայաստանում բազմաթիվ են եկեղեցիներ, մատուռներ, խաչքարեր ունեցող սրբավայրերը, որտեղ առանձնակի «պաշտամունքի» առարկա են ծառերը: Հարկ է նշել, որ սուրբ խա-

<sup>89</sup> Մակար եպ. Բարխուդարեանց, նշվ. աշխ., էջ 358:

<sup>90</sup> ՀՊԹ Ա- 7214, 7649, 8057-1, 9262, 9189, 10867, 11380, 11287, 11427

<sup>91</sup> Տեր-Ղևոնդյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 574, 599, 630, 651; Марко Поло, укр. соч., с. 56; Мен А., укр. соч., с. 369.

<sup>92</sup> Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 77:

<sup>93</sup> Սամուելյան Խ., Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. 1, Յերեվան, 1931, էջ 212:





Նկար 8  
ԽԱՉԱԿԵՆՏՐՈՆ  
ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ,  
գ. Սգսեք, Արցախ,  
328 x 164 սմ, բուրդ,  
խտ. 1 դմ<sup>2</sup> 837  
ՀՊԹ Ա-11277բ

չերի, ծառերի կողքին կան *խաչաղբյուր* կամ *լուսաղբյուր* կոչվող աղբյուրները, որոնց ջուրը արգասաբեր գորություն ունի ծառերի, արտերի, ցանքերի համար<sup>94</sup>: Սրբազան համարվող այն վայրերում, որտեղ կան քարե կոթողներ՝ քար, խաչ, շինություն (մատուռ, եկեղեցի, վանք), ծառ կամ ծառեր (պուրակ, անտառ), ջուր (աղբյուր) կատարվում էին պաշտամունքային ծեսեր, որոնք ձևավորվել են երկրագործական մշակույթի այն շրջանում, երբ մարդը բնության հանդեպ ունեցած կրավորական վիճակից անցնում է նոր վիճակի և սկսում է ծառայեցնել բնության ուժերն իր նպատակներին:

Տիեզերքի կենտրոնի գաղափարը գորգերի վրա առավել հաճախ արտահայտվել է նաև կենաց ծառի ու արևի խորհրդանշական պատկերների միջոցով<sup>95</sup>: Առասպելաբանական պատկերացումներով սրբազան կենտրոնում մի դեպքում գտնվում է աշխարհի հենարան սյունը՝ կենաց ծառը, մեկ այլ դեպքում՝ երկնականարին ամրացված *արեգակը*<sup>96</sup>: Ճյուղերն ու տերևները, բողբոջներն ու կոկոնները, ծաղիկներն ու պտուղները տեղադրված են գորգերի տարբեր հատվածներում<sup>97</sup>: Առասպելաբանական պատկերացումներում աշխարհի կենտրոնում տեղադրված է ծառը՝ անկանոն քառսին հակադիր, կանոնակարգված տիեզերքի ցուցիչն է, որի պատկերը հորինվածքի կենտրոնում արտահայտում է եռահարկ աշխարհի հենասյան գաղափարը. արմատները գտնվում են ստորերկրայքում, բունը՝ աշխարհի միջնամասում՝ երկրի վրա, կատարը՝ վերնամասում՝ երկնքում: Հաճախ գորգի վրա ծառի ուղղահայաց պատկերներում ընդգծված են ծառի արմատները, բունը, կատարը<sup>98</sup>: Ծառի եռամասնությունը ընդգծվում է երեք ոլորտները խորհրդանշող կենդանիների պատկերների միջոցով. վերևում արևանշանն է՝ թռչնի մեկական կամ զույգ պատկերներով<sup>99</sup> (նկ. 8), բնի մոտ՝ եղջերվի, ձիու, երբեմն՝ մեղվի, իսկ ավելի ուշ ավանդույթներում՝ մարդու պատկերներ:

Տիեզերածին կամ կոսմոգոնիկ առասպելներում տիեզերական տարածությունը սահմանվում է կենտրոնի շուրջ գոյացած տարածությամբ, որտեղ գտնվում են տիեզերական տարրերն ու մարմինները<sup>100</sup>: Աշխարհի կենտրոնում գտնվող ծառը՝ շումերական պատկերացումներում, կենսական ուժի ու հզորության նաև պտղաբերության խորհրդանշանն է, ինչպես՝ ջուրը<sup>101</sup>: Գորգերի հորինվածքներում ծառը պատկերվում է ծաղկած, պտղատու ճյուղերով<sup>102</sup>: Նույնպիսի նկարագրություն առկա է շումերաաքքադական Գիլգամեշ էպոսում<sup>103</sup>: Ծառի վերևում պատկերվող արևի գաղափարանշանն իմաստաբանական առումով ձեռք է բերում սրբազան պատկերի նշանակություն: Կենսական էներգիայի մշտական աղբյուր արևը և կենսական ուժի ու հզորության խորհուրդն ունեցող ծառը և ջուրը իմաստաբանական առումով դառնում են գլխավոր պատկերներ<sup>104</sup> (նկ. 9):

94 Սամուելյան Խ., նշվ. աշխ., էջ 297:  
95 Գորգեր՝ ՀՊԹ Ա-11595-12, 11281, ծածկոց՝ ՀՊԹ Ա-7821-5  
96 Рабинович Е., Середина мира, МНМ, т. 2, Москва, 1992, էջ 428.  
97 ՀՊԹ Ա-7739, 10207, 10224, 10225, 9584, 9660  
98 ՀՊԹ Ա-9296, 9378  
99 Գորգեր՝ ՀՊԹ Ա-11416ա, 11277, սրբիչ՝ Ա-338  
100 ՀՊԹ Ա-10739  
101 Антонова Е., Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии, Москва, 1984, с. 116–117.  
102 ՀՊԹ Ա- 10743, 11601-2, 8057-48  
103 Эпос о Гильгамеше, Москва-Ленинград, 1961, с. 33, 35.  
104 Антонова Е., укз. соч., там же. ՀՊԹ Ա- 8057-48, 9268, 10743, 11277, 11281, 11416ա





Նկար 9  
ԿԵՆԱՑ ԾԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Խոյ-Սալմասար, 135 × 275 սմ, բուրդ, խառ. 1 դմ<sup>2</sup> 812, ՀՊԹ №Ս-10743

Գորգերի հորինվածքներում ներկայացված պտղատու ճյուղերով կենաց ծառը քրիստոնեական ընկալմամբ կապ ունի անմահության, Աստվածածնի, նրա միածին որդու՝ Քրիստոսի, առաքյալների, մարգարեների հետ: Միջնադարյան երգերից մեկում կենաց ծառը ներկայացվում է ճյուղերի, ծաղիկների, պտուղների փոխակերպված սուրբ կերպարներով.

Ծաղկեցաւ ծառն կենաց՝  
Աստուածածինն է.  
Լուսեղէն պտուղ երբեր՝  
Իւր Միածինն էր.  
Ճղերն ամէն արքայական՝  
Սուրբ առաքեալքն էր.  
Տերեւն ամէն արփիափայլ՝  
Սուրբ մարգարէքն էր.  
Գարնանային հունին որ ելա՝  
Իւր սուրբ ծնունդն էր.  
Անմահութեան աղբիւր բխեալ՝  
Մկրտութիւնն էր.  
Դաշտերդ ամէն ծաղկով ի լի՝  
Սուրբ մարտիրոսքն էր.  
Լերունքդ ամէն վարդ փթթեալ՝  
Էն սուրբ կուսանքն էր:<sup>105</sup>

Կրոնա-ժիսական նշանակությամբ պտղատու ճյուղերը կրկնապատկում են ծառի մոզական ուժը<sup>106</sup>: Հորինվածքի կենտրոնում ծառի ամբողջական պատկերը փոխարինվում է ճյուղերի կամ պտղատու ճյուղերի պատկերներով<sup>107</sup>: Կառուցվածքային այս հորինվածքը բազմիցս հանդիպում է Վանի թագավորության և Մերձավոր Արևելքի բրոնզե գոտիների, կնիքների վրա<sup>108</sup>: Տիեզերական ծառը հակադիր ուղղվածությամբ՝ վերև-ներքև, աջ-ձախ կողմեր, ստորին (ստորերկրայք), միջին (երկրային), վերին (երկնային) հարկեր, բնության տարրերի՝ բույսերի, կենդանիների, հանրության կոսմիկական հենարանն է<sup>109</sup>: Որոշ հորինվածքային կառուցվածքներում ծառի ամբողջական պատկերները կենտրոնի աջ և ձախ կողմերում են տեղադրված<sup>110</sup>: Ծառի հիմքում հաճախ տեղադրված է կյանքի ձևավորման սկիզբը խորհրդանշող հատիկի գաղափարակիր պատկերը<sup>111</sup>: Հայոց մեջ «սուրբ» համարվել են ոչ միայն առանձին ծառեր կամ ծառատեսակներ, այլև պուրակներ: Ճարտար գյուղի արտերի միջև գտնվող բլուրներից մեկը պատված է Կոհակ կոչվող պուրակով, ուր Համբարձման օրը հավաքվում էին ուխտավորների բազմաթիվ խմբեր: Սուրբ պուրակի մոտով անցնելիս արցախցին բարեպաշտորեն հանում է գլխարկն ու խաչակնքվում<sup>112</sup>:

<sup>105</sup> Մազականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 65:

<sup>106</sup> Петросян Э., укр. соч., с. 29.

<sup>107</sup> ՀՊԹ Ա- 10743, 11601-2, 8057-48

<sup>108</sup> Հմայակյան Ա., Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, 45, աղ. 21, 23, նկ. 2; Փիլիպոսյան Ա., Հայկական լեռնաշխարհի կնիքները Հին Արևելքի կնքագործության համակարգում, Երևան, 1998, էջ 48, աղ. 45:

<sup>109</sup> Топоров В., Древо мировое, МНМ, т. 1, Москва, 1991, с. 398.

<sup>110</sup> ՀՊԹ Ա- 9660, 11281

<sup>111</sup> Մազականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 154, ՀՊԹ Ա-83:

<sup>112</sup> Լիսիցյան Ստ., Լեռնային Ղարաբաղի հայերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, պրակ 12, Երևան, 1981, էջ 56:



ՏԻԵԶԵՐԱԿԱՆ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

**Արև և լուսատուներ:** Արևի և լուսատուների խորհրդանշական պատկերները տեղադրվում են գորգադաշտի կենտրոնում կամ կենտրոնական հատվածի աջ և ձախ կողմերում<sup>113</sup>: Այս խնդրի հետ կապված հիշատակության է արժանի Անանիա Շիրակացու վկայությունը. «Արեգակին վիճակ է ընկել ցերեկը, ուստի նրա համաստեղության նշանն արական է և ծագումն՝ արևելքից: ... Լուսնին բաժին է ընկել ամբողջ գիշերը, համաստեղության նշանն իգական է, իսկ ծագումը՝ արևմուտքից»<sup>114</sup>: Գորգերի վրա արևի սկավառակի խորհուրդը կրող շրջագիծը դրսևորվում է վեցանկյուն կամ ութանկյուն զարդաձևով<sup>115</sup> և ճառագայթաձև տեղադրված կեռագարդերով<sup>116</sup>: Արևի՝ անվաճ, աստղաճև, խաչաճև պատկերը տեղադրվում է տարբեր առարակաների՝ գորգ, ծածկոց, գդակ, զարդ, գեղարվեստական հորինվածքի կենտրոնում<sup>117</sup> (նկ. 10, 10ա, 10բ): Անվաճ արևի մասին պատկերացումը Հայաստանում նույնքան հին է, որքան նրա պատկերը: Անվաճ լուսատուի պատկերները բազմաթիվ են Էրեբունիի Խալդի աստծո տաճարի որմնանկարներում<sup>118</sup>: Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոց»-ի դրվագներից մեկում հիշատակվում է անվաճ արևի մասին եղած պատկերացումը. «Եւ այնու կենդանութեամբ, ասեն, ամենայն արարածք զնորա բնութենէն կախեալ կան, որպէս ճառագայթք արեգական զանուէն կախեալ կան»<sup>119</sup>: Գորգերի հորինվածքներում հանդիպող անվաճ, խաչաճև, ծաղկաճև արևների պատկերները հայտնի են Ք.ա. II-I հազարամյակների բրոնզե գոտիներից: Օրինակ՝ ՀՊԹ Հ-2428-104 գոտու ձախ կողմում՝ զենքով ձիավորի գլխավերևում արևի գաղափարանշանն է՝ հավասարաթև խաչի տեսքով, որի թևերի ծայրերը հարդարված են սակրերով: Սակրաճև խաչի նկարագրությունը համեմատելի է Միհրի բրոնզե կացնի կամ սակրի հետ, որի օգնությամբ Միհրը մայրամուտից հետո տապալում է դևերին<sup>120</sup>: Հայոց կրոնա-պաշտամունքային համակարգում առանձնահատուկ է արդարադատ և հերոսական Միհրը: Միհրականության հետքերը չափազանց շատ են քրիստոնեական բազմաթիվ հուշարձանների, այդ թվում՝ գորգերի վրա: Արևային աստվածությունների հատկանշական խորհրդանշաններից են սպիտակ ձիու, վարդյակի, ոճավորված արծվի պատկերները: Հայկական գորգերի վրա հանդիպում են նաև արևնույան միհրականությունից հայտնի՝ ագռավի և կարիճի պատկերները<sup>121</sup>:

Մեծ խումբ են կազմում խաչաճև աստղերի պատկերները, որոնցում խաչի չորս թևերի անկյուններում նետաճև ճառագայթներ են<sup>122</sup>: XIX դ. Ռամիսի (Գողթն) գորգի<sup>123</sup> աստղաճև մեղալիոնների կողքին երկնային տարերքը խորհրդանշող այծերի, իսկ շրջագոտու ներսում՝ արևի գաղափարանշանով արծիվների պատկերներ են: Աշխարհի չորս

<sup>113</sup> ՀՊԹ Ա-10522  
<sup>114</sup> Անանիա Շիրակացի, Մատենագրություն, Երևան, 1979, էջ 117:  
<sup>115</sup> ՀՊԹ Ա-11140  
<sup>116</sup> Миллер А., Элементы «неба» на вещественных памятниках, Из истории докапиталистических формаций, Сборник статей, Москва-Ленинград, 1933, с. 131-133.  
<sup>117</sup> ՀՊԹ Ա-24, 90, 1481, 1490, 7054, 7936, 8463-117  
<sup>118</sup> Հովհաննիսյան Վ., Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, 1973, նկ. 7, 45, 47:  
<sup>119</sup> Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Երևան, 1994, էջ 164-166:  
<sup>120</sup> Авеста, Михр-Яшт, Санкт-Петербург, 1998, с. 296.  
<sup>121</sup> ՀՊԹ Ա-11163, 7738, 10101-1  
<sup>122</sup> ՀՊԹ Ա-9029  
<sup>123</sup> ՀՊԹ Ա-10294



Նկար 10  
 ՎԱՐԳԱԿՈՎ ՄԵՂԱԼԻՈՆԱՎՈՐ ԳՈՐԳ  
 1934թ., Երևան, 219 × 149 սմ, բուրդ, բամբակ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 1600, ՀՊԹ Ա-24



Նկար 10ա  
«ՎԱՐԴԱ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ,  
1918թ., Հալեպ, Սիրիա,  
13 × 12,1սմ, մարաքս,  
խր. 1 դմ<sup>2</sup> 15972,  
ՀՊԹ Ա-8463-117



Նկար 10բ  
ԳԼԽԱՐԿ-ԳԴԱԿ  
XIX դ., Վան, 18 × 9սմ, մահոդ, մարաքս,  
ՀՊԹ Ա-7054



կողմերին ուղղված արևի կենսական էներգիայի գաղափարի հետ է կապվում սանդղաձև թեկված ճառագայթներով շեղանկյունին<sup>124</sup>:

Խոյի պարուրան էղջուրները ևս աղերսվում են արևի հավերժական պտույտի հետ: Իսկ գարնանային արևի՝ էներգիայի ուժգնանալու ժամանակահատվածը, հայոց տոմարում կապում են Խոյ համաստեղության հետ: Բազմաթիվ հուշարձանների վրա արևի գաղափարակիր պատկերներից է կրկնակի պարույրներով զարդանը, որը երկրաչափական ոճավորմամբ տեղադրվում է գործվածքների՝ գորգերի, կարպետների, ձիու ծածկոցների, անկողնապարկերի վրա<sup>125</sup>: Արևի խոյան զաղափարանշանի կողքին հանդիպում են թռչնի պատկերներ: Հնագիտական հուշարձաններում թռչունների (օրինակ՝ կոունկների) և կրկնակի պարույրների միասին հանդես գալն արտահայտում է գարնան գաղափարը<sup>126</sup>: Արևանշանների պատկերներով *Աստղահավք*, *Խաչ-աստղ*, *Արև-ծիլ* տիպի գորգերի մեղալիոնի չորս կողմերում կան մեծադիր թռչնապատկերներ<sup>127</sup>: Գարնանային զարթոնքի և արևի գաղափարի հետ է կապվում նաև մեղուն: Օրինակ՝ XIXդ. Ջրաբերդի<sup>128</sup> գորգի հորինվածքի կենտրոնում՝ վարդակից վերև և ներքև, տեղադրված են մեղվի ոճավորված պատկերներ՝ ծաղկանախշով:

Հորինվածքի կենտրոնից բացի արևանշանների բազմաթիվ պատկերներ կան շրջագոտու ներսում: Դրանք են արևի գաղափարակիր՝ շղթայան դասավորված ծաղկազարդերը<sup>129</sup>, որոնց կողքին կան ծառի, թռչնի, օձի, այծի, խոյի ոճավորված պատկերներ կամ գաղափարանշաններ: Կենսական էներգիայի աղբյուր արևը միշտ համարվել է կյանքի խորհրդանշան: Հայերեն դարձվածքներից «Արևը հանգիլ» նշանակում է մահանալ<sup>130</sup>:

Արևի գաղափարանշանը հաճախ ուղեկցվում է լուսնի մահիկան պատկերով: Լուսինը խորհրդանշող մահիկը հիմնականում տեղադրվում է գորգադաշտն երիզող շրջագոտու ներսում՝ արևանշանի հետ միասին: Գորգերի վրա լուսնի մահիկը պոզան է, որի կենտրոնում արևի գաղափարանշանն է<sup>131</sup>: Երկնականարում արևի ու լուսնի իրար փոխարինելու կամ միասին երևալու երևույթից է առաջացրել նրանց՝ քույր և եղբայր լինելու պատկերացումը<sup>132</sup>, որն իր արտահայտությունն է գտել անգամ հայկական անձնանուններում<sup>133</sup>: Հայոց դիցարանում արական հատկանիշներ ունի Արև-Միհրը, իգական՝ Լուսին-Ասահիտը: Նույնպիսին է Սիրիայում, Կարթագենում *լուսնային* պտղաբերության աստվածուհի Թինիթը:

Հայկական գորգերի և կարպետների վրա լուսնի աստվածության գաղափարանշաններից ամենատարածվածը գազաթին *լախակի եռանկյունին* է կամ տրապեցիան<sup>134</sup>:

<sup>124</sup> ՀՊԹ Ա-11098

<sup>125</sup> Գորգ՝ ՀՊԹ Ա-9180, ջեջիմ՝ ՀՊԹ Ա-8007-92

<sup>126</sup> Кушнарева К., Чубинишвили Т., Древние культуры Южного Кавказа (V–III тыс. до н.э.), Ленинград, 1970, с. 167.

<sup>127</sup> ՀՊԹ Ա-9046, 10739, 9263, 10678, 11157, 11174

<sup>128</sup> ՀՊԹ Ա-7738

<sup>129</sup> ՀՊԹ Ա-7649, 9179, 9180

<sup>130</sup> Հարությունյան Լ., Նշխարներ Արցախի բանահյուսության, Երևան, 1991, էջ 266:

<sup>131</sup> ՀՊԹ Ա-7649, 10174

<sup>132</sup> Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 5–6:

<sup>133</sup> Արցախի Հարավ գյուղից են քույր և եղբայր Արևիկ և Լուսնյակ Արտեմի Մանասյանները (ծն. 1938թ. և 1939թ.):

<sup>134</sup> Կարպետ՝ ՀՊԹ Ա-10243



Տվյալ գաղափարանշանն ունի վերացարկված կանացիակերպ ձև: Գաղափարանշանի ժողովրդական անվանումն է *տիկնիկ* կամ *տիկնասի*<sup>135</sup>: Այս գարդաձևով կարպետները նույնպես անվանում են Տիկնանի: Այն կապվում է լուսնի պաշտամունքի հետ, ունի ապոտրոպեիկ կամ պահպանական նշանակություն, իսկ *տիկնիկ* անվանումը բացահայտում է նրա կապը իգական սկիզբ ունեցող էության կամ աստվածության հետ: Մերձավորարևելյան մշակույթում ներկայացված նշանը հայտնի է որպես Լուսնի աստվածուհի Թիննիթի նշան: Ուշագրավ է, որ Ք. ա. V – IV դդ. փյունիկյան միջավայրում՝ Սիրիայում, Կարթագենում Թիննիթը պատկերվում էր լուսնի մահիկով, նույն պտուղը ձեռքին, սրբազան աղավաղում հետ միասին<sup>136</sup>, մանրամասներ, որոնք հատկանշական են նաև Անահիտ դիցուհու համար: Անահիտի՝ լուսնի հետ ունեցած աղերսի մասին հետաքրքիր տեղեկություն կա Ատրպետի կողմից գրի առնված «Օխոտ անուն անահիտ» ավանդությունում. «Մեծամայր (Անահիտը) ինքը մահն է (լուսին), իրենից է ցայտում Լուսնթակի շողքերը, գիշերը մինչև լույս ինքն է լուսավորում ամբողջ աշխարհը»<sup>137</sup>: Հայաստանում լուսնի պաշտամունքի մասին վկայում է Եզնիկ Կողբացին. «Զիսմրդ պաշտիցենք... զլուսին՝ որ ամսոյ հիւծանի, գրեթե և մեռանի, և ապա սկիզբն առնու կենդանանալոյ, զի քեզ զյարութեան օրինակն նկարիցէ»<sup>138</sup>: Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի հետ են կապում կանացիակերպ աղամաններն ու բուխարիկների կանացիակերպ քանդակները<sup>139</sup>:

Անանիա Շիրակացին գրում է, որ Լուսնի վրա փոփոխությունների հետևանքով «...անասունները լիություն են ստանում, իսկ տունկերն օգտակարություն գտնում իրենց անման ու սնման համար, որպեսզի այնպես չլինի, որ (Լուսնի) նվազումը նրանց մեջ քայքայման ու ոչնչացման հանգեցնի, իսկ լրման ժամանակ նրանց մեջ լիությունն ու ամրությունն ավելանան»<sup>140</sup>: Հետևելով լուսնային փուլերին «գյուղացիները՝ նախապես իմանում են սերմանելու և տնկելու պատշաճ ժամանակը»<sup>141</sup>: Գիշերային խավարը ցրող լուսնի լույսը, նրանից ակնկալվող բարիքներն ու լիությունը, երկրագործի համար Լուսինը դարձնում են պաշտամունքի առարկա: Հավատալիքներում լուսատուի պաշտամունքի չափից էր կախված ակնկալվող հաջողությունը: Սրանով է պայմանավորված լուսատուի գաղափարանշանի տեղադրումն առարկայի վրա: Որոշ առարկաներ՝ օրինակ, հմայիլներն ուղղակի մահիկաձև են<sup>142</sup>:

**Կրակ:** Տիեզերածին առասպելներում գլխավոր տարրերից մեկն է: Կրակն աղերսվում է արևի, լույսի, խարույկի, ճրագի ջերմության հետ: Կրակի պաշտամունքը գլխավոր և ամենահին պաշտամունքներից է: Կրակը հիշատակվում է առասպելներում, ավանդագրույցներում, հեքիաթներում, հանելուկներում<sup>143</sup>: Կրակի աստվածներին, օրինակ՝ հինդուիստական Ագնի-Վայշվանարային ձոնում էին երգեր՝ «Քո ճյուղերը, Ագնի, ուրիշ կրակ են: Քո մեջ բոլոր անմահների հրճվանքն է: Վայշվանարա, դու մարդկանց բնակավայրերի

<sup>135</sup> ՀՊԹ Ա-8936-1, 9479, 10647, 10716

<sup>136</sup> Циркин Ю., Карфаген и его культура, Москва, 1987, с. 148.

<sup>137</sup> Մելիք-Փաշայան Կ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 68:

<sup>138</sup> Եզնիկ Կողբացի, նշվ. աշխ., էջ 14:

<sup>139</sup> ՀՊԹ Ա-2609

<sup>140</sup> Անանիա Շիրակացի, նշվ. աշխ., էջ 100:

<sup>141</sup> Անանիա Շիրակացի, նույն տեղում:

<sup>142</sup> Փայտից հմայիլներ՝ ՀՊԹ Ա-4379, 4401, 4403, սանրաձև բրոնզե զարդ՝ ՀՊԹ Հ-759

<sup>143</sup> Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1965, էջ 5, 7, 20 – 21, 24, 31:

կենտրոնն են: Դու միշտ պահել ես մարդկանց հենասյունի պես: Ագնի, երկնքի տիրակալ, երկրի կենտրոն... Ամուր, ինչպես ճառագայթներն արևի մեջ, բարիքներ են դրված Ագնի-Վայշվանարայի մեջ, որոնք լեռների, բույսերի, ջրերի, մարդկանց մեջ են»<sup>144</sup>: Կրակի գաղափարակիր պատկերներն ունեն ուղղահայաց կառուցվածք, խորհրդանշական գույնը՝ շիկակարմիրն է: Կայծակի բեկված կարմիր գծերը, շեվրոնից կրակի լեզվակի նման ուղղահայաց ձգվող բուսանախշերն ու բոցավառ ծաղկանախշերը կերպավորում են կրակն ու խարույկը<sup>145</sup>: Առասպելներում աստվածներին մատուցվող գոհաբերությունները հասնում են սրբազան կրակի կամ հրե սյան միջոցով: «Տեսա երազ մի վառ./ Ոսկի մի դուռ տեսա, / Վըրան փերուզ կամար./ Սյուները հուր տեսա...»<sup>146</sup>: Ուղղահայաց հրե սյան պատկերը տեղադրվում է գորգերի մեղալիոնների կենտրոնում<sup>147</sup>: Բույսի փոխակերպված կրակի գաղափարը գալիս է հնագույն պատկերացումներից: Թ. Ավդալբեգյանը որոշ ժողովուրդների պատկերացումներում կրակը կապում է բույսերի հետ, քանի որ սրբազան կրակը ստացել են բույսերի միջոցով<sup>148</sup>: Ավեստայում կրակի՝ Աթարի կերպավորումներից է Ուրվազիշթան՝ բույսերի մեջ անթեղված կրակը, որը տաքացնում է հողի մեջ գցած սերմը, ծաղիկ և պտուղ տալիս բույսին<sup>149</sup>: Կրակի անվանումներից է «կարմիր ծաղիկ»-ը: «...ես տեսել եմ, թե ինչպես մարդիկ չոր ճյուղ էին խրում այս շեղջի մեջ և նրա ծայրին Կարմիր ծաղիկ էր բացվում»<sup>150</sup>: Լոռիի 1903թ.<sup>151</sup> գորգի ալ կարմիր ծաղկեփնջերը բոց հիշեցնող նկարագիր ունեն (նկ. 11): Արցախի, Լոռիի, Գանձակի գորգարվեստում սև հիմնագույնի վրա կրակի լեզվակների նման բոցավառ ծաղիկները<sup>152</sup> զուգահեռներ ունեն իրանական դեկորատիվ արվեստի կարմիր ծաղկապատկերների հետ:

Ժողովրդական հավատալիքներում սրբազան կրակը հացատան կենտրոնում երդիկի տակ գտնվող օջախի կրակն է, որը գիշերային դևերին փախցնող, մարդկանց ջերմացնող, բուժող, մաքրագործող հատկություններ ունի: Օջախի տեղադրումը տան կենտրոնում կրկնում է նախաստեղծ տիեզերքի տարածության մոդելը, որտեղ սրբազան օջախն *աշխարհի կենտրոնի* նշանակությունն ունի<sup>153</sup>: Գորգի հորինվածքի կենտրոնում տեղադրված ութանկյուն կամ վեցանկյուն մեղալիոնը՝ արևի և կրակի գաղափարակիր պատկերով, մոտ է օջախի գաղափարին: Կրակով՝ թոնիրով, օջախով, ճրագով, ծխով երդվում են, բարեմաղթում՝ «ծուխը չմարի», «քու օջախը վկա», «քու տան կրակը վկա»: Կրակի հետ կապված արգելքները, հավատալիքները վկայում են նրա հատուկ ծիսապաշտամունքային նշանակության մասին: Օրինակ՝ հարսանիքին մոմեր բռնելը, ննջեցյալի սենյակում մինչև լույս ճրագ վառելը, Տեառնընդառաջին կրակ վառելն ու վրայից թռչելը<sup>154</sup>: Նշենք, որ հիշատակագրությամբ գորգերի հորինվածքներում հանդիպում են վառվող մոմերի պատկերներ, դիցուք՝ 1900թ. Սվազի գորգը<sup>155</sup>:

<sup>144</sup> Ригведа, Мандала I, Москва, 1989, с. 59, 75:

<sup>145</sup> ՀՊԹ Ա-9270, 10657, 10868, 10871, 10887, 11296

<sup>146</sup> Տերյան Վ., Երկեր, Երևան, 1956, էջ 260:

<sup>147</sup> ՀՊԹ Ա-10871

<sup>148</sup> Ավդալբեգյան Թ., Միհրը հայոց մեջ, Երևան, 1969, էջ 47:

<sup>149</sup> Авеста, Атар, с. 423.

<sup>150</sup> Կիպլինգ Ռ., Մաուզլի, Երևան, 1962, էջ 18 – 19:

<sup>151</sup> ՀՊԹ Ա-11495

<sup>152</sup> ՀՊԹ Ա-9001

<sup>153</sup> Ернджакян Н., Символика огня и очага в армянской традиции, Тезисы докладов, Ереван, 1981, с. 14.

<sup>154</sup> Լալայեան Եր., Վասպուրական, Ազգագրական հանդես, XXV, Թիֆլիս, 1914, էջ 50 – 52:

<sup>155</sup> Eiland M., Passages: Inscribed Armenian Rugs, San Francisco, 2002, p. 117.





Նկար 11  
«ԾԱՂԿԱԳՈՐԳ»  
1903 թ., Լոռի, 280 × 184 սմ, քարոյ, խար. 1 դմ<sup>2</sup> 840,  
ՀՊԹ Ա-11495



Նկար 12  
«ՊՈՒՆՇԱԲԵՐԴ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, գ. Եղևզիս, Վայոց Ձոր, 240 × 130 սմ, քարոյ, խար. 1 դմ<sup>2</sup> 620,  
ՀՊԹ Ա-9248



Կրակն ունի մաքրագործող, ապաքինող հատկություն, որի առջև աղոթք էին անում: Վեդաներում կրակի աստված Ագնին իրեն ձոնված երգերում ունի հետևյալ մակդիրները՝ սուր կացին, կառք, ճաճանչափայլ նժույգ, առյուծի նման մոնչացող, ոսկեհերցույ, ոսկեգույն և պայծառ, լուսաբուրի շարժման նման մարուր, արևի նման արշալույսին արթնացող, երկնքի տիրակալ, գեղեցկությամբ զարմանք պարճառող<sup>156</sup>: Կրակի կամ ամպրոպ-կայծակի աստվածությունների՝ Ագնի, Վահագն, Հերմես և այլն, պատկերները հայտնի են ավելի վաղ ժամանակաշրջանից: Մալաթիայի մոտ գտնվող Ք.ա. V հազարամյակով թվագրվող միջնաբերդի որմնանկարում կարմիրով և դեղինով պատկերված են մարդակերպ էակներ՝ երկու եռանկյունիներից կազմված իրանով, եռանկյունաձև գլխով, խոշոր աչքերով, երկար թևերով, բացված մատներով: Սրանց գլուխներից ելնում են կրակի լեզվակներ, մեկն արական ընդգծված հատկանիշով է, մյուսը՝ գլխավերևում եղնաձև ու պարուրաձև պատկերներով: Մարդակերպ էակները կանգնած են կենդանու վրա<sup>157</sup>: Իմաստաբանական առումով սրանք կապվում են Գեղամա և Սյունյաց լեռների Ք.ա. V–I հազարամյակների ժայռապատկերների արևային և ամպրոպ-կայծակի աստվածությունների հետ<sup>158</sup>, որոնց պատկերները բազմաթիվ են հայկական գորգերի վրա: Օրինակ՝ 1899թ. Եղեգնաձորի<sup>159</sup> գորգի կարմիր դաշտի վրա կրակի աստվածության հատկանիշներով մարդակերպ էակ է, գոտկատեղին՝ թրի պատկերով: Կրակի աստվածության հետ գաղափարական կապ ունեն վիշապի, այծի, հրեղեն ձիու պատկերները: Հրագույն են վեդայական կրակի աստվածության Ագնիի նժույգները<sup>160</sup>, հարունման XIXդ. վերջի Եղեգնաձորի գորգի վրա պատկերվածին<sup>161</sup> (նկ. 12):

Կրակի թոչնակերպ փոխակերպումներից է *աքաղաղը*<sup>162</sup>, քանի որ արշալույսին արևի գալն ավետող թոչունը համեմատվում է կրակի, բոցի հետ: Հանելուկներում կրակի հետ են համեմատվում աքաղաղի մորուքն ու կատարը՝ «Մորուք ունի ըզբոց, ի գլուխն ունի կարմիր սղոց...» (Ակն, Ղրիմ)<sup>163</sup>: Աքաղաղը համարվում է մեռելհարույց<sup>164</sup>: Գորգերի հորինվածքներում աքաղաղի պատկերը, ինչպես ընդունված է, արևի և կրակի խորհրդանշանների կողքին է<sup>165</sup>: Առասպելաբանական պատկերացումներում կրակի տարերքի հետ կապ ունի մեղուն: Մեղվի պատկերի տեղադրումը գորգերի հորինվածքի կենտրոնում<sup>166</sup> վկայում է հայերի մեջ մեղվի պաշտամունքի մասին: Մեղվի պատկերով գորգերը Վ. Թաթևյանը անվանում է «Թոչնարուն»<sup>167</sup>: Մեր կարծիքով դրանց կարելի է անվանել «Մեղվաբուն» տիպի գորգեր: Առասպելում մեղուն խայթոցով օգնում է աստվածներին՝ գտնելու ամպրոպի, կրակի աստվածության որդուն՝ Տեղեպինուսին: Մայր աստվածուհին սրբազան կրակին է տալիս զոհաբերված տասերկու ոչխարները՝ զսպելով Տեղեպինուսի մեղվի խայ-

<sup>156</sup> Ригведа, Мандала III, с. 290–293.

<sup>157</sup> Դեվեջյան Ս., Լոռի քերդ, էջ 96:

<sup>158</sup> Դեվեջյան Ս., նույն տեղում:

<sup>159</sup> ՀՊԹ Ա-10522

<sup>160</sup> Ригведа, Мандала I, с. 58.

<sup>161</sup> ՀՊԹ Ա-9248

<sup>162</sup> ՀՊԹ Ա-9031, 10564, 10871

<sup>163</sup> Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, էջ 69:

<sup>164</sup> Մրվանձտյանց Գ., Մանանա, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1978, էջ 280:

<sup>165</sup> ՀՊԹ Ա-10871, 10678, 11281

<sup>166</sup> ՀՊԹ Ա-8809-57, 7738, 9052

<sup>167</sup> Թաթևյան Վ., Արցախի տոհմագրգերը, Երևան, 2004, Աղյուսակ 2, տախտ. 122–134:

թոցից առաջացած զայրույթը<sup>168</sup>: Վայքի հանելուկներից մեկում մեղուն նույնպես կապվում է կրակի հետ՝ «էտ ինչի, որ մե խավ իյունիմ հնոց-բնոց, ծյու կածի կրակ ու բոց, կեսը մեզի, կեսը սրբոց»<sup>169</sup>:

**Հող:** Հողի պաշտամունքի գաղափարը ևս արտահայտվում է խորհրդանշական զարդաների և գույնի միջոցով<sup>170</sup>: Հայկական գորգարվեստը չէր կարող չկրել երկրագործական մշակույթի հետքերը, քանի որ հայերի գլխավոր զբաղմունքներից մեկը երկրագործությունն էր: Հողի մշակման և անասնապահության հետ են կապվում գորգերի ու կարպետների զարդաների հետևյալ անվանումները՝ *եզան հեւք* (տարբերակ՝ *եզան շոիկ*), *գութան*, *հաց*, *գաթա*, *հացահան*, *եղան*, *խոչպոզ* կամ *խոյեղջյուր* և այլն<sup>171</sup>: Գորգերի վրա երկրի, պտղաբերող հողի, մշակված դաշտի ու արտի գաղափարները կերպավորվում են քառակուսի, ուղղանկյուն, շեղանկյուն, կետանաշխերով կամ գծերով քառանկյուն զարդաների միջոցով: Նույն զարդաներն առկա են Ք.ա. III-I հազարամյակների կավե սափորների, քրեղանների, անոթների, կարասների, կրակարանների վրա<sup>172</sup>: Այսպես, Հառիճի վաղ բրոնզեդարյան խեցեղենի կետանախշերով և համամեջ քառանկյուն, շեղանկյուն և այլ երկրաչափական զարդաները<sup>173</sup> զուգահեռներ ունեն XIXդ. Վանի<sup>174</sup>, Նոր Բայազետի<sup>175</sup>, Գարդմանի<sup>176</sup> գորգերի, Շուշիի XIX–XXդդ. կարպետների<sup>177</sup> պատկերների հետ (նկ. 13, 13ա): Հայկական լեռնաշխարհի Ք.ա. V–III հազարամյակների շերտերից հայտնաբերված խեցեղեն անոթներն ու կանացիակերպ արձանիկներն իրենց վրա կրում են հողի՝ կանացի կերպավորման հետքերը<sup>178</sup>: Վանի թագավորության արվեստում պտղաբերող հողի գաղափարի հետ է կապվում Արուբանիի (Ուարուբահիի) կերպարը: Կետանախշերով քառակուսին, վարդյակը, ծիլը, հասկը պատկերված են աստվածուհու հագուստի վրա կամ ձեռքին: Բերքատու հողի խորհրդանշաններից են նաև եռանկյուն կամ շեղանկյուն զարդաները՝ զագաթից կամ կողմերից արձակվող ճյուղերով ու կեռազարդերով<sup>179</sup>: Այս զարդաները պարտադիր զետեղվում է օժիտի առարկաների՝ գորգի, կարպետի, անկողնապարկի, խուրջինի, աղաքսակի և այլնի վրա<sup>180</sup>: Հայ ժողովրդական վեպում հողի հնագույն աստվածուհու կերպավորումն արտի ու կորեկի դաշտերի տիրուհի Պառավ Նանեն է<sup>181</sup>: Դիզակի գորգերում առանձին խումբ են կազմում *Արև-ծիլ* տիպի գորգերը, որոնց գորգադաշտի աջ և ձախ ներքին կողմերում զետեղված են՝ զագաթներով դեպի հորինվածքի կենտրոնն ուղղված, ծիլերով եռանկյունիներ<sup>182</sup> (նկ. 14): Հողաթումբ խորհրդանշող և պտղաբերող հո-

<sup>168</sup> Луна, упавшая с неба, с. 55–58.

<sup>169</sup> Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, էջ 78:

<sup>170</sup> ՀՊԹ Ա-9955, 11495

<sup>171</sup> Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, աղ. I–III, նկ. 4:

<sup>172</sup> ՀՊԹ Հ-2392-36, 2970, 3060-461, 2009-785, 2121-275

<sup>173</sup> Хачатрян Т., ука. соч., 66–69, рис. 25, 29, 31а.

<sup>174</sup> ՀՊԹ Ա-10200

<sup>175</sup> ՀՊԹ Ա-10058-5

<sup>176</sup> ՀՊԹ Ա-11595-12

<sup>177</sup> ՀՊԹ Ա-9981, 11172

<sup>178</sup> Антонова Е., Есаян С., Антропоморфная скульптура Армянского нагорья V–III тысячелетий до н.э.: местная специфика и межрегиональные связи, Древний Восток: этнокультурные связи, Москва 1988, с. 228.

<sup>179</sup> Амброс А., Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»), СА, №3, 1965, с. 20.

<sup>180</sup> ՀՊԹ Ա-100, 7594-4, 7775-6, 10258

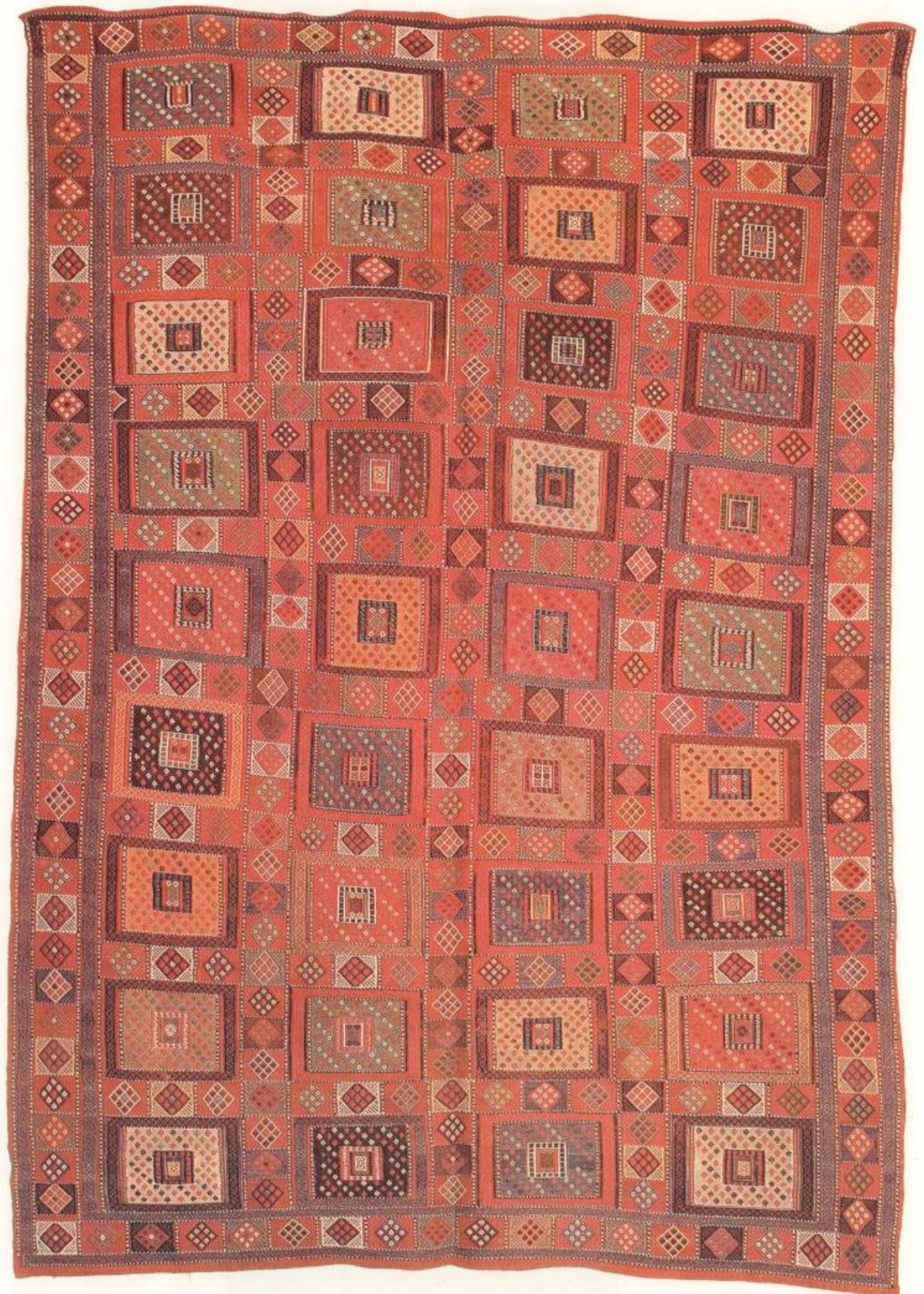
<sup>181</sup> Սասնա Ծոնը, էջ 180:

<sup>182</sup> ՀՊԹ Ա-9273, 10723





Նկար 13  
ԿԵՆՈՋԱՐԳ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Վան, 257 x 126 սմ, բուրդ,  
խր. 1 դմ<sup>2</sup> 700, ՀՊԹ Ա-10200



Նկար 13ա  
ՔԱՌԱՆԿՅՈՒՆ ԶԱՐԿԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ. վերջ, Շուշի, 298 x 230 սմ, բուրդ,  
ՀՊԹ Ա-11172





Նկար 14.  
ԱՐԵՎԱԳՈՐԳ  
XIX դ., գ. Սարուշեն, Արցախ,  
362×100սմ, բուրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 930,  
ՀՊԹ Ա-10723



Նկար 15  
ՆՇԱԶԵՎ ԶԱՐԿԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
1897թ., Նախիջևան, 247×154սմ, բուրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 550,  
ՀՊԹ № Ա-9496





Նկար 16  
ԹՈՒՉՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ., Սևրասրիս, 177 x 100 սմ, բորո, չՊԹ Ա-11151

դի գաղափարը կրող՝ ծիլերով եռանկյունին երկրագործական տարածաշրջանի մշակույթներում տարածված զարդաձևերից է<sup>183</sup>: Եռանկյունու ներսում լինում են շախմատաձև, աստղաձև, երկրաչափական զարդապատկերներ կամ թռչնապատկերներ<sup>184</sup>:

**Ջուր:** Կյանքի ձևավորման գլխավոր միջավայրն է: Տիեզերածին առասպելներում ջրի տարերքը կապ ունի երկնային և երկրային ծովի, ինչպես նաև տիեզերքը շրջափակող քառասյին ջրերի հետ<sup>185</sup>: Առասպելաբանական պատկերացումներում հողը կամ երկիրը վեր է ելնում համաշխարհային օվկիանոսից: Օվկիանոսից է ծնվում Արեգակը: Վկա՝ Հայոց կրակի աստված Վահագնի ծննդի նկարագրությունը. «Երկն էր երկին, երկն էր երկիր, երկն էր և ծովն ծիրանի. երկն ի ծովուն ուն էր և զկարմրիկն եղեգիկ. ընդ եղեգան փող ծուխ ելան էր, ընդ եղեգան փող բոց ելան էր. և ի բոցոյն վազեր խարտեաշ պատանեկիկ. նա հուր հեր ուն էր, ...բոց ուն էր մօրուս, և աչկունքն էին արեգակունք»<sup>186</sup>: Իսկ երկնային ջրերն ունեն արգասավորելու հատկություն: Ջրի գաղափարակիր պատկերները խորհրդանշում են ինչպես արական, այնպես էլ իգական սկիզբը: Հայոց Ծովինարը հղիանում է Կաթնաղբյուրից ջուր խմելով: Հայաստանի տարբեր վայրերում կան «սրբազան» աղբյուրներ, որոնք օժտված են արգասավորելու հատկությամբ, օրինակ՝ Գիշի գյուղի «Ոսկե խաչ» աղբյուրը<sup>187</sup>:

Բազմաթիվ են ալիքաձև, պարուրաձև զարդապատկերները, որոնք կրում են հոսող ջրերի մաքրագործող գաղափարը<sup>188</sup> (սկ. 15): Արևի հավերժական պտույտը երկնականարով արտահայտվել է պարուրաձև ալիքների միջոցով, որոնք հանդիպում են դիակառքերի զարդատախտակներում, օրինակ, Ք.ա. XV–XIV դդ. Լճաշենի №8 դամբարանարվուրից հայտնաբերված քառանիվ կամարածածկ սայլի զարդատախտակը<sup>189</sup>: Հայկական գորգերի և կարպետների վրա շատ են անձրևը խորհրդանշող բեկված ու սանրաձև նշանները<sup>190</sup>:

Ջրի գաղափարն են արտահայտում օձը, ձուկը (կարպետ՝ չՊԹ Ա-11098), թռչուններից՝ ձկնկույր<sup>191</sup> (սկ. 16): Վանա լճի ավազանում գտնվող Վասպուրականի, Բաղեշի կոթողների, ինչպես նաև գործվածքի վրա բազմաթիվ են ձկան գաղափարակիր պատկերները<sup>192</sup>: Տիեզերածին առասպելներում ձուկը համաշխարհային օվկիանոսի կերպավորումներից է: Հնագույն քանդակներում ձկան իրանի վրա տեղադրվում են աշխարհի երեք հորիզոնների կամ հարկերի՝ երկրի, երկնքի, ջրի խորհրդանշանները<sup>193</sup>: Տարբեր ժողովուրդների ավանդություններում ձուկը երկրի հենարանն է, որի շարժվելուց երկիրը ցնցվում է: Ձուկը և ջրային միջավայրը կապվում են արգասավորության և պտղաբերու-

<sup>183</sup> Антонова Е., К вопросу о происхождении и смысловой нагрузке знаков на статуэтках анаусской культуры, СА, № 4, Москва, 1972, с. 11; Рыбаков Б., Космогония и мифология земледельцев энеолита, СА, № 1, Москва 1965, с. 38.

<sup>184</sup> ՉՊԹ Ա-10723, 11706-1

<sup>185</sup> Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2001, էջ 83:

<sup>186</sup> Մովսիսի Խորենացույ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 87:

<sup>187</sup> Լիսիցյան Ստ., նշվ. աշխ., էջ 56:

<sup>188</sup> ՉՊԹ Ա-9222, 11568, 9496, 9378, 11287, 11404

<sup>189</sup> ՉՊԹ Հ-2009-609

<sup>190</sup> Миллер А., ука. соч., с. 155–157, ՉՊԹ Ա-10597, 11490, 11570, 11601-4, 10865.

<sup>191</sup> ՉՊԹ Ա-11151, 11467

<sup>192</sup> ՉՊԹ Ա-9202, 11098, 10865

<sup>193</sup> Իսրայելյան Հ., Պաշտամունքն ու հավատալիքը ու թրոնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1973, էջ 32:



թյան, ինչպես նաև ցանքսի, ցորենի հատիկի բեղմնավորման հետ<sup>194</sup>: Ջրադաշտականության ջրի աստվածություն Ապամ-Նապատն ուներ *Ջրերի թոռ* մականիքը: «Մենք երկրպագում ենք տիրակալ Ապամ-Նապատին, հերոսների օգնականին, այրերին արարողին, որն աղոթքներն ունկնդրող ստորին ջրերի աստվածություններից առաջինն է լսում ամեն ինչ»<sup>195</sup>: Անդրկովկասյան հավատալիքներում իշխան ձուկը բուժում է ամությունից<sup>196</sup>: Եվ սրբազան համարվող ջրերում իշխան էին բուժում<sup>197</sup>: Լոռիում Կիրակնամուտ ջրային ոգին պաշտպանում էր հղի կանանց և տեսանելի էր՝ երիտասարդի կերպարով<sup>198</sup>: Պտղաբերության և սիրո աստվածուհի Իշտարի պաշտամունքային կենտրոն Նինվե քաղաքն ունի *Չկան փուն* անվանումը<sup>199</sup>: Ջրերի՝ գետերի, աղբյուրների, ջրանցքների մոտ կատարվող ծեսերի ժամանակ մեռնող-հարություն առնող աստվածություններից ջուր և բերքատվություն էին հայցում<sup>200</sup>: Ջրի վերակենդանացնող գործառույթը փոխանցվում է ձկանը:

Քրիստոնեական ընկալումներում ձուկը Քրիստոսի խորհրդանշանն է: Հարություն առնող Քրիստոսին անվանում են Մեծ Ձուկ<sup>201</sup>: Այդ պատճառով էլ ձկան և ջրի գաղափարանշանները հատկապես կարևոր են համարվում օժիտի կարպետների ու գորգերի վրա: Վանի աղոթքներից է՝ «Բարի լուսու, բարի Քրիստոս... իմ զանկեկաց արեւշատութեն տաս... հացին էժնութեն, ջրին առատութեն, անձրեռու շատութեն...»<sup>202</sup>:

Հայաստանում հնագույն կոթողներից են ձկնակերպ քարե կոթողները: Ժողովրդական ավանդազրույցներում ջրերի հատակում կամ խորխորատներում է գտնվում առասպելական վիշապը, որը հայտնի օձի կերպարանքից բացի նաև ձկնակերպ է: Այդ մասին Եզնիկ Կողբացի գրում է՝ «...զի վիշապի այլազգ ինչ բնութիւն չէ՝ եթէ ոչ օձի» ու նաև «...զձկունս մեծամեծս ծովածինս...»<sup>203</sup>: Վիշապի ոճավորված պատկերներն առկա են XVII-XIX դդ. Բաղեշի, Վասպուրականի, Արցախի, Սյունիքի, Եղեգնաձորի, ինչպես նաև խորհրդային տարիներին Երևանում գործված գորգերի հորինվածքներում<sup>204</sup>:

Հայոց դյուցազնավեպում, ինչպես հինդուիստական վեղաներում, վիշապին սպանելուց հետո արձակվում են արգելափակված ջրերը, բնությունը զարթոնք է ապրում<sup>205</sup>: Վեղաներում ամպրոպային Ինդրան, սպանելով գետի հունը փակած հրեշավոր Վրիթրային արձակում է ջրերը և բնությունը նորից վերածնվում է<sup>206</sup>: Գորգերի վրա վիշապի երախից և պոչի հատվածում հանդիպում են բնության զարթոնքը խորհրդանշող ծաղկի, կոկոնի, ճյուղի պատկերներ: Վիշապի արգելափակված ջրերն աղերսվում են արարչագործության, նախասկզբնական օվկիանոսի ջրերի հետ: Ժողովրդական հավատալիքներ

<sup>194</sup> Урушадзе Н., Древнегрузинское пластическое искусство, Тбилиси, 1988, с. 51–52.  
<sup>195</sup> Авеста, Замйад-Яшт, с. 390.  
<sup>196</sup> Топоров В., Рыбы, МНМ, т. 2, Москва, 1992, с. 392.  
<sup>197</sup> Урушадзе Н., ука. соч., там же.  
<sup>198</sup> Լալայան Եր., Բորչալուի գաղափար, Ազգագրական հանդես, IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 55:  
<sup>199</sup> Топоров В., Рыбы, там же.  
<sup>200</sup> Румянцев Н., Языческие Христы, Москва, 1929, с. 12–15, 41–42, 66–67; Фрезер Дж., Золотая ветвь, Москва, 1983, с. 333–353.  
<sup>201</sup> Бауэр В., Дюмотц И., Головин С., Энциклопедия символов, Москва, 1998, с. 33, 61, 174.  
<sup>202</sup> Մրվանձոյանց Գ., Մանանա, էջ 273:  
<sup>203</sup> Եզնիկ Կողբացի, նշվ. աշխ., էջ 84-85:  
<sup>204</sup> ՀՊԹ Ա-14, 25, 34, 9712, 9717, 10242, 11178  
<sup>205</sup> Մանան Ծոեր, էջ 322:  
<sup>206</sup> Ригведа, Мандала I, с. 32, 40.

րում հատկապես այդ ջրերն ունեն հիվանդություններ բուժելու հատկություն<sup>207</sup>: Վիշապօձի կողքին, երբեմն, տեղադրվում է նրա դեմ մարտնչող ամպրոպի աստվածության պատկերը<sup>208</sup> (նկ.17,17ա): Եռանկյուն գլխով՝ սուր գագաթով, մարդակերպ էակն ամպրոպի աստվածության կերպավորումն է: XIX դ. սկզբի Շուշիի ջեջիմի<sup>209</sup> շերտերի ներսում՝ ուղղահայաց հերթականությամբ, տեղադրված են վիշապօձի և ամպրոպի աստվածության, ինչպես նաև եռաժանու պատկերներ: Եռաժանին՝ արական ուժի գաղափարանշանն է և կապ ունի ջրային տարերքի հետ: Եռաժանին ամպրոպի աստված Թեյշեբայի, ջրային տարերքի հետ կապ ունեցող Շիվայի, Պոսեյդոնի, Նեպտունի գաղափարանշաններից է: Օժիտի գորգերի վրա եռաժանին (երկժանին) պատկերվում է արական ընդգծված հատկանիշով մարդակերպ էակի կողքին կամ ոտքերի տակ:

**Հուր և ջուր:** Այս տարերքների միջև կապը գորգերի վրա դրսևորվում է կարմիր բեկված գծերով և ալիքաձև զարդապատկերներով, որոնք հիմնականում կապույտ կամ երկնագույն են: Մի դեպքում գծապատկերը խորհրդանշում է կայծակ, մյուս դեպքում՝ գետ: Առասպելներում հրաբխային զանգված հիշեցնող Հրեղեն գետերը գոյանում են իրար հակադիր հրից ու ջրից<sup>210</sup>: Իսկ երկրաշարժն ու հրաբուխը՝ վիշապի շարժումից: Վասպուրականի ավանդազրույցներում հրեղեն գետի հիշատակությունն առնչվում է յոթ գլխանի վիշապի հետ<sup>211</sup>:

**Ջուր, օձ, վիշապ:** Օձը՝ հողի, ջրի, կրակի կենդանակերպ նշաններից է: Գորգերի վրա օձը կերպավորվում է S-աձև գաղափարանշանով<sup>212</sup>, որը հանդիպում է երկրագործ տարածաշրջանի խեցեղենի վրա: Այն հիմնականում կապվում է լորտուի պաշտամունքի հետ, որը նախագաղափարանշան էր անձրևի գալը և խոնավության պահպանը համարվում<sup>213</sup>: Օձերի ցիկլային անհետանալը հողի մեջ և զարնանային զարթոնքին հողի տակից հայտնվելը կիսում էր տարին երկու մասի: Սլավոն ժողովուրդները տարվա երկու հատվածները տոներով էին նշում՝ մարտի 25-ին և սեպտեմբերի 14-ին: Եվ օձերի հայտնվելուց հետո միայն սկսում էին գյուղատնտեսական աշխատանքները: Համարվում էր, որ օձն օժտված է անձրև կանչելու հատկությամբ<sup>214</sup>: Լորտուի՝ որպես բարի էակի մասին պատկերացումները կային հայերի մեջ ևս: Համարվում էր, որ անվնաս լորտուն ամենաուժեղ օձն է, որն իր պոչի հարվածով կարող էր ոչնչացնել հակառակորդին: Հավանաբար Խնձորեսկ տիպի գորգի հորինվածքի ստեղծման հիմքում ընկած են այս հավատալիքները<sup>215</sup> (նկ. 18): Նշենք, որ կովկասյան ժողովուրդների, օրինակ՝ դարգինների գորգերի և ասեղնագործությունների վրա օձի պատկերն ունի պահպանական նշանակություն<sup>216</sup>:

Օձի պատկերները շատ են քրիստոնեական հուշարձանների վրա՝ մանրանկարներում, եկեղեցիների, օրինակ՝ Օձունի, Մրենի բարձրաքանդակներում<sup>217</sup>, տաճարների

<sup>207</sup> Пропп В., Исторические корни волшебной сказки, Москва, 2010, с. 217–218.  
<sup>208</sup> Ջեջիմ ՀՊԹ Ա-8007-53, գորգ՝ ՀՊԹ Ա-11595-12  
<sup>209</sup> ՀՊԹ Ա-8007-53  
<sup>210</sup> Иванов В., Топоров В., Исследования в области славянских древностей, Москва, 1974, с. 118.  
<sup>211</sup> Մրվանձոյանց Գ., Մանանա, էջ 150:  
<sup>212</sup> ՀՊԹ Ա-8968, 8991, 10167  
<sup>213</sup> Рыбаков Б., ука. соч., с. 44.  
<sup>214</sup> Рыбаков Б., ука. соч., с. 44–45.  
<sup>215</sup> ՀՊԹ Ա-10481  
<sup>216</sup> Исмаилов Г., Магия даргинской вышивки, Махачкала, 2017, с. 59.  
<sup>217</sup> Հարությունյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 211–213:





Նկար 17  
ՄԱՐԴԱԿԵՐՊ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ, ՋԵՋԻՄ  
XVIII դ. վերջ – XIX դ. սկիզբ, Շուշի, 185 x 133 սմ, մկրարս,  
ՀՊԹ Ա-8007-53



Նկար 17ա  
ԽԱԶԳՈՐԳ  
XIX դ., Կարմիրի շրջան, Սևան, 158 x 140 սմ, բուրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 736,  
ՀՊԹ Ա-11595-12





Նկար 18.  
«ԵՆՆՈՐԵՍԿ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳԵՐ  
XIX դ. Արցախ, 190 × 128 սմ, բուրդ, խալ. 1 դմ<sup>2</sup> 650,  
ՀՊԹ Ա-10481

և կառույցների լուսամուտների ու մուտքերի, վարդապետական գավազանների վրա<sup>218</sup> և այլն: Օձի պատկերն այստեղ նույնպես ունի պահպանակի, տան, տաճարի, քաղաքի, մարդու հովանավորի նշանակություն<sup>219</sup>:

Գեղամա լեռների, Սյունիքի, Արագածի ժայռապատկերներում բազմաթիվ են վիշապօձերի պատկերները: Վիշապօձը բնութագրվում է, որպես հսկայական ուժ ունեցող էակ, որին կարող էր ոչնչացնել միայն դյուցազնական ուժի տեր հերոսը, որպիսին հայոց դյուցազնավեպում Սանասարն է<sup>220</sup>: XIX դ. Սևանի գորգի<sup>221</sup> խաչաձև մեդալիոնի ներսում կան վիշապօձի և նրա հակառակորդ ամպրոպի աստվածության պատկերները: Վիշապօձերի մասին հնագույն պատկերացումները արտահայտվել են հայկական ավանդազրույցների<sup>222</sup>, ժողովրդական հեքիաթների<sup>223</sup> մեջ և արտացոլվել մեզ հասած XIII–XX դդ. հայկական գորգերի վրա: Հայաստանի ժայռափորագիր արվեստում արդեն վիշապօձը հանդես է գալիս հսկա չափերով և երկզվեսանի<sup>224</sup>: Հինդուիստական առասպելում հսկա, բազմազույս օձի կերպարը կապվում է Շեշա օձի հետ: Բաղեշի նահանգում հայտնի են բազմազույս օձերի պատկերներով գորգերն ու կարպետները: Հայկական գորգարվեստում առանձնահատուկ այս տիպը հնագույններից է: Յոթզյլսանի կամ հինգյլսանի օձի պատկերը, որը տիեզերական ծառի կառուցվածքն ունի, հիմնականում տեղադրվում է ջրի, արևի խորհրդանշանների հետ միասին, հորինվածքի կենտրոնական հատվածում<sup>225</sup> (սկ. 19): Բաղեշի գավառներում գործված կարպետների հորինվածքներում գունային տարրերակումներով, շախմատաձև զետեղված են կրկնվող դրվագներ՝ հինգ կամ յոթզյլսանի օձերի պատկերներով<sup>226</sup> (սկ. 20, 20ա):

Արցախի, Սյունիքի, Գողթնի կարպետների վրա վիշապօձն ունի եղջերավոր իժի պատկեր (ՀՊԹ Ա- 11178) (սկ. 21), որը կերպավորվել է, հավանաբար, Հայաստանում և Անդրկովկասում հանդիպող ամենաթունավոր օձերից՝ եղջերավոր իժի (vipera ammodytes) նկարագրից<sup>227</sup>: Հաղթություն, Սյունիքում, Սերաստիայում<sup>228</sup> գործված կարպետների մեջ մեծ խումբ են կազմում եղջերավոր վիշապօձի պատկերներով կարպետները<sup>229</sup>: Եղջերավոր օձի կերպարը հանդիպում է նաև Շիրակի ավանդազրույցներից մեկում: Վիշապօձի մասին հիշատակությունը պահպանվել է սրբավայրերի անվանումներում: Ապահունյաց գավառում և Տարոնում գոյություն ունեցող Օձ կամ Վիշապ քաղաքներում օձակերպ կուռքեր կային<sup>230</sup>:

<sup>218</sup> Գավազանի գլուխ, XVII–XVIII դդ., Տաթև, ՀՊԹ Ա-4486

<sup>219</sup> Яковсон А., Из истории армянской средневековой архитектуры, СА, IX, Москва, 1947, с. 311.

<sup>220</sup> Սանաս Ծոեր, էջ 322:

<sup>221</sup> Խոսքը՝ Սևանի ավազանի հայտնի հայկական գյուղերի՝ գորգագործական կենտրոնների մասին է, որոնք XIX դ. երկրորդ կեսից մինչև XX դ. սկզբը ներառված էին Ելիզավետպոլի նահանգի Ղազախի գավառի վարչական կազմի մեջ և այսօր հայտնի են «Ղազախ» անվանումով, ՀՊԹ Ա-11595-12:

<sup>222</sup> Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, էջ II, 79, 82, 221:

<sup>223</sup> ՀԺՀ, Երևան, 1979, էջ 71-72, 108, 434, 436, 448:

<sup>224</sup> Մարտիրոսյան Հ., Գիտությունը սկսվում է նախնադարում, Երևան, 1978, էջ 32–33, սկ. 33:

<sup>225</sup> ՀՊԹ Ա-11019

<sup>226</sup> ՀՊԹ Ա-11186

<sup>227</sup> Даль С., Животный мир Армянской ССР, т. I, Ереван, 1954, с. 296–297.

<sup>228</sup> XVI դ. կեսերին հայերի մի հատվածը թոնագաղթվել է Սերաստիայի նահանգի Թոկատի գավառ Գողթնից, Երևանից, Արցախից, Վասպուրականից, որից հետո Թոկատի գավառի Զիլե քաղաքում XVII դ. սկսվում է նշված կարպետների արտադրությունը:

<sup>229</sup> ՀՊԹ Ա-11178, 10242, 9712, 9714, 9673, 9715, 9772, 9816

<sup>230</sup> Ալիշան Ղևոնդ, Հին հասարակարգի կենտրոնական կրոնը հայոց, Վենետիկ–Ս. Ղազար, 1910, էջ 321:





Նկար 19  
ՕՁԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Բաղեշ, 250x133սմ, բուրդ, խառ. 1դմ<sup>2</sup> 529,  
ՀՊԹ Ա-11019



Նկար 20, 20ա  
ԵՐԿՇԱՐ ՎԱՀՆՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ., Մուշ, 324x131սմ, բուրդ,  
ՀՊԹ Ա-11186





Նկար 21  
ՎԻՇԱՊԱԿԱՐՊԵՏ «ԹԵԼԹՈՂ» ՀՅՈՒՍՎԱԾՔՐՈՎ  
XIX դ. II-րդ քարտրդ, գ. Խցարկրդ, Արցախ, 327 x 220 սմ, քուրդ,  
ՀՊԹ Ա-11178

Այսպիսով, հնդեվրոպական հիմնական առասպելի կերպարները՝ վիշապօձը, նրան ոչնչացնող հերոսը, իրենց արտահայտությունն են գտել հայկական գորգերի, կարպետների պատկերներում: Դրանք կապ ունեն «ջրապաշտության եւ բեղմնապաշտության» հետ<sup>231</sup>, որոնք Հայաստանում լայն տարածում են ունեցել: Ժողովրդական պատկերացումներում եւս վիշապն անձնավորումն է փոթորկի, պտտահողմի, որոնք ամպրոպի ժամանակ երկրի վիհերից ու ծովի խորքերից դուրս են բերում նրան երկրի երես եւ բարձրացնում երկինք: Առասպելներում վիշապը՝ ոգի է, որը երկնային անձրևաբեր ամպերի, ջրերի կամ ծովի առաջը կտրում եւ արգելափակում է՝ առաջացնելով երաշտ<sup>232</sup>:

Ջուրն արգելակող վիշապի կերպարը հայկական ավանդույթում մարմնավորում է նաև թշնամու կերպարը: Մասնայան Հազկերտը հայ պատմագրության մեջ ունի հետևյալ նկարագիրը. «...իբրև գչարաղև մի՛ ոչ դադարէր յուզել եւ շարժել գրուք ձմեռայնոյ: Որպէս եւ նմանեալ իսկ էր ծովածուփ ալէկոծ խոռվութեան, ոչ դուզնաքեայ վեր ի վերոյ, այլ անդստին յանդնոց բարձրանայր փրփրեալ կուտակեալ, վիշապաձայն որոտալով, գազանաբար գոչելով առհասարակ դողացուցանէր գտիեգերական զիր իշխանութիւնն, որպէս զի փլեալ տարածանիցի համատարած ամենայն ի վերայ լերանց, խորոց, ձորոց՝ ապականել միանգամայն զլայնութիւն դաշտացն վայելչութեան»<sup>233</sup>: Հունգարացի գորգագետ Կարոլի Գոմբոշի համոզմամբ հենց թշնամու հավաքական կերպարում վիշապի պատկերացումն է ընկած վիշապագորգերի ստեղծման հիմքում: Գոմբոշը վիշապագորգերի ստեղծման ժամանակաշրջանը կապում է XIII-XVI դդ. հետ<sup>234</sup>, երբ սելջուկների, մոնղոլների, թուրքական տարրեր ցեղերի հուժկու հարվածներից Հայաստանը հայտնվեց կործանման եզրին<sup>235</sup>: Այս համատեքստում Վիշապագորգերը վերնախավի եւ հոգևոր դասի միջավայրում դառնում են կարևոր տարրերից մեկը<sup>236</sup>, եւ այդ գորգերի խորհրդանշական պատկերները՝ աղերսվելով հայրենասիրական գաղափարների հետ, հավանաբար ձեռք էին բերել զինանշանի նշանակություն:

**Բույսեր:** Հայկական մանածագործական եւ գորգագործական արվեստն անհնարին է պատկերացնել առանց բուսական զարդամոտիվների: Տարատեսակ ոճավորումներով բուսանախշերը տեղադրվում են գործվածքի կենտրոնում, ծածկում ամբողջ հարթությունը, եզրափակում երիզները: Հորինվածքում բույսերի պատկերները կարող են ներկայացվել առանձին, երբեմն այլ զարդամոտիվների, ասենք, թռչնապատկերների հետ, որպես հիմնական զարդապատկերների գեղարվեստական լրացում: Հայկական գորգարվեստի հայտնի մոտիվներից են ծաղկազարդերը. գորգադաշտն ու շրջագոտին հարդարվում են ոճավորված շուշաններով<sup>237</sup>, երեքնուկներով, աստղաձողիկներով, վարդյակներով (քառաթերթ, ութաթերթ, տասներկութերթանի), գանգակներով, մեխակներով<sup>238</sup>: Միջնադարյան գորգարվեստին բնորոշ զարդամոտիվները՝ ծաղկաճյուղեր, կոկոններ, ծաղիկներ,

<sup>231</sup> Քիրտեան Յ., նշվ. աշխ., էջ 76:

<sup>232</sup> Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, էջ 87:

<sup>233</sup> Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, էջ 87:

<sup>234</sup> Դավթյան Ս., Նոր նյութեր հայկական գորգագործության վերաբերյալ, ՊԲՀ, № 3, Երևան, 1977, էջ 268:

<sup>235</sup> Гомбош К., Старинные армянские ковры с драконами, II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, с. 4.

<sup>236</sup> Гомбош К., укс. соч., там же.

<sup>237</sup> ՀՊԹ Ա-11768, 10101-6, 9052, 8988

<sup>238</sup> ՀՊԹ Ա-10730, 10223





Նկար 22  
 ԲՈՒՍԵՆԱՆՇԵՐՈՎ ԳՈՐԳ « ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆԿԱՐ »  
 1930-ական թթ., Երևան, 231 x 149 սմ, բուրդ, բամբակ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 3025,  
 ՀՊԹ Ա-21

արմավներ, մասամբ վերականգնված են «Հայկական նկար» անվանումով խորհրդային գորգերի հորինվածքներում<sup>239</sup> (նկ.22): Բուսական զարդամոտիվները քրիստոնեական պատկերացումներում, անկասկած, կապվում են Եդեմական այգու կամ Դրախտի հետ: Դրանց պատկերների կողքին տեղադրվում են ջրի, հողի, կենդանական աշխարհի խորհրդանշական պատկերները<sup>240</sup>: Սերմի, ճյուղի, տերևի, ծաղկի, պտղի պատկերներով կրկնվող դրվագները ընդգծում են բնության վերարտադրողականության գաղափարը: Հայ և արևելյան, հատկապես պարսկական միջնադարյան սիրային քնարերգության գլխավոր մոտիվը դառնում է դրախտային այգու ներսում գտնվող վարդի և թռչնի՝ սոխակի թեման: Հայկական գորգարվեստում այդ թեման իր արտահայտությունն է գտել հատկապես իրանական գորգարվեստի հետ կապեր ունեցող Արցախի և Լոռիի գորգերի վրա<sup>241</sup>:

Բույսը, իբրև տիեզերական տարածության կարևոր տարրերից մեկը, երբեմն առնչվում է արարման հետ: Արեգակնային Վահագնը ծնվում է եղեգն բույսից: Եգիպտական Ռա Արևի աստվածը ծնվում է Նուն օվկիանոսի ջրերում ծաղկած սպիտակ ջրաշուշանից<sup>242</sup>: Ինչպես վերն ասվեց, Արցախի գորգերի և կարպետների հորինվածքում առկա եռանկյուն կամ շեղանկյուն զարդածր՝ ծիլերով<sup>243</sup> պտղաբերող հողի, իգական սկիզբ ունեցող աստվածուհու խորհրդանշաններից է: Ծիլերի նշաններով է շումերական Նիսաբեինի աստվածուհին<sup>244</sup>: Էնեոլիթյան և բրոնզեդարյան կանացիակերպ արձանիկների վրա ճյուղերի պատկերները տեղադրված են կնոջ իրանի ներքևի՝ եռանկյուն հատվածում<sup>245</sup>: Սկզբնական ջրերի մեջ լողացող և իգական սկիզբ ունեցող նախաստեղծ բլրի և կենաց ծառի ստեղծողը վեղայական ամպրոպի աստված Ինդրան է<sup>246</sup>: Աշխարհի վերաբերյալ վեղայական այս պատկերացումը համապատասխանում է գորգադաշտի աջ և ձախ ներքին կողմերում տեղադրված և դեպի հորինվածքի կենտրոնն ուղղված ծիլերով եռանկյունու պատկերին<sup>247</sup>:

Հայկական XIV- XVIIIդդ. գորգարվեստի հիմնական զարդապատկերներից են՝ վարդյակը, արմավագարդը, շուշանն ու բամբակենին<sup>248</sup>, ինչպես նաև Բեռլինի թանգարանի իսլամական արվեստի բաժնում ներկայացված հայկական գորգերը՝ (№ 9394, 9402, 9404, 9443, 9473, 9475): Ընդամին հայկական գորգարվեստի առանձնահատկություններից է բուսական և կենդանակերպ զարդանների սինթեզը՝ բույսերը թռչնակերպ ու կենդանակերպ ոճավորումով<sup>249</sup>: Այս կերպ թռչնապատկերները՝ արմավագարդի և վարդյակի հետ միասին, դրսևորում են կենաց ծառի և արևի գաղափարները<sup>250</sup>:

<sup>239</sup> ՀՊԹ Ա-16, 18, 21, 25, 28

<sup>240</sup> ՀՊԹ Ա-7649, 6274, 7214, 7530, 7739, 7821, 8057-1

<sup>241</sup> ՀՊԹ Ա-11495

<sup>242</sup> Բակ Ի., Древний Египет, Мифы и легенды народов мира, Москва, 2007, с. 31.

<sup>243</sup> ՀՊԹ Ա-9163, 11292

<sup>244</sup> Антонова Е., К вопросу о происхождении и смысловой нагрузке знаков на статуэтках анаусской культуры, с. 8.

<sup>245</sup> Антонова Е, узн. соч, с. 9-11, 13.

<sup>246</sup> Кейпер Ф., Основополагающая концепция ведийской религии, Труды по ведийской мифологии, Москва 1986, с. 29.

<sup>247</sup> ՀՊԹ Ա-9163ա

<sup>248</sup> ՀՊԹ Ա-10101-1, 10101-2, 10101-3, 10101-6, 10101-7, 11768

<sup>249</sup> ՀՊԹ Ա-8968, 10101-3, 10101-6

<sup>250</sup> Պետրոսյան Հ., Խաչքարերի ծագումը, գործառույթը, իմաստաբանությունը, Դոկտորական ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2004, էջ 25, ՀՊԹ Ա-24:





Նկար 23  
«ԽԱԶԽՈՐԸՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Գորիս, 235 x 136 սմ, բուրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 700,  
ՀՊԹ Ա-7530



Նկար 24  
ԿԱՐԻՃ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք. ա. VII դ., Կարմիր բլուր, Երևան, կավ,  
ՀՊԹ Հ-2010-45

Նկար 25  
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍՄԱԿԱՆ ՀՈՂԱԹԱՓԵՐ  
XVIII դ., Էջմիածին, 28 սմ, թավիչ, ոսկերեկ,  
մարգարիտ, կաշի, ՀՊԹ Ա-2274

Որոշ գորգերի հորինվածքային դրվագներում ծաղկի, տերևի, պտղի պատկերներն ունեն խաչաձև դասավորություն: Այստեղից էլ դրանց *Ծաղկախաչ* անվանումը (ՀՊԹ Ա- 7821-1, 10101-4, 11253, 11768, 11828-1): Խաչը կամ խաչաձև կառուցվածքը դիտարկվում է որպես պտղաբերության և մեռնող ու հարություն առնող աստվածների, օրինակ՝ Թամարի խորհրդանշան<sup>251</sup>: Հատիկաձև կաշի մոտիվով խաչերը, որոնց չորս թևերն ավարտվում են վարսանդապտղային խորհրդանշաններով, պտղաբերության և արտադրող ուժերի հովանավոր իգական աստվածությունների խորհուրդն ունեն: Հիշատակենք, հինդուիստական Մայա աստվածուհու արձանի իրանի ներքևի հատվածում պատկերված խաչը<sup>252</sup>:

**Կենդանակերպ պատկերներ:** Կարիճ: Արծվագորգի, *Խաչխորան*, *Ծաղկախաչ* գորգերի հորինվածքներում տեղադրված են կարիճի ոճավորված պատկերներ<sup>253</sup> (նկ. 23)<sup>254</sup>: Կարիճի պատկերը հայտնի է դեռևս ժայռափորագիր արվեստից<sup>255</sup>: Ժայռապատկերներից մեկում կարիճն ու առյուծը կողք-կողքի են, իբրև արևի ուղեկիցներ: Վանի թագավորության Ք. ա. IX – VI դդ. կնիքների վրա կարիճը, որպես արևի ուղեկից և պտղաբերության խորհրդանիշ, պատկերված է արևի ու ծառի պատկերների ստորին հատվածում<sup>256</sup>: Թեյշեբաինի ամրոցի № 28 պահոցից հայտնաբերված *մարդ-կարիճ* աստվածության արձա-

<sup>251</sup> Մաացականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 191:  
<sup>252</sup> Մաացականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 190:  
<sup>253</sup> ՀՊԹ Ա- 7530, 9061, 10101-2, 10101-6, 10549, 11768  
<sup>254</sup> Der Orientteppich, Zürich, 1947, s. 120-121.  
<sup>255</sup> Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 176:  
<sup>256</sup> Մովսիսյան Ա., Հայկական մեհենագրություն, Երևան, 2003, էջ 238, աղ. XXVII-2, ՀՊԹ Հ-2010-67:





Նկար 26  
«ՄԵՂՎԱԲՈՒՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Մխիթան, 253x126սմ, բուրդ, խալ. 1 դմ<sup>2</sup> 870,  
ՀՊԹ Ա-8809-57

նիկը<sup>257</sup> (նկ. 24) վկայում է Հայաստանում կարիճի կերպավորմամբ աստվածության պաշտամունքի մասին: Կարիճի պատկերները բազմաթիվ են Հին աշխարհի, հատկապես Ուրի հուշարձանների վրա<sup>258</sup>: Քրիստոնեական ընկալմամբ, կարիճը վիշապի նման չար ուժերի մարմնավորումն է: Այդ պատճառով էլ կարիճի և վիշապի պատկերները կաթողիկոսական հողաթափերի մեջ տեղադրված են կրնկի տակ<sup>259</sup> (նկ. 25): XVI–XX դդ. սկզբի Վասպուրականի և Սյունիք-Արցախի գորգերի<sup>260</sup> վրա կարիճը նախաքրիստոնեական պատկերացումների համաձայն շարունակվում է պատկերվել արևի, ծառի, բամբակենու, շուշանի կողքին: Քանի, որ կարիճը կապվում է արևապաշտության հետ, ապա միհրապաշտության մեջ այն արևային Միհրի օգնականն է: Արևմտյան միհրապաշտական հուշարձանների, օրինակ՝ Ու. հռոմեական բարձրաքանդակների վրա, ցույցն սպանող Միհրի հետ պատկերված է կարիճը: Իսկ Գիլգամեշի մասին բաբելա-աքքադական էպոսում արևի՝ դեպի անդրաշխարհ և անդրաշխարհից դուրս գալու մուտքը հսկում են կնոջ ու տղամարդու կերպարով կարիճները: Զույգ կարիճների պատկերները գորգի հորինվածքում խորհրդանշում են պտղաբերություն:



Նկար 27  
ԱՐՏԱՇԵՍ II ԴՐԱՄԸ ՄԵՂՎԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ  
Ք. ա. 30–20-ական թթ., 14 մմ, պղինձ, մասնավոր հավաքածու № III.17

**Մեղու:** Հայկական գորգարվեստում մեղվի կերպարն ունի առանձնահատուկ տեղ: Սյունիք-Արցախի գորգերի ու կարպետների հորինվածքներում մեղուն գլխավոր զարդապատկերներից է, որը տեղադրվում է մեղալիոնի ներսում կամ մեղալիոնի փոխարեն<sup>261</sup> (նկ. 26): Միանշանակ է, որ մեղվի պաշտամունքը առաջացել է այնտեղ, ուր զբաղվել են մեղվապահությամբ: Հայաստանը մեղվաբուծական կենտրոններից է թե՛ անցյալում, թե՛ մեր օրերում: Մեղուն առասպելաբանական պատկերացումների համակարգում գտնվում է

<sup>257</sup> ՀՊԹ Հ-2010-45  
<sup>258</sup> Пиотровский Б., Ванское царство, Москва, 1959, рис. 78, 230, 231.  
<sup>259</sup> ՀՊԹ Ա-2274  
<sup>260</sup> ՀՊԹ Ա- 7530, 9061, 10101-1, 10101-2, 10549  
<sup>261</sup> ՀՊԹ Ա- 8809-57, 7738, 9052, 11334



աշխարհի միջնամասում<sup>262</sup> և, կապվելով կրակի տարերքի հետ, հանդես է գալիս իզական աստվածությունների հետ միասին: Հայկական հանելուկներից մեկում հանդիպում ենք մեղու-մայր աստվածուհու դիպուկ բնութագրմանը.

Կգնայ, կգնայ, իգ (հետք) չունի  
Մեր ունի ու հէր չունի<sup>263</sup>:

Մեղու և մեղր բառերը բնիկ հայերեն բառեր են *mel-* ձևից, հնդեվրոպական նախալեզվում՝ *mel* և *medhu*<sup>264</sup>: Մեղվի պաշտամունքի հնագույն հետքերը, ըստ Թ. Գամկրելիձեի, Վ. Իվանովի, գրանցվել են Հին Եգիպտոսում, Փոքր Ասիայում և Հայկական լեռնաշխարհում, այսինքն՝ հնդեվրոպական հնագույն ժողովուրդների տեղաբաշխման տարածքներում<sup>265</sup>: Այդտեղ են հայտնաբերվել մեղվի պատկերով բազմաթիվ հուշարձաններ՝ Չաթալ-Հոյուքի քանդակները, Արտեմիսի արձանը Եփեսոսում, կանացի զարդերը Եգիպտոսում, բրոնզե դաշույնը Լուրիստանում, Արտաշեսյանների դրամները<sup>266</sup> և կնքադրոշմները<sup>267</sup> Հայաստանում (սկ. 27):

**Գորտ:** Տարբեր ժողովուրդների հնագույն պատկերացումներում գորտը դասվում է ստորին հարկում գտնվող երկրածին կենդանիների շարքին<sup>268</sup>: Գորտը, որպես երկրածին-խտոնիկ կենդանի կապված է անդրաշխարհի հետ: Այդ մասին են վկայում Ք.ա. II հազարամյակի դամբարաններում, օրինակ՝ Լճաշենի դամբարանում գտնված գորտի՝ ոսկուց, քարից, շաղախից պատրաստված քանդակները<sup>269</sup>: XIX–XX դդ. սկզբի Սյունիքի, Գողթնի *Որոտան* տիպի գորգերի կենտրոնում կամ ուղղահայաց կենտրոնագծով տեղադրված են գորտաձև ոճավորմամբ մեծ զարդապատկերներ, որոնց կենտրոնում պատկերված ծառն առասպելաբանական այն պատկերացման արձագանքն է, ըստ որի գորտն իր վրա է պահում ծառը, երկիրը, լեռը<sup>270</sup> (սկ. 28): *Որոտան* տիպի գորգերի գորտաձև զարդապատկերի գեղարվեստական բոլոր տարրերն առկա են կանացի գորտաձև ճարմանդների, կախիկների վրա<sup>271</sup> (սկ. 29): Գորտի գաղափարակիր պատկերներից է կեռազարդ շեղանկյունին<sup>272</sup>, որը *գորտ*, իսկ բուլղարները՝ *դողդ* են անվանում<sup>273</sup>:

<sup>262</sup> Наговицын Н., Магия древних хеттов, Москва, 2004, с. 73.

<sup>263</sup> Քաջբերունի, Հայկական սովորություններ, Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1902, էջ 106:

<sup>264</sup> Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հ. Գ, Երևան, 1977, էջ 302; Գամկրելիձե Թ., Իվանով Բ., Древняя Передняя Азия и индоевропейская проблема: временные и ареальные характеристики общинно-доевропейского языка по лингвистическим и культурно-историческим данным, Древние цивилизации от Египта до Китая, ВДИ, 1937–1997, Москва, 1997, с. 598.

<sup>265</sup> Գամկրելիձե Թ., Իվանով Բ., ука. соч., там же.

<sup>266</sup> Իվանով Բ., Топоров Բ., Пчела, МНМ, т. 2, Москва, 1992, 354; Тахо-Годи А., Артемида, МНМ, т. 1, Москва, 1991, с. 107–108; Алексеева Е., Бусы и подвески, Античные государства Северного Причерноморья, Москва, 1984, с. 348, Таблица CLVII, №35; Փիլիպոսյան Ա., Հին Արևելքի շրջանակավոր դաստակով դաշույններն ու սրերը, Երևան, 1999, աղ. 8, նկ. 28; Vardanyan R., Vardanyan K., Newly-Found Groups of Attaxiad Copper Coins, Armenian Numismatic Journal 4 (2008), No. 4, pp. 77–95, Pl. 5–7, 79–80.

<sup>267</sup> Хачатрян Ж., Неверов О., Архивы столицы Древней Армении Арташата, Ереван, 2008, 198, таб. 7, с. 744–757.

<sup>268</sup> Аванесян Л., Связь изображений армянских ковров с погребальным обрядом, Анив, №3, Москва, 2012, с. 16.

<sup>269</sup> ՀՊԹ Հ-2007-172

<sup>270</sup> ՀՊԹ Ա-9009, 10621, 10871, 11132, 11296, 11467

<sup>271</sup> ՀՊԹ Ա-6989, 6972, 6991, 8424, 9581

<sup>272</sup> Կարպետ՝ ՀՊԹ Ա-11292

<sup>273</sup> Амброз А., Раннеземледельческий культовый символ (« ромб с крючками»), СА, №3, Москва, 1965, с. 15.



Նկար 28  
«ՈՐՈՏԱՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Սյունիք, 290×132սմ, բուրդ, խոր. 1դմ<sup>2</sup> 1147,  
ՀՊԹ Ա-11467





Նկար 29  
ԳՈՐՏԱԶԵՎ ԶԱՐԿՄԵՆԴ  
XIX դ., վան, 371 գր, արծաթ, ՀՊԹ Ա-6989

Վ. Բդոյանի կարծիքով Հայաստանում և աշխարհի տարբեր վայրերում հայտնաբերված գորտաձև քարե կոթողները հնագույններից են: Դրանք պրիմիտիվ եղանակով մշակված կամ անմշակ քարեր են, որոնք անձրև բերելու գործառույթ ունեն, որոնց դիմում էին երաշտի ժամանակ<sup>274</sup>: Այսօր էլ դարգինների համար անձրևաբեր է համարվում գորտին կարմիր կտորներից տաքատ հագցնելու սովորույթը<sup>275</sup>:

Հողի, ջրի, անձրևի, խոնավության գաղափարների հետ մեկտեղ՝ գորտը խորհրդանշում է նաև պտղաբերություն և վերարտադրություն: Հայկական հավատալիքներում, գորտը հողիության հովանավորն է, ինչպես՝ Հին Եգիպտոսում գորտագլուխ Հեքեթ պտղաբերության աստվածուհին: Երեխա ունենալու կամ պտուղը պաշտպանելու նպատակով կանայք չորացրած գորտը կապում էին գոտկատեղին<sup>276</sup>: Օրինաչափ էր գորտի պատկերը օձիտի առարկաների վրա տեղադրելը: XIX դ. Բոնակոթի Որոտան տիպի գորգի<sup>277</sup> ձախ հատվածում կա ծննդկան կնոջ պատկեր, որի որովայնի ներքևի հատվածում երեխայի գլուխ է պատկերված: Ուշագրավ են ժողովրդական այն հեքիաթներն ու ավանդազրույցները, որտեղ գորտը գորգագործ աղջիկ է<sup>278</sup>: Ուշագրավ է նաև այն, որ ժողովրդական պատկերացումներում խոնավ մամուռը կապվում է թե՛ գորտի, թե՛ գորգի հետև կրում է՝

<sup>274</sup> Բդոյան Վ., Երկրագործական պաշտամունքի մի քանի հետքեր հայերի մեջ, Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի, Երևան, 1950, էջ 42-43:

<sup>275</sup> Исмаилов Г., укз. соч., с.73.

<sup>276</sup> Բդոյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 61:

<sup>277</sup> ՀՊԹ Ա-11467

<sup>278</sup> ՀԺՀ, հ. V, Երևան, 1966, էջ 188-197:

գորտագորգ, գորտնիսալի, գորտնորոդ անվանումները<sup>279</sup>: Հայկական ժողովրդական հեքիաթների բուրդ գգող գորտերը գուգահեռներ ունեն բուրդ գգող խեթական Կամրուսեպա աստվածուհու կերպարի հետ, որը կապված էր ստորին աշխարհի հետ և ճակատագրի աստվածուհին էր:

**Խոյ և ցուլ:** Գորգերի պարուրած և մահիկաձև զարդապատկերները խոյի և ցուլի գաղափարանշաններից են<sup>280</sup> (նկ. 30, 30ա) և հայտնի են Հայաստանի ժայռապատկերներից<sup>281</sup>: Խոյաձև և մահիկաձև պատկերները նաև արևի և ամպրոպի աստվածների գաղափարակիր պատկերներն են: Խոյն արևի պաշտամունքային կենդանին է, օրինակ՝ Եգիպտոսում այն համարվում էր արևի աստված Ամոնի սրբազան կենդանին: Ցուլը կապվում էր ինչպես արևի, այնպես էլ լուսնի պաշտամունքի հետ և ամպրոպային Թեյշերայի, Ինդրայի սրբազան կենդանին է: Հինդուիստական Ինդրան հանդես է գալիս Ցուլ մակդիրով<sup>282</sup>: Ամպրոպի աստված Թեյշերայի սաղավարտին ցլի պոզեր են պատկերված: Ցլակերպ կամ եգակերպ աստվածության ժողովրդական պատկերացման մասին Եզնիկ Կողբացին գրում է. « Ես եթե բառնայցի ի վեր այնպիսի վիշապն, ոչ եթե եզամբք ինչ անուանելովք՝ այլ ծածուկ գորութեամբ իւիք յԱստուծոյ հրամանէ, զիմի՛ շոգին մարդոյ կամ անասնոյ մեղանչիցէ...»<sup>283</sup>: Դամբարաններից գտնված կենդանու ոսկորներից բացի, Լոռի բերդի և Լճաշենի դամբարանադաշտերից գտնվել են Ք.ա. II հազարամյակով թվագրվող ցուլի բրոնզե արձանիկներ<sup>284</sup>: Հայաստանում ցուլ/եզի պաշտամունքային կենտրոնները կրում են սրբազան կենդանու անունը, օրինակ՝ Տաթևի մոտ գտնվող *Եզան* ուխտատեղին<sup>285</sup>:

Ամպրոպային աստծու և երկնային ջրերի գաղափարն են արտահայտում ցլակերպ եղջերանոթները<sup>286</sup>: Եր.Լալայանի 1915թ. Սանահինում գրառած «Կարմիր ձուկը» հեքիաթում պահպանվել են առասպելական այս պատկերացման հետքերը. ջրին ընկած եզների հետ խոսում է ձուկը և, դուրս թռչելով լույս աշխարհ, օգնում է հերոսներին<sup>287</sup>: Գանձակի, Արցախի, Եղեգնաձորի, Բարձր Հայքի գորգերի վրա կարելի է տեսնել արևանշաններով խոյեղջուրներ և ցլի մահիկաձև եղջուրների կամ պոզերի պատկերներ<sup>288</sup>: Եղջուրների հատկանշական պատկերը՝ խաչով, հանդիպում են նաև XIX-XX դդ. սկզբի գորգահյուս ուսապարկերի, անկողնապարկերի, աղաքսակների<sup>289</sup> վրա: Սյունիքի և Արցախի գորգերի խաչաձև մեղալիոնների թևերին երբեմն հանդիպում են երնջի կամ խոյի գլխի ոճավորված պատկերներ<sup>290</sup>, որոնք համեմատելի են ձկնակերպ քարե կոթողների

<sup>279</sup> Բդոյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 62:

<sup>280</sup> ՀՊԹ Ա- 7649, 9178, 9336, 9764, 10174, 10176

<sup>281</sup> Կարախանյան Գ., Սաֆյան Գ., Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, № 4, Երևան, 1970, նկ. 94, 130, 177, 325:

<sup>282</sup> Ригведа, Мандала I, с. 1-8, 33, 40-41, 43.

<sup>283</sup> Եզնիկ Կողբացի, նշվ. աշխ., էջ 86:

<sup>284</sup> ՀՊԹ Հ-20-237բ, 2727, 2007-25

<sup>285</sup> Լալայան Ե., Վարանդա, Թիֆլիս, 1898, էջ 215:

<sup>286</sup> Միմոնյան Հ., Արցախի և ազատագրված տարածքների 1990-2005 թթ. հնագիտական հետազոտությունների հիմնական արդյունքները, Երևան, 2007, էջ 20, 32:

<sup>287</sup> ՀԺՀ, հ. VI, Երևան, 1977, էջ 102-106:

<sup>288</sup> ՀՊԹ Ա-10176, 7649

<sup>289</sup> ՀՊԹ Ա-97

<sup>290</sup> ՀՊԹ Ա-9178, 7775-38





Նկար 30  
ԿՐԿՆՎՈՂ ԶԱՐԴԱՅԵՎԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ., Մուշ, 360 x 150 սմ, բորոդ, բամբակ,  
ՀՊԹ Ա-9336



Նկար 30ա  
ԵՐԿՇԱՐ ՎԱԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Իգդիր, 241 x 98 սմ, բորոդ, խալ. 1 դմ<sup>2</sup> 675,  
ՀՊԹ Ա-10176



վերնում տեղադրված զոհաբերվող երինջի կամ խոյի գլխի քանդակների հետ: Սրբազան խոյի, ցլի կերպարների հետ են առնչվում հայկական գորգերի, ջեջիմների<sup>291</sup> որոշ զարդաձևերի *խոչպոզ, խոյեղջյուր, եզան հետք* անվանումները<sup>292</sup>:

**Այծ:** Հայկական գորգարվեստում մշտապես հանդիպող կերպարն է այծը<sup>293</sup> (նկ. 31): Վերջինիս մեծաքանակ պատկերները տեղ են գտել նեոլիթ-էնեոլիթյան ժայռապատկերներում և ժողովրդի մեջ ստացել են այծագիր անունը<sup>294</sup>, ինչը՝ մասնագետների կարծիքով, հնագույն գրածներից է<sup>295</sup>: Անասնապահի համար կենսական նշանակություն ունեցող այծը տալիս էր կաթ, միս, մորթի, մազ: Վասպուրականի և Բաղեշի գավառներում տղամարդկանց գլխավոր հագուստը մինչև 1915թ. այծի մորթուց կամ այծի մազից պատրաստված վերնազգեստ՝ *այծենական* կոնդոկն էր<sup>296</sup>:

Այծը կապվում է երկնային տարերքների՝ կայծակի, ամպրոպի, անձրևի, ինչպես նաև անդրշիրիմյան կյանքի պատկերացումների և աստվածների ու նախնիների պաշտամունքի հետ: Սեպագիր արձանագրություններից տեղեկանում ենք, որ միայն գերագույն աստված Խալդիին էին զոհաբերում այծ կամ ուլ<sup>297</sup>: Իսկ Արուրանի (Ուարուրաինի) աստվածուհին պատկերվում էր այծի եղջյուրները բռնած<sup>298</sup>: Սուրբ Խաչի տոնակատարության ժամանակ այսօր էլ զոհաբերում են այծ կամ ուլ, իսկ սեպտեմբերի 14-ին նշվող Խաչվերաց տոնն անվանվում է նաև Ուլնոց<sup>299</sup>:

Այծի պատկերների կողքին հաճախ տեղադրվում են անձրևի գաղափարանշաններ<sup>300</sup>: Անձրևի և պտղաբերության գաղափարի հետ են կապվում այծակերպ գինու անոթները<sup>301</sup>: Առասպելական պատկերացումներում այծը խորհրդանշում է պտղաբերություն: Հայկական գորգերի վրա պտղաբերությունը խորհրդանշող պատկերներից հայտնի է երկգլխանի այծի պատկերը: Այծի գլուխների դասավորությունը իրանի հակադիր կողմերում<sup>302</sup> հայտնի է Ուգարիթի, Լարսայի հնագույն մշակույթներից<sup>303</sup>: Հայկական գորգերի վրա այծապատկերները տեղադրված են հորինվածքի ամենատարբեր հատվածներում՝ կանոնավոր համաչափությամբ, երբեմն անկանոն ու անհամաչափ<sup>304</sup>:

**Եղջերու, ձի:** Մեծ խումբ են կազմում եղջերվի, ձիու պատկերով հայկական գորգերը<sup>305</sup> (նկ. 32): Դրանք, ինչպես այծի պատկերները տեղադրվում են հորինվածքի տարբեր հատվածներում՝ զույգ կամ մեկական, ընդ որում զույգ պատկերները տեղադրված են

<sup>291</sup> ՀՊԹ Ա-46, 8465, 10373

<sup>292</sup> Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, Երևան, 1975, նկ. 38:

<sup>293</sup> ՀՊԹ Ա-10172, 10333, 10457, 10578, 10696, 11271, 11416, 11602-2, 11601-4

<sup>294</sup> Աբրահամյան Ա., Նախամշտոցյան հայ գիր և գրչություն, Երևան, 1982, էջ 32:

<sup>295</sup> Մովսիսյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 30-39:

<sup>296</sup> ՀՊԹ Ա-994

<sup>297</sup> Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, с.349-350.

<sup>298</sup> Հմայակյան Ս., նշվ. աշխ., 1990, էջ 35:

<sup>299</sup> Խառատյան - Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, Երևան, 2005, էջ 236-240:

<sup>300</sup> ՀՊԹ Ա-9206

<sup>301</sup> ՀՊԹ Ա-6159

<sup>302</sup> ՀՊԹ Ա-10696

<sup>303</sup> Դևեջյան Ս., Դավթյան Ռ., Լոռի բերդի գեղարվեստական իրերի պաշտամունքային համատեքստը, Արագածի թիկունքում, Երևան, 2018, էջ 208:

<sup>304</sup> ՀՊԹ Ա-9163, 9206, 10696

<sup>305</sup> ՀՊԹ Ա-9280ա, 10333, 10457, 10172, 11271, 11416 ա, բ, 11601-4



Նկար 31  
«ՎԱՐԱՆԴԱ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Արցախ, 332 x 94 սմ,  
բուրդ, խալ. 1 դմ<sup>2</sup> 936,  
ՀՊԹ Ա-11602-2





Նկար 32  
ԿԵՆՈԱԶԱՐԴԻ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ  
ԳՈՐԳ  
XIX դ., Հաղրուք, 200 x 90 սմ,  
բրդի, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 672,  
ՀՊԹ Ա-9280ա

կենտրոնագծի աջ և ձախ կողմերում՝ արտացոլման սկզբունքով: Եղջերուն և ձին Հայկական լեռնաշխարհում տարածված կենդանիներից էին: Այդ են վկայում դրանց ոսկորների մեծաքանակ գտածոները, ինչպես նաև մեծաքանակ ժայռապատկերները<sup>306</sup>: Եղջերուն հաճախ է պատկերվել Արցախի, Լոռիի, Տավուշի գորգերի վրա: 1930–1950-ական թթ. եղջերվի պատկերով գորգերը անվանվում են Լոռիում՝ *Եղնիկ*, իսկ Տավուշում՝ *Պախրենի*: Ծառի ճյուղեր հիշեցնող եղջյուրներից առաջացել է *եղջերու-ծառ* պատկերացումը, որի մեջ դրսևորված է տիեզերական կառուցվածքի այն մոդելը, ըստ որի ծառի չորս կողմերում կան չորս եղջերուներ<sup>307</sup>:

Եղջերու-պախրան, իբրև պտղաբերության ու մայրության խորհրդանիշ, որն ավանդություններում անտառների աստվածուհի է, հեքիաթներում՝ երեխաների համար փոխարինում է մահացած մորը<sup>308</sup>: Եղջերուն կապվում է արևի գաղափարի հետ, իսկ հնդեվրոպական վերակազմված առասպելի կառուցվածքային շղթայի՝ *արև-կարմիր գույն-տիեզերական ծառ-եղջերու* օղակներից է<sup>309</sup>: Պատահական չէ, որ արևանշաններով ու եղջերվի պատկերներով գորգերի վրա գերակշռում է կարմիր գույնը: Եղջերուն, որպես արևի ուղեկից, գոհաբերվել է և դրվել դամբարաններում<sup>310</sup>: Արցախում կան սրբավայրեր, օրինակ՝ Խցաբերդի սրբարանը, որոնք առնչվում են եղջերուների պաշտամունքի հետ<sup>311</sup>: Եղջերվի պատկերը, ինչպես ձիունը, հանդիպում է հնագիտական բազմաթիվ առարկաների՝ խեցեղենի, բրոնզե քանդակների, գոտիների վրա: Եղջերվի հետ էլ կապում էին անձրևի գալը, դիցուք՝ Եղիայի օրը, որը սլավոնների մոտ Պերունի օրն էր<sup>312</sup>:

Հնդեվրոպական առասպելներում եղջերուն և ձին համարվել են արևի երկվորյակ ուղեկիցները: Արևի գաղափարանշանների հետ միասին գույգ եղջերուների պատկերներ կան Լճաշենի №11 դամբարանից գտնված դիակառքի զարդատախտակի վրա<sup>313</sup>: Գորգերի վրա ևս եղջերվի պատկերները տեղադրվում են կենտրոնում գտնվող արևանշանի աջ և ձախ համաչափ կողմերում: Արևի ուղեկից և պաշտամունքային եղջերուն պատկերված է Պազիրիկի №5 դամբարանից հայտնաբերված գորգի վրա: Ս.Ռուդենկոյի կարծիքով գորգի վրա պատկերված են առաջավորասիական եղնիկներ (*Gerwus dama*)<sup>314</sup>, որոնց տարածման վայրերից մեկը Հայաստանն էր:

XIX–XX դդ. Հայաստանի լեռնային շրջանների գորգերի վրա հաճախ հանդիպում են ձիու և ձիավորի պատկերներ<sup>315</sup>: Հայաստանը ձիաբուծության հայտնի կենտրոններից էր դեռևս Վանի թագավորության ժամանակաշրջանում: Սեպագիր արձանագրությունները հաղորդում են Վանի հյուսիս-արևելյան շրջանում ձիերին բուծելու, հեծելա-

<sup>306</sup> Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., Սյունիքի ժայռապատկերները, Երևան, 1970, նկ. 1, 7, 16, 66, 90, 104, 272, 277, 293, 303, 312–315, 330:

<sup>307</sup> Иванов В., Топоров В., Исследования славянских древностей, с.28.

<sup>308</sup> Դեվեջյան Ս., Եղջերվի պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում, ՊԲՀ, №2, Երևան, 1982, էջ 147–148:

<sup>309</sup> Арешян Г., Индоевропейский сюжет в мифологии населения Междуречья Куры и Аракса II тысячелетия до н. э., ВДИ, №4, Москва, 1988, с.96, 101.

<sup>310</sup> Միմոնյան Հ., Վերին Նավեր, Գիրք Ա, Երևան, 2006, էջ 92, 108, 135–138, տխտ. 3:

<sup>311</sup> Петрушевский И., О дохристианских верованиях крестьян Нагорного Карабаха, т. I, выпуск 5, Баку, 1930, с.23.

<sup>312</sup> Рыбаков Б., укз. соч., №II, 1965, с.15.

<sup>313</sup> Мнацаканян А., Древние повозки из курганов бронзового века на побережье озера Севан, СА, №2, 1960, с.143, рис.12.

<sup>314</sup> Руденко С., Культура населения Горного Алтая в скифское время, Москва-Ленинград, 1953, с.353, 355.

<sup>315</sup> ՀՊԹ Ա-7738, 11163, 9248



գորի համար հատուկ վարժեցնելու մասին: Ասվում է նաև, որ մտրուկներ էին հավաքում Վանի թագավորության բոլոր տարածքներից<sup>316</sup>: Նժույզի գեղարվեստական պատկերներ են պահպանվել Էրեբունու ամրոցի պալատի մեծ դահլիճի որմնանկարներում<sup>317</sup>, Ք.ա. VIII–VII դդ. քանդակներում<sup>318</sup>:

Ձին մարդու ուղեկիցն էր՝ թե՛ առօրյա կյանքում, թե՛ պատերազմների ժամանակ: Բնավ պատահական չէ, որ նրա կերպարը հաճախ նույնականանում է հերոսի կերպարի հետ: Արագավազ նժույզը համեմատվում էր արևի ուղեկից թռչնի՝ արծվի հետ: Կարմիր բլուրից գտնված արձանագրություններից մեկում հիշատակվում է Մենուա արքայի Արցիբի (Արծիվ) անունով ձին: Եղջերվի նման՝ ձին արևի ուղեկից կենդանին է: Վեդայական աստվածներից Սուրյան<sup>319</sup>, լուսաբացի արևը՝ Սավիթարան<sup>320</sup> և ուրիշներ շրջում են՝ շիկահեր կամ մարգարտազարդ ձիերին լծված կառքով: Արևային Միհրի՝ մեկ անիվով, ոսկով, շողշողուն աստղազարդով կառքը երկնականարով տանում են չորս սպիտակ նժույզները (4-ը արևի խորհրդանշական թիվն է)<sup>321</sup>: Հայոց Միհրի ուղեկիցը նույնպես ձին է՝ Քուտկիկ Ջալալին: Վանի թագավորության արևի աստված Շիվինի խորհրդանշաններից են՝ թևավոր սկավառակը, կեռխաչն ու ձին<sup>322</sup>:

Առասպելաբանական պատկերացումներում պահպանվել է ջրի տարերքի հետ կապ ունեցող ձիու կերպարը: Վասպուրականի հավատալիքներում հրեղեն ձին գտնվում է Վանա ծովում՝ «Սրանք թևավոր են, կարող են թռչել, գալիք չարիքը գուշակել»<sup>323</sup>: Թևավոր ձին հերոսին տեղափոխում է դեպի երկինք՝ դեպի արևը կամ դեպի ջրի հատակը<sup>324</sup>: Արևային աստվածների հետ կապ ունեցող ձին միևնույն ժամանակ ջրային բնույթ ունի: Հայկական դյուցազնավեպում արևային Միհրին հորից ժառանգություն է հասնում ջրից դուրս հանած ձին: Հնդիրանական ջրի աստված Ապամ-Նապատը, որին անվանում են ջրերի Տիրակալ և ապրում է ծովի խորքում, նույնպես շրջում է արագավազ ձիերով<sup>325</sup>:

Ձին երկվորյակների, օրինակ՝ Աշվինների խորհրդանշանն է: Հարունման եղջերվի պատկերագրությանը՝ այս դեպքում ևս գորգերի աստղաձև արևանշանի աջ և ձախ համաչափ կողմերում տեղադրվում է ձիու մեկական պատկեր<sup>326</sup>: Երկվորյակների գաղափարը կրող հրեղեն երկու ձիերի համաչափ պատկերներ կան Եղեգնաձորի<sup>327</sup> գորգի վրա:

Առասպելներում, ավանդազրույցներում, հեքիաթներում հիշատակվում են. 1. սև, սպիտակ, կարմիր, 2. սև, մոխրագույն, շիկակարմիր, 3. սև, մոխրագույն, սպիտակ<sup>328</sup>: Այս գույներով ձիու պատկերի հանդիպում ենք հարսանիքի, մահվան և թաղման առիթով

<sup>316</sup> Ковалевская В., Конь и всадник, Москва, 1977, с.94; Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, с.161, 167, 173, 177, 187.  
<sup>317</sup> Հովհաննիսյան Կ., նշվ. աշխ., նկ. 35:  
<sup>318</sup> ՀՊԹ Հ-2783-80  
<sup>319</sup> Ригведа, Мандала I, с.64.  
<sup>320</sup> Ригведа, Мандала I, с.45.  
<sup>321</sup> Авеста, Михр-Яшт, с.304–309.  
<sup>322</sup> Հմայակյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 45:  
<sup>323</sup> Լալայան Էր., Վասպուրական, Ազգագրական հանդես, էջ 48:  
<sup>324</sup> Гуллакян С., Указатель мотивов армянских волшебных сказок, Ереван, 1983, с.169–170.  
<sup>325</sup> Авеста, Гаты Заратустры, с.51–52.  
<sup>326</sup> ՀՊԹ Ա-9248, 10174  
<sup>327</sup> ՀՊԹ Ա-9248  
<sup>328</sup> Пропп В., укз. соч., с.147.



Նկար 33  
 ԳՈՐԳ « ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ »  
 XIX դ. վերջ, գ. Բերդաշեն, Արցախ, 180×138 սմ, բուրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 868, ՀՊԹ Ա-11737



գործված գորգերի վրա<sup>329</sup>: Հայաստանի տարբեր դամբարանադաշտերից հայտնաբերված ձիերի թաղումները խոսում են նրա՝ սրբազան և պաշտամունքային կենդանի լինելու մասին<sup>330</sup>, և վկայում են ավանդական այն պատկերացման մասին, ըստ որի ձին մարդուն անդրշիրիմյան աշխարհ տեղափոխող կենդանին է: Դիցուք, մինչև XX դ. սկիզբ Բուլանը-խում «եթե մեռնողն անդրանիկ մէկն է, կամ հարստի միակ գավակը, նրա ձին զարդարված, մեռնողի ընտիր հագուստներն ու զէնքերը և գլխու քօլօզը ձիու վրայ դրած առջևից կը քաշեն...»<sup>331</sup>: Արարողությունների՝ այդ թվում թաղման ժամանակ, ձին զարդարվում էր կաշվե գոտիներով, մետաղյա վարդակներով, կախիկներով, զանգակներով, կիսաթանկարժեք քարերով ազուցված զարդերով, ճարմանդներով<sup>332</sup>: Այդպիսին են թաղման, ինչպես նաև հարսանիքի կապակցությամբ Արցախում գործված գորգերի նմուշները<sup>333</sup> (նկ. 33): Ավանդագրույցներում և հեքիաթներում հերոսը ձին ստանում է մահացած հորից կամ նախնուց: Հորից որդուն է անցնում նաև հայոց դյուցազնավեպի Քուռկիկ Ջալալին:

**Առյուծ (հովազ), վագր:** Առյուծի (հովազի) և վագրի պատկերները հանդիպում են հայկական գորգերի և կարպետների հորինվածքներում<sup>334</sup> (նկ. 34): Գրավոր աղբյուրներում պահպանվել են Հայաստանի վայրի կենդանիների մասին հիշատակություններ, որոնց մեջ ուշագրավ են Մովսես Կաղանկատվացու տեղեկությունները. «Եվ որ ինչ վայրենիք՝ առիծ, ինձ, յովազ և ցիռ»<sup>335</sup>: Դամբարանաբլուրների պեղումներից հայտնաբերված կենդանական ոսկորներն ու մորթիները մի կողմից հաստատում են Հայաստանում առյուծի տարածված լինելը<sup>336</sup>, մյուս կողմից առյուծապատկեր տարբեր ծիսական առարկաները, օրինակ՝ Վանաձորից առյուծազարդ ոսկյա գավաթը<sup>337</sup>, խոսում են նրա պաշտամունքի տարածված լինելու մասին:

Հայաստանի միջնադարյան հուշարձաններից հայտնաբերված նյութերի մեջ մեծ խումբ են կազմում, առյուծապատկերով ոսկյա զարդերը, օրինակ՝ ԹՈՐՈՍ ԾԱՌԱՅ արձանագրությամբ (թագավոր՝ Թորոս II Ռուբինյան (1145–1175թթ.) առյուծի պատկերով մատանին<sup>338</sup>: Հին Հայաստանի տոմարում առյուծը (հունարեն՝ Լևանտս, պարսկերեն՝ Շեր) ամառային եղանակի համաստեղություններից մեկի անվանումն է<sup>339</sup>: Հին աշխարհի տիեզերագիտության մեջ կենդանակերպ անվանումները կրում էին միայն պաշտամունքային դիցարանի կենդանիները՝ խոյը, ցուլը, առյուծը, կարիճը, այծը, ձուկը: Գորգերի առյուծակերպ պատկերները մեծաթիվ են նաև Սյունիքի ժայռապատկերներում<sup>340</sup>: Վանի թագավորության որմնանկարների, քանդակների և տարբեր առարկաների վրա առյուծը գլխավոր աստված՝ Խալդիի խորհրդանշանն է:



Նկար 34  
ԱՌՅՈՒԾԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ. ստաջին կես, Վան, 396×120 սմ, բորդ,  
ՀՊԹ Ա-11788-1

<sup>329</sup> ՀՊԹ Ա-10780, 11253, 11737

<sup>330</sup> Դեվեջյան Ա., Լոռի բերդ, էջ 91: Միմոնյան Հ., Վերին Նավեր, Երևան, 2006, էջ 136–139, տխտ. 3:

<sup>331</sup> Լալայեան Եր., Ծիսական կարգերը հայոց մեջ ըստ Սպենսերի, պրակ Ա, Թիֆլիս, 1913, էջ 25–26:

<sup>332</sup> Ковалевская В., укр. соч., с.96.

<sup>333</sup> ՀՊԹ Ա-11253, 11737

<sup>334</sup> Կարպետ, XIX դ., Վան՝ ՀՊԹ Ա-11788-1, գորգ, XIX դ., Հաղրոթ՝ ՀՊԹ Ա-9280ա

<sup>335</sup> Մովսեսի Կաղանկատուացույ, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1913, էջ 15:

<sup>336</sup> Միմոնյան Հ., Վերին Նավեր, էջ 108:

<sup>337</sup> Դեվեջյան Ա., Վանաձոր, Հին Հայաստանի ոսկին (մ.թ.ա. III հազ. – մ.թ. XIV դար), Երևան, 2007, էջ 86, ՀՊԹ Հ-1861:

<sup>338</sup> Հակոբյան Ն., Հնագիտական ոսկին, Հին Հայաստանի ոսկին (մ.թ.ա. III հազ. – մ.թ. XIV դար), Ա. Քալանթարյանի խմբ., Երևան, 2007, էջ 245:

<sup>339</sup> Անանիա Շիրակացի, նշվ. աշխ., էջ 115:

<sup>340</sup> Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., նշվ. աշխ., էջ 255, 259, 263, 264, 277, 311–315:





Նկար 35  
ՎԱՀԱՆ ԱՌՅՈՒԾՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ  
Ռուսա I (Ք. ա. 735–713 թթ.), Կարմիր բլուր, Երևան, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2303-10

Պագիրիկի №5 դամբարանից հայտնաբերված բրոնզ անխավ կտորի վրա կան առյուծի պատկերներ: Առյուծները՝ գլուխներն ու պոչը բարձրացրած, հանգիստ քայլքով հաջորդում են մեկը մյուսին՝ ձախից աջ ուղղությամբ<sup>341</sup>: Դրանք հիշեցնում են Վանի թագավորության արվեստում հայտնի առյուծները<sup>342</sup> (Խալդիին նվիրաբերված վահաններ<sup>343</sup> (նկ. 35), Էրերունու Խալդի աստծու տաճարի որմնանկարներ<sup>344</sup>): Հայտնի են եղել նաև առյուծի պատկերով քանդակները<sup>345</sup>: Հայկական միջնադարյան վիշապագորգերի վրա առյուծի (հովազի) պատկերները<sup>346</sup> տեղադրված են հորինվածքային դրվագների ներսում՝ վիշապի պատկերներին կից ներկայացված որսի տեսարաններում: Այստեղ առյուծը (հովազը) ձգված է մարմնով և գլխով դեպի գոհը շրջված, բաց երախով՝ պատրաստ հռչոտելու այծյամին: Գազանամարտության տեսարաններ կան Վանի թագավորության քանդակագործ մեծ կարասների պատկերներում<sup>347</sup>: Ավելի ուշ գազանամարտության տեսարանը համարվում է վիշապամարտության տարբերակներից մեկը<sup>348</sup>: Առասպելաբանության մեջ վերածնվելը տեղի է ունենում հռչոտվելուց, չարչարանքով մահ ընդունելուց հետո, ինչը հատկանշական է մեռնող-հարություն առնող աստվածներին:

XIX դ. Հաղորթի գորգի<sup>349</sup> եղջերուների, այծերի պատկերների հետ միասին կան շերտավոր սորթով վագրերի պատկերներ: Վագրը Հայաստանի բնաշխարհում հատկա-

<sup>341</sup> Руденко С., укр. соч., с. 350–351.  
<sup>342</sup> Trimbacher P., Neue Kunstgeschichte der Teppiche, Plankenstein, 1988, s. 7–9.  
<sup>343</sup> Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, с. 218, ՀՊԹ Հ-2303-10.  
<sup>344</sup> Пиотровский Б., Кармир Блур, № 9, таб. 38–40; Հովհաննիսյան Կ., նշվ. աշխ., նկ. 14, 46:  
<sup>345</sup> Пиотровский Б., укр. соч., таб. 64–65.  
<sup>346</sup> Казарян М., укр. соч., с. 15, 21, 27.  
<sup>347</sup> Пиотровский Б., Ванское царство, 191–192, рис. 53.  
<sup>348</sup> Ավդալբեկյան Թ., նշվ. աշխ., էջ 43:  
<sup>349</sup> ՀՊԹ Ա-9280ա

պես Սյունիքի և Արցախի անտառային գոտում, հայտնվում էր ժամանակ առ ժամանակ Իրանից (Լենքորանի վրայով): Կենդանաբանական տեղեկությունների համաձայն XX դ. կեսերից վագրը այլևս չի գրանցվել վերը նշված տարածքներում<sup>350</sup>: Ուշագրավ է վագրի պատկերի հայտնվելը հայկական միջնադարյան ասեղնագործության վրա: 1908 թ. Անիում Ծաղկոցաձորի քարանձավային դամբարանից հայտնաբերված ոսկեթելով ասեղնագործված շղարշի վրա երկու գազանի պատկեր է<sup>351</sup>: Ըստ Ե. Մուշեղյանի իրար դիմաց արու և էգ առյուծներ են<sup>352</sup>, իսկ Բ. Առաքելյանի կարծիքով՝ հովազ և առյուծ<sup>353</sup>: Պետք է ասել, որ կենդանիների դիմահայաց դասավորությունը, աջից՝ առյուծը, ձախից՝ վագրը<sup>354</sup>, դրանց՝ իրար հակադրված լինելու գաղափարն է կրում: Պատահական չէ, որ առյուծը (հովազը), որպես Անիի զինանշան<sup>355</sup>, տեղադրվել է արևածագի ուղղությամբ, իսկ վագրը՝ մայրամուտի ուղղությամբ, «վտանգավոր» համարվող ձախ կողմում:

**Շուն կամ գայլ:** Ք. ա. II–I հազարամյակների բրոնզե քանդակների մեջ առանձին խումբ են կազմում շան/գայլի քանդակները<sup>356</sup>: Դամբարաններից հայտնաբերված քանդակները վկայում են վերջիններիս պաշտամունքային բնույթը<sup>357</sup>: Մարդու հավատարիմ ուղեկից համարվող շունը սերտորեն կապված է նախնիների պաշտամունքի հետ<sup>358</sup>: Զրադաշտականության մեջ շունը միակ կենդանին է, որը ստեղծվել է Ահուրամազդի կողմից՝ չար ոգիներին ոչնչացնելու համար<sup>359</sup>:

Ուշագրավ են հայկական գորգերի շների կամ գայլերի պատկերները: Վահագնի XIX դ. գորգի կենտրոնական խաչաձև մեդալիոնի աջ և ձախ կողմերում տեղադրված է շան կամ գայլի երկու պատկեր<sup>360</sup> (նկ. 36): Նշենք, որ գույգ կենդանիների դեմքերը հակադիր ուղղությամբ են՝ դեպի աջ և ձախ, որը զինանշաններում պահապան կենդանու հատկանիշներից է: Շների (գայլերի) և իգական կերպարների գույգ պատկերները, ինչպես գույգ թռչունների, այծերի, աստղերի, ծառերի պատկերները, արտահայտում են պտղաբերության գաղափարը: Նման պատկերներով հագեցած հորինվածքներ ունենում են ամուսնության նպատակով գործված օժիտի գորգերը: Նախնիների պաշտամունքի հետ կապված՝ պահապան շունը պատկերվում էր հարսանիքի առիթով գործված գորգերի վրա<sup>361</sup>: XX դ. սկզբի Արցախի հարսանեկան գորգերի վրա առկա պատկերները նորամուծություն են՝ փոխառնված եվրոպական արվեստից:

<sup>350</sup> Даль С., Животный мир Армянской ССР, с. 368–369.  
<sup>351</sup> Орбели И., Путеводитель по городищу Ани, С.-Петербург, 1910, с. 36–37; Жанполадян Р. М., О двух тканях из Ани и Болгар, Краткие сообщения института археологии АН СССР (КСИА), № 132, Москва, 1972.  
<sup>352</sup> Մուշեղյան Ե., Անի քաղաքի պեղումներից հայտնաբերված առարկաները, Հատկանշական ցուցակ թանգարանային ժողովածուների, II, Երևան, 1982, էջ 103:  
<sup>353</sup> Առաքելյան Բ., նշվ. աշխ., էջ 280–281:  
<sup>354</sup> Орбели И., Каталог Анийского Музея Древностей, С.-Петербург, 1910, с. 36–37; Անի. հազարամյա մայրաքաղաքի հայր, Երևան, Կառավարչ-պլան, Հայաստանի պատմության թանգարան, 2015, էջ 166:  
<sup>355</sup> Մաթևոսյան Ռ., Հայկական զինանշաններ, Երևան, 1994, էջ 36–37:  
<sup>356</sup> ՀՊԹ Հ-2468-7, 2225, 2026  
<sup>357</sup> Пиотровский Б., Искусство Урарту, с. 91–92.  
<sup>358</sup> Авеста, Видевдат, Собака, с. 112–118.  
<sup>359</sup> Авеста, Видевдат, Собака, с. 112–113.  
<sup>360</sup> ՀՊԹ Ա-10296  
<sup>361</sup> ՀՊԹ Ա-10894





Նկար 36  
ԿԵՆԱԶԱՐԴԻ ԽԱԶԳՈՐԳ  
XIX դ., գ. Վահագնի, Լոռի, 216 x 138 սմ, բուրդ, խառ. 1դմ<sup>2</sup> 783,  
ՀՊԹ Ա-10296

**Թռչուններ:** Ինչպես հայկական անկվածի<sup>362</sup>, այնպես էլ գորգերի վրա հաճախ են հանդիպում արծվի, անգղի, աքաղաղի, ագռավի, հավքերի, ձկնկուլի և Հայկական լեռնաշխարհում հանդիպող այլատեսակ թռչունների<sup>363</sup> պատկերներ<sup>364</sup> (սկ. 37): Թռչունն առանձնահատուկ տեղ ունի խորհրդանշանների համակարգում, հատկապես՝ զինանշանների վրա: Այն խորհրդանշան է երկնային և ջրային ոլորտները, բնականաբար, նաև այդ ոլորտները մարմնավորող աստվածների: Դիցուք՝ արծիվը երկնային աստվածների ուղեկիցն է<sup>365</sup>, աքաղաղը՝ արևի մունետիկը<sup>366</sup>, ագռավը՝ մայր մտնող արևի ուղեկիցը<sup>367</sup>, իսկ ձկնկուլը՝ ջրային տարերքի<sup>368</sup>: Տիեզերքի հակադիր՝ երկնային և ստորին մասերն անձնավորող հինդուիստական Վիշնուի երկնային ուղեկիցը թռչուն Հարուդան է, իսկ ստորերկրայքում՝ նրան հակադրվող օձը՝ Շեշան<sup>369</sup>: Գորգերի վրա թռչնապատկերները արևանշանների կողքին են<sup>370</sup>: Հնագիտական հուշարձաններում թռչունները, օրինակ՝ կռունկները, արևի պարուրածն նշանների հետ միասին արտահայտում են գարնան գաղափարը<sup>371</sup>: Վիշապագորգերի (Բեռլինի թանգարան - № 9443) թռչնի ոճավորված պատկերը տեղադրված է արևի և կենաց ծառի խորհրդանշանի՝ արմավագարդի երկու կողմերում՝ զարդաշերտերի մեջ<sup>372</sup>: Գորիսի 1894թ. հիշատակագրությամբ գորգի<sup>373</sup> խաչերով վահաններից մեկում տեղադրված է զինանշանային արծվի պատկեր:

Գորգի հորինվածքի կենտրոնում՝ արևի, աստղի, ծառի կողքին, թռչունների պատկերների տեղադրումն առնչվում է նրանց պաշտամունքային նշանակության հետ<sup>374</sup>: Գորգերի *ծառ-արև-թռչուն* եռամիասնությունը տիեզերական ծառի կազմության պատկերացման անդրադարձն է՝ հարունման հայկական ժողովրդական հանելուկներում առկա ձևակերպմանը.

Մե ծառմ՝ կա Հնդի քյաղայք,  
Ճողեր թալե քյաղքե քյաղայք,  
Հմեն ճողին քյառսուն ճրագ,  
Ծեր մեկ ճողին Սինամահավք: (Վան)<sup>375</sup>

Թռչնի խորհուրդը կրող պատկերների շնորհիվ հայկական գորգերի որոշ տիպեր ունեն *Արծվագորգ*, *Ասպղախավք* անվանումները, որոնց մեջ գլխավոր զարդապատկերը՝ արծվի թևերի նմանությամբ, տեղադրվում է հորինվածքի կենտրոնում<sup>376</sup>: Այս զարդապատկերը հիշեցնում է Ռա, Բեհդետացի Հորուսի, Խալդիի, Ահուրա-Մազդայի թևա-

362 Քյուրքյան Ա., Հայկական դրոշմագարդ կտավ, Երևան, 2016, էջ 118–119:  
363 Даль С., укр. соч., с. 124, 175–181, 206, 217–221.  
364 ՀՊԹ Ա-9952, 9665, 11163, 10564, 9543, 9023, 9126, 11048, 11151  
365 Բրոնզե շերեփ՝ ՀՊԹ Հ-2007-3  
366 ՀՊԹ Ա- 10564  
367 ՀՊԹ Ա-10678  
368 Կարպետ՝ ՀՊԹ Ա-11151:  
369 Кейпер Ф., укр. соч., с. 126.  
370 ՀՊԹ Ա-10730, 9045, 10678  
371 Кушнарева К., Чубинишвили Т., укр. соч., с. 167.  
372 Gantzhorn V., Orientalische Teppiche, s. 335–337, 339, 341, abb. 468–472.  
373 ՀՊԹ Ա-9253  
374 ՀՊԹ Ա- 10739, 9203, 11085, 9026, 9046, 9263, 9665  
375 Հարությունյան Ա., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, էջ 193:  
376 ՀՊԹ Ա-9007, 9023, 9126, 10101-1, 10172, 10223, 11048





Նկար 37  
«ՋՐԱԲԵՐԳ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XVIII դ. վերջ – XIX դ. սկիզբ, Շուշի, 555 × 200 սմ, բուրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 992,  
ՀՊԹ Ա-9952

վոր արևի խորհրդանշանը: Արծվափետուրներն արևային Միհրի հատկանիշներից են<sup>377</sup>: Արծվի կապը երկնային աստվածների հետ արտահայտվել է ծեսերում, որոնց ընթացքում երկնային աստվածներին գոհաբերում էին սպիտակ ոչխար կամ նվիրաբերում էին սպիտակ գեղմը՝ արծվի թևի հետ միասին<sup>378</sup>: Քրիստոնեական խորհրդաբանության մեջ արծիվը ավետարանիչ Հովհաննեսի խորհրդանշանն է:

Արծիվը մշտապես հանդիպում է Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում<sup>379</sup>: Վանի թագավորության մեջ հայտնի էր *Արծիրիսի* աստվածության պաշտամունքը: *Arsibi* անվան ծագումը, ըստ Ի. Դյակոնովի, Է. Գրանտովսկու, Գ. Ջահուկյանի, հնդեվրոպական լեզվաբանատից է և հայերեն է<sup>380</sup>: Վանում արծվի պաշտամունքի մասին է վկայում Մովսես Խորենացու Արծրունիների տոհմի ավանդությանը վերաբերող հատվածը. Արծրունիները թագավորի առջև արծիվներ էին կրում, իսկ առասպելական պատմություններից մեկում արծիվը հովանի է դառնում նիրհող մանկան համար՝ պաշտպանելով նրան անձրևից և արևից<sup>381</sup>: Վասպուրականում, Բաղեշում, Խարբերդում, Սյունիք-Արցախում, Տավուշում, Գեղարքունիքում և այլուր բազմաթիվ տեղանուններ կրում են *արծիվ*, *անգղ* անունները՝ Արծևանիք, Արծվաբերդ, Արծվաբույն, Արծվաթոխ, Արծվաձագ, Արծվամարգ, Արծվանիստ, Արծվաշեն, Արծվաքար, Արծվանիկ, Արծվուտ, Անգղերդ, Անգղակոթ և այլն<sup>382</sup>: Արծիվը հանդիպում է նաև հայկական անձնանուններում՝ Արծվիկ:

Հայկական գորգերի հորինվածքներում տեղ են գտել աղավնակերպ պատկերները<sup>383</sup>: Աղավնին տեղադրվում է աստղազարդի, ծաղկազարդի կողքին: Քրիստոնեության մեջ սուրբ Հոգու խորհրդանշանն է: Հայ կանանց անձնանուններում հանդիպում է Աղավնի անունը<sup>384</sup>: Աքաղաղի կամ արլորի պատկերը հատկապես տեղադրվում է օժիտի կամ հարսանիքի գորգերի վրա: Զրադաշտական տեքստերում արաղաղն արևի և լույսի մունետիկն է, բարի ոգիների՝ ահուրանների օգնականը, որն արթնացնելով մարդկանց, քշում և դիմակայում է ծուլության դև Բուշասթին<sup>385</sup>: Հայ ժողովրդական հանելուկներում արաղաղի մասին պահպանվել է հետևյալ գրադաշտական պատկերացումը. «Մեզ զատ մը կա՝ զատոց է, Թագն ի գլուխ՝ սողոց է, Գիշերվան մեռելահարույց է» (Վան) կամ «Եր ինիմ ծառը, Ձեն տամ ծյորը. Մեռած մարդին՝ Կենդանություն» (Արցախ, Սյունիք)<sup>386</sup>:

Առավել ուշագրավ են ագռավի պատկերները<sup>387</sup>: Ագռավի առասպելական կերպարը կապվում է անդրաշխարհի, երկնքի, արևի, երկրի, ջրի հետ<sup>388</sup>: Ագռավը մայր մտնող արևի ուղեկիցն է: Սև գույնը, դիակներով ու լեշերով սնվելը, չարագուշակ ձայնը ժողովրդական պատկերացումներում ստեղծել են ագռավի կերպարի մի ըմբռնում, ըստ որի ագռավը

377 Рак И., укз. соч., с. 45; Авеста, Михр-Яшт, с. 280.  
378 Луна, упавшая с неба, с. 56, 227.  
379 Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 39–40, նկ. 42:  
380 Հմայակյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 58:  
381 Մովսիսի Խորենացու, նշվ. աշխ., էջ 104:  
382 Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ., Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, Երևան, 1986, էջ 448, 451–454:  
383 ՀՊԹ Ա-10260  
384 Լալայեան Եր., Վասպուրական, էջ 47:  
385 Авеста, Видевдат, с. 119.  
386 Հարությունյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 68–69:  
387 ՀՊԹ Ա-11163, 9378, 10337, 9543, 10868  
388 Мелетинский Е., Ворон, МНМ, т. 1, Москва, 1991, с. 245.



կապ ունի երկնային և ստորերկրյա աշխարհների հետ: Ազոավը հանդես է գալիս ջրհեղեղի մասին ավանդագրություններում, էպիկական պատմություններում<sup>389</sup>: Արևային Մհերի փակված տեղն *Ազոավաքար* է կոչվում<sup>390</sup>: Ազոավի կերպարը կապվում է կրակի հետ, քանի որ սև գույնը համարվում է՝ փետուրները մրկելով, կրակից ստացված<sup>391</sup>: Հունական դիցաբանության մեջ ազոավն օգնում է Պրոմեթևսին՝ կրակը փոխանցելու մարդկանց: Սև գույնը երբեմն անպայման պահանջ է՝ հանուն զոհաբերության<sup>392</sup>: Ժողովրդական պատկերացումներում այն հատուկ նշանակություն ունի: Արևմտյան միհրականության մեջ արևի աստված Հելիոսն իր մունետիկ ազոավի միջոցով հրամայում է Միհրին սպանել Ահուրամազդի կողմից ստեղծած վայրի, ահարկու ցուլին<sup>393</sup>: Միհրականների համայնքում առաջինն «ազոավների» աստիճանն էր, որին անդամակցում էին երեխաները<sup>394</sup>: Առասպելական ազոավի դրական կերպարը, հավանաբար, կապ ունի գարնան գալուստն ազդարարող դաշտային ազոավի (*Corvus frugilegus*) հետ, որը դաշտերն ու այգիները մաքրելով միջատներից և վնասատու թռչուններից, մեծ օգուտ է բերում մարդուն<sup>395</sup>:

Սյունիքի ավանդագրություններում հիշատակվում է Տաթևի վանքից ոչ հեռու գտնվող Ազոավախաչ կոչվող սրբատեղին: Պատմում են մարդկանց թունավոր օձից փրկող ազոավի մասին, որի հիշատակին էլ այդպես են անվանել այս սրբատեղին: Ազոավի կապը հրապաշտության հետ, «երկնային կամքի պատգամաբեր» լինելը նրան դարձնում են պաշտամունքային: Եվ իբրև այդպիսին, թոչնի պատկերները գորգի և այլ առարկաների վրա ձեռք են բերում պահպանական նշանակություն:

**Մարդակերպ պատկերներ:** Գորգերի մարդակերպ պատկերները համեմատելի են հնագույն պատկերների հետ: Հայկական լեռնաշխարհի բարձրադիր վայրերում հանդիպող ժայռապատկերների և որմնապատկերների վրա առկա են Ք.ա. V հազարամյակով թվագրվող մարդակերպ պատկերներ<sup>396</sup>, որոնք Հ. Մարտիրոսյանի դասակարգմամբ՝ ա. մարդակերպ *սալվածներ են*, բ. արարչագործ *հերոսներ*, գ. *առաջնորդներ*, *քրմեր*, *որսորդներ*<sup>397</sup>: Այդ պատկերները հանդիպում են նաև ուշ ժամանակաշրջանի խեցեղենի, բրոնզե առարկաների վրա, սակայն ժամանակի ընթացքում դադարում են բովանդակային կապ ունենալ գործող աստվածների, քրմերի, առաջնորդների, հերոսների կամ նախնիների հետ<sup>398</sup> և դառնում են լոկ գեղարվեստական ձևավորման տարրեր: Ինչևէ, այդ պատկերների իմաստաբանական նշանակության վերլուծությունը բացահայտում է դրանց կապը մարդակերպ հնագույն պատկերների և դրանց նշանակության հետ:

Այսպես, հայկական գորգերի պատկերների մեջ մեծ թիվ են կազմում պտղաբերող աստվածությունների պատկերները, ինչպես օրինակ՝ XX դ. սկզբի Տողի Ա. Պողոսյանի

389 Эпос о Гильгамеше, с. 77.  
390 Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, էջ 39:  
391 Մնացականյան Ա., Արևապաշտության հետքերը Հայաստանում, ըստ բրոնզե պեղածո իրերի, հ.1, Երևան, 1948, էջ 86:  
392 Ավդալբեգյան Թ., նշվ. աշխ., էջ 48:  
393 Румянцев Н., укр. соч., с. 123.  
394 Румянцев Н., укр. соч., с. 124–125.  
395 Даль С., укр. соч., с. 233.  
396 Դևեջյան Ա., Լոռի բերդ, էջ 96:  
397 Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 113, աղ. XXIIր:  
398 ՀՊԹ Ա-9440, 11287

օժիտի գորգի պատկերը<sup>399</sup>: Հայաստանի պատմության թանգարանի Ա-10622, 7738, 7775-5, 9273, 10678, 11163 գորգերի վրա տեղադրված են Ուղտասարի մարդակերպ պատկերները: Դրանք արական հատկանիշով, ձեռքերը դեպի վեր պարզած, խաչազարդ գլխանոցով էակներ են, որոնք, ըստ Հ. Մարտիրոսյանի, առաջնորդի, քրմի, որսորդի պատկերներ են<sup>400</sup>: Եռամատ ձեռքերի այսպիսի դիրքը հմայության, կախարդանքի, ծիսական գործողության արտահայտությունն է: Իսկ գլխի վրայի խաչը՝ սրբազանի կամ ընտրյալի հատկանիշն է<sup>401</sup>: Դա նաև խաչապաշտության դրսևորումներից է: Հավանաբար, այդպիսի նշանակությամբ է Օշականի Ք.ա. IX դ. կոտքի պարանոցի խաչը<sup>402</sup>, որն ըստ Ա. Մնացականյանի, պտղաբերության աստվածության՝ Դիոնիսոսի խորհրդանշանն է<sup>403</sup>: Քրիստոնեական ավանդույթում դեմքին խաչ անել նշանակում է վերածնվել, սրբագործվել, մաքրվել:

Երբեմն մարդը պատկերվում է գենքով: Երբեմն էլ մարդու պատկերը տեղադրվում է աղեղնաձև զարդապատկերի կողքին<sup>404</sup>: Դրանք կապ ունեն նախնիների պաշտամունքի հետ: Դիցուք՝ Հայկ նահապետի գենքը լայնալիճ աղեղն է<sup>405</sup>, որը ժառանգներին փոխանցվում է իշխանության փոխանցման կարգով<sup>406</sup>: Մեզանում այսօր էլ ուժեղ են այդ պաշտամունքի ավանդույթները: Ե. Լալայանը գրում է. «Հայ նահապետներն ու թագաւորներն էլ պաշտուել են հայ ժողովրդից թէ՛ իրենց կենդանութեան ժամանակ և թէ՛ մահից հետոյ»<sup>407</sup>: Շուշիի գորգի<sup>408</sup> վերին հատվածում՝ հորինվածքի մեկնակետում, տեղադրված է մարդու վերացարկված պատկեր, որից սկիզբ է առնում գորգադաշտի հորինվածքը: Նշված գորգի վրա մարդու պատկերը զաղափարական կապ ունի վեղայական նախնի՝ Փուրուշի հետ: Առասպելի համաձայն աստվածները Փուրուշին ստեղծելուց հետո զոհաբերել են նրան և մարմնի մասերից ստեղծել տիեզերքի տարրերը<sup>409</sup>: Իսկ զրադաշտականության նախնին՝ Գայոմարտը կամ Գայա Մարթան սպանվում է աստծու՝ Ահուրամազդի հակառակորդ Ահրիմանի կողմից: Գայոմարտի թափված սերմից էլ առաջանում են մարդկանց առաջին գույգն ու կենդանիները: Զրադաշտական ձոներգում ասվում է. «Ահուրամազդան Գայոմարտի և նախացուլի թափված սերմից ստեղծեց արիական ժողովուրդների ընտանիքը»<sup>410</sup>:

Քրիստոնեական պատկերացումներում Հիսուսի մարմինը նույնպես բաժանվում է մասերի՝ մարմինն ընկալվում է որպես հաց, արյունը՝ որպես գինի: Նախնու առումով ուշագրավ է Ք.ա. I դ. Կոնմագենի Անտիոքոս արքայի կողմից Նեմրութ լեռան վրա սրբարան կառուցելը, որտեղ աստվածների արձանների շարքերում տեղադրված են թագավորի նախնիների անուններով քարե տախտակներ<sup>411</sup>:

399 Լ. Ավանեսյանի 2005–2008 թթ. Արցախում կատարած դաշտային աշխատանքների նյութերից:  
400 Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., նշվ. աշխ. նկ. 134; Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., աղ. XIVա, էջ 96–97:  
401 Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 96; Румянцев Н., укр. соч., с. 127–128.  
402 ՀՊԹ Հ-3003-70  
403 Մնացականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 191:  
404 ՀՊԹ Ա-11287  
405 Մովսիսի Խորենացույ, նշվ. աշխ., էջ 40:  
406 Кошеленко Г., Родина парфян, Москва, 1977, с. 84.  
407 Լալայան Եր., Ծիսական կարգերը հայոց մեջ ըստ Մովսեսի, էջ 15:  
408 ՀՊԹ Ա-11287  
409 Топоров В., Первочеловек, МНМ, т. 2, Москва, 1992, с. 300.  
410 Авеста, Видевдат, 125, Фравардин–Яшт, с.340.  
411 Саркисян Г., Обожествление и культ царей в Древней Армении, Вестник Древней Истории (1937–1997) Москва, 1997, с. 719–721.



Հայկական օժիտի գորգերի (նաև կարպետների) մեջ մեծ խումբ են կազմում ամուսնական գույգերից մեկի և երեխայի պատկերները<sup>412</sup>: Հայկական գորգարվեստին առանձնահատուկ է ննջեցյալի պատկերի զետեղումը գորգի վրա: Հանգուցյալի պատկերով գորգերը պատվիրվում են մահացածի հարազատների կողմից և հիմնականում ունեն հիշատակագրություններ, որտեղ հիշատակվում է հանգուցյալի անունը կամ ազգանունը: Այդպիսի գորգերից է XX դ. սկզբի Արցախի գորգը<sup>413</sup> (նկ. 38)<sup>414</sup>: Գորգն ունի հիշատակագրություն՝ «ՆԵՐ ՄԵՒԱՏԵՐ ԱԻԵՏԻՔԵԱՆՑ»: Հանգուցյալի պատկերով մեզ հանդիպած գորգերից են «Օհանջանյան, 1916» հիշատակագրությամբ, Գաբրիել հրեշտակապետի պատկերով<sup>415</sup>, «1826 թ.» Կապանի<sup>416</sup> գորգերը: Այս գորգերի դիմապատկերները հիշեցնում են Հայաստանի Ք. ա. I հազարամյակի մահարձաններ համարվող դիմաքանդակները<sup>417</sup>, ինչպես նաև Հայաստանի XV – XIX դդ. տապանաքարերի պատկերները:

Հայկական գորգարվեստին հատուկ է դիմապատկերը, որը նույնպես սերվում է հին ավանդույթներից: Կիրակոս Գանձակեցին (1202–1271թթ.) վկայում է, որ Հաթերքի իշխանուհի Արզուխաթունը Գոշավանքի եկեղեցու խորանի համար այժի նուրբ մագից պատրաստել է ռելիեֆային բանվածքով վարագույր, որի վրա պատկերված էին Հիսուսը և սրբերը: Պատմիչը նշում է, որ իշխանուհին և նրա դուստրերը նման վարագույրներ են պատրաստել Հաղպատի վանքի, Մակարավանքի, Դաղիվանքի համար: Պատմիչը հիացմունքով է խոսում սրբերի գունավոր դիմապատկերների մասին<sup>418</sup>: Նոր Զուղայի XVII – XVIII դդ. գորգերի մեջ կային ասեղնագործ օրինակներ, որոնցից մեկի վրա ասեղնագործված էր Պետրոս I-ի դիմապատկերը<sup>419</sup>: Այս ավանդույթը շարունակվում է XIX – XX դդ.: Իբրև օրինակ հիշենք Կեսարիայի Խորեն Սարյանի ֆաբրիկայում XX դ. սկզբին պատրաստված՝ Անգլիայի Էդվարդ VII և Ալեքսանդրիա թագավորական գույգի դիմապատկերով<sup>420</sup> (նկ. 39), նաև Երևանում 1965 թ. Անաստաս Միկոյանի դիմապատկերով գործված գորգերը<sup>421</sup> (նկ. 40): Դիմապատկերով գորգերի արտադրությունը Խորհրդային Միությունում կապ ունի 1924 թ. Հալեպից Երևան եկած դիմանկարիչ-գորգագործ Դովլաթ Գարանֆիլյանի անվան հետ<sup>422</sup>: Կոմունիստական առաջնորդների դիմապատկերները, ըստ գորգագետ Մ. Իսաևի, Դովլաթ Գարանֆիլյանը բացառիկ կատարելությամբ է փոխանցել գորգերի վրա<sup>423</sup>:

<sup>412</sup> ՀՊԹ Ա-11416, 10196, 10594

<sup>413</sup> ՀՊԹ Ա-11253

<sup>414</sup> Ավանեսյան Լ., Արցախյան գորգ՝ թաղման ծեսի պատկերով, Հայ ազգագրության և հնագիտության խնդիրներ, II, Երևան, 2003, էջ 112–120:

<sup>415</sup> Թաթիկյան Վ., նշվ. աշխ., նկ. 311, 312:

<sup>416</sup> Аванесян Л., Связь изображений армянских ковров с погребальным обрядом, Анив, №3, Москва-Ереван, 2012, с.12–23.

<sup>417</sup> Քոչարյան Գ., Դվինի մահարձանի պատկերագրությունը՝ տեղեկատու վավերագիր, Նոր ազգագրական հանդես, Ա, Երևան, 2005, էջ 96:

<sup>418</sup> Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1982, էջ 157:

<sup>419</sup> Ստեփանյան Ա., Նոր Զուղայի արհեստները, Մեր ձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XV, Երևան, 1989, էջ 264:

<sup>420</sup> ՀՊԹ Ա-8962

<sup>421</sup> ՀՊԹ Ա-11699-16

<sup>422</sup> Արրահամովիչ Հ., Գորգագործությունը Հայաստանում, Յերևվան, 1935, էջ 16–17:

<sup>423</sup> Исаев М., Ковровое производство Закавказья, Тифлис, 1932, с. 214; Արրահամովիչ Հ., նշվ. աշխ., էջ 17:



Նկար 38  
ՀԱՆԳՈՒՑՅԱԼԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, Վարանդա, Արցախ, 194 × 141 սմ, բուրդ, խալ. 1դմ<sup>2</sup> 728, ՀՊԹ Ա-11253,  
«ՆԵՐ ՄԵՒԱՏԵՐ ԱԻԵՏԻՔԵԱՆՑ» արձանագրությամբ





Նկար 39  
ԱՆԳԼԻԱՅԻ ԷԴՎԱՐԴ VII ԵՎ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱ ԹԱԿԱՎՈՐԱԿԱՆ ԶՈՒՅԳԻ ԴԻՄԱՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկզբ., Կեսարիա, 128 x 85 սմ, բուրդ, մկրաքս, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 5214, ՀՊԹ Ա-8962,  
«Horen Sarian. Cesare Turkee» արձանագրությամբ



Նկար 40  
ԱՆԱՍՏԱՍ ՄԻԿՈՅԱՆԻ ԴԻՄԱՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
1965 թ., Երևան, 147 x 129 սմ, բուրդ, քամրակ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 2070,  
ՀՊԹ Ա-11699-6





Նկար 41  
ԿԱՆԱՑԻԱԿԵՊ ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք. ա. IV–III հազ., Մոխրաբլուր, 4,2սմ, կավ, ՀՊԹ Հ-1790-1

**Մայր աստվածուհու խորհրդանշական պատկերները:** Այս գաղափարակիր պատկերները հայտնի են դեռևս հին, միջին և նոր քարեդարյան, ինչպես նաև բրոնզեդարյան մշակույթներից (Հաջիլար, Չաթալ-Հոյուք, Շենգավիթ-Մոխրաբլուր և այլն) (նկ. 41): Մայր աստվածուհու հիմնական գործառույթը բերքատվությունն ու պտղաբերությունն ապահովելն էր<sup>424</sup>: Հայկական գորգարվեստում այն իր արտահայտությունն է գտել Գանձակի, Բոլնիս-Խաչենի, Գարդմանի գորգերի<sup>425</sup> (նկ. 42) հորինվածքներում, իբրև կանացիակերպ խիստ վերացարկված պատկեր. ուսի ուղղանկյուն հատվածի կենտրոնում գլխանման ելուստ է, իսկ իրանի ստորին մասում՝ հարթ կտրվածքով կամ ոտքեր հիշեցնող հավելում: Նմանատիպ պատկերներ հանդիպում են Սև սարի (Վարդենիս), Արագածի, Ուղտասարի Ք. ա. VIII–II հազարամյակներով թվագրվող ժայռապատկերներում<sup>426</sup>: Գորգերի վերացարկված կանացիակերպ պատկերներն աղերսներ ունեն IV–III հազարամյակների կանացիակերպ արձանիկների<sup>427</sup> (Ք. ա. X դ. Այգեշատի կոտր), XIX–XX դդ. կավե աղա-

<sup>424</sup> Бибииков С., Культурные женские изображения ранне-земледельческих племен юго-восточной Европы, СА, XV, Москва, 1951, с.122, 130.

<sup>425</sup> ՀՊԹ Ա-9189, 9242, 10741, 10867, 10206

<sup>426</sup> Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 59:

<sup>427</sup> Մարդարյան Ս., Հայաստանի քարեդարյան օրրան, Երևան, 2004, 233, աղ. LIX, նկ. 3, 4, 461, նկ. 54; Антонова Е., Есаян С., ука. соч., с.223, 219–237, рис.10; Тараян З., Древнейшие отражения культа Богоматери, Ереван, 2012, с.22–29.



Նկար 42  
ԽՈՐԱՆԱԶԵՎ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Բոլնիս-Խաչեն, 195×140 սմ, բուրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 870, ՀՊԹ Ա-9242



մանների<sup>428</sup>, գորգահյուս և կարպետահյուս աղաքսակների<sup>429</sup>, փայտե պահպանակների<sup>430</sup> հետ: Դրանց վրա խորհրդանշական պատկերներով հատկապես ընդգծվում է պտղաբերության հատվածը, ինչը, որպես կանոն, հարդարվում էր բուսական մոտիվներով<sup>431</sup>: Բույսերի հետ է աղերսվում Մայր աստվածուհու գաղափարը կրող Արուբանին (Ուարուբահինի): Հայտնի է, որ Անահիտ դիցուհուն նվիրաբերում էին անտառներ, պուրակներ: Այս առումով խոսուն է խեթական Aia աստվածուհու անունը՝ «անտառամայր»<sup>432</sup>: Մայր աստվածուհու պաշտամունքի վերապրուկներից է սերբերի ու խորվաթների հետևյալ սովորույթը՝ երաշտի ժամանակ աղջիկներին ծառի նման կանաչներով ու ծաղիկներով են ծածկում և ուռենի կամ կեչի անվանում<sup>433</sup>:

XIX–XX դ. սկզբի գորգի<sup>434</sup> հորինվածքում բուսական զարդամոտիվներից բացի վերևում տեղադրված են աստղի, ներքևում՝ թիթեռի (մեղվի) պատկերներ: Թիթեռն առնչվում է փոխակերպման գաղափարի հետ<sup>435</sup>, իսկ մեղուն Մայր աստվածուհու խորհրդանշականներից է: Խեթական Կամրուսեպա աստվածուհու անունը Մեղվի պարսի ոգի է նշանակում<sup>436</sup>, իսկ Մեծ մայր Կիբելայի քրմուհիներին հույներն անվանում էին՝ մեղուններ (melissa)<sup>437</sup>:

Գորգերի կանացիակերպ պատկերներում, ինչպես նաև սափորների վրա կան Մայր աստվածուհու գաղափարն արտահայտող շրջանաձև և կիսաշրջանաձև՝ ջրի գաղափարն արտահայտող նշաններ<sup>438</sup>: Ջուրը, իբրև «Prima material» (սկզբնանյութ) կյանքի, սաղմի ձևավորման միջավայրն է և արտահայտում է ծննդյան գաղափարը<sup>439</sup>: Ջրերի Մայր անվանումը Մեծ Մայր կամ Մայր աստվածուհու հոմանիշն է, որն օգտագործում են Կովկասի ավարները, դարգինները, լակերը<sup>440</sup>: Անահիտի մակդիրը՝ Արդվիսուրա, նշանակում է ջուր, խոնավություն<sup>441</sup>, ինչն աղերսվում է պտղաբերության գաղափարի հետ: Բոլնիս-Խաչենի կանացիակերպ պատկերով գորգերի շրջագոտին հիմնականում զարդարված է ջրի պարուրածն ալիքներով:

ՎԵՐԵՎ-ՆԵՐՔԵՎ, ԱԶ-ՁԱԽ ԿՈՂՄԵՐ

Հայկական գորգերի հորինվածքային կառուցվածքում արտահայտված են աշխարհի կողմերը (բացառությամբ հատակի մանրագարդ գորգերի): Վերև-ներքև ուղղությունը հատկապես նկատելի է բուսանախշերով գորգերի հորինվածքներում<sup>442</sup>, իսկ աջ-

<sup>428</sup> ՀՊԹ Ա-4276, 3129, 3874, 7851-56, 7867-29  
<sup>429</sup> ՀՊԹ Ա-95, 100, 8007-70, 8007-91, 8936-20, 10239-3, 10239-4, 10658, 10927, 10148-5, 11295-5, 11595-11  
<sup>430</sup> Իսրայելյան Ա., Հացի զոհաբերությունը հայոց հին հավատքում, Հանդես Ամսօրեայ, Վիեննա, 2000, էջ 308, 335:  
<sup>431</sup> ՀՊԹ Ա-10867  
<sup>432</sup> Մելիր-Փաշակյան Կ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 56:  
<sup>433</sup> Иванов В., Топоров В., укр. соч., 1974, с. 36.  
<sup>434</sup> ՀՊԹ Ա-9242  
<sup>435</sup> Соколов М., Насекомые, МНМ, т. 2, Москва, 1992, с. 202–203.  
<sup>436</sup> Наговицын А., укр. соч., с.30.  
<sup>437</sup> Наговицын А., укр. соч., с.32.  
<sup>438</sup> Кушнарева К., Чубинишвили Т, укр. соч., с.163.  
<sup>439</sup> Сефербеков Р., Пантеон языческих божеств народов Дагестана, Махачкала, 2009, с. 128.  
<sup>440</sup> Сефербеков Р., укр. соч., там же.  
<sup>441</sup> Рыбаков Б., укр. соч., с. 33–34.  
<sup>442</sup> ՀՊԹ Ա-9001

ձախ կողմերը արտահայտված են մահվան գաղափարակիր պատկերներով: Նախնադարյան մարդու համար աշխարհի՝ վերև-ներքև, աջ-ձախ կողմերն առանձնապես կարևորվում են ծիսական արարողությունների ժամանակ<sup>443</sup>, ուստի բնավ պատահական չէ, որ դրանք իրենց արտահայտությունն են գտել ծիսական գորգերի վրա, հիշենք Պազիրիկ գորգը:

Իմաստաբանական առումով՝ աշխարհի կենտրոնի հակադիր կողմերում գտնվող տարրերն ու առարկաներն արտահայտում են աշխարհի երկակիության՝ դուալիզմի գաղափարը: Վերջինիս առաջին դրսևորումը երկիր-երկինք անբաժանելի զույգն է<sup>444</sup>, որոնք գատ-գատ կազմում են աշխարհի հակադիր՝ վերև-ներքև կողմերը: Վերևի գաղափարը գորգերի վրա մատնանշվում է դեպի վեր ուղղված վարսանդա-ծաղկային պատկերներով՝ հարունման գորգադաշտի վերին հատվածում երկինքը խորհրդանշող աստղերի ու թռչունների պատկերների<sup>445</sup>: Ամուսնության, որդեծնության, ինչպես նաև մահվան կապակցությամբ գործված գորգերի հիշատակագրությունները հիմնականում տեղադրվում են երկնքի գաղափարն արտահայտող վերին հատվածում<sup>446</sup>: Քանզի վերև նշանակում է երկինք, լեռ, գմբեթ, իսկ ներքև՝ անդրաշխարհ, հովիտ, հիմք<sup>447</sup>: Վերևը և ներքևը իրենց հերթին առնչվում են ներքին-արտաքին հասկացությունների հետ՝ սկզբնավորելով ծիսակարգերում առկա սրբազան ու աշխարհիկ հակադրությունը<sup>448</sup>: Վերևի (երկնքի) ու ներքևի (անդրաշխարհի) միջև գտնվում է ուղղահայաց եռամասնության միջին հատվածը՝ երկիրը: Ինչպես արդեն նշվեց, գորգի կենտրոնում տեղադրված զարդապատկերն արտահայտում է աշխարհի կենտրոն գաղափարը, որն էլ բաժանում է հորինվածքը վերևի և ներքևի, ինչպես նաև՝ աջ և ձախ հատվածների<sup>449</sup>: Ուղղահայաց կենտրոնագծով տեղադրված զարդապատկերները երբեմն ձևով կամ գույնով տարբերվում են միմյանցից:

Քանի որ վերև հասկացությունն առնչվում է վերին՝ երկնային ոլորտը հովանավորող ուժերի կամ աստվածությունների հետ, ուստի բարի մաղթանքները հիմնականում տեղադրվում են գորգադաշտի վերին հատվածում: Վերինը, մարտիրը, սպիտակը, արևայինը, արդարը, բարին Միհրի մակդիրներից են: Հաճախ գորգի հիշատակագրությունը տեղադրվում է վերին սպիտակ շերտի ներսում<sup>450</sup>: Սպիտակը երկնային աստվածների խորհրդանշական գույնն է: Սպիտակ էին Միհրի նժույգները, երկնային աստվածներին զոհաբերվող կենդանին, գեղը, բուրդը<sup>451</sup>: Սպիտակ էր նաև թագավորների ծիսական հագուստը<sup>452</sup>:

Գալով գորգերի հորինվածքներում զարդապատկերների տեղադրման սկզբունքին, նշենք, որ հաճախ խախտվում է համաչափությունը: Լուսատուների, բույսերի, մարդ-

<sup>443</sup> Ардзимба В., Двойчные символы в хеттских ритуальных текстах и функции хеттских придворных, Древний Восток, Сборник 1, Москва, 1975, с. 262–272.  
<sup>444</sup> Иванов В., Топоров В., Индоевропейская мифология, МНМ, т. 1, Москва, 1991, с. 528.  
<sup>445</sup> ՀՊԹ Ա-7738  
<sup>446</sup> ՀՊԹ Ա-9099, 9261, 10601, 10691, 10732, 10832, 10864, 10868, 10887, 10887, 10894  
<sup>447</sup> Иванов В., Топоров В., укр. соч., 1974, с.24, 64, 279.  
<sup>448</sup> Ардзимба В., Ритуалы и мифы древней Анатолии, Москва, 1982, с.145.  
<sup>449</sup> Գորգեր՝ ՀՊԹ Ա- 10101-1, 10737, 9440, 9268, կարպետ՝ ՀՊԹ Ա- 11292  
<sup>450</sup> Eiland M., Passages: Inscribed Armenian Rugs, p. 36, 41, 43, 48–51, 53. ՀՊԹ Ա- 9282, 10887, 10864, 10732  
<sup>451</sup> Авеста, Михр-Яшт, 307 ; Ардзимба В., укр. соч., с.56.  
<sup>452</sup> Наговицын А., укр. соч., с.88, 97.



կանց պատկերները կենտրոնի համեմատ տեղադրվում են անհամաչափ<sup>453</sup>: Երբեմն վերև-ներքև, աջ-ձախ կողմերի իմաստաբանությունը չի պահպանվում, օրինակ՝ Սիսիանի<sup>454</sup>, Եղեգնաձորի<sup>455</sup> գորգերը, մինչդեռ անդրշիրիմյան աշխարհի գաղափարը կրող պատկերներում այն պահպանվում է խստիվ<sup>456</sup>: Հանգուցյալի հիշատակին գործված գորգերի պատկերների տեղաբաշխման և դամբարաններում կմախքների համեմատական քննությունը վկայում է վաղ անցյալում աջ-ձախ կողմերի հատուկ նկատառման մասին<sup>457</sup>: *Կմախքների աջ ձևերին հենած է լինում ձախ այրը, գլուխները թեքված են դեպի ձախ* և այլն<sup>458</sup>: Մահվան, թաղման, անդրաշխարհի մասին հնագույն պատկերացումներում ձախ կողմը կապվում է մայրամուտի և անդրաշխարհի հետ: Պագիրիկի ծիսական գորգի հորինվածքում ակներևորեն կարևորված է այս սկզբունքը: Ս. Ռուդենկոն, Ու. Շուրմանը, Հ. Գայայանը և այլ ուսումնասիրողներ նշում են, որ գորգի վրա կենդանիների ու մարդականց պատկերներն ունեն որոշակի՝ աջից դեպի ձախ, ձախից դեպի աջ դասավորություն<sup>459</sup>: Սույն գորգի պատկերների բովանդակության և կառուցվածքային դասավորության վերլուծությունը բացահայտում է դրանց կապը անդրշիրիմյան աշխարհի մասին պատկերացումների հետ: Դամբարանից հայտնաբերված գորգն ունի ծիսական նշանակություն և, հավանաբար, գործվել է հատուկ թաղման կապակցությամբ: Եղջերուների պատկերների տեղադրումը աջից ձախ, իսկ ձիավորների՝ ձախից աջ, արտահայտում է արևային ցիկլի գաղափարը, որն իր հերթին կապվում է արևապաշտության հետ: Նշենք, որ XX դ. սկզբի Արցախի գորգի<sup>460</sup> ձիու պատկերները տեղադրված են դեպի ձախ՝ արևմուտք, այսինքն՝ անդրշիրիմյան աշխարհ:

Ուշագրավ է ռուս ժողովրդական հեքիաթներից մեկը, որտեղ հերոսը, հայտնվելով անդրաշխարհում, ծերունու կերպարանքով նախնուց ստանում է մոխրագույն, սև, հրագույն բուրդ: Այրվելով՝ բուրդը փոխակերպվում է ձիու: Հրագույն ձիու միջոցով հերոսը վերադառնում է երկիր և, շարժվելով ձախից աջ ուղղությամբ՝ ձեռք է բերում գորություն<sup>461</sup>:

Վերը հիշատակված գորգի ձախ կողմում՝ անդրաշխարհի ուղղությամբ, տեղադրված է «ՀԵՐՍԵՒԱՏԵՐ ԱԻԵՏԻՔԵԱՆՑ» հիշատակագրությունը: Ուշագրավ են գորգի կենտրոնում տեղադրված մահացածի հուղարկավորման հագուստի մասերը՝ ծածկոցներն ու պատանքի հատվածները, որոնց տակից երևում է միայն ձախ ոտքը: Մահացածի մարմինը թերի պատկերելու սովորույթը հայտնի է վաղ արվեստի ժամանակաշրջանից: Մահվան գաղափարն արտահայտում էին մարմնի անդամներից՝ կան ձեռքերը, կան ոտքերը, թերի պատկերելու միջոցով: «Մեկ ոտքով կամ ձախ ոտքով գերեզմանոցում» ժողովրդական արտահայտությունը շուտափույթ մահանալու մասին է, իսկ՝ «արթնանալուց ձախ ոտք»

<sup>453</sup> ՀՊԹ Ա-11467, 7738, 10522

<sup>454</sup> ՀՊԹ Ա-11467

<sup>455</sup> ՀՊԹ Ա-10522

<sup>456</sup> ՀՊԹ Ա-11253

<sup>457</sup> Դևվեյան Ս., Լոռի բերդ, էջ 105:

<sup>458</sup> Иванов В., Топоров В., узк. соч., 1974, с.91.

<sup>459</sup> Руденко С., узк. соч., 1953, с.353-354; Schürman U., Der Pazirik, New York, 1982, s. 10, 47; Գայայան Հ., «Պագիրիկ» հայկական գորգը, Էջմընթըն, 1988, էջ 11:

<sup>460</sup> ՀՊԹ Ա-11253

<sup>461</sup> Иван Сученко и Белый Полянин, Народные русские сказки, под ред. А. Афанасьева, т. I, Москва, 1984, с. 240-241.

*քին կանգնել»*՝ օրվա անհաջողությունների: Հիշենք հնագույն առասպելի դրվագներից մեկը, որտեղ ամպրոպի աստված Թառուի որդի Թելեպինուսը՝ շփոթելով աջ-ձախ կողմերը, թարս է հագնում ոտնամանները և դրանով քառս առաջացնում երկրի վրա<sup>462</sup>: Վանեցիների սովորույթներից մեկում նույնպես կարելի է գտնել հնագույն առասպելի հետքերը. նորահարսն առաջին անգամ սկեսրոջ տուն մտնելիս՝ նախ աջ ոտքն է դնում շեմին, որպեսզի իր ոտնամուտը բարի լինի, հետո միայն՝ ձախը<sup>463</sup>:

Նշված գորգի վրա պատկերված հանգուցյալի երևացող ձախ ոտքին կարմիր, ճուրավոր կոշիկ է, որն իմաստաբանական առումով նույնպես կապվում է անդրաշխարհի պատկերացման հետ: Ժողովրդական հեքիաթներում անդրշիրիմյան աշխարհ ուղևորվող հերոսը դժվարին ճանապարհը հաղթահարելու համար հագնում է ամուր կոշիկներ: Լոթարինգիայում գոյություն ունեւ հանգուցյալին ճուրավոր կոշիկ հագցնելու սովորույթը<sup>464</sup>: Դամբարաններից գտնված կոշկաձև կավանդները վկայում են հազարամյակներ ի վեր գոյատևող այդ հնամենի պատկերացման մասին<sup>465</sup>:

### ՌԻԹՄ

Հայկական գորգերին բնորոշ հորինվածքային կառուցվածքի կանոններից է՝ զարդապատկերների ռիթմիկ դասավորությունը<sup>466</sup>: Գորգադաշտի ուղղահայաց կենտրոնագծով, տարբեր հատվածներում՝ ձևով ու գույնով միանման զարդապատկերների գետեման հիմքում ընկած է ռիթմի սկզբունքը: Ռիթմը կենսաբանական երևույթ է, որն իր բնույթով զգայական է, տեսանելի և շոշափելի: Բնության երևույթների ռիթմիկ, շրջափուլային ընթացքը ձևավորել են մարդու մեջ շրջապատող աշխարհի հավերժության գաղափարի ընկալումն ու ստեղծագործական վերստեղծումը: Ռիթմիկ են տիեզերածին առասպելների դրվագները: Հնագույն առասպելների երգվող տողերն ուղեկցվում էին ռիթմիկ բացականչություններով: Նույն սկզբունքով էլ կազմվում են գեղարվեստական հորինվածքները: Այս սկզբունքով առարկաների կլոր, քառանկյուն և այլ ձևերը վեր են ածվում ճարտարապետական կառույցների, դեկորատիվ տարրերի<sup>467</sup>: Այսպիսով, ինչպես բոլոր արվեստների՝ ճարտարապետության, քանդակի, կերպարվեստի, այնպես էլ գորգարվեստի հորինվածքային հիմքը ռիթմի համաչափության բանաձևն է<sup>468</sup>: Գորգ ստեղծելու գործընթացը հնագույն ընկալումներում նույնականացվում էր աշխարհի արարման գործընթացի հետ:

Հարունման առասպելների ներկայացման հնագույն եղանակի, երբ սյուժեն «պատմվում» էր երգով, այնպես էլ գորգ գործելու «սյուժեն» արարվում էր երգերով, ռիթմիկ կրկնվող տողերով ու բացականչություններով՝ ի ցույց դնելով աշխատանքային գործիքներն ու գործողությունների հերթագայող ընթացքը: Իբրև վառ օրինակ, հիշատակենք վանեցի գորգագործների երգը.

<sup>462</sup> Луна, упавшая с неба, с. 55.

<sup>463</sup> Լալայեան Եր., Վասպուրական, էջ 53:

<sup>464</sup> Пропп В., узк. соч., с.34-35.

<sup>465</sup> Армаганян А., Обувь в Древней Армении, Ереван, 1978, с. 99-102.

<sup>466</sup> ՀՊԹ Ա-8057-32, 10101-4, 11602-1ա, 11768

<sup>467</sup> Фрейденберг О., узк. соч., с.56.

<sup>468</sup> ՀՊԹ Ա-10732, 11570, 9378, 10871, 10963, 10868, 10870, 11163, 10657



Փալաս, ջեջիմ.  
Քելիմ, գարա.  
Խինեմ, կործեմ.  
Ջվալ, արա.  
Տարտուկ թալեմ՝  
Ասպ առնի թել.  
Քարգութ զարկեմ.  
Դըփըլ, դըփըլ...  
Դըփիփը, դըփիփը.  
Դըփիփը, դըփիփըլ.  
Տառ նայ, նա նայ.  
Տիր նա, նա, նայ.  
Նինի, նինի.  
Ասպը սանդըռ՝  
Յելնի իչնի,  
Դոր վոր իչնի,  
Թել ի մեչնի...  
Տարտուկ թալեմ՝  
Ասպ առնի թել,  
Քարգութ զարկեմ՝  
Դըփըլ, դըփըլ.  
Դըփըլ, դըփըլ...  
Դըփիփը, դըփիփը» և այլն<sup>469</sup>:

Չափի ուղեկցությամբ կատարվող տողերը պարբերաբար ընդհատվում են գործիքների ձայները վերարտադրող հնչյուններով՝ *դըփիփը, դըփիփը...*: Ռիթմիկ ձև և կառուցվածք ունեցող այս երգը վկայում է հայկական գորգագործական կամ ջուլիակագործական արհեստի հնագույն ակունքների մասին, որը գալիս է առասպելական պատկերացումների հնագույն ժամանակաշրջանից:

**ԳՈՏԻ**

Գորգադաշտի հորինվածքը, որպես կանոն, եզրափակում է շրջագոտին: Հայկական գորգերի շրջագոտին բաղկացած է մի քանի՝ հիմնականում՝ երեք, երբեմն՝ չորս կամ հինգ զարդաշերտերից: Շրջագոտու միջին զարդաշերտը, որպես կանոն մյուս շերտերից չափերով ավելի լայն է և կրում է առավել մեծ իմաստաբանական կշիռ ունեցող զարդապատկերներ: Գոտին երկու կողմերից երիզվում է հաճախ միանման նեղ շերտերով<sup>470</sup>: Շրջագոտու երեք զարդաշերտերը խորհրդանշում են աշխարհի երեք հարկերը: Այդ առումով ուշագրավ է ալաշկերտցիների ավանդությունը, ըստ որի ստորգետնյա, վերգետնյա և երկնային աշխարհում բնակվում են մարդիկ, որոնց պատկանելությունը որևէ հարկի արտահայտվում է գոտիների միջոցով. ներքնահարկում գտնվողները գոտին կապում են ծակներին, միջնահարկում՝ իրանին, վերին հարկում՝ կրծքին<sup>471</sup>: Եթե գորգադաշտն ընկալվում էր, որպես տիեզերական տարածություն, ապա այն երիզող շրջագոտին նույնացվում էր տիեզերքը քառսից անջատող և պաշտպանող գոտու հետ: Առասպելաբա-

<sup>469</sup> Ղանալանյան Ա., Հայ շինականի և աշխատանքային երգեր, Երևան, 1937, էջ 223–224:  
<sup>470</sup> ՀՊԹ Ա-9111, 10224, 10754, 10893, 11099  
<sup>471</sup> Հարությունյան Ս., նշվ. աշխ., 2001, էջ 10:

նական պատկերացումներում, ժողովրդական հավատալիքներում, ծիսակարգում գոտին ունի պաշտպանական գործառույթ: Գոտին խորհրդանշում է անզերագանցելի ուժ, հզորություն: *Գուրևորված* նշանակում է պաշտպանված լինել չար ուժերից, քառսի հետ կապված վտանգներից<sup>472</sup>: *Գուրեւորիլ, գուրեւպինդ լինել* նշանակում է լինել խիզախ, պատրաստ հաղթանակի: *Գուրեւմարրը* մատնանշում է գոտու կարևոր դերը մարտում և հաղթանակում: Գոտին կազմում է հայոց ծիսական և աշխարհիկ հագուստի պարտադիր մասը: Դրա առանձնահատուկ նշանակության մասին վկայում են աստվածների գոտևորված հագուստով պատկերները: Գոտին՝ կամար-քյամարը, իմաստաբանական առումով հնագույն ժամանակներից ի վեր կապվում է երկնականարի հետ և կրոնահիմայական պատկերացումներում կոչված է պահպանելու կրողի անձն ու կյանքը<sup>473</sup>: Այդ է պատճառը, որ գորգի շրջագոտին, ինչպես հագուստի վրայից կապվող գոտին հարդարվում է պահպանական նշանակություն ունեցող զարդապատկերներով, հատկապես արևապաշտության խորհրդանշաններով՝ խոյի, թռչնի, ցուլի, շուշանի, վարդակի պատկերներով:

Շրջագոտու արտաքին շերտը, որպես կանոն, ջրային տարերքը խորհրդանշող ալիքաձև բուսանախշերն են ու ալիքաձև գծապատկերները, որոնք խորհրդանշում են աշխարհի եզրին գտնվող նախաստեղծ օվկիանոսի գաղափարը: Գորգերի գեղարվեստական ձևավորման այս կառուցվածքը հարունման է Հայկական լեռնաշխարհի Ք.ա. II–I հազարամյակների բրոնզե գոտիների պատկերների կառուցվածքին: Մարդու իրանը պաշտպանող բրոնզե գոտիների եզրերը՝ գորգերի նման, հարդարված են ջրային տարերքը խորհրդանշող ալիքաձև զարդապատկերներով<sup>474</sup>:

**ԹՎԵՐ**

Գորգերի հորինվածքային կառուցվածքում որոշիչ դեր են կատարում թվերը: Իմաստաբանական առումով թվերը կապվում են տիեզերքի կամ աշխարհի կերպարի հետ: Թվերով է վերարտադրվում ռիթմը՝ I–II–I–II կամ III–I–III կամ I–IV–I–IV և այլն: Թվային համակարգում թվերի փոփոխությունը հնարավոր է դարձնում յուրաքանչյուր մոդելի ներսում կառուցվածքային փոփոխություններ կատարելը<sup>475</sup>: Հնագույն պատկերացումների համաձայն՝ *քառանկյուն* գորգն ու գորգադաշտը, կառուցվածքի ներսում *մեկ* կամ ավելի կենտրոնները, գորգադաշտը երիզող *երեք* և ավելի զարդաշերտերը, *վեցանկյուն*, *ութանկյուն* զարդաձևերը, *քառաթերթ*, *ութ* և *փաստերկու* թերթանի վարդակները, *քառաթև* կամ *ութաթև* աստղերը և այլն արտացոլում են տիեզերական մոդելը, և այստեղ նույնպես գործում է տիեզերքի համար սահմանված դինամիկ ու կատարյալ (3, 7) և ստատիկ (4, 8) թվերի համակարգը<sup>476</sup>: Թվային համակարգը ծագել է պատմական վաղ անցյալում և լայնորեն կիրառվել երկրագիտության և աստղագիտության ոլորտում: Մաթեմատիկայի և աստղագիտության զարգացմանը զուգընթաց՝ որոշակի թվեր, օրինակ՝ 3, 4, 7, 8, 12, ձեռք են բերում հատուկ նշանակություն:

<sup>472</sup> Арутюнян С., Предание о ритуальном поясе, Армянский гуманитарный Вестник, 2/3-1, Москва-Ереван, 2009, с. 45.  
<sup>473</sup> Մարտիրոսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 125:  
<sup>474</sup> ՀՊԹ Հ-2151  
<sup>475</sup> Топоров В., Числа, МНМ, т. 2, Москва, 1992, с. 629–630.  
<sup>476</sup> Топоров В., укз. соч., с. 630.



Առասպելաբանությունից հայտնի է, որ թվերի պաշտամունքային գործառույթն արտահայտվում է հատկապես ծեսերի ժամանակ: Այդպիսիք են գորգ կտրելու և բրդի միջոցով կատարվող անձրևաբեր ծեսերը: Օժիտի գորգը կտրելիս հրավիրում են ամուլ և հղի կանանց: Գորգագործ կինը, մկրատը թելերին քսելով, կանչում էր. « Կտրըմ չի ...ընձաներ բերեք»<sup>477</sup>: Մեջտեղից կտրելով գորգի ծուպերի թելերը՝ գորգագործը մի անցք էր բացում, որի միջով ամուլ կամ հղի կինը երեք անգամ անցնում էր: *Երեքը* խորհրդանշում է երեք ոլորտները՝ երկինքը, երկիրը, ջուրը<sup>478</sup>: Հավատում էին, որ գորգերի արևի, աստղի, երկնային պտղաբերող ու արգասավորող ջրերի խորհրդանշանները անպայման պետք է նպաստեին երեխա ունենալուն<sup>479</sup>: Իսկ երեք անգամ անցքի միջով անցնելու սովորույթը ձեռնադրման կարգի ծեսերից է, որի կառուցվածքային առանձնահատկությունը եռամասնությունն է<sup>480</sup>: Գորգի անցքով երեք անգամ անցնելը համեմատելի է Ծակ քարի միջով երեք անգամ անցնելու հետ: Գորգի միջով անցնելիս, կինը ոտքերն անցքի մեջ է մտցնում, որպեսզի թելերը կտրելիս գորգն ընկնի մարմնի վրա, դրանով իսկ նա մաքրագործվում է, ազատվում հնից և ստանում նոր կարգավիճակ՝ տեսականորեն վերապրելով մահ և նոր ծնունդ: «Մալանչ» անձրևաբեր ծեսի ժամանակ կիրառվում են 3, 4, 8, 12 թվերը<sup>481</sup>: Ծեսի համար օգտագործվում են. 1) բուրդ ու բրդի լուսնաձև քուլաներ, 2) ութ փոքր փայտիկներ, որոնց վրա փաթաթվում են բրդի քուլաները, 3) ջուր, որի վրա շարում են կիսալուսնաձև բրդե քուլաներով փայտիկները: Մեր կողմից գրի առնված ծեսի մեջ նկատվում է հնդեվրոպական հիմնական առասպելի վրա հիմնված հնագույն ծեսի արձագանքը: Առասպելի վերակազմված այս պոեմում ծառի վրա գտնվող ամպրոպի աստվածը հսկում է աշխարհի չորս կողմերը (չորսի դիֆերենցված թիվն ութն է): Այսպիսով, 4 և 8 թվերը իմաստաբանական առումով կապվում են ինչպես արևի, այնպես էլ ամպրոպի աստվածների պաշտամունքի հետ և ձեռք են բերում սրբազան նշանակություն: Ծես կատարող անձը 3 անգամ կիսաձայն արտասանում է 4 սրբավայրի անունները և, ասելով «պեց թող», քաշում փայտիկին կապած բրդի ծայրից: Կապ զցած բրդի քուլան արձակվելով մատնացույց է անում որևէ սրբավայրի անուն: Նույն գործողությունն 8 անգամ անելով՝ նա պարզում է 12 սրբավայրերից այն անունները, որտեղ պետք է գոհ մատուցվեր՝ անձրև կանչելու կամ հիվանդի համար աղոթելու նպատակով: Այն գերագույն ուժը, որին դիմում է ծես կատարողը, այսօր ունի Հիսուս Քրիստոս անունը, որը, մեր համոզմամբ, նախկինում ամպրոպի աստվածը պետք է լիներ: Ուշագրավ է, որ տարբեր ժողովուրդների մշակույթներում գործում են սրբազան թվերի տարբեր համակարգեր: Օրինակ՝ Հյուսիսային Կովկասի *վայնահները* սրբազան են համարում 3, 7, 9, 13, 15, 63 թվերը<sup>482</sup>:

<sup>477</sup> Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 95:

<sup>478</sup> Իսրայելյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 27, 30:

<sup>479</sup> ՀՊԹ Ա-0554, 10597, 11601-4, 11595-12, 11019

<sup>480</sup> Левинтон Г., Инициация и мифы, МНМ, т.1, Москва, 1991, с.544.

<sup>481</sup> Аванесян Л., Раннеземледельческие обряды в современном Арцахе, ИФЖ, №3, Ереван, 2008, с.214–217.

<sup>482</sup> Сказки и легенды ингушей и чеченцев, Москва, 1983, с.327.

## ԳՈՐԶՆ

Շրջապատող աշխարհը գույներով ընկալելու ունակությունը մարդու մեջ առաջացնում են բնության գույները՝ երկնքի սպիտակը, ջրի կապույտը, բույսերի կանաչը, արևի ոսկեգույնն ու ծիրանին, կրակի կարմիրը, հողի շագանակագույնն ու սևը վերարտադրելու ցանկություն: Սկզբնական շրջանում օգտագործվում էին ներկանյութերը, օրինակ՝ օխրան: Հետագայում մարդը փորձարարական բազմաթիվ միջոցներով ինքն է ստանում իր ուզած գույնը: Այդ ուղղությամբ տարվող փորձերը սկիզբ են դնում ներկարարական արհեստի զարգացմանը: Եգիպտոսում գտնվել են ներկարարների արհեստանոցներ, որտեղից հայտնաբերվել են գույներ ստանալու մասին տեքստեր: Իսկ Ք.ա. I դ. հույն բժիշկ և բուսաբան Դիսկորիդոսը հաղորդում է ոչխարի բուրդը ներկելու մասին<sup>483</sup>: Իրանցի գորգագետ Շիրին Սուրասրաֆիլի կարծիքով, բուրդը առաջիններից է ներկվել՝ մշակման պահից սկսած<sup>484</sup>: Հայկական լեռնաշխարհում վայրի ոչխարը, ըստ Ռ.Բաղայանի, ընտելացվել է Ք.ա. VI հազարամյակի կեսերից<sup>485</sup>: Այստեղ բրդի և բրդյա թելի հումքը բավարար է եղել ոստայնանկության արագ զարգացման համար: Գունավոր գործվածքներ պատրաստելու համար օգտագործվել են բույսերից և հանքաքարերից ստացված տեղական ներկանյութերը<sup>486</sup>: Կարևոր է Շիրին Սուրասրաֆիլի տեղեկությունն առ այն, որ անցյալում Հայաստանից Պարսկաստան ներմուծվում էր *արիսանգե արմանի (Lapis Lazuli)՝ հայկական կապուսքար* ներկանյութը<sup>487</sup>, որով ներկվում էին գորգերի թելերը:

Դեռևս նախնադարի մարդու պատկերացումներում գույները զուգորդվում էին այս կամ այն տարրերի կամ առարկայի հետ՝ ստանալով խորհրդանշական իմաստ և կապվելով այս կամ այն պաշտամունքի հետ: Բնության տարրերը՝ հողը, ջուրը, կրակը, բույսերը և աշխարհի ոլորտները՝ երկինքը, երկիրը, անդրաշխարհը, նույնիսկ մարդու կյանքի փուլերը՝ ծննդից մինչև մահ, արտահայտվում են խորհրդանշական գույներով: Իրանք նաև բաժանվում են հատկանշական *մաքուր* և *անմաքուր գույների*<sup>488</sup>: Մաքուր են համարվել խաղաղ երկնքի սպիտակը, արևի ոսկեգույնը, կարմիրը և այլն: Անմաքուր են ջրհեղեղ, հողմ, երաշտ, հիվանդություն, մահ խորհրդանշող գույները՝ կապույտը, դեղինը, սևը և այլն<sup>489</sup>: Հնագույն տեքստերում հակադրությունների մասին խոսելիս օգտագործում են գույների խորհրդանշական բնույթը: Դիցուք՝ արքաների ծիսական հագուստը նկարագրելիս ընդգծվում է այդ հագուստի սպիտակ և «աստվածային» լինելը, իսկ քրմերինը և սպասավորներինը հակառակը՝ սև էին: Ծեսերին նվիրված տեքստերը վկայում են, որ գույները խորհրդանշում են նաև աշխարհի կողմերը<sup>490</sup>: Այդ են վկայում դամբարաններում խցերի

<sup>483</sup> Սուրասրաֆիլ Շ., Պարսկական գույներ, Թեհրան, 2000, էջ 14–15 (պարսկերեն լեզվով):

<sup>484</sup> Սուրասրաֆիլ Շ., նշվ. աշխ., էջ 46:

<sup>485</sup> Badalyan R., Harutyunyan A., Chatagner Ch., The settlement of Aknashen – Khatunarkh, a neolithic site in the Ararat plain ( Armenia ): excavation results 2004–2009, Tuba-Ar13/ 2010, p. 46.

<sup>486</sup> Манандян А., О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен (V в. до н. э. – XV в. н.э.), Ереван, 1954, с.106–107; Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., 1955, էջ 24–25, 28–29, 206–211; Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, էջ 23–26:

<sup>487</sup> Սուրասրաֆիլ Շ., նշվ. աշխ., էջ 87:

<sup>488</sup> Наговицын А., укр. соч., с. 95.

<sup>489</sup> Луна, упавшая с неба, с. 222–229; Наговицын А., укр. соч., с. 95–99.

<sup>490</sup> Ардзимба В., Ритуалы и мифы древней Анатолии, с. 55–56.



հատակի ու պատերի գույները<sup>491</sup>: Մահացածի մարմինը ներկվում էր կարմիր և դարչնագույն, արձաններն ու պատկերները գունապատվում էին սև, դեղին, կարմիր ներկերով<sup>492</sup> և այլ գույներով: Հետևաբար հագուստը և մարդու կողմից ստեղծված բազմաթիվ առարկաները, այդ թվում՝ գործվածքը, ծածկվում էին խորհրդանշական գույներով:

Տարբեր մշակույթներում ստեղծվում է գույների յուրատիպ համակարգ, որտեղ երեք գերակշռող գույները դառնում են սրբազան: *Սրբազան եռագույնի* մեջ են սպիտակը, կարմիրը, սևը (կապույտը): Սրանց տարբերակներն ու երանգները (մուգ կապույտը մոտ է սևին, նարնջագույնը՝ կարմրին և այլն), ըստ Տերների, հաճախ նույնանում են գունային համակարգի հիմնական եռագույնի՝ սև-սպիտակ-կարմիրի հետ<sup>493</sup>: Հայկական գորգերում գերակշռող են կարմիրի (մանուշակագույնի), կապույտի երանգները, սպիտակին մոտ՝ փղոսկրագույնը<sup>494</sup>: Պետք է նշել, որ Հայաստանի պատմագագրական տարբեր շրջաններում գերակշռում են տեղավայրի՝ գորգարվեստին հատուկ գույներն ու երանգները: Օրինակ՝ Գանձակի, Գարդմանի (Գետաբեկ, Շամքոր, Սարով<sup>495</sup> և այլն) գորգերին բնորոշ են կարմիրը, կապույտը, դարչնագույնը, կապտա-կանաչը, դեղինը, բաց շագանակագույնը, սպիտակը (փղոսկրագույնը)<sup>496</sup>: Բանանցի գորգերի վրա գերակշռում է լաջվարդ կապույտը, վառ կարմիրը, մուգ շագանակագույնը<sup>497</sup>: Տավուշում՝ մուգ երանգները<sup>498</sup>: Ընդհանրություններ ունեն Արցախի, Սյունիքի, Լոռիի որոշ տիպի գորգերի գույները: Գերակշռող են վառ կարմիրը, կապույտը (երկնագույն), սևը, կանաչը՝ շրջագոտու ներսում<sup>499</sup>: Նախիջևանի և Եղեգնաձորի գորգերն ունեն իրենց լանդշաֆտին բնորոշ բաց վարդագույնը, գագառագույնն ու մարջանագույնը, բաց շագանակագույնն ու դեղինը<sup>500</sup>: Վան-Վասպուրականի և Սալմաստի գործվածքներին բնորոշ են մանուշակագույնի երանգով կարմիրը, մուգ կապույտը, շագանակագույնի երանգները, սպիտակը<sup>501</sup>: Հայկական որդան կարմիրով ներկված է Պազիրիկի №5 դամբարանից հատնաբերված գորգը<sup>502</sup>:

Ըստ գորգագետ Պ.Թրիմբախերի՝ Պազիրիկի դամբարանից գտնված բրդյա ծածկոցը (Ք.ա. VI–V դդ.) Վանի թագավորության տարածքին պատկանող ծիսական

<sup>491</sup> Գևվեջյան Ա., Լոռի բերդ, էջ 63: <sup>492</sup> Սուրասրաֆիլ Շ., Նշվ. աշխ., էջ 9–11: <sup>493</sup> Тэрнер В., Символ и ритуал, Москва, 1983, с. 71–72. <sup>494</sup> Гомбош К., укз. соч., с. 4. ՀՊԹ Ա-7649, 10101-1, 10101-4, 10101-6, 9052, 11157, 9099, 10870, 10693, 10868, 10740, 10743, 11570, 9578, 8502, 7738, 9009, 11132, 11019, 10482, 10284 <sup>495</sup> Գորգերի աղբբեջանական դասակարգման մեջ հատուկ ընդգծված է Գանձակի շրջանի մեջ ներառված Գյորանրոյ տեղանունը, որպես գորգագործական կենտրոն: Նշվում է նաև «Ֆահրալու» (Ֆահրալու կամ Ֆախրալի) անվամբ գորգերի հայտնի խումբը: Անկասկած խոսքը գնում է Քասում-Իսմայիլի (Գյորանրոյ-Ալամեղի) շրջանում գտնվող գորգագործական ավանդույթներ ունեցող հայկական՝ Սարով, Ղարաղալի, Խոյլի գյուղերում գործված գորգերի մասին: Ինչպես նաև Գանձակից ոչ հեռու գտնվող, նույն Քասում-Իսմայիլի (Գյորանրոյ-Ալամեղի) շրջանի մեջ ընդգրկված «Ֆախրալի» բնակավայրի մասին, որն իր անունը ստացել է թուրքական քոչվոր ցեղախմբի անունից: «Ֆահրալու» անվանումով գորգերը ամբողջովին կրում են Գանձակի և Տավուշի հայկական գորգարվեստի ազդեցությունը: Steu՝ Азербайджанский ковёр, Баку, 2016, с. 16–23; Карапетян С., Северный Арцах, Москва, 2018, с. 324–336. <sup>496</sup> ՀՊԹ Ա-10853, 11101, 9247, 9001 <sup>497</sup> ՀՊԹ Ա-10780, 10871 <sup>498</sup> Գորգ ՀՊԹ Ա-9268; կարպետ ՀՊԹ Ա-10147 <sup>499</sup> Գորգեր՝ ՀՊԹ Ա-7738, 9122, 9578, 10296, 11132, 11277, 11294, կարպետներ՝ ՀՊԹ Ա-9795, 9981, 11172, 11279, 10904 <sup>500</sup> ՀՊԹ Ա-8057-48, 11715, 9262, 10681, 9323, 9828, 10101-2 <sup>501</sup> ՀՊԹ Ա-10200, 10170, 11175ա, 10866, 11564, 9577-1 <sup>502</sup> Баркова Л., укз. соч., с. 30.

առարկա է, որը սկյուրներն օգտագործել են իբրև ձիու ծածկոց<sup>503</sup>: 1885թ. Կոստանդնուպոլսում հրատարակվող «Մասիս» ամսագրում նշվում է, որ «Վասպուրականում տիրող գույնը կարմիրն է»: Ծածկոցի բանվածքն ու զարդապատկերները՝ մանուշակագույնի երանգավորմամբ հայկական կարմիրը, հիմք են տալիս մասնագետներին հաստատելու Թրիմբախերի տեսակետը: Հիրավի, ծածկոցի բնութագիրը հատկանշական է Վանի բրդյա գործվածքների համար, որոնք շարունակում էին Վանում պատրաստել ընդհուպ մինչև Մեծ Եղեռնը: Նշենք նաև, որ մինչև 1914թ. Վասպուրականում բրդյա մանած թելի փաթույթները ներկվում էին որդան կարմիրով՝ «եռացնելով 10–12 ժամ, ամեն փաթույթի համար օգտագործելով 20 գրամ որդան կարմիր և 40 գրամ գինու մրուր»<sup>504</sup>: Բաղեշի (Բիթլիս) նահանգի առանձին գավառներում գործված գորգերն ու կարպետներն առանձնանում են վառ կարմիր, բաց կապույտ, դեղին գույներով<sup>505</sup>: Մուշի շրջանին բնորոշ են մուգ ու բաց շագանակագույնի և սպիտակի համադրությունները<sup>506</sup>: Արաբկիրի գորգերում գերակշռում են վառ կարմիրը կամ շիկակարմիրը, դեղինը, բաց շագանակագույնը, սպիտակը<sup>507</sup>: Հայկական գորգերի գրավչության աղբյուրը, ըստ օտար հեղինակների, հայկական կարմիրի գերակշռումն է<sup>508</sup>: Ուշագրավ է, որ իրանական գորգարվեստում գործվածքի կամ գորգերի որոշ տեսակների համար սահմանված են *հայկական գործվածք* կամ *հայկական գորգ* անվանումները<sup>509</sup>:

Կարմիրը ստացվում էր հիմնականում որդից, որի մասին վկայում է Վդ. պատմիչ Ղազար Փարպեցին. «...զարմատս եղեգնասէր բուսոցն ոչ ընդունայն սնուցանէ յինքեան ամենաբաղձ դաշտն Այրարատոյ, այլ և ի նմանէ ծնեալ որդունս, ի զարդ կարմրատեսիլ գունոց, ընծայէ օգտասիրացն շահս և շքեղութիւնս»<sup>510</sup>: Հայաստանից արտահանվող որդան կարմիրի մասին կարևոր տեղեկություններ են հաղորդում IX–XI դդ. արաբ, պարսիկ պատմիչներն ու աշխարհագիրները՝ Իբն ալ-Ֆակիհը, ալ-Իսթահրին, Իբն Հաուկալը, Շամս ալ-Մուկադդասին և այլոք<sup>511</sup>: Բյուզանդիայում որդան կարմիրն անվանում էին «*հայկական պուրպուր*»<sup>512</sup>:

Թելերի կարմիր գույնը ստանում էին նաև Հայաստանում տարածված տորոն բույսի արմատներից: Նախկինում Արցախի գորգերի դաշտը ներկվում էր որդան կարմիրի և տորոնի խառնուրդից ստացված ներկով<sup>513</sup>: Իսկ XVII–XIX դդ. Արցախի կարպետների կարմիրը<sup>514</sup>, հավանաբար, ստանում էին ներմուծվող սումալից: Սրանով է, մեր կարծիքով, պայմանավորված Արցախում և Այսրկովկասի հայաբնակ վայրերում կարմիր գորգա-

<sup>503</sup> Trimbacher P., Neue Kunstgeschichte der Teppiche, Plankenstein, 1988, s. 2, 4, 6–8. <sup>504</sup> Լալայեան Ե., Տնայնագործությունը Վասպուրականում, Ազգագրական հանդես, XXV գիրք, Թիֆլիս, 1914, էջ 195 <sup>505</sup> Գորգ՝ ՀՊԹ Ա-11019, կարպետ՝ ՀՊԹ Ա-10875 <sup>506</sup> Կարպետ՝ ՀՊԹ Ա-0336, 11186 <sup>507</sup> ՀՊԹ Ա-11174, 11157 <sup>508</sup> ՀՊԹ Ա-7821-1, 8057-1, 8105, 7214, 7775-5, 7739, 9521, 9280, 9275, 9378, 9543, 10678, 10730, 10887, 11163, 11175-1, 11274, 11277, 11296, 11495 <sup>509</sup> Houssapian M., Armenian Iranian carpets, Tehran, 2007. <sup>510</sup> Ղազարայ Պարպեցոյ, Պատմութիւն Հայոց, Դրուագ Ա, Թիֆլիս, 1907, էջ 21: <sup>511</sup> Տեր-Ղևոնդյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 502, 574, 630, 656: <sup>512</sup> Առաքելյան Բ., նշվ. աշխ., էջ 284: <sup>513</sup> Исаев М., Ковровое производство Закавказья, Тифлис, 1932, с. 63. <sup>514</sup> Пираловъ А., Краткий очерк кустарныхъ промысловъ Кавказа, С. Петербург, 1913, с. 59.





Նկար 43  
«ՍՈՒՄԱՍ» ԿԱՐՊԵՏ  
XVII դ., Արցախ, 192×174սմ, բուրդ,  
ՀՊԹ Ա-11767

դաշտով կարպետի տիպերից մեկին տրված *Սումասի* անվանումը (նկ. 43): Կարպետի այս տիպը բարդ գործվածքի և հորինվածքի պատճառով նաև գորգ են անվանում:

Կարմիրի պաշտամունքային նշանակության մասին տեղեկություններ կան Ք.ա. II հազարամյակի գրավոր աղբյուրներում: Իսկ Ք.ա. VII–VIդդ. Ուրուքի հաշվետար տեքստերում բազմիցս նշվում է կարմիր բրդի, կարմիր թելի, կարմիր կտորի մաքրագործող գործառույթի մասին: Արցախում, Սյունիքում մինչև XXդ. 80-ական թթ. պահպանված սովորույթներից էր հարսանիքին զոհաբերվող խոյի գլուխը, գեղմը, անգամ ոտքերը կարմիր և կանաչ գույներով ներկելը: Նման սովորույթի նկարագրություն կա խեթա-լուվիական տեքստերում, որտեղ այն կոչվում է «*Ասրվածներին կանչելու ծես*», որի ժամանակ զոհաբերվող գեղմն ու բուրդը ներկվում էին կարմիր<sup>515</sup>: Տավուշում գոմեշների ու եգնեթի պոչերին հաջողության նպատակով կարմիր թելեր կապելը մեկնաբանվում էր՝ «մենք արևին ենք խնդրում»<sup>516</sup>: Բնակելի տարածքի որմերը կարմիր անկվածով ու գորգերով ծածկելը թելադրված էր ոչ միայն կարմիր գույնի ջերմացնող և տրամադրություն ստեղծելու հատկությամբ, այլև՝ պահպանական նշանակությամբ: Կարմիրը հայ ավանդական տարազի հիմնական գույներից է: Օրինակ՝ Բաղեշի գավառներում կանանց կարմիր, կապույտ, նարնջագույն կտորից գոգնոցներն ասեղնագործված էին հիմնականում կարմիր բրդյա թելերով: Այդ գորգնոցներին տեղի հայերը նմանեցնելով կարպետին անվանում էին *մեզար*<sup>517</sup>: Կարմիրը ավանդաբար շարունակում է գերակշռել խորհրդային շրջանի հայկական, օրինակ՝ Կարապետ Եղիազարյանի պաստառագորգերի վրա<sup>518</sup>: Կարմիրը երիտասարդությունը խորհրդանշող գույն է: Դրանով էր պայմանավորված երիտասարդի հուղարկավորման հագուստի կարմիր գույնը: Մարմինը ծածկվում էր կարմիր ծածկոցով, պատանվում կարպետի մեջ և հուղարկավորվում<sup>519</sup>:

Հայերեն բացատրական բառարանում կարմիր գույնի նշանակության մասին ասվում է. «Կարմիր գույնով լինել նշանակել է սպանել, վրեժխնդիր լինել, արյուն թափել՝ «Թող սպասե, ես նրա կարմիրը կկապեմ»»<sup>520</sup>: Հանգուցյալի պատկերով գորգերի դաշտը ևս կարմիր է<sup>521</sup>: Թաղման կապակցությամբ գործված *Պազիրիկ* գորգի կենտրոնական դաշտն ուշ շրջանի հայկական գորգերի նման կարմիր է: Հանգուցյալին կարմիր գորգի վրա դնելու սովորույթն իր արտահայտությունն է գտել եվրոպական գեղանկարիչների, օրինակ՝ Լորենցո Լոտտոյի կտավներում<sup>522</sup>: Աղբյուրագիտական տեղեկությունների համաձայն՝ թաղումների ժամանակ կարմիր մորթին (գեղմը) կամ կարմիր անկվածը (կարմիր գորգը) օգտագործվում էր սրբազնագույնի իմաստով, ինչպես՝ սպիտակը: Աղվանքի արքա

<sup>515</sup> Луна, упавшая с неба, Москва, 1977, с. 226–236.  
<sup>516</sup> Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 22, Երևան, 2007, 31–32; Իսրայելյան Ա., Հայաստանի պատմության թանգարանի մանկական հմայիլների հավաքածուն, Թանգարանագիտական հանդես, №1, Երևան, 2009, էջ 101–102:  
<sup>517</sup> Պողոսյան Ս., Գոգնոց մեզարները հայոց ազգային տարազի համակարգում, Հայոց գորգագործական մշակույթը, Երևան, 2011, էջ 85:  
<sup>518</sup> Եղիազարյան Ա., Կարապետ Եղիազարյան. գորբեկն, գեղանկար, խճանկար, Երևան, 2010, էջ 55, 67, 69, 83–85:  
<sup>519</sup> Լալայեան Ե., Վարանդա, Թիֆլիս, 1898, էջ 179; Լալայեան Եր., Գանձակի գաւառ, Ազգագրական հանդէս, Գիրք Զ, Թիֆլիս, 1900, էջ 323:  
<sup>520</sup> Մալխասեանց Ս., Հայերէն բացատրական բառարան, II, Երևան, 1944, էջ 411:  
<sup>521</sup> ՀՊԹ Ա-11253  
<sup>522</sup> Batari F., Ottoman Turkish Carpets, Budapest, 1994, p. 104.



Վաչագանը, վերագտնելով Ամարասի վանքում հուղարկավորված սբ. Զաքարիայի, Պանդալտոնի և Գրիգորիսի մատուները, տեղափոխում է իր նստավայր և կազմակերպում դրանց պահպանությունը<sup>523</sup>: Պատմիչը հաղորդում է, որ սրբերի ոսկորների օժման ժամանակ աճյունասափորը զարդարում են ոսկով, արծաթով և պատում շիկակարմիր մորթիով ու սպիտակ կերպասով: Իսկ Մամիկոնյան տոհմից Աղվանքի թագուհի Շուշանիկը մեծ վրան է խփել տալիս սրբերի շիկակարմիր սենյակի վրա, իսկ կառքը պատում շիկակարմիր մորթիներով, պատառում՝ սպիտակ թանկագին կերպասով<sup>524</sup>:

Անդրադառնալով հայկական կարմիր գորգերին ու անկվածին, մեկ անգամ ևս նշենք, որ դրանք բարձր գնահատականի են արժանացել դեռևս IX–Xդդ. արաբ պատմիչների ու աշխարհագիրների կողմից: Իսկ աշխարհագիր ալ-Մասուդին 332/943 թվականին կարմիր գույնի մասին գրել է. «Կարմիրը խնդության գույնն է և լավագույնը աչքի համար»<sup>525</sup>: XIV–XVդդ. եվրոպական Վերածննդի նկարիչների՝ Սիմոնե Մարտինիի, Պիետրո դելա Ֆրանչեսկայի, Վիտտորե Կարպաչիոյի, Յան վան Էյկի, Հանս Մեմլինգի և ուրիշների կտավներում նկատվում է հայկական ավանդույթներին հետևելու միտումը. Տիրամայրը պատկերված է վերածնության գաղափարը կրող կարմիր գորգի վրա<sup>526</sup>: Կարմիրը ոչ միայն տարիքի, այլև սոցիալական դիրքի ցուցիչներից է: Այն, ինչպես սպիտակը, արքաների գույնն է: Գերագույն իշխանության նշաններից են կարմիր հագուստը և կոշիկը: Այդ է վկայում Մովսես Խորենացին հայոց Արտաշես արքայի մասին գրելիս. «Տայ և առնն քաջի և պատուականի Արգամայ զխոստացեալ գահն երկրորդական, և պսակ յակնթակապ, և գինդ յերկոսին ականջան, և կարմիր զգեստ միոյ ուրինն...»<sup>527</sup>: Ստեփանոս Օրբելյանը Սյունիքի իշխանների նախակարգության մասին խոսելիս նշում է, որ որպես բարձրագույն իշխանության խորհրդանիշ, նրանք իրավունք ունեին կրելու «կօշիկ կարմիր»<sup>528</sup>: Միհրականության մեջ կարմիր կոշիկ, ժամաշապիկ, լայն գոտի, խույր կրելու իրավունք ունեին Միհրի քրմերը, որոնցից գլխավորին անվանում էին՝ Հայր-Սա<sup>529</sup>:

Կարմիր գույնի իմաստաբանական անդրադարձները հանդիպում են նաև ավանդազրույցներում և ժողովրդական հեքիաթներում: «Կարմիր կով» ժողովրդական հեքիաթում որբ երեխաները կովին մորթելիս կենդանու կարմիր արյունը քսում են իրենց քթին, բերանին, որից հետո, մաքրագործվելով, դառնում են ոսկեգօծ<sup>530</sup>: Տարբեր ժողովուրդների պատկերացումներում կարմիրը համարվում է չարահալած գույն, իսկ կանանց ու երեխաների կարմիր ներքնագգեստը դիտվում է իբրև միջոց «չար աչքի» դեմ<sup>531</sup>: Այդ իմաստն են կրում երեխային ուղղված օրհնանքները՝ «Հօրաւ ըլես, Մօրաւ ըլես. Կարմիր օրաւ ըլես...»<sup>532</sup>:

523 Акопян А., Албания-Алуанк в греко-латинских и древнеармянских источниках, Ереван 1987, с.180–181.  
524 Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, 1969, էջ 44–47:  
525 Мец А., укр. соч., с.369.  
526 Rare Carpets from East and West, London, 1972, p. 40–41; Gantzhorn V., 1998, s. 25; Bristot M., Bildlexikon Teppiche, Berlin, 2011, s. 308–309.  
527 Մովսիսի Խորենացու, նշվ. աշխ., էջ 170:  
528 Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմություն նահանգին Սիսական, Փարիզ, 1859, էջ 54:  
529 Румянцев Н., укр. соч., с.131.  
530 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Երևան, 1956, էջ 93–96:  
531 Ստեփանյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 31:  
532 Լալայեան Ե., Գանձակի գառառ, հ. Բ., Թիֆլիս, 1901, էջ 54:

«Կարմիրը» արևի մակդիրներից է: Կարմիր արևի գաղափարն իր դրսևորումն է գտել խեցեղենի, գործվածքի վրա արևի կարմիր պատկերների մեջ<sup>533</sup>: Համարվում էր, որ տարվա առատությունը կախված է արևի կարմիր լինելուց: Այդ նպատակով թելեր էին կախում սրբազան համարվող ծառերից, Նավասարդին կարմիր թել էին կապում անասունների եղջյուրներին և ազիներին<sup>534</sup>: Կարմիր արևի հոմանիշը կանաչ արևն է: Կանաչը երիտասարդության խորհրդանիշն է<sup>535</sup>: Պատանիներին ուղղված տողերն այսպիսին են՝ «Հեյ-վանիս, հեյ-վանիս, կանաչ կրրիճ, ջահեյ տղա...»<sup>536</sup>: Օրհնանքներում, մաղթանքներում միշտ օգտագործվում են ձեռքը կանաչի, մեջքը կանաչի դարձվածքները: Հայոց պատկերացումներում կարմիրն ու կանաչը կապ ունեն իգական և արական սկզբի հետ: Այս երկու գույները դառնում են հարսանեկան արարողությունների գլխավոր գույները: Արդեն նշվեց, որ հարսանիքին գոհաբերվող ոչխարը ներկվում էր կարմիր<sup>537</sup>, երբեմն՝ կարմիր ու կանաչ: Հարսանեկան ժապավենները նույնպես կանաչ ու կարմիր գույներով են, օժիտի գործվածքներում գերակշռող գույներից են կարմիրն ու կանաչը<sup>538</sup>: XXդ. առաջին կեսի Բերդաշենի հարսանեկան գորգի<sup>539</sup> վրա գերակշռում է կարմիրը, իսկ դաշտը երիզող գոտին՝ կանաչ է: Արցախի և Սյունիքի կանանց հագուստը կոչվում է «կանաչ-կարմիր»: Տվյալ շրջանների օրհնանքներում հնչում է՝ «Ծաղկու նման պեցվե, բար տա, միշտ կանանչ կարմրորու տակե» կամ «Կլխեն ծածկոցը կանանչ կյարմոր ընի»: Ծիածանի, որը համարվում է աստու գուրի, ժողովրդական անվանումը՝ կանաչ-կարմիր է<sup>540</sup>: Ուշագրավ է, որ ժողովրդական պատկերացումներում ծիածանի ամենավառ գույները, առաջնահերթ՝ կարմիրը խորհրդանշում է հայերին<sup>541</sup>:

Ծիսական են նաև սպիտակը, կապույտը, դեղինը: Սպիտակը, կարմիրը, սևը (կամ կապույտը) խորհրդանշում են աշխարհի երեք ոլորտները՝ երկինքը, երկիրը, անդրաշխարհը (ստորերկրյա ջրերը): Արդեն իսկ հիշատակված «Անմահական խնձոր» ժողովրդական հեքիաթում՝ երկնքից դեպի երկիր և անդրաշխարհ տեղափոխվող ոչխարները սպիտակ, կարմիր, սև գույնով են: Քանի որ ոչխարի (= գեղը = բուրդ = գորգ) ծիսապաշտամունքային գործառույթները գրեթե նույնությամբ անցնում են գորգին, ուստի գորգերի սպիտակ, կարմիր և սև գույները խորհրդանշական նույն իմաստն են կրում: Ուշագրավ է, որ աշխարհի հարկից հարկ տեղափոխվող ոչխարների նման հայկական ժողովրդական հեքիաթներում կան երկրից դեպի երկինք և անդրաշխարհից դեպի երկիր տեղափոխվող գորգեր<sup>542</sup>: Արցախի, Սյունիքի, Լոռիի, Կարսի գորգերի ու կարպետների դաշտը երբեմն ներկված է սևով: Սպիտակ, կարմիր, կանաչ գույների նման՝ սևը ծիսական գույներից մեկն է: Այն կարող

533 Амброза., укр. соч., с.22.  
534 Լիսիցյան Ստ., նշվ. աշխ., էջ 31:  
535 Ստեփանյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 33:  
536 Սասնա Ծոեր, էջ 147:  
537 Տեղեկությունը վերաբերում է Արցախի Արմենավան գյուղին, այն մեզ հաղորդել է Նաիրա Երանոսի Գալստյանը, ծնվ. 1940թ. Ստեփանակերտում:  
538 ՀՊԹ Ա-11706-1, 10894  
539 ՀՊԹ Ա-11737  
540 Лисицян Ст., Армяне Нагорного Карабаха, Ереван, 1992, с.170; Սրվանձույանց Գ., Մանասա, էջ 267:  
541 Лисицян Ст., укр. соч., там же.  
542 Լալայեան Ե., Կախարդական գորգ, Ազգագրական Հանդես, Գիրք XVII, Թիֆլիս, 1908, էջ 116; ՀԺՀ, հ. V, Երևան, 1966, էջ 188–197:



է խորհրդանշել սև հողը, ինչպես նաև համարվում է սգո գույն և օգտագործվում է թաղման ծեսի ժամանակ: Իսկ սև կամ կապույտ բուրդը, սպիտակ, կարմիր բրդի, նաև ցուլի, պղնձե դանակների, կացինների հետ միասին գոհաբերում էին ամպրոպի աստծուն<sup>543</sup>:

Կարմիր-կապույտ-սպիտակ սրբազան եռագույնում կապույտը խորհրդանշում է ջուրը և ջրային աշխարհը: Հայկական գորգագործական որոշ կենտրոնների՝ Սյունիք-Արցախի, Գողթնի, Լոռիի, Գանձակի և Գարդմանի գորգերի հիմնագույնը լինում է մուգ կապույտից մինչև մուգ երկնագույն<sup>544</sup>: Կապույտը աղերսվում է նախաստեղծ ջրերի՝ համաշխարհային օվկիանոսի հետ: Ծիսական հավատալիքներում կապույտ գույնի միջոցով մաքրում են մարդու մարմնի ախտերը, բուժում հիվանդությունները: Օրինակ՝ Տիբեթի Դարջիլինգի կանայք դաստակին ունենում են կապույտով դաջած հավասարաթև խաչ, որը, նրանց կարծիքով, պաշտպանում է հազից, թոքերի հիվանդությունից<sup>545</sup>: Հայկական մանկական հմայիլները՝ ուլունքները, բամբակի կտորից կարված եռանկյուն *հեքյալները*, քառանկյուն թավշից *րահիկին*, կոճակները հաճախ կապույտ են և նպատակ ունեն պաշտպանելու երեխային չարքից<sup>546</sup>: Նշենք, որ թելափնջերով հմայիլների մեջ շատ են բրդյա կապույտ կամ գունավոր թելերով հմայիլները<sup>547</sup>: Գորգահյուս կամ կարպետահյուս տարբեր առարկաների՝ կարպետների, խուրջիների, ջեջիմների վրա երբեմն ամրացվում են կապույտ ապակե ուլունքներ կամ գունավոր փնջեր<sup>548</sup>: Կապույտ կամ երկնագույն բրդյա թելերի ծիսական նշանակության մասին հիշատակություններ կան խեթական արձանագիր տեքստերում<sup>549</sup>: Մեր օրերում, ինչպես հնագույն ժամանակներում, բազմաթիվ ժողովրդական ծեսեր անց են կացվում աղբյուրների կամ ջրի ակունքի մոտ: Ակնկալվում էր, որ աղբյուրի ջուրը հիվանդների համար բարեբեր է: Ջրի մոտ կամ ջրով կատարվող արարողությունների ժամանակ կարմիր ու կապույտ բրդյա քուլաները կամ թելերը փաթաթում են մարդու մարմնին, ակնկալելով հաջողություն ու բարի ճակատագիր: Կարմիր բուրդը մարդուն մաքրում էր *երկրային անմաքրությունից*, կապույտը՝ *ստորգետնյա*<sup>550</sup>: Կարմիր-կապույտ-սպիտակ գույների հագուստն ու կտորը նվիրաբերում էին աստվածներին: Ուրուքի սրբարաններում միայն Իշտար և Նանայա գերագույն աստվածուհիներին էին նվիրաբերում ոսկյա երիզներով կարմիր, կապույտ, սպիտակ բրդյա հագուստները<sup>551</sup>:

Սրբազան է ոսկեգույնը, իբրև արևի շողերի, փայլի, պայծառ լույսի գաղափարակիր<sup>552</sup>: Ք.ա. VIII դ. էրբերոնու տաճարի որմնանկարներում երկնականափայլ ներկայացնող հատվածը հարդարված է լուսատուի ոսկեգույն պատկերներով:

<sup>543</sup> Ардзимба В., Ритуалы и мифы древней Анатолии, с.82.

<sup>544</sup> ՀՊԹ Ա-9190, 9234, 9052, 9122, 9952, 10101-2, 10813, 10871, 10868, 10657, 10793, 10754, 11602-1ա

<sup>545</sup> Рерих Н., Пути благословения: Николай Рерих, Ростов-на-Дону, 1998, с.271.

<sup>546</sup> Իսրայելյան Ա., Հայաստանի պատմության թանգարանի մանկական հմայիլների հավաքածուն, էջ 92-93, 97-98, 101:

<sup>547</sup> Իսրայելյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 93: Թիկնանց հմայիլ՝ ՀՊԹ Ա-4685:

<sup>548</sup> ՀՊԹ Ա-89, 11158

<sup>549</sup> Ардзимба В., Ритуалы и мифы древней Анатолии, с. 55-56; Луна, упавшая с неба, с.222-229; Наговицын А., укр. соч., с.95-99.

<sup>550</sup> Наговицын А., укр. соч., с.144.

<sup>551</sup> Мартиросян А., Ткачи храма Эанна в Уруке нововавилонского периода, Древний Восток, №5, Ереван, 1988, с.37-38.

<sup>552</sup> ՀՊԹ Ա-10871, 10887

Քրիստոնեական ընկալումներում շարունակվում են պահպանվել արևի մասին հնագույն պատկերացումները: Արևապաշտության և բնապաշտության լավագույն արտահայտություններից է Ներսես Շնորհալու (1102-1173թթ.) «Առաւօտ լուսոյ» դասական երգը: Միջնադարյան լուսերգության տողերը՝ «արդար Արեգակ»-ին ուղղված, բնության կատարելությանը, արդարությանը, ճշմարտությանը ձգտող մարդու հոգու բաղձանքն են արտահայտում<sup>553</sup>: Սրբապատկերներում ճանաչափայլ լուսապսակները ոսկով են արված: Մանրանկարների խորանների ճակտոնի վարդյակների թերթիկները երիզված են ոսկով: Հոգևորականների ծիսական հագուստը՝ շուրջառը և նրա վերադիր խաչը, վակասը, խույրը, արտախուրակները, բազպանները, ոսկյա թելերով են ասեղնագործված: Հայկական միջնադարյան մանածագործությանն գորգագործության մեջ նույնպես օգտվագործել են ոսկյա թելեր: Մաթևոս Ջուղայեցին նկարագրելով ոստայնանկի աշխատանքները տվյալներ է հաղորդում *քեմիսս* և *նաշիճ* թանկարժեք գործվածքի արտադրանքի մասին. « Զի զվարաղ *ոսկին ի վերայ մորթոյ* (այսինքն՝ խավի) կացնեն եւ մանր թել կտրեն եւ այնպէս հնարեն ի գործելն, որ այն բարակ թելին ոսկին երեսն ի վեր լինի. եւ վասն այսորիկ դժուար է այս գործ քան զամենայն ինչ»<sup>554</sup>: Ստեփանոս Օրբելյանի վկայությամբ, ոսկեթել ու մարգարտագարդ էր իշխանական գահի բազմականը (գորգը)<sup>555</sup>:

<sup>553</sup> Ներսես Շնորհալի, Երգեր. Եղեսիայի ողբը, Երևան, 1982, էջ 8, 12-13:

<sup>554</sup> Խաչիկյան Լ., Արևեստագործության վիճակն ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում X-XIV դարերում, էջ 302-303:

<sup>555</sup> Ստեփանոս Օրբելյան, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 110:



ԳԼՈՒԽ II

ԳՈՐԳԻ ՍՐԲԱԶԱՆ  
ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ



Խավով գորգը պաշտամունքային գեղմի կամ մորթու վերարտադրությունն է: Դրա վկայություններն են ոչ միայն մորթու նման խավը, այլև մորթու-գեղմի գլխավոր ծիսապաշտամունքային գործառույթների փոխանցումը գորգին: Հայերի կրոնաձիսական համակարգում գեղմի պաշտամունքը առանձնահատուկ տեղ ունի: Նրան փոխարինած խավով գորգը ձեռք է բերում սրբազան և մոգական նույն հատկությունները<sup>556</sup>: Նշենք նաև, որ գորգ բառը հնչյունակազմով և իմաստով մոտ է քուրք բառին, որը հայերենում ունի մորթի նշանակությունը, և որի հնդեվրոպական ծագման ու իմաստաբանական նշանակության մասին խոսել են Ե.Ստրտիվենտը<sup>557</sup>, Գ.Ղափանցյանը<sup>558</sup>: Հայոց մեջ քուրք են անվանել մորթուց վերնագգեստը՝ մուշտակը: Գորգը, իբրև մարդու ստեղծագործության արդյունք, սրբազան է ոչ միայն նյութի (բրդի) և կառուցվածքի (հանգույցներով խավի), այլև՝ այն ստեղծելու ընթացքի նկատառումով: Տորքի վրա թելով գործվող գորգը, ինչպես դուրգի վրա պատրաստվող կավե անոթը, համեմատելի է արարվող տիեզերքի հետ: Գեղմը, բուրդը, թելը, ինչպես նաև մանածագործական գործիքները՝ իլիկն ու ճախարակը հնագույն պատկերացումներում կապ ունեն արարչագործության հետ: Թելը, իլիկը, գործվածքը հուղարկավորում էին մարդու հետ և դնում դամբարանի մեջ: Վանի ավանդագրույցներում Մեհերի դռան ներսում գտնվող ճակատագրի անիվը՝ Ճախարակ է, որի պտույտի դադարը «աշխար-

<sup>556</sup> Ավանեսյան Լ., Գորգի ծագումը և ծիսական կիրառությունը, Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, Հայ ժողովրդական մշակույթ, XV, Երևան, 2010, էջ 389–399:  
<sup>557</sup> Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 36:  
<sup>558</sup> Капанцян Гр., Историко-лингвистические работы, Ереван, 1956, с. 354–355.

իր կավրե»<sup>559</sup>: Սրբապատկերներում հայտնի է իլիկով թել մանող Տիրամոր կերպարը: Իսկ պատրաստի գորգերի պատկերներն առկա են Տիրամոր պատկերագրությունում և անգամ Խաչելության տեսարաններում<sup>560</sup>: Գորգերի լավագույն նմուշները զարդարել են հոգևոր կենտրոնները՝ կախվել են տաճարների, եկեղեցիների սրբազան հատվածներում: Դասվելով եկեղեցական գանձերի շարքին՝ թշնամու հարձակումների ժամանակ գորգը մշտապես կողոպտվել է: Առաքել Դավրիժեցին (1590-ական – 1670 թթ.) Վանում օսմանցիների կողմից Վարագա վանքի կողոպտված գանձերի մեջ հիշատակում է թանկարժեք կտորները, բեմի ծածկոցները, վարագույրները<sup>561</sup>: Անկասկած, դրանց մեջ եղել են նաև գորգեր, քանի որ որպես ծածկոց և վարագույր օգտագործել են նուրբ բանվածքով գորգեր<sup>562</sup>: Գորգը միշտ նվիրաբերել են տաճարներին, ինչպես քրիստոնեական ժամանակաշրջանում, այնպես էլ նախաքրիստոնեական վաղ անցյալում: Միջագետքի Ուրի թագավորությունում զոհաբերության ձևերից մեկը տաճարներում աստվածներին բրդյա թանկարժեք գործվածքներ նվիրաբերելն էր<sup>563</sup>: Հայտնի է, որ Ուրի Իշտար, Նանայա գերագույն աստվածուհիներին նվիրաբերում էին կապույտ, կարմիր, սպիտակ բրդյա հագուստներ և կտորներ: Կապույտ, կարմիր, սպիտակ սրբազան գույները խորհրդանշում են *տոսհարկ* աշխարհի ոլորտները՝ երկինքը, երկիրը, անդրաշխարհը: Բրդյա սրբազան գործվածքներ պատրաստելն ու աստվածներին նվիրաբերելն ընդունված էր Վանի թագավորությունում՝ իբրև սրբազան կարգ: Այդ է վկայում 1955թ. Կարմիր բլուրի Թեյշերահինի ամրոցում հայտնաբերված կավե տախտակներից մեկի արձանագրությունը՝ «Ուագա-Վագա երկրի Ուա ասարձու քաղաքին զոհաբերվում է 26 հորթի կաշի, 12 բրդյա զգեստ, ... 6 բրդյա զգեստ, 172 ոչխարի կաշի, 18 այծի կաշի»<sup>564</sup>: Մուսասիրի տաճարից կողոպտված գանձերի մեջ հիշատակվում են տաճարին պատկանող երփներանգ գործվածքները<sup>565</sup>: Խավով գորգը դասվել է այն գանձերի շարքին, ինչը, զոհաբերվող կենդանիների նման, մատուցում էին տաճարներին, նվիրաբերում արքաներին, վերնախավին: Հույն պատմիչ Քսենոփոնը (Ք.ա. 430–354թթ.) հաղորդում է Հայաստանի վրայով նահանջած հույն վաշտապետի՝ Տինասինոն Դարդանացու մոտ գտնվող թանկարժեք գորգերի մասին, որոնցից մեկը վերջինս նվիրում է Թրակիայի թագավորին: Ավելի ուշ արաբ պատմիչ Մուհամմադ Բար-Յախինին հաղորդում է՝ հիջրայի 911թ. «Էմիր Աբուսաջը Հայաստանից Բաղդադի խալիֆ Մուքթադիրին նվեր է ուղարկում 400 ձի, 30. 000 դինար և 7 հայկական գորգ, գորգերից մեկը 60 կանգուն երկարությամբ և 60 կանգուն լայնությամբ (կանգուն՝ արաբական տիրապետության ժամանակաշրջանում չափի միավոր; 60 կանգունը = 31 մետր 70 սանտիմետրի կամ մոտ 32 մետրի), որի վրա աշխատել են 10 տարի»<sup>566</sup>: Հայտնի է, որ խալիֆ ալ-Վալիդ II-ի պալատը, ինչպես նաև Հարուն ալ-Ռաշիդի կնոջ մասնաբաժինը հարդարված էին հայկական գորգերով և բարձերով, իսկ ալ-Մուքթադիրի մոր գանձարանում թանկարժեք էին համարվում հայկական գորգերը: Աշխարհագիր Իբն Ռուստան նշում է, որ լավագույնը համարվում էին Իսֆահանի շրջանի

<sup>559</sup> Սրվանձոյանց Գ., Գրոց ու բրոց, Երկեր, հ.1, Երևան, 1978, էջ 87–88:  
<sup>560</sup> Gantzhorn V., Orientalische Teppiche, s. 102, 103; Bristot M., Bildelexikon teppiche, Berlin, 2011, s. 308–309; Batari F., Ottoman Turkish carpets, Budapest, 1994, p. 99; Brüggemann W., 2007, s. 90–94, 102–105.  
<sup>561</sup> Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988, էջ 391–392:  
<sup>562</sup> Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 484:  
<sup>563</sup> Мартиросян А., укр. соч., с. 53.  
<sup>564</sup> Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, с. 398.  
<sup>565</sup> Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 22:  
<sup>566</sup> Mapp H., Ани, Ленинград-Москва, 1939, с.128.



գորգերը, քանի որ դրանք բոլորից շատ էին նման հայկական գորգերին<sup>567</sup>: Արաք աշխարհագիր Իդրիսին վկայում է, որ հատկապես հարգի են հայկական փոքր *տասպասար* կամ *տասպասարակ* անվանվող գորգերը<sup>568</sup>: Թուրք ճանապարհորդ Է. Չելեբին (1611–1679թթ.) գրում է Բաղեշի (Բիթլիս) խանի կողմից Մելեք Ահմեդ փաշային ընծաներ մատուցելու մասին, որոնց մեջ կային մետաքսով և ոսկեթելերով գործված Սպահանի երեք խալի, Նախիջևանի երեք գորգ և այլն<sup>569</sup>:

Գորգը հայկական եկեղեցու ներքին հարդարանքի գլխավոր տարրերից էր: Անդրադառնալով Հայոց եկեղեցու ներքին հարդարանքին՝ Մադաքիա արք. Օրմանյանը գրում է, որ «գորգ կամ կապերտ կը գործածի դասուն մեջ ու բեմին վրայ՝ ավելի կամ նուազ մեծ և աւելի կամ նուազ ազնիւ կտորներ փռելով, և դասն ու բեմն ալ ծածկելով մանաւանդ ձմեռային ցուրտ եղանակներուն՝ պաշտօնեաներուն ոտքին խնայելով»<sup>570</sup>: Նշենք նաև, որ արաքական տիրապետության ժամանակաշրջանից սկսած մահմեդական կառույցների ներսույթը, քրիստոնեական ավանդույթի օրինակով, նույնպես հարդարվում էր գորգերով: Արաք պատմիչների ու աշխարհագիրների բազմաթիվ վկայությունները Հայաստանում արտադրվող թանկարժեք գորգերի և գործվածքների մասին, որոնք արտահանվում էին խալիֆայության սահմանների մեջ ներգրավված տարբեր երկրներ, փաստում են, որ հայկական գորգերը գտնվում էին ոչ միայն խալիֆների ու արաք կառավարիչների պալատներում, այլև՝ մզկիթներում: Արքունական և եկեղեցական կանոններից էր գահին գորգ զցելը: Դեռևս խեթա-լուվիական տեքստերից իմանում ենք, որ պալատի օժման ծեսի ժամանակ գահին էին դնում թագավորի զգեստը, գորգը, կոշիկը<sup>571</sup>: Այս սովորույթը շարունակում է պահպանվել Արշակունյաց Հայաստանում, երբ արքաներին և հոգևորական բարձր դասին փառաբանելու նպատակով գահին գորգ էին զցում: Մղ. պատմիչ Փավստոս Բյուզանդը հաղորդում է, որ Հայոց և Պարսից արքունական սովորության համաձայն՝ «... Հայոց թագաւորին բազմական անդէն ընդ նմին առ նմա ի նորին տախտակին արկանել բազմական, օրէնք էին՝ զի թագաւորն Պարսից եւ թագաւորն Հայոց ի միում տախտի բազմէին ի միում գահոյս», այսինքն սովորության համաձայն հայ արքան, որն ուներ իր իսկ գորգը, բազմում էր Պարսից արքայի գահույթի վրա, նստելով Պարսից արքայի կամ սեփական գորգի վրա<sup>572</sup>: Հայոց կաթողիկոս Հովհաննես Դրասխանակերտցին հաղորդում է, որ Երազգավորսում գտնվող Սմբատ Բագրատունուն հարուստ նվերներ են ուղարկում, որոնցում «...երևելի զարդս հանդերձանաց, և նկարակերտ կազմուածս բազմականաց կարմրոյամբ որդանց...»<sup>573</sup>: Գորգերը Սմբատ Բագրատունուն ուղարկել էր արաք կառավարիչ Յուսուֆը, որը Վասպուրականի թագավոր Գագիկ I Արծրունու դրացին և մտերիմն էր: Յուսուֆին էլ իր հերթին թանկարժեք նվերներ էին մատուցում Վասպուրականի հայ ազնվականները: Նվերների մեջ առաջիններից էին հայկական գորգերը, որոնք, ներկված էին որդան կարմիրով և կարծում ենք՝ դրանք նույնպես պատրաստվել էին Վասպուրականում: Ստեփանոս Օրբելյանը (XIIIդ.), Սյունիքի եպիսկոպոսների օժման արարողությունը

<sup>567</sup> Мец А., укр. соч., с. 369.

<sup>568</sup> Марр Н., укр. соч., там же.

<sup>569</sup> Չելեբի Է., նշվ. աշխ., էջ 206:

<sup>570</sup> Մադաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս-Լիբանան, 1957, էջ 104:

<sup>571</sup> Луна, упавшая с неба, с. 45.

<sup>572</sup> Քիրտեան Յ., նշվ. աշխ., էջ 27–28:

<sup>573</sup> Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտցոյ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 198:

նկարագրելիս գրում է, թե ինչ խնդությամբ դիմավորեցին կաթողիկոսին, ուղեկցեցին դեպի Սյունիքի իշխանների գահատեղին՝ «խորանն արքունական» և նստեցրին ոսկեթել ու մարգարտազարդ բազմականով ծածկված գահին<sup>574</sup>: Գորգ նվիրելը, ինչպես նշվեց, պատիվ տալու ձևերից է: Գարեգին Սրվանձտյանցը «Մանանա» աշխատության մեջ գրում է Հոռմի պապի կողմից հայոց Նահապետ Ա. Եղեասցի կաթողիկոսին (1691–1705 թթ.) 1699 թ. առաքած ընծաների մասին, որոնցում կային՝ «զարմանալի *աթոռ*, պատվական *խալիչա* և ազնիվ *գավազան*»<sup>575</sup>: Առաքել Դավրիժեցին, նշելով գորգի կրոնա-ծիսական կարևոր նշանակությունը, գրում է, որ գորգը կաթողիկոսի կողմից ստացված վարդապետական նշաններից է: Ուշագրավ է, որ 1620 թ. Մովսես Սյունեցի վարդապետը (հետագայում՝ կաթողիկոս), բողոքելով Մելիքսեթ կաթողիկոսի անօրինությունների դեմ, վերջինիս ուղարկում է իր վարդապետական իշխանության նշանները՝ *փիլոնը*, *գավազանը* և *գորգը*<sup>576</sup>:

<sup>574</sup> Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., էջ 110:

<sup>575</sup> Գարեգին վարդ. Սրվանձտեանց, Մանանա, Կ.-Պոլիս, 1876, էջ 35:

<sup>576</sup> Դավրիժեցի Ա., նշվ. աշխ., էջ 232:



ՎԵՐՋԱԲԱՆ



Ամփոփելով, նշենք, որ դարերի խորքից եկող հայկական գորգարվեստը վառ արտահայտված ազգային ինքնատիպությամբ առանձնահատուկ տեղ ունի Արևելքի գորգարվեստում: Հետևելով հայկական գորգերի զարդաձևերի ու հորինվածքների ծագումնաբանության և իմաստաբանության բազմաթիվ ուսումնասիրություններին գալիս ենք այն եզրահանգման, որ դրանց ակունքները պետք է փնտրել հնագույն երկրագործական մշակույթի գիտելիքների համակարգում: Տնտեսության և արհեստների զարգացմանը զուգընթաց հարստանում էր նաև նշված գիտելիքների համակարգը, որն էլ անմիջապես արտահայտվում էր արվեստի նմուշների, օրինակ՝ մանածագործության հետ սերտորեն կապված խավով գործվածքների վրա: Խավով գործվածքի ստեղծումը և նրա գեղագարդունը հատուկ գիտելիքներ, հմտություն և տեխնիկական միջոցներ էին պահանջում: Վերը խոսվեց այն մասին, թե ինչպես է բրդյա գործվածքների արտադրության զարգացմանը նպաստել մանածագործական, մետաղամշակության, փայտամշակության, ներկարարական արհեստների զարգացումը: Հայտնի է, որ դեռևս Վանի թագավորության պալատական համալիրների ներսում մանածագործական արհեստանոցներին կից գործում էին ներկարարական, հյուսնության և մետաղագործական արհեստանոցներ: Գործիքների տեսակն ու ձևը, գործվածքների բանվածքը և բրոնզե գոտիների վրա պատկերված տեսարանները վկայում են, որ Վանի թագավորության անկվածն ու գորգերը գործվում էին ուղղահայաց տորքերի վրա: Պագիրիկի դամբարանադաշտից հայտնաբերված գորգը, մասնագետների կարծիքով, նույնպես գործվել է ուղղահայաց տորքի վրա<sup>577</sup>: Թանկարժեք գործվածքների, այդ թվում խավով գորգերի առաջին արտադրությունը, հնարավոր է դառնում միայն ուղղահայաց տորքերի, մետաղից,

<sup>577</sup> Баркова Л., укр. соч., с.28.

փայտից, ոսկրից պատրաստված գործիքների օգտագործման շնորհիվ: Ուշագրավ է, որ գորգագործական հաստոցի «տորք» կամ «տորգ» անվանումը, ըստ Հր. Աճառյանի, բնիկ հայերեն բառ է, հնլս. *doru՝ ծառ, փայտ* ձևից: Տորք բառը առաջացել է *տոռն* կամ *դուրգն* բառից՝ «իբրև *գտոռն* ձգեալ կամ իբրև *ըզդուրգն ճախարակեալ*», իսկ գերմաներենում այն՝ «ծանր բաներ վերցնելու գլանաձև փայտ է»<sup>578</sup>: Վանի թագավորության ժամանակաշրջանի գոտիներից մեկի տեսարաններում ներկայացված են բրդի մշակումն ու լվացքը, տորքի վրա գործելը, տորքից հանելն ու ծիսական պարերի ուղեկցությամբ պատրաստի գործվածքը տեղափոխելը<sup>579</sup>: Գոտիների պատկերներում առկա են գործվածքի և մարդկանց հագուստի կառուցվածքին վերաբերող մանրամասներ<sup>580</sup> (սկ. 44):



Նկար 44  
 ՓՈՐՍԳՐԱՋԱՐԴ ԳՈՏԻ ( դրվագ գործվածքի տեղափոխման տեսարանով)  
 Բ. ա. IX-VII դդ., Մծրին, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2916-1

Խոտ հիշեցնող ուղղահայաց կարճ գծիկները և հագուստի կտրվածքների գծիկավոր երիզները վկայում են դրանց խավով և ծուպավոր լինելու մասին: Ամպրոպի, պատերազմի և հաղթանակի աստված Թեյշեբայի բարձրաքանդակի վրա (Արծկե-Աղիլջևազ, Վանի նահանգ) ակնառու է հագուստի պատկերը: Հագուստի մակերեսն ամբողջությամբ ծածկված է աստղախաչերի, վարդյակների, քառանկյունիների կրկնվող զարդաձևերով, որոնք հայկական գորգերի մշտառկա մոտիվներից են<sup>581</sup>: Ֆ. Գանցհորնը նշում է, որ հարթությունն անվերջությամբ լցնելու սկզբունքն՝ առաջին անգամ Վանի (Ուրարտուի) ար-

<sup>578</sup> Աճառյան Հ., Հայերեն արձատական բառարան, IV, Երևան, 1979, էջ 422-423:  
<sup>579</sup> Գրեկյան Ե., նշվ. աշխ., էջ 293, 308; Петросян Э., Храмовый праздник в стране Биайнили/ Урарту, Արագածի թիկունքում, Երևան, 2018, էջ 190, 196:  
<sup>580</sup> ՀՊԹ Հ-2916-1  
<sup>581</sup> ՀՊԹ Ա-9265ա, 9190, 9181, 10726, 11427, 11253



վեստում է<sup>582</sup>: Սարգոն II-ի (Ք. ա. 714 թ.) արձանագրության մեջ հիշատակվում է Վանի թագավորության Խալդի աստծուն նվիրաբերված՝ վերադիր ոսկե թիթեղներով թանկարժեք գործվածքը<sup>583</sup>: Գրավոր աղբյուրներից և պեղումների գտածոներից հայտնի է, որ հայ մանածագործներն ու գորգագործները հետագայում նույնպես անխավ և խավով գործվածքների՝ դիպակի, թավշի և գորգի բանվածքի մեջ օգտագործել են թանկարժեք մետաղն ու գոհարեղենը: Իսկ XX դ. սկզբին Վան-Վասպուրականի քաղաքները, օրինակ՝ Շատախը, շարունակում են մնալ բրդյա (շալ) կտորների, գորգերի ու կարպետների պատրաստման ամենահայտնի կենտրոններից: Մեկ անգամ ևս անդրադառնանք X դ. արաբ աշխարհագիրների հիշատակություններին: Իբն Հաուկալը թվարկելով Դվինում այժի նուրբ մագից (միրիզգա) և բրդից պատրաստվող գործվածքների տեսակները՝ *գորգեր (բուսութ)*, *բարձեր (վասաիդ)*, *նարեղու բարձեր (մակաիդ)*, *ծածկելու (թամբի) գորգեր (անմաթ)*, *տարապի գորգներ (տիրաթ)* և այլն, նա ավելացնում է, որ դրանք ներկվում են որդան կարմիրով (կիրմիզ), և հայտնի էին *հայկական արտադրանք (ասնաֆ ալ-արմանի)* անվանումով: Իբն Հաուկալը «արմանի» է կոչում նաև *հասար գործվածքեղենը (բուսուր)*, *վարագույրները (սուսուր)*, *երկար գորգերը (անխախ)*, *կաշվե հենարարները (մասավիր)*, ինչը «ոչ մի տեսակներից իր նմանը չունի աշխարհի որևէ մասում»<sup>584</sup>: Ալ-Իսթահրին իր ուղեգրություններում հիշատակում է Դվինում արտադրվող *բրդյա գորգերի, բարձերի երեսի (վասաիդ)*, *հենարարների (մակաիդ)*, *գորգների (տիրաթ)* և այլ՝ «ասնաֆ ալ-արմանի» ապրանքների, ինչպես նաև Դվինից արտահանվող որդան կարմիրով (կիրմիզ) ներկված թելերի մասին<sup>585</sup>: Չնայած գեղարվեստական առանձին տարրերի՝ հորինվածքների, զարդաների նկարագրության բացակայությանը, միանշանակ կարող ենք ասել, որ այս ամենը վկայում է Դվինում արտադրվող կտորների ու գորգերի հարուստ տեսականու մասին: Սակայն, հիմնվելով ստորև բերվող պատմագրական վկայությունների վրա, միանշանակ կարող ենք ասել նաև, որ Դվինում բրդյա կտորների ու գորգերի պատրաստման սկիզբը դրվել է դեռևս Վանում (Տուշպա) և Վանի թագավորության տարածքում գործող ջուլիակագործական արհեստանոցներում: Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու բարձրաքանդակներից մեկում Գագիկ I Արծրունի թագավորը բազմած է պատկերագրող գործվածքի՝ գորգի կամ բարձի վրա): XIII դ. աշխարհագիր Յակուտը (1178–1229 թթ.) մեջբերում է IX դ. ճանապարհորդ Աբու Ավնիի վկայությունը Վանում գործվող մեծ գորգերի մասին<sup>586</sup>: Իսկ 982 թ. պարսիկ անանուն աշխարհագիրը խոսում է Բերկրիի, Արճեշի, Ախլաթի (Խլաթ), Նախիջևանի, Խոյի և Բաղեշի (Բիթլիսի) բարգավաճ, բազմամարդ, փոքր ոստանների մասին՝ շեշտելով, որ այդտեղ կան հարստություն և վաճառականներ<sup>587</sup>, և արտադրվում են մեծ քանակությամբ *գիյու-գորգեր (գիյու-հա-էյի գալի)*, ինչպես նաև աղոթագորգեր: Հայկական գորգերի արժեքավոր լինելու վավերագրերից է Իբն Խալդունի հիշատակած՝ VIII դ. արաբներին տրվող բնահարկի ցուցակը, որտեղ ասվում է, որ Հայաստանը տարեկան քսան գորգ (բուզուտ մահֆուրա) պետք է ուղարկեր Բաղդադի խալիֆին, որպես հարկ<sup>588</sup>: Վենետիկցի

582 Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 53–55:  
 583 Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 20; Пиотровский Б., Искусство Урарту, с.36.  
 584 Տեր-Ղևոնդյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 599, 630:  
 585 Տեր-Ղևոնդյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 574:  
 586 Թեմուրճյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 32:  
 587 Քիրտան Յ., նշվ. աշխ., էջ 63:  
 588 Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 17–18:

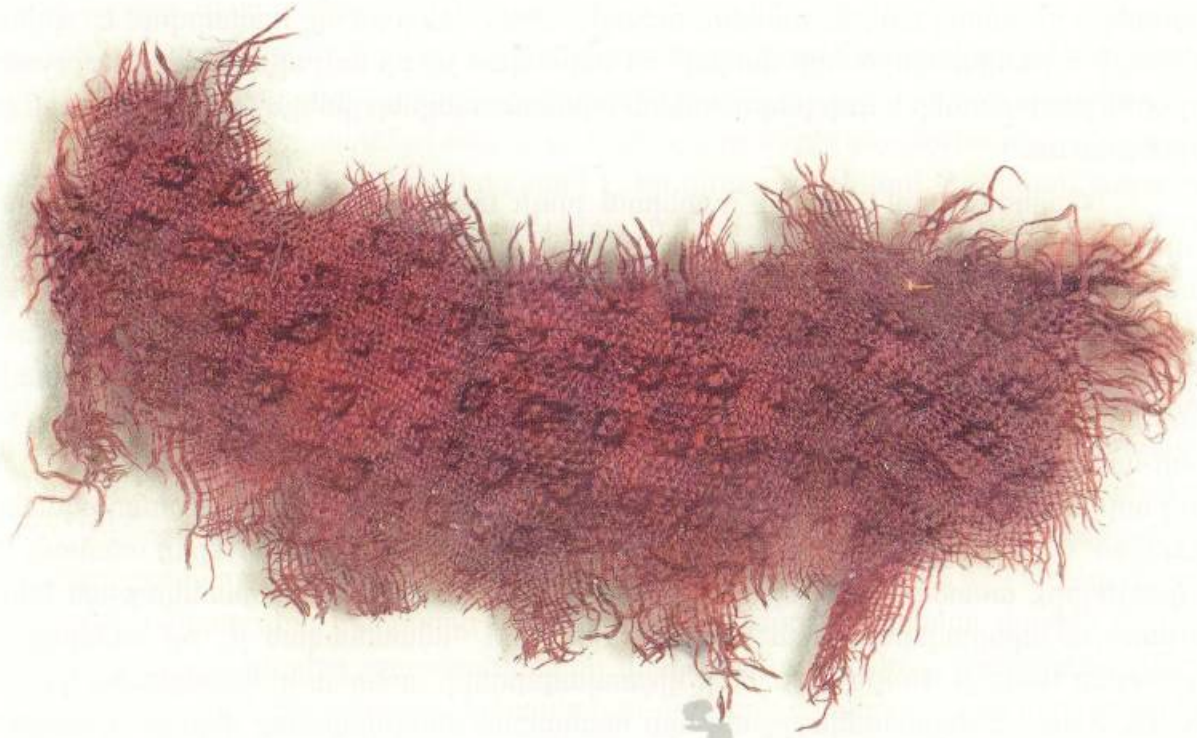
ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն (1254–1324 թթ.) Փոքր Հայքի՝ Կոնիա, Կեսարիա, Սեբաստիա, քաղաքներին վերաբերող իր ուղեգրության մեջ նշելով, որ այդտեղ բնակչության մեծ մասը հայերն ու հույներն են, հիշատակում է նաև, որ այդ քաղաքներում արտադրվում են աշխարհի նրբագույն բրդյա գորգերն ու կարմիր կտորները<sup>589</sup>:

Անիի պեղումներից հայտնաբերված բրդյա կարպետի և մետաքսյա կտորների հատվածները<sup>590</sup> (նկ. 45, 45ա)<sup>591</sup> հաստատում են օտար աղբյուրների վկայությունները: Ուշագրավ են XIII դ. արձանագրություններում հիշատակվող Անիի արհեստավորների թաղամասերն ու դրանց անվանումները, որոնցից մեկը՝ *Կարպունցը* համարվում էր գորգագործների և թաղիքագործների փողոց<sup>592</sup>: Բացառված չէ, որ տվյալ ժամանակաշրջանում այդպիսի թաղամասեր և գորգագործական արհեստանոցներ լինեին Հայաստանի այլ քաղաքներում ևս:

Հայաստանում IX–XIII դարերում բրդի մշակումն ու թանկարժեք կտորների ու գորգերի արտադրությունը մեծ համբավ էր վայելում: Մեզ հասած Երզնկայի «1280 թ. Փաստաթուղթը», Կիրակոս Գանձակեցու «Պատմությունը», Մարկո Պոլոյի «Գիրքը» աղբյուրագիտական կարևոր տեղեկություններ են հաղորդում Հայաստանում անկվածագործության և գորգագործության մասին: Կիրակոս Գանձակեցին Գետիկի հոչակավոր վանքի բացման առիթով Հաթերքի իշխան Վախթանգի կնոջ՝ Արզուխաթունի կողմից խորանի համար այժի մագից պատրաստած վարագույրի մասին գրում է, որ այն այժի փափուկ աղվամագից հյուսված վարագույր է, ներկված պեռ-պեռ գույներով, քանդակաձև ու նկարված՝ Փրկչի ու այլ սրբերի պատկերներով: Պատմիչի խոսքով՝ «Ովքեր տեսնում էին (վարագույրը), աստծուն օրհնություն էին տալիս, որ կանանց ոստայնանկության իմաստություն ու նկարակերտության հանճար տվեց»<sup>593</sup>: Պատահական չէ, որ հունգարացի գորգագետ Կարոլի Գոմբոշը հայտնի վիշապագորգերի ստեղծումը հատկապես կապում է XIII դ. հետ, մի ժամանակաշրջան, երբ հայկական գորգարվեստը վերելք էր ապրում: Հայկական գորգագործության և անկվածագործության նոր վերելքը տեղի է ունենում միջազգային առևտրի զարգացման և աշխուժացման նոր փուլում՝ XVII դ.: Այն, իհարկե, կապ ուներ XVII դ. առաջին կեսին Նոր Ջուղայում ստեղծված հայ առևտրական ընկերության հետ, որի անդամները 1618 թվականին ձեռք էին բերել Պարսկաստանի հում մետաքսի միջազգային վաճառքի մենաշնորհային իրավունքը: Մետաքսյա թելերից բացի հայ վաճառականներն արտահանում էին բրդյա և մետաքսյա գորգեր, թանկարժեք կտորներ, ծածկոցներ և այլն<sup>594</sup>: Վավերագիր փաստաթղթերից հայտնի է, որ XVII դ. կեսերից սկսած՝ վաճառականների հետ միասին դեպի Ռուսաստան և Եվրոպա են մեկնել են մեծ թվով հայ մանածագործ ու գորգագործ վարպետներ<sup>595</sup>: Արևմտյան Հայաստանի գործվածքների վերաբերյալ թուրք ճանապարհորդ Է. Չելեբին գրում է, որ Բարձր Հայքի Բաբերդ (Բայբուրթ) քաղաքում արտադրվող «գործվածքներից հայտնի են կարպետները, սեջադենները, որոնք

589 Марко Поло, Книга, с. 56.  
 590 ՀՊԹ Հ-123-1122, 123-1128, 123-1129  
 591 Орбели И., Каталог Анийского Музея Древностей, С.-Петербург, 1910, с.34–39; Արահամյան Վ., Արհեստները Հայաստանում IV–XVIII դդ., Երևան, 1956, էջ 181–183:  
 592 Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. III, Երևան, 1976, էջ 565:  
 593 Կ. Գանձակեցի, նշվ. աշխ., էջ 156–157:  
 594 Армяно-русские отношения в XVII веке, Ереван, 1953, с.44–64.  
 595 Ավանեսյան Լ., Ջուղայեցի հայերի առևտրական երթուղիների աշխարհագրությունը, Ծովի մշակույթը՝ մարդկության մշակույթն է քաղաքակրթությունների երկխոսություններում, Երևան, 2011, էջ 45–49:





Նկար 45  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մերարս, ՀՊԹ Հ-123-1129, հայրնարերված 1909 թ.



Նկար 45ա.  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մերարս, ՀՊԹ Հ-123-1128, հայրնարերված 1908 թ.



շատ ընտիր են և տարվում են շատ երկրներ»<sup>596</sup>: Կեսարիայի մասին ասում է. «այս քաղաքում բոլոր տեսակի արհեստները զարգացած են և նրանց արտադրանքը հայտնի է»<sup>597</sup>: Բաղեշի (Բիթլիսի) խան Մելեք Ահմեդ փաշային ուղարկված ընծաների մասին է. Չելեբին գրում է, որ դրանց մեջ էին երեք՝ մետաքսով և ոսկեթելերով գործված Սպահանի խալի, երեք՝ Նախիջևանի գորգ և այլն<sup>598</sup>: Լևոն Խաչիկյանը, վերլուծելով «Բրդի մշակման մասին տրակտատը» (XIV դ.), կարևոր եզրահանգումներ է անում միջնադարյան մանուֆակտուրային տիպի կապիտալիստական ձեռնարկության կառուցվածքի ու բնույթի մասին: Հիշված տրակտատում տեղեկություններ կան առ այն, որ բրդի հումքը Ֆլորենցիա ներմուծվում էր Անգլիայից, Ֆրանսիայից, Թունիսից, Իսպանիայից, Լևանտյան երկրներից և Հայաստանից<sup>599</sup>, իսկ Երզնկայի ճարտար մանածագործները XIII–XIV դդ. հյուսում էին «աշխարհի լավագույն բեհեզները» (Մարկո Պոլո) և «իր անունով կոչվող գեղեցիկ կերպասները» (Յակուտ, Իբն-ի Բատուտա), որոնք արտահանում էին արտաքին շուկա<sup>600</sup>:

Արտադրանքի որակը սերտորեն կապված էր արհեստագործական գործիքների ու սարքավորումների որակից: Ձեռագիր մատյաններում կան վկայություններ, որ այդ ժամանակ կատարելագործվել էր ոստայնանկի տորքը: Գործածության մեջ է մտել ու լայն տարածում գտել *հորագործ կոչվող տորքը*, որի վրա աշխատում էին և՛ ձեռքով, և՛ ոտքերով: Մաթևոս Զուղայեցին, նկարագրելով ոստայնանկի աշխատանքը, գրում է. «Յորժամ ոստան հենէ, նախ չափէ գմի թելն եւ ապա հենէ. եւ ի գործելն՝ ոտիքն եւ ի ձեռօքն վճարէ, եւ զինչ գործէ՝ ծրարէ ի վերայ սալմնին»<sup>601</sup>: Հեղինակն անդրադառնում է նաև մետաղամշակման համեմատաբար ավելի կատարելագործության հասած գործիքների կիրառմանը<sup>602</sup>: Հայտնի է նաև, որ ֆեոդալական ու վանական խոշոր տնտեսություններն իրենց անհրաժեշտ արհեստագործական արտադրանքի մի մասը ձեռք էին բերում ոչ թե քաղաքային շուկաներից, այլ դոյակներին ու վանքերին կից արհեստանոցներից<sup>603</sup>: Խոշոր վանքերին կից արհեստանոցների մասին կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում Ստեփանոս Օրբելյանը: Խոսելով Տաթևի վանքի շինության առանձին էտապների մասին, պատմիչը գրում է, որ այնտեղ կառուցվել են «գաղտանոցս գետնափորս ի ներքոյ վանիցն՝ ծածուկ երկրաւ, բազում տունս եւ դարանս ի պէտս եկեղեցոյն... եւ սրբաշէն տրապէզս եւ գործատներս. համբարանոցս եւ սրբարանս եւ գրատունս»: Կամ՝ «շինէ (թագուհին Սինեաց Շահանդուխտ) եւ ...զհամբարանոցս եւ գործատունս եւ շուրջ պարսպէ զվանքն»<sup>604</sup>: Արհեստները միջնադարյան Հայաստանի քաղաքներում, անտարակույս, կազմակերպված են եղել համբարական սկզբունքներով<sup>605</sup>: Մեծ հավանականությամբ կարելի է ասել, որ այդ արհեստավորների մի մասը հոգևորականներ էին: Ինչպես կարելի է եզրակացնել Յակոբ Կլայեցի կաթողիկոսի (1268–1286թթ.) «Մեկնութիւն նորբ գրեանց» անտիպ աշխատության էջերից.

<sup>596</sup> Է. Չելեբի, նշվ. աշխ., էջ 126:  
<sup>597</sup> Է. Չելեբի, նշվ. աշխ., էջ 148:  
<sup>598</sup> Է. Չելեբի, նշվ. աշխ., էջ 206:  
<sup>599</sup> Խաչիկյան Լ., Արհեստագործության վիճակն ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում X–XIV դարերում, էջ 300–301:  
<sup>600</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 302:  
<sup>601</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 303:  
<sup>602</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., նույն տեղում:  
<sup>603</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 305:  
<sup>604</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 305:  
<sup>605</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 306:

«յատուկ ամենայն վանաց ամենայն եղբարց արուեստ որոշել չէ պարտ: Վասն զի ոմն վանուց այս ինչ պիտոյ է եւ ոմն՝ այս ինչ. եւ է արուեստաւոր մի վանիցն չգայ ի պէտք վասն նիւթոցն անպատրաստութեան եւ դժուարագիտ լինել(ոյ), բայց այլում տեղոջ՝ նիւթն առատ եւ պիտանի եղբարցն եւ դիւրավաճառ»: Շարունակության մեջ կաթողիկոսը պահանջում է կղերական արհեստավորներից «չբաղուել պերճանքի իրերի, ոսկեկար գործուածքների եւ այլ թանկարժէք ապրանքների արհեստագործութեամբ...»<sup>606</sup>: Երզնկայում 1280թ. ստեղծված *ջուլիակների Եղբայրության* ղեկավար հռչակվում է վարդապետ Գրիգոր Սանահնեցին: Իսկ Եղբայրության կանոնադրությունը կազմում է Հովհաննես Երզնկացին: Այսպիսով, ջուլիակների համբարական կազմակերպությունները ղեկավարվում էին հոգևոր դասից:

Շատ ավելի սակավ են տեղեկությունները ֆեոդալական դոյակներին կից գործատների մասին: Հիմք կա ենթադրելու, օրինակ՝ Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք քարոզութեան, որ կոչի ձմեռան հատոր»-ից, որ գործատներում բանում էին ստրուկ-ծառաներ, որոնք արհեստներ գիտեին<sup>607</sup>: Հայտնի է, որ արհեստավորներն իրենց աշխատանքի վարձը հիմնականում ստանում էին դրամով<sup>608</sup>: Վերոնշյալ գրավոր աղբյուրների մեջ առկա տեղեկությունները վկայում են միջնադարյան Հայաստանի հռչակավոր գորգերի և անկվածի արտադրության, դրանց արժեքների, ապրանքային նշանակության մասին<sup>609</sup>:

Հայկական միջնադարյան գորգերի գեղարվեստական արժեքի առհավատյան են մանրանկարներում<sup>610</sup>, եկեղեցիների բարձրաքանդակներում<sup>611</sup>, եվրոպական Վերածննդի նկարիչների կտավներում տեղ գտած բազմատեսակ «պարի զարդ», «բազմական», «տապաստակ» գորգերի պատկերները: Գահավորակի գորգի վրա հաճախ տեղադրվում են հոգևոր (Տիրամոր) կամ աշխարհիկ անձանց պատկերներ: Օրինակ՝ Հաթերքի Վախթանգ իշխանին պատկերող մանրանկարում իշխանը նստած է բարձրաթիկունք աթոռին, որի վրա փռված է *զարդարուն գորգ*<sup>612</sup>:

Միջնադարյան հայկական գորգարվեստի ավանդույթները վերականգնելու փորձ են արել «Երևանգորգ»-ի գորգագործները: 1930-ականներին սկսվում է հայկական մանրանկարների մոտիվներով գորգերի արտադրությունը, որոնց տրվեց «Հայկական նկար» անվանումը<sup>613</sup>: Նորաստեղծ արտադրությունում ամենալուրջ փորձերն էին արվում վերականգնելու անկում ապրած հայկական գորգարվեստի համբավը: Այս խնդրում անուրանալի է Հ. Քեչիշյանի ավանդը: Դեռևս 1920-ականներին մամուլն այդ կապակցությամբ գրում է. «Կրթական գործավարի առաջարկով, գործավարներու խորհուրդը ընտրած է հանձնաժողով պետական գորգերեն ընտրելու համար գեղարվեստի նշանակություն ունեցողները: Հանձնաժողովի նախագահն է հայտնի ակադեմիական պ. Ա. Թամանյանը, անդամներ Մ. Սարյանը, Հ. Ակունյանը, Եր. Լալայանը, Տ. Գրիգորյանը»<sup>614</sup>: Ալեքսանդր Թա-

<sup>606</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 305–306:  
<sup>607</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., նույն տեղում:  
<sup>608</sup> Խաչիկյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 313:  
<sup>609</sup> Շահվելու որդի Սահրադի հաշվեմատյանը, Երևան, 1994, էջ 37–38, 41, 43, 46, 50–51, 53–54:  
<sup>610</sup> Armenian miniatures of the 13th and 14th centuries, plate 28; Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 126–140:  
<sup>611</sup> Գանցհորն Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 102, նկ. 136:  
<sup>612</sup> Գարեգին արք. Յովսէփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ, Պրակ Ա, Երուսաղէմ, 1935, էջ 4–5:  
<sup>613</sup> ՀՊԹ Ա-8, 18, 21, 23, 24  
<sup>614</sup> Հայաստանի կոչնակ, №5, Նյու Յորք, 1924, էջ 471:



մանյանի, Մարտիրոս Սարյանի, Երվանդ Լալայանի և այլոց ներգրավումը գեղարվեստական բարձրարժեք գորգերի արտադրության գործի մեջ լավագույն վկայությունն է խնդրի արժեվորման և կարևորագույն նշանակության մասին: 1930–1935 թթ. «Հայտնարկոտայի» գորգագործական բաժնի և վարչության նախագահ՝ Հմայակ Երզնյանի աշխատանքների շնորհիվ Հայաստանի Գորգամիությունը՝ 1934 թվականից Գորգ միավորումը, վերականգնում է հայկական հայտնի նկարներով գորգերի արտադրությունը, որոնք Արևմուտքում արժանանալով բարձր գնահատականի մասամբ վերականգնում են հայկական գորգի երբեմնի համբավը<sup>615</sup>:

Ամփոփելով հայկական գորգերի զարդարվեստի, ինչպես նաև ծագման և զարգացման խնդիրների սույն հետազոտությունը՝ կարող ենք արձանագրել հետևյալ եզրակացությունները.

1. Հանգույցներով խավ ունեցող բրդյա գործվածքի՝ գորգի արտադրությունը Հայաստանում պայմանավորված էր տեղական հումքի և տեղական արտադրական միջոցների առկայությամբ, ոստայնանկության, մետաղամշակության, փայտամշակության, ներկարարության զարգացմամբ, որն, անկասկած, հնարավոր էր նստակյաց կենսակերպի պայմաններում;
2. Հայկական գորգերի գեղարվեստական տարրերը՝ հորինվածքը, զարդապատկերներն ունեն ոճական ուրույն ձեռագիր, որն հատկանշական է հայկական դեկորատիվ-կիրառական արվեստին;
3. Հայկական գորգերի պատկերագրության մեջ առանձնանում է ագրարային խորհրդանշանների համակարգը;
4. Խորհրդանշանների այս համակարգը՝ անկախ ժամանակաշրջանից (նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական), նյութից (քար, կավ, մետաղ, փայտ, գործվածք), ծավալից ու ձևից (ճարտարապետական կոթող, կիրառական արվեստի ու ձեռագրարվեստի նմուշ), մշտապես առկա է հայկական պատկերագրության մեջ;
5. Գորգերի պատկերագրությունը ոչ միայն հայկական զարդարվեստի մասն է, այլև ազգային աշխարհընկալման յուրատիպ դրսևորումը, այնպես, ինչպես՝ հայկական ճարտարապետության, քարակույտի արվեստի ու ձեռագրարվեստի տարրերը;
6. Հայկական գորգերի պատկերների հորինվածքային կապը քրիստոնեական կառույցների կազմության և քրիստոնեական խորհրդաբանության հետ բավարար հիմք են հայկական գորգարվեստն արևելաքրիստոնեական մշակույթին դասելու համար;
7. Հայկական գորգերի առանձնահատկություններից է զարդապատկերների իմաստաբանական և գաղափարական կապն ազգային հոգևոր մշակույթի՝ հավատալիքների, արևապաշտության, ջրապաշտության, բեղմնապաշտության, նախնու պաշտամունքի և ծեսերի հետ;
8. Հայկական գորգն ազգային ինքնության անկապտելի ցուցիչներից է:

<sup>615</sup> Արրահամովիչ Հ., նշվ. աշխ., էջ 33–35:

РЕЗЮМЕ

ЭТИМОЛОГИЯ И СЕМАНТИКА  
ОРНАМЕНТОВ АРМЯНСКИХ КОВРОВ

Армянское искусство ковроткачества имеет многовековую историю. Находки безворсовых и ворсовых тканей, обнаруженные в могильных комплексах на территории исторической Армении свидетельствуют о древней традиции изготовления различных шерстяных тканей и ковров. Основным материалом для изготовления ковров (безворсовых и ворсовых) была овечья шерсть и козий волос, что было обусловлено большим количеством овец и коз в природе Армянского нагорья. По сведениям археологических раскопок, одомашнивание и разведение мелкого рогатого скота на Армянском нагорье произошло в VI–V тысячелетиях до Р.Х. Обработка шерсти имела большое значение ввиду того, что она на территории Армении была главным товаром вывоза и обмена. По мнению специалистов после металла шерсть стояла на втором месте в обмене. В перечне торговых товаров, вывозимых из Армении, о шерсти, тканях и коврах говорится в отчетах и описаниях арабских историков и географов IX–XI веков. В сочинении арабского писателя Джахиза (ал-Джахиз Усман Амр ибн Бакр (776–868 гг.) о торговле есть цитата из Ас-Саалиби, который ставит армянскую шерсть по качеству на первое место после знаменитой египетской. Из архивных материалов XIII–XIV вв. становится известно, что шерсть для текстильных мануфактур Флоренции наряду со странами Левантии поставляла также Армения.

Обработка шерсти неразрывно связана с ткацким делом. Находки большого ко-

личества тканей, датируемых в основном II тысячелетием до Р.Х. свидетельствуют о возможном существовании упрощенных ткацких станков, изготовленных из дерева, а также инструментов по изготовлению этих тканей. Обнаруженные костяные головки пряслиц, грузики для стягивания нитей основы, бронзовые и костяные копичи-уплотнители уточных нитей и узелков и т.д. говорят о развитом ремесле ткачества на территории Армении. Из погребений и хозяйственных отделов древних поселений на территории Армении (Артикские погребения № 89, 223, 428 (II тысячелетие до Р.Х.); территория древнего города Тейшебаини в Кармир Блуре (VII в. до Р.Х.)) были найдены фрагменты тканей, одна из которых высокого качества и с изображениями свастики и других геометрических орнаментов. Не вызывает сомнения, что недошедшие до нас изделия из шерстяных нитей были разукрашены также, как другие предметы декоративного искусства. Нити тканей имеют органическое происхождение и подвержены быстрому разрушению. Именно поэтому редкими считаются находки тканей, ковров.

Геометрические фигуры, зооморфные, орнитоморфные и антропоморфные изображения, иероглифические знаки и идеограммы, которые всегда присутствуют на армянских коврах, встречаются еще на наскальных изображениях Армянского нагорья и археологических предметах. Метод сравнительного анализа способствует идентификации многих древних изображений с изоб-



ражениями и орнаментами ковров. В некоторых случаях они идентичны не только по стилию и форме изображения отдельных орнаментов, но и по композиционной структуре фрагментов с астральными символами, растительными, зооморфными и антропоморфными изображениями. Иногда на коврах и коврах встречаются абстрагированные изображения архаичных мифологических персонажей, которые имеются в сюжетных сценах древнего изобразительного искусства. Семиотическое исследование значения орнаментов выявляет их информационно-смысловую нагрузку. Методом сравнительного анализа выявляется также семантическая связь между орнаментами армянских ковров и памятниками духовной культуры армян. Рассматривая вопросы этимологии и семантики орнаментов армянских ковров как необходимое условие для исследования значения этих орнаментов, можно сделать обобщения: 1. орнаменты армянских ковров архаичны и возникли в глубокой древности; 2. они встречаются на памятниках материальной культуры Армянского нагорья, и их появление обусловлено хозяйственным укладом и образом жизни наших предков. Семантика этих орнаментов имеет определённую связь с развитием земледелия и скотоводства. Эта связь прослеживается в народных наименованиях некоторых орнаментов ковров, таких как *пруг, хлеб, воловьши следы, гата, вилы, овечий рог* и т.д.; 3. орнаменты ковров – символы, а иногда и идеограммы. Таким образом, орнаменты армянских ковров имеют не только художественную ценность, но и содержат семиотическую функцию. Наименования орнаментов могут подсказать их семантику. Так как орнаменты появились на предметах ещё в глубокой древности, они являются выражением мифотворческого мышления древнего человека, когда любая форма, цвет, величина имели образное выражение, наделённое воображаемыми чертами. Особенность художественного рисунка армянских ковров заключается в том, что композицией, орна-

ментом и расцветкой рисунок ковра выражает архаические представления о сотворении космоса, идейно связан с космогоническими мифами, древними верованиями и культурами. В композиционной структуре рисунка ковра отразилось мифологическое представление о космической модели мира, которая имеет 1. *центр*: сакральное место, откуда началось сотворение мира; 2. *космическое пространство вокруг центра*, состоящее из космических тел, одушевлённых и неодушевлённых предметов (астральные тела, растения, животные, люди, божественные существа), находящихся в этом пространстве; 3. *пояс*, окаймляющий мир и защищающий его от хаоса.

Центр композиции ковра соответствует понятию *середина мира* – одна из важных категорий моделирования пространства в системах. Обладающий высшей ценностью в пространстве центр – та точка, где свершился акт творения. Так как центр задаёт схему развёртывания всего, что есть в пространстве, то в композициях армянских ковров центр представляется в виде медальона с изображением мирового древа, солярного или иного астрального символа или же представляется в виде алтаря, храма (на коврах в виде проекции плана известных храмов и церквей). По канонам организации сакрализованного мира в композиции или в композиционных фрагментах ковров есть центр, где размещается основной орнамент композиции, вокруг которого уже располагаются элементы упорядоченного космоса: символические изображения стихий, светил, растений, животных, людей. В мифологической модели мира через середину или центр проходит мировая ось (*axis mundi*) – устойчивая опора мира. Зародившаяся в древности идея центра мира, продолжает существовать в христианском мировосприятии и соблюдаться в композициях ковров, сделанных для церквей и храмов. Армянские ковры с изображением алтаря-хорана имеют элементы модели мира: вертикально по

оси алтаря – изображение лампы, а вертикально по центру коврового поля или на колоннах алтаря – изображения древа жизни, на фронте алтаря – солярные знаки или астральные символы, имеющие отношение к небесному своду. Примечательно, что ковры с изображениями алтаря (до нас дошли в основном экземпляры XVI–XVII вв.) имеют определённую величину (125–135 см на 163–190 см) и предназначались для сакрального центра в храме – ризниц священного алтаря. Большую группу составляют медальонные ковры, на которых в центре композиции размещён один или вертикально по центру несколько медальонов. Некоторые по контуру опять повторяют проекции планов армянских крестовокупольных и базиличных церквей. Главное место в интерьере восточно-христианской церкви занимали ковры. В средневековых больших монастырях (например Татевский монастырь) были мастерские, где сами священники занимались ремеслом ковроделия. Они же изготавливали ценные ткани и ковры. Историк второй половины XIII – начала XIV века митрополит Степанос Орбелян описывает работу монастырских мастерских. Можно предположить, что рисунки композиций этих ковров составлялись художниками миниатюристами рукописей. Поэтому ковры для использования в соборах монастырей соответствовали канонам христианского изобразительного искусства. Этим объясняется идентичность в художественном оформлении дошедших до нас армянских средневековых ковров с изображениями армянской миниатюры. Несомненно, церковь была одним из главных заказчиков ковров. Неслучайно, что среди медальонных ковров есть ковры, в центре композиции которых размещены орнаменты, имеющие контуры плана некоторых храмов. Например, медальоны ковров XIX в. (МИА Э-7867-8, 10740, 9163, 10297 и др.) повторяют план крестовокупольных церквей: Кафедральный собор в Эчмиадзине, храм св. Рипсима (618 г.) и др. Группа ковров Гандзака, Егегнадзора, Карина с

вертикально композиционной структурой (МИА Э-7214, 8057-1, 9262, 11380) имеют аналогии с армянскими базиличными залами храмов (храм в Аруче, VII в.). Ковры Гардмана, Лори, Тавуша с главной композиционной структурой типа алтарь (МИА Э-10206, 10867) в контурах вертикальной композиции основного орнамента коврового поля повторяют проекцию плана базиличных храмов (церковь VI в. в Одзуне). В то же время изображения армянских ковров можно увидеть на миниатюрах древних рукописей. На фронте хоранов-алтарей изображены мотивы армянских ковров: звезды (Евангелие из Карина 1232 г.), стилизованные растительные и геометрические орнаменты (Евангелие из Себастии 1262 г., Евангелие из Иерусалима 1260 г.). С внешней стороны фронтонов: на капителях колонн, также как на армянских коврах размещены изображения птиц, головы львов, быков, святых. В основании фронтона и колонн орнаментальные пояса идентичные декоративным поясам ковров, окаймляющих композицию коврового поля. Часто вертикальные пространства на миниатюрах занимают изображения ковров. Ковровые изделия были составной частью армянского быта. Отделка всего интерьера коврами и коврами обычное явление в армянской среде. И поэтому в средневековых миниатюрах сцены, имеющие вертикальные и горизонтальные пространства, организованы соответственным образом. Во многих письменных источниках X–XIV вв. есть информация о развитии и расцвете армянского искусства ковроткачества в эту эпоху. Знатки армянского коврового искусства Кароли Гомбош, Серик Давтян, Фолкмар Гантцорн предположительно к XIII–XIV вв. относят начало широкого производства *вишапагоргов* с изображениями драконов и сценами драконоборчества, *цахкагоргов* с цветочными, орнитоморфными и зооморфными мотивами. Известный теолог и идеолог христианской церкви архимандрит Ованнес Ерзнкаци (Матенадаран, рукописи 2329, 652,) пишет, что в городе Ерзнка, знаменитый сво-



ими традициями ткачества, в 1280 году было создано «Братство ткачей», главой которого был провозглашен архимандрит Григор Сана(н)неци. Устав и каноны братства ткачей были составлены самим Ованнесом Ерзнкаци. Все это свидетельствует о том, что искусство ковроткачества в эпоху христианского средневековья было искусством определенного сословия, обладающего высокими знаниями о построении мира и всего сущего.

На многих коврах внутри медальона имеется стилизованное изображение мирового древа. Мировое древо с солярным знаком на верхушке дерева, встречающаяся в искусстве Месопотамии, древней Армении, Ирана и др., одна из главных в искусстве ковроткачества Армении. Часто в центре медальона – солярный знак или восьмиконечная звезда, от которых в направлении четырех сторон света расположены стилизованные ветви дерева. На концах ветвей опять имеются солярные знаки, символизирующие плодородие (МИА Э-9046, 9116, 10739).

Повторяя сюжетную линию космогонических мифов, композиция пространства вокруг центра выражает идею *пространства вокруг сакрального центра*, которое занято изображениями астральных знаков, символами стихии воды, земли, огня, одушевленными и неодушевленными фигурами. Изображения солярных символов и других астральных знаков в виде стилизованных цветов в форме креста или цветка: розетки, восьмиконечные звезды, изображение месяца с цветком в середине – излюбленные мотивы армянских ковроделов и ткачей. Они имеются во всех композициях армянских ковров и известны еще с древних наскальных рисунков Армянского нагорья. Наличие древних обсерваторий (например, в Мецаморе) свидетельствует о наблюдении за небесными светилами еще в глубокой древности. В искусстве Ванского царства мотив солнца и звезды постоянно встречается на фресках, скульптурах, бронзовых изделиях и т.д. Особый интерес вызывает роскошная

одежда рельефной фигуры бога Тейшебы, обнаруженной в Арцке (Алджаваз) недалеко от озера Ван. На этой рельефной фигуре изображен рисунок ткани и ковров той эпохи. Предполагается, что рельеф в древности был пёстро раскрашен. Крестообразный мотив звезды в виде цветка, подобный орнаменту на одежде бога Тейшебы, украшает центральное поле погребального ковра из пятого пазырыкского кургана на Алтае. Тот же орнамент украшает ковры из Арцаха и Лори (МИА Э-11253, 11427), вытканые в начале XX века. Ковёр из Арцаха и ковёр из пазырыкского погребения имеют один и тот же орнамент на центральном красном поле ковра: растительный мотив в виде звезды. Оба ковра имеют отношение к погребальному обряду. Изображения крестов, астральных знаков имеют особое функциональное значение: оберегают и защищают от зла и являются символами возрождения.

В Армении с древнейших времен особенно был распространён культ Луны, изображение которой есть на коврах Егегнадзора, Карина. Изображение месяца с символом солнца посередине размещали особенно внутри декоративного пояса ковра (МИА Э-7649, 10174). Интерес вызывают изображения треугольников и трапеций с ромбовидным завершением, которые размещаются в разных фрагментах композиции ковра или ковра. Эти орнаменты известны в искусстве Сирии и Карфагена V–IV вв. под названием *знаки Тиннит* – символы лунной богини плодородия. Признаки лунной богини Тиннит являются также характерными признаками армянской Анаит, которая в армянских мифопоэтических представлениях названа *Великой матерью и месяцем*, ночью освящающая своим светом мир. Знак лунной богини на коврах и коврах Багеша (Битлис) и Лори-Тавуша в народе называется *тикник – кукла*. А коврики с этим орнаментом – *тикнани*. В самом названии орнамента прослеживается связь с культом лунной богини плодородия, в том числе с культом Анаит.

Составными элементами композиции армянских ковров являются изображения, символизирующие стихии: воду, землю, огонь. Стихия воды имеет отношение к первоначальному исходному состоянию всего сущего. Вода – одна из главных субстанций космоса, необходимая для зачатия и зарождения жизни. Два аспекта мифологемы воды – женское и мужское начала необходимы для зачатия новой жизни. Поэтому символы воды имеют двойное значение и выражают идею зарождения. На коврах волнистые линии, линии со спиралевидными гребнями, треугольники с направленными вниз вертикальными линиями в виде гребешка – символы воды, дождя, движения солнца по небесному своду, называемый океаном. Эти и другие знаковые изображения воды всегда присутствуют в композициях коврового поля и декоративного пояса ковра (МИА Э-9190, 9262, 9282, 9496, 10813, 10867, 11595-12). С культом воды тесно связаны культы земли и огня. Земля – одна из главных элементов мироздания имеет отношение к мотиву подъятия суши со дна первичного океана. У древних земледельцев символы земли выражают идею плодородия. Четырёхугольники с точками или полосками внутри – мотив, который есть в художественном обрамлении композиции ковра (МИА Э-10058-9, 10200). Символ огня, направленный вертикально вверх – мотив в виде столба или пики выступающие из шеврона (МИА Э-10693, 10596). Стихия огня на армянских коврах выражается в виде изображения *красного цветка*. Таким образом, изображения символов стихий или элементов космогонических мифов на ковровых изделиях должны были обеспечить плодородие, продолжительность жизни членам семьи владельца данного изделия. Идею возрождения и благополучия носят изображения деревьев, цветущих ветвей, листьев, плодов: виноград, гранат, яблоко, которые являются главными атрибутами народных и церковных праздников и свадебного обряда. Растительные мотивы украшают центральный орна-

мент композиции ковра и пространство вокруг него, а также орнаментальный пояс ковра. Богатое оформление ковров растительными мотивами: изображения ростков, цветов, деревьев, виноградных гроздьев и других плодов, свидетельствуют о национальном мировосприятии армян, которое сформировалось преимущественно во времена Ванского царства и свое дальнейшее развитие получило в средневековье. Иконография с гроздьями винограда, гранатовыми и другими плодами представляет небесный рай, куда попадают души верующих праведников.

Среди ковров типа «Арев» (МИА Э-9163, 10723, 11706-1) имеются ковры с вписанными в композицию большими треугольниками, в каждом из которых стилизованные растения, кресты, штрихи, изображения животных и птиц. На внешних сторонах треугольников и на вершине – знаковые изображения дерева или злака. Этот орнамент встречается в культуре древних земледельцев Армении, Месопотамии, Ирана, Южной Туркмении и т.д. Сам треугольник вершиной вверх олицетворяет гору, которая в шумерской космогонии означала первоначальную вселенную – гору. Гора изображалась на печатях древнего Ирана, на монетах Армении эпохи династии Арташесидов. Треугольники с деревом, вырастающим из вершины или находящееся внутри, имеют связь с культом плодородия, воплощавшегося в образе женского божества и связанного с первичной горой, животными и растениями. Характерными для армянских ковров являются изображения животных и людей, которые символизируют персонажей индоевропейских мифов. Главными персонажами основного индоевропейского мифа являются змеи и змеборец, изображения которых часто размещаются в композициях ковров, ковриков, других ковровых изделий. Некоторые композиции ковров и ковриков Багеша (губерния Битлис) имеют изображение пятиголовой или семиголовой змеи в виде дерева жизни. На коврах изображение змеи



как *мировое древо* располагается вертикально по оси композиции. На безворсовых коврах – коврах Багеша (МИА Э-10336, 11186) повторяются композиционные фрагменты с вертикальным изображением многоголовой змеи, уподобляющейся древу. Наверху змеи справа и слева – изображения птиц в зеркальном отображении. Справа и слева имеются также кресты, идеограммы астральных тел, воды, дождя, иногда – антропоморфные изображения. Вертикальная композиционная структура мирового древа со змеями, с изображениями птиц имеет параллели с каменными изваяниями драконовых камней – вишапов (II–I тыс. до Р.Х.), найденными на территории Армении, которые устанавливались высоко в горах, у истоков рек и родников. Мотив змеи, дракона и змеборчества особенно известен по *вишапагоргам* (ковры с изображениями драконов). На древних экземплярах ковров с изображениями драконов имеются сценки охоты и *убиения*, где хищник – лев, леопард, барс – убивает газель, косулю. В сценах убийства просматривается семантическая связь с архаичным представлением: возрождение приходящее после убийства и смерти. Змеборчество или дракоборчество является сюжетом основного индоевропейского мифа, где бог грозы и молнии убивает дракона, после чего высвобождаются воды, восстанавливается главный жизненный цикл природы. На одном из ковров с крестообразным медальоном из Гардман – Севанского района на крыльях креста размещены изображения дерева, антропоморфного божества с треугольной головой вершиной вверх (характерный признак бога грома, молнии), символа дождя, большого змея (МИА Э-11595-12).

На армянских коврах много изображений коня, оленя, персонажей, связанных с культом солнца и близнечными мифами. Интересны изображения птиц: орлов, петухов, ворон – символов неба, солнца, утренней и вечерней зари. Изображения коз, имеют идейную связь с божествами грома, мол-

нии, дождя. Некоторые мифологические и культовые животные – бык, овен, изображаются символическими знаками, на которых подчеркнуты главные атрибуты этих животных: рога в виде серпа с крестом в центре и стилизованных волют. Некоторые из символических животных, например рыба и лягушка, скорпион, которые есть на армянских коврах или коврах, также являются персонажами мифологических сюжетов. Например, скорпион помогает солнечному божеству Митре убить быка. А в древнем эпосе о Гильгамеше скорпионы охраняют вход Солнца в загробный мир.

Примечательны антропоморфные изображения на армянских коврах, особенно на коврах Арцаха, Сюника, Вайка, Лори, Болнис-Хачена, Гандзака, Гардмана, Тавуша. Нужно отметить, что эти изображения идентичны изображениям человека в древнем изобразительном искусстве. Чаще всего это абстрагированные изображения, иногда с подчеркнутыми половыми признаками, а иногда без этих признаков. Антропоморфные изображения по своим внешним признакам и идейным значениям группируются на изображения 1. божеств; 2. предков-героев; 3. выдающихся личностей.

Изображения божеств отличаются своими формами головы, позой рук и пальцев, количеством пальцев (в основном три) (МИА Э-7738, 11163). Культ предка-основателя племени, страны, образно выражается в культе героя-воина. На армянских коврах неоднократно встречаются антропоморфные изображения с мужским половым признаком или оружием: мечом, кинжалом, луком в руках (МИА Э-10622). Иногда предок или герой изображается как всадник: на коне (МИА Э-7738). Конь атрибут предка-героя, символ умершего, вступающего в мир духов. Так как главным мотивом героя-предка являются борьба и подвиги, то и в абстрагированных изображениях особо подчеркнуты: мужской половой признак (имеет значение зачинателя рода, племени, народа),

оружие и сопровождающий его конь. «Умереть» и «стать героем» было синонимично. Мир смерти представлялся населённым героями или умершими. В культовой обрядности героев почитают как живых – им возливают вино, масло, мед, но как к умершим обращаются лицом на запад.

Среди изображения людей особое место занимают изображения ликов: портреты святых, исторических персонажей, выдающихся людей. Есть свидетельство историка XIII века Киракоса Гандзакеци, который описывает занавес, приготовленный (h)Атеркской княжной Арзухатун и ее дочерьми для святого алтаря церкви монастыря Гошаванк. По описанию историка занавес из тонкой пряжи козьего пуха был окрашен пестрыми красками. Занавес выполнен в технике рельефного гобелена с чётко выведенными изображениями Христа и других святых. Гандзакеци отмечает, что княгиня изготовила такие же занавесы, восхищающие взор своей красотой для церкви Ахпата, Макараванка, Дадиванка. Традицию изготавливать ковры с живописными портретами армяне сохранили в XIX и XX веках. На фабриках Кесарии в конце XIX – начале XX вв. (фабрика Хорена Сарьяна, МИА Э-8962), изготавливали ковры с портретами европейских королей. А на фабрике в Ереване в 1930–1960-ых гг. делали ковры с портретами советских лидеров. Лучшим мастером по портретам считался художник и ткач Довлат Гаранфилян (МИА Э-11699-6).

На основе метафорических представлений складываются ритуальные действия, где символам отводится важное место. Особую роль во время ритуалов играет использование чисел, которые в свою очередь являются составной частью в структуре композиции ковра. Числа приобретают сакральное значение, играют магическую роль во время ритуалов. Символика чисел на коврах продолжает сохранять особое сакральное значение: трёхчастная композиционная структура рисунка ковра, которая совпадает

со структурой модели мира, четырёхугольная форма ковра, совпадающая с четырьмя сторонами света, орнаменты, в которых составными являются числа три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, двенадцать (треугольники, четырёхугольники, горизонтальная проекция дерева с четырёхсторонним расположением ветвей, шестиугольники, восьмиугольные и двенадцатиугольные розетки, стилизованные змеи с пятью или семью головами и т.д.).

Среди определённых канонических композиционных построения рисунка ковра неизменным остаётся ритмическое расположение изображений и орнаментов на ковровом поле и в художественно оформленном поясе ковра (МИА Э-8057-32, 10101-4, 10813, 11602-1a, 11768). Ритмически расположенные орнаменты в поясе ковра, создают цепочку – магический круг из символов, идеограмм и знаков. Ритм, важный элемент в мифах, делает их особенно живучими и актуальными. Форма композиции рисунка ковра, в основе которых космогонические или мифопоэтические представления человека, также имеет ритмическую базу. Ритмическое расположение орнаментов, символизирующих космические элементы, объекты, явления имеет функцию выявления биологического явления, присущее всей природе. Базой первобытной культуры служит ритм. Круглые и четырёхугольные структуры вещей в силу ритма приобретают архитектурные формы, ложатся в основу декоративного искусства и т.д. Вся композиционная симметрия архитектуры, скульптуры, живописи, искусства ковроткачества восходит к ритмической формуле симметрии. Полярность симметрии разных по структуре форм орнаментов на коврах – выражение семантики ритма. Ритм, ощущаемый древним человеком как биологическое явление, лёг в основу форм мифов: ритмические восклицания, выкрикивания, выплакивания обязательно присутствуют в мифах и делают их живучими. Процесс ткачества, в миропонимании первобытного



сознания соотносится с процессом миротворения. И как в космогонических мифах и героических эпосах улавливаются ритмически повторяющиеся слова и темпы, так и в песнях ковроделов города Ван ритмически описываются действия в процессе изготовления ковра. Песня сопровождается ритмически выкрикиваемыми звуками, имитирующими работу инструментов. Архаичные по форме песни ванских ковроделов – свидетельство глубокой древности ткачества ковров в Армении.

Особое значение в композиции рисунка ковра имеют понятия сторон света: *верх-низ, право-лево*. В мифологических представлениях *верх* ассоциируется с *небом, горой, куполом*, а *низ* – с *подземным миром, основой*. Наверху композиции ковра размещают памятные надписи. А изображения деревьев, пальметок, других цветочных мотивов, как правило, направлены вверх – к небу. На некоторых композициях ковров, внизу размещают изображение рыб, лягушек, змей, как обитателей водного мира и хтонических созданий. Левая и правая стороны ассоциируются со сторонами света восток-запад, что связано с суточным циклом солнца. На востоке: справа – значит у солнца, восход, а на западе: слева – закат. Правая и левая стороны приобретают особое значение на коврах с изображениями усопших или изготовленных по поводу смерти члена семьи. Левая сторона означает смерть, правая – возрождение. На ковре (МИА Э-11253) четыре коня, сопровождающие усопшего, двигаются в направлении налево – на запад, туда где заходит солнце. Имя усопшего: *Аветикянц* написано на левой стороне композиции, вертикально направлению коней. Умерший изображён в красной одежде, из-под богатого убранства видна только одна – левая нога. На ковре для свадебного обряда (МИА Э-10725) кони, раскрашенные бубенцами и лентами расположены по направлению к центру композиции. Музыканты с музыкальными инструментами, в танцующей позе находятся на правой и

левой сторонах композиции. На обрядовых коврах, имеющих отношение к идеям плодородия, деторождения, особо подчеркнуты центр композиции и симметрия главных символов-плодородия многократным повторением символов добра и удачи.

Определённую значимость ковёр приобретает не только благодаря удивительным композициям, изображениям и символическим цветам (священный триколор: красный, белый, синий или черный), но и шерсти, из которой он изготовлен. Использование ковров и ковровых изделий во время народных обрядов эквивалентно использованию руна во время священных ритуалов в глубокой древности. Техника ткачества ворсовых ковров сложная и была создана позже чем безворсовые ковры. По фактуре, ворсовый ковёр имеет сходство с руном жертвенного животного. В текстах II–I тыс. до Р.Х. руно упоминается как сакральный предмет, который преподносили храмам в дар *божествам защиты* (например, малоазийскому богу Цитхария), а шерсть, шерстяные материалы и изделия – главным богам, вершителям судеб людей и страны (в храме Эанны Урука преподносили богине Иштар, Нанайе; в главном храме страны Уаза-Ваза (Араратская долина) богу Уа). Ассирийский царь Саргон в 714 г. до Р.Х., перечисляя сокровища храма в Мусасире, упоминает ценные текстильные изделия, которые в свое время были преподнесены в дар главному богу пантеона Ванского царства – Халди. Глиняная табличка из хозяйственного архива города-крепости Тейшебаини (VII в. до Р.Х.) повествует об учёте шкур, шерсти и шерстяных тканей, которые преподносили храму. Древний обряд жертвоприношения руна и преподношения шерстяных изделий храмам и главным богам в христианскую эпоху заменяется преподношением ковров в дар церквям. Об этом свидетельствуют: надпись на портале Кап-таванк (1234–1243 гг.), надпись на ковре *Хоран-Алтарь* (нач. XVII в.). На порталах церквей Арени (XIII в.), Св. Карапета в Нораванке

(нач. XIII в.) имеются изображения Богородицы, восседающей на ковре с геометрическими орнаментами, напоминающими звёздное небо. В изображении Богородицы на ковре прослеживается связь с народными верованиями, пословицами и преданиями, в которых ковёр образное олицетворение звёздного неба и преподносится в дар церкви.

Культивирование руна, перешедшее к ковру приобретает новый характер, из-за нити, которой выделывают ковёр, инструментов, которыми работают и используют в народных обрядах. Древние народные обряды, где чесалка и веретено функционируют как главные ритуальные предметы – являются примером архаических представлений о магической силе всего, имеющего отношение к руно и шерсти. Обряды, имеющие отношение к культуре руна = шерсти = ковра особенно долго соблюдались в известных ковродельческих районах Армении: Васпуракане, Арцахе, Лори, Сюнике. Разукрашивание и раскрашивание в красный или в красный и зелёный цвета жертвенного овна в свадебном обряде Арцаха и Сюника сравнимы с древними ритуалами по вызыванию богов. В Васпуракане, Арцахе и Лори считалось, что инструменты по обработке шерсти и сучения нитей: чесалка-сандерк, веретено, прялка – наделены такими же магическими и сверхъестественными свойствами, какими обладают руно, шерсть, ковёр. Чесалка с острыми железными зубцами расчёски защищала от сглаза. Для защиты домашнего скота между зубцами чесалки забивали топор. В древнем армянском предании недалеко от озера Ван, глубоко под землёй, находится прялка – *Колесо судьбы* (*Чарх и Фалаг*), от движения которого зависит судьба мира и людей. Именно поэтому ковры приобретали сакральный смысл и приносились в дар храмам, использовались во время торжеств,

свадеб, похорон. Ковры погребались вместе с усопшими (в погребениях бронзового века: в Артике, Навере, Лори Берде были найдены кусочки и отпечатки шерстяных ковров; в пятом Пазырыкском кургане – погребальный ковёр V в. до Р.Х.; до начала XX в. в армянских сёлах покойника хоронили обёрнутым в безворсовый ковёр). В монархическом правлении и в церковной иерархической системе ковёр считался одним из главных атрибутов власти. В древнеанатолийских заклинаниях об освящении дворца имеется описание обряда восседания царя на престол: «перед тем как царь должен воссесть на престол, бог, благославляющий его на власть кладет одежду, ковёр и обувь царя на престол». У историка V в. Фавста Бузанда есть упоминание об армянской и иранской традиции эпохи Аршакидов, когда армянский и парфянский цари в знак дружбы и родства вместе восседали на одном и том же ковре или же предлагали союзнику свой ковёр для восседания. В одном из церковных обрядов ковёр становится атрибутом верховной власти пастыря: во время посвящения в сан архимандрита верховный сановник передает ему *скипетр, филон и ковёр*.

Таким образом, исследование этимологии и семантики орнаментов армянских ковров, семантики материала из которого изготовлен ковёр, семантики инструментов, которые в мифотворческих представлениях участвуют в процессе творения мира, позволяют отнести ковёр к сакрализованным предметам, обладающим особыми свойствами. На протяжении многих веков ковёр считался составным элементом быта, интерьера, народных и церковных обрядов армян. Самобытное искусство ковроткачества Армении одно из лучших на Востоке, которое имело особый вклад в развитие средневекового искусства ковроделия.



## SUMMARY

## THE ETYMOLOGY AND SEMANTICS OF ORNAMENTS IN ARMENIAN CARPETS

The art of Armenian carpet-weaving has a history of many centuries. The finds of flat-woven and piled textiles, discovered in the burial complexes on the territory of historical Armenia, bear witness to the ancient tradition of making diverse wool fabrics and carpets. The main material for making carpets was sheep wool and goat hair, which was conditioned by a large number of sheep and goats in the nature of the Armenian Highland. According to the data of archaeological excavations, the domestication and breeding of small cattle in the Armenian Highland took place in the 6<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> millennia BC. The processing of wool was of great importance due to the fact that it was the main goods of export and exchange on the territory of Armenia. According to specialists, after metal, wool occupied second place in the exchange. The accounts and descriptions by the 9<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> century Arab historians and geographers give mention of wool, fabrics and carpets, which were on the list of trade goods exported from Armenia. In a work on trade by the Arab writer al-Jahiz (al-Jahiz Abu Uthman Amr Ibn Bahr, 776–868), there is a quote from as-Saalibi, who puts the Armenian wool in the first place in quality after the famous Egyptian wool. It becomes known from the archival materials of the 13<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century that together with the countries of the Levant, Armenia also provided wool for textile manufacture in Florence.

The processing of wool is inextricably linked to weaving. Finds of a great number of fabrics, dating mainly from the 2<sup>nd</sup> millennium BC, indicate that simplified wooden looms, as

well as instruments, might have existed to make such fabrics. The discovered spindle whorls of bone, weights used to tighten warp threads, bronze and bone beaters (called *kopich*) to flatten the weft yarns and knots, and other issues speak of a developed craft of weaving on the territory of Armenia.

Textile fragments were found in the burial mounds and economic sections of the ancient settlements on the territory of Armenia (burial mounds Nos. 89, 223, 428 in Artik, 2 millennium BC, and the area of the ancient city of Teishebaini in Karmir Blour, 7<sup>th</sup> century BC), one of which – with an image of a swastika and other geometrical ornaments – was of high quality. There is no doubt that wool thread goods, which did not come down to us, were decorated the same way as other objects of decorative art. The fabric threads have an organic origin and are subject to quick destruction. For this very reason, the finds of textiles and carpets are considered a rare occurrence.

Geometrical figures, animal-shaped, birdlike and anthropomorphic images, hieroglyphic signs and ideograms that are always present in Armenian carpets are also found in cave paintings of the Armenian Highland and archaeological objects. The method of comparative analysis helps identify many ancient representations with images and ornaments of carpets. In some cases, they are identical not only in the style and form of depicting individual ornaments, but also in the compositional structure of the fragments with astral symbols, vegetal, zoomorphic and anthropomorphic im-

ages. Sometimes, carpets and flat weaves show abstract images of archaic mythological personages, found in the narrative scenes of the ancient fine arts. The semiotic study of ornaments reveals their informational and semantic implications. The method of comparative analysis also reveals the semantic links between the ornaments of Armenian carpets and the monuments of the spiritual culture of the Armenians. When considering the questions of etymology and semantics of ornaments in Armenian carpets as a necessary prerequisite to study the meaning of these ornaments, the following generalizations can be made: 1. the ornaments of Armenian carpets are archaic, having their origin in the remotest times; 2. they are found on the monuments of the material culture of the Armenian Highland, and their appearance is conditioned by the economies and way of life of our ancestors. Semantically, these ornaments have a distinct link to the development of agriculture and cattle breeding, which can be traced in the folk names of certain carpet ornaments, such as *a plough*, *bread*, *oxen's semen*, *Armenian pastry called gata*, *a pitchfork*, *ram's horns*, etc.; 3. ornaments of carpets are symbols, and sometimes ideograms. Thus, the ornaments of Armenian carpets not only have artistic value but also contain a semiotic function. The names of ornaments and ideograms may hint at their semantics. Since ornaments appeared on the objects in ancient times, they are an expression of the mythological thinking of ancient man, when any form, colour and size had a figurative expression, endowed with imaginary features. A distinguishing characteristic of the artistic image of Armenian carpets is that by its composition, ornamentation and colour, the carpet design expresses archaic ideas about the creation of the cosmos, and is connected with cosmogonic myths, ancient beliefs and cults. In the compositional structure of the carpet design, a mythological idea of the world's cosmic model was reflected, which has: 1. *a centre*: a sacral place from where the creation of the world began; 2. *cosmic space around the centre*, which consists of cosmic bodies,

animate and inanimate objects (astral bodies, plants, animals, people and divine creatures) in this space; 3. *a band*, enclosing the world and protecting it from chaos.

The *centre* of a carpet composition complies with the concept of the *middle of the world*, one of the important categories of space modelling in the systems. The centre, which possesses the highest value in space, is the point, where the act of creation was accomplished. As the centre sets a scheme for the unfolding of everything that exists in the space, in the compositions of Armenian carpets, it is represented in the form of a medallion with the image of a world tree, a solar or any other astral symbol, or an altar and a temple (as a projection of the plan of famous churches and temples in the carpets). According to the canons of organizing the sacralized world, in a composition or compositional fragments of a carpet, there is a centre where the main ornament of the composition is placed, around which elements of the well-ordered cosmos are arranged: symbolic images of the elements, luminaries, plants, animals and people. In the mythological model of the world, the world axis (*Axis Mundi*) – a sustainable pillar of the world – passes through the middle or centre. Conceived in ancient times, the idea of the centre of the world persisted in the Christian world perception and was applied in carpet compositions made for churches and temples. Armenian carpets with the image of an altar (*khoran*) have the elements of the world model: vertically, along the altar axis is the image of an altar lamp, and vertically along the centre of the carpet field or on the altar columns are the images of the tree of life; the altar vault bears solar signs or astral symbols related to the vault of heaven. It is noteworthy that carpets with the images of an altar (mostly specimens of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries have come down to us) have a definite size (125–135 cm by 163–190 cm) and were intended for the sacral centre in a church, i.e. sacristies of the holy altar. Medallion carpets – with one medallion in the centre of the composition, or several medallions arranged



vertically along the centre – comprise a large group. In their outlines, some of them repeat the projection plans of Armenian cross-domed churches and domed basilicas. It is known that carpets occupied the main place in the interior of Eastern Christian churches. In large medieval monasteries (e.g. the Tatev Monastery), there were workshops, where priests themselves practiced weaving. They also made valuable fabrics and carpets. Metropolitan Stepanos Orbelian, a historian of the second half of the 13<sup>th</sup> and early 14<sup>th</sup> centuries, describes the work of monastic workshops. It may be assumed that the composition designs of these carpets were made by artists-miniaturists, who illuminated the manuscripts. For this reason, carpets to be used in the cathedrals of the monasteries complied with the canons of Christian fine arts. This explains the identity of the artistic design of medieval Armenian carpets that have come down to us with the images of the Armenian miniature-painting. Undoubtedly, the church was one of the main commissioners of carpets. It is not accidental that among medallion carpets, there are those, the compositional centre of which contains ornaments that have the outlines of the plan of some temples. For instance, medallions of the 19<sup>th</sup>-century carpets (HMA E-7867-8, 10740, 9163, 10297 and others) repeat the plan of the cross-domed churches: the Cathedral in Etchmiadzin, the church of St. Hripsimé (618), and others. A group of Gandzak, Yeghegnadzor and Karin carpets with a vertical compositional structure (HMA E-7214, 8057-1, 9262, 11380) has analogies with the Armenian domed hall type basilicas (the church in Aruch, 7<sup>th</sup> century). Carpets of Gardman, Lori and Tavush with the main compositional structure of altar type (HMA E-10206, 10867) repeat the plan projection of domed basilicas (the 6<sup>th</sup>-century church in Odzun) in the outline of the vertical composition of the main ornament in the carpet field. At the same time, images of Armenian carpets can be seen in the miniatures of ancient manuscripts. The motifs of Armenian carpets are depicted in the headpieces of canon tables: stars (Gospel of Karin,

1232), stylized vegetal and geometrical ornaments (Gospel of Sebastia, 1262; Gospel of Jerusalem, 1260). Images of birds, heads of lions, bulls and saints decorate both the capitals of columns on the outer side of the headpieces in canon tables and Armenian carpets. The ornamental bands at the base of the pediment and columns are identical to the decorative carpet bands, bordering the composition of the carpet field. Quite often, vertical spaces in the miniatures are occupied by images of carpets. Carpet products comprised an integral part of the Armenian mode of life. Decorating the entire interior with carpets and flat weaves is a common occurrence in the Armenian milieu. Therefore, medieval miniaturists organized the scenes with vertical and horizontal spaces accordingly. In many written sources of the 10<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries, there is information about the development and flourishing of the Armenian art of carpet weaving in this epoch. Experts of the Armenian carpet art Károly Gombos, Serik Davtyan and Volkmar Gantzorn assume that the wide production of the *vishapagorgs* (dragon-carpets) with the images of dragons and scenes of dragon-fighting, as well as *tsaghkagorgs* (floral carpets) with floral, birdlike and zoomorphic motifs to have started in the 13<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries. The well-known theologian and ideologist of the Christian church Archimandrite Hovhannes Yerznkatsi (Matenadaran, MS № 2329, 652) writes that in 1280, a *Brotherhood of Weavers* was set up, with Archimandrite Grigor Sanahnetsi proclaimed as its head, in the city of Yerznka famous for its weaving traditions. The charter and canons of the brotherhood of weavers were compiled by Hovhannes Yerznkatsi himself. All this bears witness to the fact that the art of carpet weaving in the epoch of the Christian Middle Ages was the art of a certain class, who possessed high knowledge about the structure of the world and all existing creatures.

Medallions of many carpets are decorated with a stylized image of the world tree. The composition of the world tree with a solar sign atop, found in the art of Mesopotamia, an-

cient Armenia, Iran and other counties, is one of the main themes in the art of carpet weaving in Armenia. A solar sign or an eight-pointed star, from which stylized branches of the tree are arranged in the direction of the four corners of the world, are often depicted in the centre of the medallion. The ends of the branches are also decorated with solar signs, symbolizing fertility (HMA E-9046, 9116, 10739).

Reiterating the plotline of the cosmogonical myths, the composition of the *space around the centre* expresses the idea of the space around the sacral centre, which is occupied by the images of astral signs, symbols of the element of water, earth, fire, animated and inanimate figures. The images of solar symbols and other astral signs in the shape of stylized plants in the form of a cross or a flower – rosettes, eight-pointed stars, an image of a crescent with a flower in the middle – are the favourite motifs of Armenian carpet-makers and weavers. They are found in all compositions of Armenian carpets and are well-known as far back as the early rock-paintings of the Armenian Highland. The presence of ancient observatories (for instance, in Metsamor) testifies to the fact that celestial bodies had been observed in deep antiquity. In the art of the Kingdom of Van, the motif of the sun and the star is constantly found in the frescoes, sculptures, bronze objects, etc. Of special interest is the luxurious garment of god Teisheba's sculptural relief found in Artské, not far from Lake Van. This sculptural figure shows the design of fabrics and carpets of that epoch. The relief is supposed to have been brightly painted in ancient times. A cruciform motif in the shape of a flower, similar to the ornament on the garment of god Teisheba, decorates the central field of a funeral carpet from the Pazyryk kurgan No. 5 in Altai. The same ornament decorates the Artsakh and Lori carpets (HMA E-11253, 11427), woven in the early 20<sup>th</sup> century. The carpet from Artsakh and the one from the Pazyryk tomb have the same ornament in the central red carpet field: a vegetal motif in the form of a star. Both carpets are related to

the burial rite. The representation of crosses and astral signs have a special functional significance: these symbols of rebirth protect and defend from the evil.

From the earliest times, the cult of the Moon, the depiction of which may be found on the carpets of Yeghegnadzor and Karin, was especially widespread in Armenia. An image of a crescent with the symbol of the sun in the middle was mostly placed inside the decorative band on a carpet (HMA E-7649, 10174). Of interest are images of triangles and trapezia with a rhombic completion, which are arranged in different fragments of a carpet or a flat-weave composition. These ornaments are well-known in the art of Syria and Carthage of the 5<sup>th</sup>–4<sup>th</sup> centuries BC under the name of the *signs of Tinnit*, symbols of the moon goddess of fertility. The features of the moon goddess Tinnit comprise the characteristic traits of the Armenian goddess Anahit as well; in the Armenian mythopoetical notions, goddess Anahit was called the *Great Mother and crescent* who lit the world with her light at night. Popularly, the sign of the lunar goddess on the carpets and flat-weaves of Baghesh (Bitlis) and Lori-Tavush is called *tiknik* (a doll), and flat weaves with this ornament are called *tiknani* (with dolls). In the name of the ornament, the link to the cult of the lunar goddess of fertility and the cult of Anahit may be traced.

The constituent motifs of Armenian carpet compositions are images, which symbolize the elements: water, earth and fire. The element of water is relevant to the primordial state of everything that exists. Water is one of the main substances of cosmos necessary for conception and the emergence of life. Two aspects of the water mythologem – a woman's and a man's entities – are necessary to conceive a new life. Therefore, the symbols of water have a double meaning and express the idea of incipience. In the carpets, the wavy lines, the lines with spiral-shaped crests and triangles in the form of a scallop with downward vertical lines are the symbols of water, rain, and movement of the



sun in the vault of heaven, called the ocean. These and other signs of representing water are always present in the compositions of a carpet field and the ornamental band of a carpet (HMA E-9190, 9262, 9282, 9496, 10813, 10867, 11595-12). Cults of the earth and fire are closely associated with the cult of water. The earth, one of the main elements of the universe, is related to the motif of land, rising from the bottom of the primary ocean. Ancient farmers perceived the symbols of the earth as an expression of the idea of fertility. Quadrangles with dots or strips inside are a motif, which is found in the artistic frame of a carpet composition (HMA E-10058-9, 10200). The symbol of fire, directed vertically upwards, is a motif in the form of a column or a lance, protruding from a chevron (HMA E-10693, 10596). In Armenian carpets, the element of fire is also represented as a *red flower*. Thus, images of the symbols of the elements and motifs of cosmogonical myths on carpet items should have provided fertility and longevity to the family members of the owner of the given item. The images of trees, blossoming branches, leaves and fruits (grapes, pomegranates and apples), which are the main attributes of Armenian folk and church festivals and wedding rites, bear the idea of revival and well-being. Vegetal motifs decorate the central ornament in the composition of a carpet and the space around it, also the ornamental band of a carpet. The rich decoration of carpets with vegetal ornaments testifies to the national world perception of the Armenians, which was chiefly formed in the times of the Kingdom of Van and was further developed in the Middle Ages. The iconography with bunches of grapes, pomegranates and other fruit represents a heavenly paradise, where the souls of the righteous believers go to.

Among the carpets of "Arev" (the Sun) type (HMA E-9163, 10723, 11706-1), there are the ones with large triangles, inscribed into the composition, where each triangle is decorated with stylized plants, crosses, strokes, images of animals and birds. Images of a tree or ce-

real are on the outer sides of the triangles and their tops are symbolic. This ornament is found in the culture of ancient cultivators of land in Armenia, Mesopotamia, Iran, Southern Turkmenistan and other countries. The triangle with its top turned upwards embodies a mountain, which in the Sumerian cosmogony meant the primordial universe-mountain. A mountain was depicted on the seals of Ancient Iran and on the coins of Armenia of the Artaxiad period. Triangles with a tree, growing from the top or found inside, have a connection with the cult of fertility, embodied in the image of a female deity and linked with the primordial mountain, animals and plants. Images of animals and people, which symbolize the personages of Indo-European myths are characteristic of Armenian carpets. The main personages of the basic Indo-European myth are the snake and the snake-fighter, whose images are often placed in the compositions of carpets, flat-weaves and other carpet products. Some compositions of the carpets and flat-weaves of Bagesh (province of Bitlis) have the image of a five-headed or seven-headed snake in the form of a tree of life. In the carpets, the image of a snake as a *world tree* is arranged vertically along the axis of the composition. Compositional fragments with a vertical image of a many-headed snake, likened to a tree, are found on the Bagesh flat-weaves (HMA E-10336, 11186). Images of birds in mirror reflection are above the snake, on its right and left sides. Crosses, ideograms of astral bodies, water, rain, and sometimes anthropomorphic representations are arranged on both sides as well. The vertical compositional structure of the world tree with snakes and images of birds has parallels with stone sculptures of dragon stones (called *vishaps*, 2<sup>nd</sup>-1<sup>st</sup> millennia BC), which were found on the territory of Armenia, being erected at the sources of rivers and springs high in the mountains. The motif with the snake, the dragon and snake-fighting are especially well known due to *vishapagorgs* (dragon carpets). The ancient specimens of Armenian carpets with the images of dragons depict scenes of hunting and killing, where a

predator – a lion, a leopard, or a panther – tears up a gazelle or a roe deer. In the scenes of *kill-ing*, a semantic connection with archaic notions is observed: rebirth that comes after murder and death. Snake-fighting or dragon-fighting is the main subject-matter of the Indo-European myth, where the god of thunder and lightning kills a dragon, after which water is released, and the main life cycle of nature is restored. In one of the carpets with a cruciform medallion from Gardman of the Sevan region, images of a tree and an anthropomorphic deity who has a triangular head with its top turned upwards (a characteristic feature of the god of thunder and lightning), i.e. the symbol of rain and a large snake (HMA E-11595-12), is placed on the arms of the cross.

In Armenian carpets, there are many images of horses, deer, personages connected with the cult of the sun and twin myths. Of interest are the images of birds: eagles, cocks and crows, symbolizing the sky, the sun, the morning and evening dawn. Images of goats have a semantic link with the deities of thunder, lightning and rain. Some mythological and cult animals – bulls and rams – are represented by symbolic signs, on which the main attributes of these animals are emphasized, i.e. horns in the form of a sickle with a cross in the centre and stylized volutes. Some of the symbolic animals like fish, frogs and scorpions, which are depicted in Armenian carpets or flat-weaves, are personages of mythological narrations as well. For instance, a scorpion helps the solar deity Mithra to kill a bull, and in the ancient epic about Gilgamesh, the scorpion-men guard the Sun's entrance to the underworld.

Anthropomorphic images are noteworthy in the Armenian carpets, particularly those of Artsakh, Syunik, Vayk, Lori, Bolnis-Khachen, Gandzak, Gardman and Tavush. It should be noted that these representations are identical to the images of man in the ancient fine arts. More often, these are abstract images, sometimes with emphasized sex features, and sometimes without them. According to their

external traits and ideological meanings, anthropomorphic representations are classified as images of 1. deities, 2. ancestors-heroes and 3. outstanding people.

Images of deities are distinguished by the shapes of their heads, the position of hands and fingers, also the number of their fingers (mainly three) (HMA E-7738, 11163). The cult of the ancestor, the founder of a tribe or a country, is figuratively expressed in the cult of a hero-warrior. Anthropomorphic images, represented with the masculine sex feature, or shown holding a weapon: a sword, a dagger or an arch (HMA E-10622), is repeatedly found on Armenian carpets. Sometimes, an ancestor or a hero is depicted as a horseman (HMA E-7738). The horse is an attribute of an ancestor-hero, the symbol of the deceased, entering the world of spirits. As the main motive of the hero-ancestor is the struggle and deeds, in abstract representations his masculine sex feature (denoting the founder-primogenitor of a family, a tribe and people), his weapon and the horse accompanying him are particularly emphasized in abstract representations. *To die or to become a hero* were synonyms. The *world of death* was shown as a world inhabited with heroes or the deceased. In worship rites, heroes are revered as the living: they are served wine, oil and honey, but as dead, people address them with their faces turned to the west.

Portraits of saints, historical figures and outstanding people occupy a special place among the representations of people. There is the evidence of the 13<sup>th</sup> century historian Kirakos Gandzaketsi who describes a curtain made by princess Arzukhatun of Haterk and her daughters for the holy altar of a church at the Goshavank monastery. According to his description, the curtain, made of the fine yarn of goat's fluff, was colourfully painted in diverse hues. The curtain is made in the technique of tapestry in relief with distinct images of Christ and other saints. Gandzaketsi notes that the princess made such curtains, delighting the eye with their beauty for the churches of Haghpat,



Makaravank and Dadivank. The Armenians preserved the tradition of making carpets with picturesque portraits in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In the late 19<sup>th</sup>–early 20<sup>th</sup> century, carpets were made with the portraits of European kings at the factories of Caesarea (factory of Khoren Saryan, carpet HMA E-8962); carpets with the portraits of Soviet leaders were made at the factory in Yerevan, in the 1930s–1960s (E-11699-6). Artist and weaver Dovlat Gharanfilian was considered the best master in making portraits.

Ritual actions, where symbols assume an important role, are based on metaphorical ideas. A special role in rituals is played by the use of numbers, which in their turn are a constituent part in the structure of a carpet composition. Numbers take on a sacral significance and play a magical role during the rituals. The symbolism of numbers in carpets continues to retain a particular sacral significance: the three-part compositional structure of the carpet design, which coincides with the structure of the world model; the quadrangular shape of a carpet, coinciding with the four sides of the world; ornaments in which numbers three, four, five, six, seven, eight and twelve are composite (triangles, quadrangles, a horizontal projection of a tree with a four-sided arrangement of branches, hexagons, eight-petal and twelve-petal rosettes, stylized snakes with five or seven heads, etc.).

Among the definite canons of compositional construction of a carpet design, the rhythmic arrangement of images and ornaments in the artistic decoration of the carpet field and carpet band remains unchanged (HMA E-8057-32, 10101-4, 10813, 11602-1a, 11768). The ornaments, rhythmically arranged in the carpet band, create a chain: a magic circle of symbols, ideograms and signs. The rhythm, an important element in myths, makes them particularly viable and relevant. The composition of a carpet design, based on cosmogonical or mythological-poetic notions of man, also has a rhythmic foundation. The rhythmic arrangement of ornaments, symbolizing cosmic elements, objects and phenomena, has the function of revealing

a biological phenomenon inherent in all nature. The rhythm serves as a basis for primitive culture. Due to the rhythm, round and quadrangular structures of things acquire architectural forms and underlie the basis of decorative art. The entire compositional symmetry in architecture, sculpture, painting and art of carpet weaving ascends to the rhythmic formula of symmetry. The polarity of symmetry of carpet ornaments, different in the structure of form, is an expression of the semantics of rhythm. The rhythm, perceived by the primitive man as a biological occurrence, lay at the basis of the forms of myths-rhythmical exclamations, shouts and crying are present in the myths by all means and make them resilient. The process of weaving in the world perception of a primitive consciousness correlates with the process of world-creation. In the same manner as cosmogonic myths and heroic epics capture rhythmically repeated words and tempos, the songs of the carpet makers of the city of Van rhythmically describe actions in the process of making a carpet. A song is accompanied by rhythmically screaming out sounds, which imitate the work of instruments. Archaic in form, these songs of carpet-weavers of Van bear witness to the deep antiquity of carpet-weaving in Armenia.

Of particular importance in the composition of the carpet design are the ideas of the sides of the world: *top-bottom*, *right-left*. In mythological notions, the *top* is associated with *the sky*, *the mountain*, *the dome*, and *the bottom*—with *the underground world and the base*. Commemorative inscriptions are placed at the top of a carpet composition. The images of trees, palmettes and other floral motifs are, as a rule, directed upwards, toward the sky. In some carpet compositions, images of fish, frogs and snakes, as dwellers of the aquatic world and chthonic creatures, are placed below. The left and the right sides are associated with the sides of the world east-west, which is connected with the daily cycle of the sun. To be in the east and on the right means sunrise; to be in the west and on the left means sunset. The right

and the left sides acquire a special significance in the carpets with the depiction of the deceased, or in the carpets, made on the occasion of the death of a family member. The left side means death, the right side means rebirth. In a carpet of the early 20<sup>th</sup> century from Artsakh (HMA E-11253), four horses, accompanying the deceased, are shown moving to the left, i.e. to the west, where the sun sets. The name of the deceased, *Avetikyants*, is written on the left side of the composition vertically in the direction of the horses. The deceased is depicted in red clothes, and from under the rich decoration, only his left leg is seen. On the carpet made for a wedding ceremony (HMA E-10725), the horses decorated with bells and ribbons are located towards the centre of the composition. Musicians with musical instruments, in a dancing posture are on the right and left sides of the composition. In ritual carpets, related to the ideas of fertility and childbearing, the centre of the composition and the symmetry of the main symbols of fertility are particularly accentuated with a multiple repetition of the symbols of good and luck.

Carpets acquire a definite significance not only due to their amazing compositions, images and symbolic colours (the sacred three colours: red, white, blue or black), but also owing to the wool it is made of. The use of carpets and flat-weaves during folk rites is equivalent to using the fleece during the sacred rituals in deep antiquity. Set up later than making flat-weaves, weaving a piled carpet is more complex in their techniques. In texture, the piled carpets have a similarity to the fleece of a sacrificial animal. In the texts of the 2<sup>nd</sup>–1<sup>st</sup> millennia BC, the fleece is mentioned as a sacral object, which was offered in the temples as a gift to the *deities of protection* (for example, to the Minor-Asian god Tsithariya), while the wool, woollen fabrics and items were offered to supreme gods, rulers of the destinies of the people and the country (in the temple of Eanna of Uruk, offerings were made to the goddess Ishtar, Nanaya, while in the main temple of the country Oise-Vaza (Ar-

arat Valley), they were offered to god Ua). In 714 BC, the Assyrian king Sargon, among the treasures of the temple in Musasir, mentioned valuable textile products, which at one time were presented as a gift to Haldi, the supreme god of the pantheon of the Kingdom of Van. A clay tablet from the economic archives of the city-fortress of Teishebaini (7<sup>th</sup> century BC) tells about the account of hides, wool and woollen fabrics that were donated to the temple. The ancient ritual of sacrificing the fleece and presenting woollen products to the temples and supreme gods in the Christian era was replaced by presenting carpets as a gift to the churches. This is evidenced by the inscriptions on the portal of Kaptavank (1234–1243), and in the carpet Khoran-Altar (early 17<sup>th</sup> century). On the portals of the churches of Areni (13<sup>th</sup> century) and St. Karapet in Noravank (early 13<sup>th</sup> century), there are carved images of the Virgin sitting on a carpet with geometric ornaments, reminiscent of a starry sky. In the image of the Virgin on the carpet, links with folk beliefs, proverbs and legends are traced, where the carpet is a figurative embodiment of the starry sky and is offered as a gift to the church.

The cultivation of the fleece, which passed to the carpet, acquires a new character, owing to the woollen fibre, with which a carpet is made, as well as to the tools, worked with and used in folk rituals. The ancient folk rituals, where the card and the spindle function as the main ritual objects, they are an example of archaic notions about the magical power of everything relevant to the fleece and the wool. Rituals related to the cult of the fleece = wool = carpet were observed for an especially long time in the famous carpet-making regions of Armenia: Vaspurakan, Artsakh, Lori and Syunik. Decorating and colouring the sacrificial ram in red, or in red and green at the wedding rite in Artsakh and Syunik is comparable to the ancient rituals for summoning the gods. In Vaspurakan, Artsakh and Lori, it was believed that tools for processing wool and spinning yarns – the card (*sanderk*), the spindle and the



spinning wheel – are endowed with the same magical and supernatural properties as the fleece, wool and carpet. A card with sharp iron teeth of the comb warded off the evil eye. To protect the livestock, an axe was hit between the teeth of a comb. In an ancient Armenian legend, it is said that the fate of the world and people depends upon the constant movement of a spinning wheel – the *Wheel of Fate* (*Charkh and Falag*), which is deep underground near Lake Van. That is why, carpets acquired a sacred meaning and were donated to the temples and were used during celebrations, weddings and funerals. Carpets were buried together with the deceased (in the Bronze Age burials in Artik, Naver, and Lori Berd, pieces and imprints of woollen flat-weaves were found: in the Pazyryk Kurgan No.5 – a funeral carpet of the 5<sup>th</sup> century BC; before the early 20<sup>th</sup> century, in Armenian villages, the deceased was buried, wrapped in a flat-weave). In monarchical rule and church hierarchical system, a carpet was considered one of the main attributes of power. In the ancient Anatolian spells for the consecration of the palace, there is a description of the ritual of the king's ascension to the throne: "before the king ascends to the throne, God,

blessing him in power, puts the king's *clothes, carpet and shoes* on the throne". The 5<sup>th</sup> century historian Pavstos Buzand mentions of an Armenian and Iranian tradition of the Arsacid period, when the Armenian and Parthian kings, as a sign of friendship and kinship, sat together on the same carpet or offered the ally their own carpet to sit on. In a church ritual, the carpet becomes an attribute of the supreme authority of the shepherd: during the ordination to the rank of Archimandrite, the supreme dignitary passes him the *sceptre, the phyllo and the carpet*.

Thus, the study of the etymology and semantics of the ornaments of Armenian carpets, the semantics of the material from which the carpet was made, the semantics of the tools, which in the myth-creating notions, participate in the process of the creation of the world and make it possible to classify the carpet among the sacralized objects with specific properties. For many centuries, the carpet was considered a constituent element of everyday life, interior, folk and church rites of the Armenians. The original art of carpet weaving in Armenia is one of the best in the East, which had a special contribution to the development of the medieval art of carpet weaving.

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / LIST OF REFERENCES

1. Արրահամ Կրետացի, Պատմություն, Երևան, 1973
2. Անանիա Շիրակացի, Մատենագրություն, Երևան, 1979
3. Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988
4. Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, 1989
5. Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Երևան, 1994
6. Էվլիյա Չելեբի, Ուղեգրություն, Թուրքական աղբյուրներ, Գ, Երևան, 1997
7. Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1982
8. Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտեցոյ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912
9. Ղազարայ Պարպեցոյ, Պատմութիւն Հայոց, Դրուագ Ա, Թիֆլիս, 1907
10. Ղազար Փարպեցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1982
11. Մովսիսի Խորենացոյ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1913
12. Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981
13. Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, 1969
14. Մովսեսի Կաղանկատուացոյ, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1913
15. Ստեփաննոս Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Փարիզ, 1859
16. Ստեփանոս Օրբելյան, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986
17. Քեննոփոն, Անաբասիս, Երևան, 1970
18. Марко Поло, Книга, Москва, 1955
- \*\*\*
19. Արրահամյան Ա., Նախամաշտոցյան հայ գիր և գրչություն, Երևան, 1982
20. Արրահամյան Վ., Արիեստները Հայաստանում IV – XVIII դդ., Երևան, 1956
21. Արրահամովիչ Հ., Գորգագործությունը Հայաստանում, Յերեվան, 1935
22. Ալիշան Ղևոնդ, Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց, Վենետիկ – Ս. Ղազար, 1910
23. Ալպոյանեան Ա., Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, Ա, Գահիրէ, 1937
24. Ալպոյանեան Ա., Պատմութիւն Եդոկիոյ հայոց, Գահիրէ, 1952
25. Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հ. Գ, Երևան, 1977
26. Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, IV, Երևան, 1979
27. Անի. հազարամյա մայրաքաղաք հայոց, կատալոգ-ալբոմ, Երևան 2015
28. Առաքելյան Բ., Քաղաքները և արիեստները Հայաստանում IX – XIII դարերում, Երևան, 1958
29. Ավանեսյան Լ., Արցախյան գորգ թաղման ծեսի պատկերով, Հայ ազգագրության և հնագիտության ինստիտուտ, II, Երևան, 2003
30. Ավանեսյան Լ., Գորգի ծագումը և ծիսական կիրառությունը, Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, Հայ ժողովրդական մշակույթ, XV, Երևան, 2010
31. Ավանեսյան Լ., Ջուղայեցի հայերի առևտրական երթուղիների աշխարհագրությունը, Ծովի մշակույթը՝ մարդկության մշակույթն է քաղաքակրթությունների երկխոսություններում, Երևան, 2011



32. Ավդալբեգյան Թադ., Միհրը հայոց մեջ, Երևան, 1969
33. Բոդոյան Վ., Երկրագործական պաշտամունքի մի քանի հետքեր հայերի մեջ, Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի, Երևան, 1950
34. Գայայան Հ., «Պազիրիկ» հայկական գորգը, Էթմընթըն, 1988
35. Գանցհորն Ֆ., Քրիստոնեա-արևելյան գորգը, Երևան, 2013
36. Գարեգին վարդ. Սրվանձտեանց, Մանանա, Կ.-Պոլիս, 1876
37. Գարեգին Սրվանձտյանց, Երկեր, հ. I, Երևան, 1978
38. Գարեգին արք. Յովսէփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ, Պրակ Բ, Նիւ Եորք, 1943
39. Գրեկյան Ե., Կինն Ուրարտում. Ուրարտուի թագուհիները, Շնորհի ի վերուստ, Երևան, 2008
40. Դավթյան Ս., Հայկական կարպետ, Երևան, 1975
41. Դավթյան Ս., Նոր նյութեր հայկական գորգագործության վերաբերյալ, ՊԲՀ, №3, Երևան, 1977
42. Դեվեջյան Ս., Եղջերվի պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում, ՊԲՀ, №2, Երևան, 1982
43. Դեվեջյան Ս., Լոռի բերդ, Երևան, 2006
44. Դեվեջյան Ս., Վանաձոր, Հին Հայաստանի ոսկին (մ.թ.ա. III հազ. – մ.թ. XIV դար), Ա.Քալանթարյանի խմբագրությամբ, Երևան, 2007
45. Դևեջյան Ս., Դավթյան Ռ., Լոռի բերդի գեղարվեստական իրերի պաշտամունքային համատեքստը, Արագածի թիկունքում, Երևան, 2018
46. Եղիազարյան Ա., Կարապետ Եղիազարյան. գորելեն, գեղանկար, խճանկար, Երևան, 2010
47. Եսայան Ստ., Կարմիր Բլուր, Երևան, 1982
48. Թաթևյան Վ., Արցախի տոհմագրգերը, Երևան, 2004
49. Թեմուրճյան Վ., Գորգագործությունը Հայաստանում, Երևան, 1955
50. Իսրայելյան Հ., Պաշտամունքն ու հավատալիքը ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանում, Երևան, 1973
51. Իսրայելյան Ա., Հացի գոհաբերությունը հայոց հին հավատքում, Հանդէս Ամսօրեայ, Վիեննա, 2000
52. Իսրայելյան Ա., Հայաստանի պատմության թանգարանի մանկական հնայիլների հավաքածուն, Թանգարանագիտական հանդես, №1, Երևան, 2009
53. Լալայեան Ե., Վարանդա, Թիֆլիս, 1898
54. Լալայեան Ե., Գանձակի գաւառ, Ազգագրական հանդէս, Գիրք Զ, Թիֆլիս, 1900
55. Լալայեան Ե., Գանձակի գաւառ, հ. Բ., Թիֆլիս, 1901
56. Լալայեան Ե., Բորչալուի գաւառ, Ազգագրական հանդէս, IX , Թիֆլիս, 1902
57. Լալայեան Ե., Կախարդական գորգ, Նոր Բայազետի գավառ, Ազգագրական Հանդէս, Գիրք XVII, Թիֆլիս, 1908
58. Լալայեան Ե., Ծիսական կարգերը հայոց մեջ ըստ Սպենսերի, պրակ Ա, Թիֆլիս, 1913
59. Լալայեան Ե., Տնայնագործությունը Վասպուրականում, Ազգագրական հանդէս, XXV գիրք, Թիֆլիս, 1914
60. Լիսիցյան Ս., Լեռնային Ղարաբաղի հայերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, պրակ 12, Երևան, 1981
61. Խաչիկյան Լ., 1280 թվականին Երզնկայում կազմակերպված «եղբայրությունը», Տեղեկագիր Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի, №12, Երևան, 1951
62. Խաչիկյան Լ., 1280 թուականին Երզնկայում կազմակերպուած « Եղբայրութիւնը», Աշխատութիւններ, հ. Ա, Երևան, 1995
63. Խաչիկյան Լ., Արիեստագործութեան վիճակն ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում X–XIV դարերում, Աշխատութիւններ, հ. Բ, Երևան, 1999

64. Խառատյան-Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, Երևան, 2005
65. Կարախանյան Գ., Սաֆյան Պ., Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, №4, Երևան, 1970
66. Կիպլինգ Ռ., Մաուզլի, Երևան, 1962
67. Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ., Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, Երևան, 1986
68. Հակոբյան Ն., Հնագիտական ոսկին, Հին Հայաստանի ոսկին ( մ.թ.ա. III հազ. – մ.թ. XIV դար), Ա. Քալանթարյանի խմբագրությամբ, Երևան, 2007
69. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Երևան, 1950
70. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. V, Երևան, 1966
71. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. VI, Երևան, 1977
72. Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. III, Երևան, 1976
73. Հայաստանի կոչնակ, №5, Նյու Յորք, 1924
74. Հարությունյան Լ., Նշխարներ Արցախի բանահյուսության, Երևան, 1991
75. Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1965
76. Հարությունյան Վ., Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992
77. Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2001
78. Հմայակյան Ս., Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990
79. Հովհաննիսյան Կ., Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, 1973
80. Հովսեփյան Հ., Ղարաղաղի հայերը, I, Ազգագրություն, Երևան, 2009
81. Ղանալանյան Ա., Հայ շինականի և աշխատանքային երգեր, Երևան, 1937
82. Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, Երևան, 1969
83. Ղաֆաղարյան Կ., Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952
84. Մաթևոսյան Ռ., Հայկական զինանշաններ, Երևան, 1994
85. Մալխասեանց Ստ., Հայերէն բացատրական բառարան, II , Երևան, 1944
86. Մակար եպս. Բարխուդարեանց, Աղվանից երկիր և դրացիք. Արցախ, Երևան, 1999
87. Մաղաքիա արք. Օրմանեան, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս–Լիբանան, 1957
88. Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, Երևան, 1993
89. Մարտիրոսյան Հ., Գիտությունը սկսվում է նախնադարում, 1978
90. Մելիք-Փաշայան Կ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963
91. Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955
92. Մնացականյան Ա., Արևապաշտության հետքերը Հայաստանում, ըստ բրոնզե պեղածո իրերի, հ. I, Երևան, 1948
93. Մովսիսյան Ա., Հայկական մեհենագրություն, Երևան, 2003
94. Մուշեղյան Ե., Անի քաղաքի պեղումներից հայտնաբերված առարկաները, Հատկանշական ցուցակ թանգարանային ժողովածուների, II, Երևան, 1982
95. Ներսես Շնորհալի, Երգեր. Եղեսիայի ողբը, Երևան, 1982
96. Շահվելու որդի Սահրաղի հաշվենատյանը, Երևան, 1994
97. Պողոսյան Ս., Գոգնոց մեզարները հայոց ազգային տարազի համակարգում, Հայոց գորգագործական մշակույթը, Երևան, 2011
98. Պետրոսյան Հ., Խաչքարերի ծագումը, գործառույթը, իմաստաբանությունը, Դոկտորական գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, սեղմագիր Երևան, 2004
99. Սամուելյան Խ., Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. I, Երևան, 1931
100. Սաննա Ծոեր, Երևան, 1936



101. Սարգսյան Ս., Հայաստանը քաղաքակրթության օրրան, Երևան, 2004
102. Սիմոնյան Հ., Վերին Նավեր, Գիրք Ա, Երևան, 2006
103. Սիմոնյան Հ., Արցախի և ազատագրված տարածքների 1990–2005 թթ. հնագիտական հետազոտությունների հիմնական արդյունքները, Երևան, 2007
104. Ստեփանյան Ա., Նոր Զուղայի արհեստները, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XV, Երևան, 1989
105. Ստեփանյան Ա., Հայ ժողովրդական տարազի զարդանախշերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 22, Երևան, 2007
106. Սրվանձոյանց Գ., Երկեր, հ. 1, Երևան, 1978
107. Սուրասրաֆիլ Շ., Պարսկական գույներ, Թեհրան, 2000 (պարսկերեն)
108. Տեր-Ղևոնդյան Ա., Արար մատենագիրներ, Թ–Ժ դարեր, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, 16, Երևան, 2005
109. Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956
110. Քաջբերունի, Հայկական սովորություններ, Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1902
111. Քյուրքյան Ա., Հայկական դրոշմագարդ կտավ, Երևան, 2016
112. Քոչարյան Գ., Դվինի մահարձանի պատկերագրությունը՝ տեղեկատու վավերագիր, Նոր ազգագրական հանդես, Ա, Երևան, 2005
113. Քիրտևան Հ., Գորգը հայոց մօտ, Վենետիկ, 1947
114. Փափազյան Հ., Հայերի դերը Թուրքիայի մետաքսագործության մեջ և 1729թ. Թավրիզում կնքված համաձայնագիրը, Բանբեր Մատենադարանի № 9, Երևան, 1969
115. Փիլիպոսյան Ա., Հայկական լեռնաշխարհի կնիքները Հին Արևելքի կնքագործության համակարգում, Երևան, 1998
116. Փիլիպոսյան Ա., Հին Արևելքի շրջանակավոր դաստակով դաշույններն ու սրերը, Երևան, 1999
117. Ավանեսյան Լ., Раннеземледельческие обряды в современном Арцахе, ИФЖ, № 3, Երևան, 2008
118. Ավանեսյան Լ., Связь изображений армянских ковров с погребальным обрядом, Анив, № 3, Москва, 2012
119. Ավեստա, Санкт-Петербург, 1998
120. Այոպյան Ա., Албания-Алуанк в греко-латинских и древнеармянских источниках, Երևան, 1987
121. Ալեքսեևա Ե., Бусы и подвески, Античные государства Северного Причерноморья, Москва, 1984
122. Ամброз А., Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»), СА, № 3, Москва, 1965
123. Անտոնովա Ե., Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии, Москва, 1984
124. Անտոնովա Ե., Есаян С., Антропоморфная скульптура Армянского нагорья V–III тысячелетий до н. э.: местная специфика и межрегиональные связи, Древний Восток: этнокультурные связи, Москва, 1988.
125. Անտոնովա Ե., К вопросу о происхождении и смысловой нагрузке знаков на статуэтках анаусской культуры, СА, № 4, Москва, 1972
126. Արձիմբա Վ., Двоичные символы в хеттских ритуальных текстах и функции хеттских придворных, Древний Восток, сборник 1, Москва, 1975
127. Արձիմբա Վ., Ритуалы и мифы древней Анатолии, Москва, 1982
128. Արեշյան Գ., Индоевропейский сюжет в мифологии населения Междуречья Куры и Аракса II тысячелетия до н. э., ВДИ, № 4, Москва, 1988,
129. Արմադանյան Ա., Обувь в Древней Армении, Երևան, 1978

130. Армяно-русские отношения в XVII веке, Երևան, 1953
131. Арутюнян Н., Земледелие и скотоводство Урарту, Երևան, 1964
132. Арутюнян Н., Корпус урартских клинообразных надписей, Երևան, 2001
133. Арутюнян С., Предание о ритуальном поясе, Армянский гуманитарный вестник, 2/3-1, Москва–Երևան, 2009
134. Баркова Л., Красота, сотканная из тайн, Санкт-Петербург, 2012
135. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С., Энциклопедия символов, Москва, 1998
136. Бибииков С., Культовые женские изображения ранне-земледельческих племен юго-восточной Европы, СА, XV, Москва, 1951
137. Верховская А., Текстильные изделия из раскопок Кармир-блур, Кармир-Блур, III, Երևան, 1955
138. Гамкрелидзе Т., Иванов В., Древняя Передняя Азия и индоевропейская проблема: временные и ареальные характеристики общеиндоевропейского языка по лингвистическим и культурно-историческим данным, Древние цивилизации от Египта до Китая, ВДИ, 1937–1997, Москва, 1997
139. Гомбош К., Старинные армянские ковры с драконами, II Международный симпозиум по армянскому искусству, Երևան, 1978
140. Гуллакян С., Указатель мотивов армянских волшебных сказок, Երևան, 1983
141. Даль С., Животный мир Армянской ССР, т. I, Երևան, 1954
142. Жанполадян Р.М., О двух тканях из Ани и Болгар, КСИА, № 132, Москва, 1972
143. Ернджакян Н., Символика огня и очага в армянской традиции, Тезисы докладов, Երևան, 1981
144. Иванов В., Топоров В., Пчела, МНМ, т. 2, Москва, 1992
145. Иванов В., Топоров В., Исследования в области славянских древностей, Москва, 1974
146. Иванов В., Топоров В., Индоевропейская мифология, МНМ, т. 1, Москва, 1991
147. Исаев М., Ковровое производство Закавказья, Тифлис, 1932
148. Исмаилов Г., Магия даргинской вышивки, Махачкала, 2017
149. Казарян М., Армянские ковры, Москва, 1985
150. Капанцян Գր., Историко-лингвистические работы, Երևան, 1956
151. Карапетян С., Северный Арцах, Москва, 2018
152. Кейпер Ф., основополагающая концепция ведийской религии, Труды по ведийской мифологии, Москва, 1986
153. Ковалевская В., Конь и всадник, Москва, 1977
154. Кошеленко Г., Родина парфян, Москва, 1977
155. Кушнарева К., Чубинишвили Т., Древние культуры Южного Кавказа (V–III тыс. до н. э.), Ленинград, 1970
156. Левинтон Г., Инициация и мифы, МНМ, т. 1, Москва, 1991
157. Лисицян Ст., Армяне Нагорного Карабаха, Երևան, 1992
158. Луна, упавшая с неба, Древняя литература Малой Азии, Москва, 1977
159. Манандян А., О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен (V в. до н. э. – XV в. н. э.), Երևան, 1954
160. Мартиросян А., Ткачи храма Эанна в Уруке нововавилонского периода, Древний Восток, № 5, Երևան, 1988
161. Марр Н., Ани, Երևան, 1939
162. Матенадаран, I, Москва, 1991
163. Мелетинский Е., Ворон, МНМ, т. 1, Москва, 1991



164. Мец А., Мусульманский ренессанс, Москва, 1973
165. Миллер А., Элементы «неба» на вещественных памятниках, Из истории докапиталистических формаций, Сборник статей, Москва–Ленинград, 1933
166. Мнацаканян А., Древние повозки из курганов бронзового века на побережье озера Севан, СА, № 2, Москва, 1960
167. Наговицын Н., Магия древних хеттов, Москва, 2004
168. Народные русские сказки, под ред. А. Афанасьева, т. I, Москва, 1984
169. Орбели И., Каталог Анийского Музея Древностей, С.-Петербург, 1910
170. Петросян Э., Праздники армян в контексте европейской культуры, Ереван, 2011
171. Петрушевский И., О дохристианских верованиях крестьян Нагорного Карабаха, т. I, выпуск 5, Баку, 1930
172. Пиотровский Б., Ванское царство, Москва, 1959
173. Пиотровский Б., Искусство Урарту, Москва, 1962
174. Пиотровский Б., Кармир Блур, Ленинград, 1970
175. Пираловъ А., Краткий очерк кустарныхъ промысловъ Кавказа, С. Петербург, 1913
176. Пропп В., Исторические корни волшебной сказки, Москва, 2010
177. Рабинович Е., Середина мира, МНМ, т. 2, Москва, 1992
178. Рак И., Древний Египет, Мифы и легенды народов мира, Москва, 2007
179. Рерих Н., Пути благословения: Николай Рерих, Ростов-на-Дону, 1998
180. Ригведа, Мандала I–IV, Москва, 1989
181. Рыбаков Б., Космогония и мифология земледельцев энеолита, СА, № 1, Москва, 1965
182. Руденко С., Культура населения Горного Алтая в скифское время, Москва–Ленинград 1953
183. Румянцев Н., Языческие Христы, Москва, 1929
184. Саркисян Г., Обожествление и культ царей в Древней Армении, Вестник Древней Истории (1937–1997), Москва, 1997
185. Сефербеков Р., Пантеон языческих божеств народов Дагестана, Махачкала, 2009
186. Сказки и легенды ингушей и чеченцев, Москва, 1983
187. Соколов М., Насекомые, МНМ, т. 2, Москва, 1992
188. Тараян З., Символы симметрии орнамента в армянском прикладном искусстве, Ереван, 1989
189. Тараян З., Древнейшие отражения культа Богоматери, Ереван, 2012
190. Тахо-Годи А., Артемида, МНМ, т. 1, Москва, 1991
191. Топоров В., Древо мировое, МНМ, т. 1, Москва, 1991
192. Топоров В., Рыбы, МНМ, т. 2, Москва, 1992
193. Топоров В., Первочеловек, МНМ, т. 2, Москва, 1992
194. Топоров В., Числа, МНМ, т. 2, Москва, 1992
195. Тэрнер В., Символ и ритуал, Москва, 1983
196. Урушадзе Н., Древнегрузинское пластическое искусство, Тбилиси, 1988
197. Фрейденберг О., Миф и литература древности, Москва, 1978
198. Фрезер Дж., Золотая ветвь, Москва, 1983
199. Хачатрян Ж., Неверов О., Архивы столицы Древней Армении Арташата, Ереван, 2008
200. Хачатрян Т., Древняя культура Ширака, Ереван, 1975
201. Хачатрян Т., Артикский некрополь, Ереван, 1979
202. Циркин Ю., Карфаген и его культура, Москва, 1987
203. Энциклопедический словарь, т. I, С.-Петербург, 1890
204. Эпос о Гильгамеше, Москва–Ленинград, 1961
205. Якобсон А., Из истории армянской средневековой архитектуры, СА, IX, Москва, 1947
206. Akshehirlan Varoujan, Armenian-Italian Architectural Influences, Yerevan, 2015
207. Armenian Miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries, Leningrad, 1984
208. Badalyan R., Harutyunyan A., Chatagner Ch., The Settlement of Aknashen–Khatunarkh, a Neolithic Site in the Ararat plain (Armenia): excavation results 2004–2009, Tuba-Ar13/ 2010
209. Batari Ferenc, Ottoman Turkish Carpets, Budapest, 1994
210. Bristot Monique Di Prima, Bildlexikon Teppiche, Berlin, 2011
211. Brüggemann Werner, Der Orientteppich- Einblicke in Geschichte und Ästhetik, Lübeck, 2007.
212. Der Orientteppich, Zürich, 1947
213. Eiland Murray, Passages: Inscribed Armenian Rugs, San Francisco, 2002
214. Ford P., Der Orientteppich und seine Muster, Herford, 1982
215. Gantzhorn Volkmar, Orientalische Teppiche, Köln, 1998
216. Lehner Erich, Die Baukunst Armeniens, Wien, 2004
217. Hofrichter Zdenko, Armenische Teppiche, Wien, 1937
218. Houssapian M., Armenian Iranian Carpets, Tehran, 2007
219. Rare Carpets from East and West, London, 1972
220. Riegl Alois, Ein orientalischer Teppich von Jahre 1202, № Chr. und ältesten orientalischen Teppichen, Berlin, 1895
221. Sasuni V., Armenian Charch Floor Plan – a Hitherto unidentified Design in Oriental Rugs, Hali № 1, London, 1981
222. Schürmann Ulrich, Der Pazirik, New York, 1982
223. Trimbacher Peter, Neue Kunstgeschichte der Teppiche, Plankenstein, 1988
224. Vardanyan R., Vardanyan K., Newly-Found Groups of Artaxiad Copper Coins, Armenian Numismatic Journal No. 4 (2008)



ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

Ա	Ազգագրության
Հ	Հնագիտության
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀՊԹ	Հայաստանի պատմության թանգարան
ՀԱՅՏՆԱՐԿՈՈՊ	Հայաստանի տնայնագործական կոոպերացիա
ՊԲՀ	Պատմա-բանասիրական հանդես
А	Археология
ВДИ	Вестник древней истории
ИФЖ	Историко-филологический журнал
КСИА	Краткие сообщения Института археологии АН СССР
МИА	Музей истории Армении
МНМ	Мифы народов мира
СА	Советская археология
Э	Этнография
А	Archaeology
Е	Ethnography
НМА	History Museum of Armenia

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ / СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ / LIST OF ILLUSTRATIONS

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ  
ВВЕДЕНИЕ / INTRODUCTION

Նկար 1ա, 1բ  
ԱՍԵՂ ԵՎ ԱՍԵՂԱՄԱՆ  
Ք.ա. II հազ. վերջ–I հազ. սկիզբ, Շնոց, 10 սմ, բրոնզ,  
ՀՊԹ Հ-3162-310  
Ք.ա. IX–VIII դդ., Կարճաղբյուր, 9,6 × 1,1 սմ, բրոնզ,  
ՀՊԹ Հ-2565-254  
Илл. 1а, 1б  
ИГЛА И ИГОЛЬНИЦА  
Конец II тыс. – начало I тыс., Шнох, 10 см, бронза,  
МИА А-3162-310  
IX–VIII вв. до Р. Х., Карчаглыбуур, 9,6 × 1,1 см, бронза,  
МИА А-2565-254  
Fig. 1a, 1b  
NEEDLE AND NEEDLE CASE  
Late 2<sup>nd</sup> mill. – early 1<sup>st</sup> mill., Shnogh, 10 cm, bronze,  
HMA А-3162-310  
9<sup>th</sup> – 8<sup>th</sup> cc. BC, Karchaghbyur, 9.6 × 1.1 cm, bronze,  
HMA А-2565-254

Նկար 2  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
Ք.ա. XII–XI դդ., Արթիկ, բրոնզ,  
ՀՊԹ Հ-2173-603

Илл. 2  
ФРАГМЕНТ ТКАНИ  
XII–XI вв. до Р. Х., Артик, шерсть,  
МИА А-2173-603

Fig. 2  
PIECE OF FABRIC  
12<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> cc. BC, Artik, wool,  
HMA А-2173-603

Նկար 3  
ԿԵՆԱԶԱՐԴ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Արաբկիր, 218 × 98 սմ, բրոնզ, խտ. 1 դմ<sup>2</sup> 970,  
ՀՊԹ Ա-11174

Илл. 3  
МЕДАЛЬОННЫЙ КОВЁР С КРЮЧКОВИДНЫМ ДЕКОРОМ  
XIX в., Арабкир, 218 × 98 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 970,  
МИА Э-11174

Fig. 3  
MEDALLION CARPET WITH HOOKED DECORATION  
19<sup>th</sup> c., Arabkir, 218 × 98 cm, wool, density: 970 knots in 1 sq. dm.,  
HMA E-11174

Նկար 4  
ՈՒԱՐՈՒԲԱԻՆԻ ԱՍՏՎԱԾՈՒՇՈՒ ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք.ա. VIII դ., Վան, 12 սմ, բրոնզ,  
ՀՊԹ Հ-1242

Илл. 4  
СТАТУЭТКА БОГИНИ УАРУБАИНИ  
VIII в. до Р. Х., Ван, 12 см, бронза,  
МИА А-1242

Fig. 4  
STATUETTE OF GODDESS UARUBAINI  
8<sup>th</sup> c. BC, Van, 12 cm, bronze,  
HMA А-1242

ԳԼՈՒԽ I  
ԱԾԽԱՐՅԻ ՄՈՂԵԼԻ ԳԱՂԱՓԱՐԸ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ  
ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

ГЛАВА I  
ИДЕЯ МОДЕЛИ МИРА НА АРМЯНСКИХ  
КОВРАХ

CHAPTER I  
THE IDEA OF A WORLD MODEL  
IN ARMENIAN CARPET COMPOSITIONS

ԿԵՆՏՐՈՆ / ЦЕНТР / CENTRE

ԽՈՐԱՆ / АЛТАРЬ / ALTAR

Նկար 5  
«ԽՈՐԱՆ» ԳՈՐԳ  
XVII դ. սկիզբ, Գարդման, Կես. Ֆ. Գանտշորն,  
«Քրիստոնյա-արևելյան գորգը», էջ 485:

Илл. 5  
КОВЁР «ХОРАН» (АЛТАРЬ)  
Начало XVII в., Гардман, см. Ф. Гантцорн,  
«Восточно-христианский ковёр», ст. 485.

Fig. 5  
ALTAR CARPET  
Early 17<sup>th</sup> c., Gardman, see V. Gantzhorn,  
“Eastern Christian Carpet”, p. 485.

Նկար 6  
«ԽՈՐԱՆ» ԳՈՐԳԻ կրկնօրինակ, խավով կտոր  
XX դ. առաջին կես, Լեհաստան, 175 × 137 սմ,  
արհեստական մկրաքս,  
ՀՊԹ Ա-10140



Илл. 6  
КОПИЯ КОВРА « ХОРАН» (АЛТАРЬ),  
ворсовая ткань Первая половина XX в., Польша,  
175 × 137 см, искусственный шёлк,  
МИА Э-10140

Fig. 6  
COPY OF AN ALTAR CARPET, pile fabric  
First half of the 20<sup>th</sup> c., Poland, 175 × 137 cm, artificial silk,  
HMA E-10140

ՏԱԾԱՂ / ХРАМ / TEMPLES

Նկար 7.  
ԵՐԿԱՅՆԱԶԻԳ-ԵՐԿՐԱԶԱՓԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Եղեգնաձոր, բրդ, 255 × 190 սմ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 624,  
ՀՊԹ Ա-9262

Илл. 7  
КОВЁР С ЗАМКНУТОЙ ГЕОМЕТРИЧЕСКОЙ  
КОМПОЗИЦИЕЙ  
Конец XIX в., Ехегнадзор, 255 × 190 см, шерсть,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 624,  
МИА Э-9262

Fig. 7  
CARPET WITH AN ELONGATED-GEOMETRICAL  
COMPOSITION  
Late 19<sup>th</sup> c., Yeghegnadzor, 255 × 190 cm, wool,  
density: 624 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-9262

ՇԱՆ / ДЕРЕВО / TREES

Նկար 8  
ԽԱԶԱԿԵՆՏՐՈՆ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, գ. Սզնեք, Արցախ, 328 × 164 սմ,  
բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 837, ՀՊԹ Ա-11277

Илл. 8  
МЕДАЛЬОННЫЙ КОВЁР С КРЕСТАМИ  
Начало XX в., с. Сезнек, Арцах, 328 × 164 см, шерсть,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 837, МИА Э-11277

Fig. 8  
MEDALLION CARPET WITH CROSSES  
Early 20<sup>th</sup> c., village of Seznek, Artsakh, 328 × 164 cm, wool,  
density: 837 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-11277

Նկար 9  
ԿԵՆԱՑ ԾԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Խոյ-Սալմաստ, 135 × 275 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 812,  
ՀՊԹ Ա-10743

Илл. 9  
КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДРЕВА ЖИЗНИ  
XIX в., Хой-Салмаст, 135 × 275 см, шерсть, плотн.  
1 дм<sup>2</sup> 812, МИА Э-10743

Fig. 9  
CARPET WITH THE IMAGE OF A TREE OF LIFE  
19<sup>th</sup> c., Khoi-Salmast, 135 × 275 cm, wool,  
density: 812 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-10743

ԱՐԵՎ ԵՎ ԼՈՒՍԱՏՈՒԼԵՐ /  
СОЛНЦЕ И СВЕТИЛА / THE SUN AND LUMINARIES

Նկար 10  
ՎԱՐԴԱՎՈՎ ՄԵՌԱԼԻՈՆՆԱԿՈՐ ԳՈՐԳ  
1934 թ., Երևան, 219 × 149 սմ, բրդ, րաիբակ,  
խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 1600, ՀՊԹ Ա-24

Илл. 10  
МЕДАЛЬОННЫЙ КОВЁР С РОЗЕТКОЙ  
1934 г., Ереван, 219 × 149 см, шерсть, хлопок,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 1600, МИА Э-24

Fig. 10  
MEDALLION CARPET WITH A ROSETTE  
1934, Yerevan, 219 × 149 cm, wool, cotton,  
density: 1600 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-24

Նկար 10ա  
«ՎԱՐԴԱՎ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
1918 թ., Հալաբ, Սիրիա, 13 × 12,1 սմ, մաշարի,  
խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 15972,  
ՀՊԹ Ա-8463-117

Илл. 10а  
КОВЁР ТИПА «РОЗЕТКА»  
1918 г., Алеппо, Сирия, 13 × 12,1 см, шёлк, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 15972,  
МИА Э-8463-117

Fig. 10а  
ROSETTE TYPE CARPET  
1918, Aleppo, Syria, 13 × 12.1 cm, silk,  
density: 15972 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-8463-117

Նկար 10բ  
ԳԼԽԱՐԿ-ԳՐԱՎ  
XIX դ., Վան, 18 × 9 սմ, մաշարի, մաշարի,  
ՀՊԹ Ա-7054

Илл. 10б  
ГОЛОВНОЙ УБОР «ГДАК»  
XIX в., Ван, 18 × 9 см, сукно, шёлк, МИА Э-7054

Fig. 10б  
HAT "GDAK" (SKULLCAP)  
19<sup>th</sup> c., Van, 18 × 9 cm, broadcloth, silk,  
HMA E-7054

ՉՐԱՎ / ОГОНЬ / FIRE

Նկար 11  
«ԾԱՂԿԱՎՈՐԳ»  
1903 թ., Լորի, 280 × 184 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 840,  
ՀՊԹ Ա-11495

Илл. 11  
КОВЁР С ЦВЕТЧНЫМ ОРНАМЕНТОМ  
1903 г., Лори, 280 × 184 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 840,  
МИА Э-11495

Fig. 11  
CARPET WITH FLOWER ORNAMENTS  
1903, Lori, 280 × 184 cm, wool, density: 840 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-11495

Նկար 12  
«ՊՈՆՇԱԲԵՐԴ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, գ. Եղեգնա, Վայոց Ձոր, 240 × 130 սմ, բրդ,  
խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 620, ՀՊԹ Ա-9248

Илл. 12  
КОВЁР ТИПА «ПРОШАБЕРД»  
Конец XIX в., с. Ехегис, Вайоц Дзор, 240 × 130 см, шерсть,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 620, МИА Э-9248

Fig. 12  
CARPET OF PROSHABERD TYPE  
Late 19<sup>th</sup> c., Yeghegis, Vayots Dzor, 240 × 130 cm, wool, density:  
620 knots in 1 sq. dm, HMA E-9248  
ՀՈՂ / ЗЕМЛЯ / EARTH

Նկար 13  
ԿԵՆԱԶԱՐԿ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ., Վան, 257 × 126 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 700,  
ՀՊԹ Ա-10200

Илл. 13  
МЕДАЛЬОННЫЙ КОВЁР С КРЮЧКОВИДНЫМ ДЕКОРОМ  
XIX в., Ван, 257 × 126 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 700,  
МИА Э-10200

Fig. 13  
MEDALLION CARPET WITH HOOKED DECORATION  
19<sup>th</sup> c., Van, 257 × 126 cm, wool, density: 700 knots in 1 sq. dm,  
HMA E-10200

Նկար 13ա  
ՔԱՌԱՆԿՅՈՒՆ ԶԱՐԴԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ. վերջ, Շուշի, 298 × 230 սմ, բրդ,  
ՀՊԹ Ա-11172

Илл. 13а  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ЧЕТЫРЁХУГОЛЬНЫМИ  
ОРНАМЕНТАМИ  
Конец XIX в., Шуши, 298 × 230 см, шерсть,  
МИА Э-11172

Fig. 13а  
FLATWEAVE WITH QUADRANGULAR ORNAMENTS  
Late 19<sup>th</sup> c., Shushi, 298 × 230 cm, wool,  
HMA E-11172

Նկար 14.  
ԱՐԵՎԱԳՈՐԳ  
XIX դ., գ. Սարուշեն, Արցախ,  
362 × 100 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 930,  
ՀՊԹ Ա-10723

Илл. 14  
КОВЁР «СОЛНЦЕ»  
XIX в., с. Сарушен, Арцах, 362 × 100 см, шерсть,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 930,  
МИА Э-10723

Fig. 14  
SUN CARPET  
19<sup>th</sup> c., village of Sarushen, Artsakh, 362 × 100 cm, wool, density:  
930 in 1 sq. dm., HMA E- 10723

ՋՈՒՂ / ВОДА / WATER

Նկար 15  
ՆՇԱԶԵՎ ԶԱՐԴԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
1897 թ., Նախիջևան, 247 × 154 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 550,  
ՀՊԹ Ա- 9496

Илл. 15  
КОВЁР С МИНДАЛЕВИДНЫМИ ОРНАМЕНТАМИ  
1897 г., Нахиджеван, 247 × 154 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 550,  
МИА Э- 9496

Fig. 15  
CARPET WITH ALMOND-SHAPED ORNAMENTS  
1897, Nakhijevan, 247 × 154 cm, wool, density: 550 in 1 sq. dm,  
HMA E-9496

Նկար 16  
ԹՌՉՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ., Սերապիիս, 177 × 100 սմ, բրդ,  
ՀՊԹ Ա-11151

Илл. 16  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ОРНИТОМОРФНЫМИ  
ИЗОБРАЖЕНИЯМИ  
XIX в., Себастья, 177 × 100 см, шерсть,  
МИА Э-11151

Fig. 16  
FLATWEAVE WITH THE IMAGES OF BIRDS  
19<sup>th</sup> c., Sebastia, 177 × 100 cm, wool,  
HMA E-11151

Նկար 17  
ՄԱՐԴԱԿԵՐՊ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԶԵՋԻՍ  
XVIII դ. վերջ - XIX դ. սկիզբ, Շուշի, 185 × 133 սմ, մաշարի,  
ՀՊԹ Ա-8007-53

Илл. 17  
БЕЗВОРСОВАЯ ТКАНЬ С АНТРОПОМОРФНЫМИ  
ИЗОБРАЖЕНИЯМИ  
Конец XVIII в. - начало XIX в., Шуши, 185 × 133 см, шёлк,  
МИА Э-8007-53

Fig. 17  
PILELESS FABRIC WITH ANTHROPOMORPHIC IMAGES  
Late 18<sup>th</sup> c. - early 19<sup>th</sup> c., Shushi, 185 × 133 cm, silk,  
HMA E-8007-53

Նկար 17ա  
ԽԱԶԳՈՐԳ  
XIX դ., Կարմիրի շրջան, Սևան, 158 × 140 սմ, բրդ,  
խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 736,  
ՀՊԹ Ա-11595-12

Илл. 17а  
КОВЁР «КРЕСТ»  
XIX в., Красносельский район, Севан, 158 × 140 см, шерсть,  
плотн. 1 дм<sup>2</sup> 736,  
МИА Э-11595-12

Fig. 17а  
CARPET "CROSS"  
19<sup>th</sup> c., Sevan, Krasnoselski region, 158 × 140 cm, wool, density:  
736 knots in 1 sq. dm.,  
HMA E-11595-12



ՋՈՒՐ, ՕՁ, ՎԻՃԱՊ / ВОДА, ЗМЕЯ, ДРАКОН / WATER, SNAKES AND DRAGONS

Նկար 18. «ԽՆԶՈՐԵՍԿ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ. XIX դ., Արցախ, 190 x 128 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 650, ՀՊԹ Ա-10481

Илл. 18. КОВЁР ТИПА «ХНДЗОРЕСК» XIX в., Арцах, 190 x 128 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 650, МИА Э-10481

Fig. 18. CARPET OF "KHNDZORESK" TYPE 19<sup>th</sup> c., Artsakh, 190 x 128 cm, wool, density: 650 knots in 1 sq. dm, HMA E-10481

Նկար 19. ՕՁԱՊԱՏՎԵՐՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ. XIX դ., Բաղիշ, 250 x 133 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 529, ՀՊԹ Ա-11019

Илл. 19. КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЗМЕЙ XIX в., Багеш (Битлис), 250 x 133 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 529, МИА Э-11019

Fig. 19. CARPET WITH THE IMAGES OF SNAKES 19<sup>th</sup> c., Baghesh (Bitlis), 250 x 133 cm, wool, density: 529 knots in 1 sq. dm, HMA E-11019

Նկար 20, 20ա. ԵՐԿՇԱՐ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԿԱՊԵՏ. XIX դ., Մուշ, 324 x 131 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11186

Илл. 20, 20а. БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ПОВТОРЯЮЩИМИСЯ МЕДАЛЬОНАМИ XIX в., Муш, 324 x 131 см., шерсть, МИА Э-11186

Fig. 20, 20а. FLATWEAVE WITH RECURRING MEDALLIONS 19<sup>th</sup> c., Mush, 324 x 131 cm, wool, HMA E-11186

Նկար 21. ՎԻՃԱՊԱՎԱՐՊԵՏ «ԹԵԼԹՈՂ» ՀՅՈՒՎԱԾՔՈՎ. XIX դ. II-րդ քառորդ, գ. Խճաբերդ, Արցախ, 327 x 220 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11178

Илл. 21. БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ПЕРЕПЛЕТЕНИЕМ «ТЕЛТОХ» (с изнаночной стороны нити переплетения свободно распущены) II-ая четверть XIX в., с. Хцаберд, Арцах, 327 x 220 см, шерсть, МИА Э-11178

Fig. 21. DRAGON FLATWEAVE "TELTOGH" (with leftover threads on the reverse) Second quarter of the 19<sup>th</sup> c., Khtsaber, Artsakh, 327 x 220 cm, wool, HMA E-11178

ԲՈՒՅՍԵՐ / РАСТЕНИЯ / PLANTS

Նկար 22. ԲՈՒՍԱՆԱԽՇԵՐՈՎ ԳՈՐԳ «ՀԱՅԿԱՎԱՆ ՆՎԱՐ» 1930-ական թթ., Երևան, 231 x 149 սմ, բրդ, բամբակ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 3025, ՀՊԹ Ա-21

Илл. 22. КОВЁР «АРМЯНСКИЙ ЭСКИЗ» С РАСТИТЕЛЬНЫМ ОРНАМЕНТОМ 1930-ые гг., Ереван, 231 x 149 см, шерсть, хлопок, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 3025, МИА Э-21

Fig. 22. CARPET "ARMENIAN SKETCH" WITH FLORAL ORNAMENTS 1930s, Yerevan, 231 x 149 cm, wool, cotton, density: 3025 knots in 1 sq. dm, HMA E-21

Նկար 23. «ԽԱՉԽՈՐԱՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ. XIX դ. վերջ, Գորիս, 235 x 136 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 700, ՀՊԹ Ա-7530

Илл. 23. КОВЁР ТИПА «ХАЧХОРАН» Конец XIX в., Горис, 235 x 136 см, шерсть, плотн. 1 դմ<sup>2</sup> 700, МИА Э-7530

Fig. 23. CARPET OF CROSS AND ALTAR TYPE Late 19<sup>th</sup> c., Goris, 235 x 136 cm, wool, density: 700 knots in 1 sq. dm, HMA E-7530

ԿԵՆԴԱՆԱՎԵՊ ՊԱՏՎԵՐՆԵՐ / ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ / IMAGES OF ANIMALS

ԿԱՐԻՃ / СКОРПИОН / SCORPIONS

Նկար 24. ԿԱՐԻՃ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱՆԻՎ Ք. Վ. VII դ., Կարմիր բլուր, Երևան, կավ, ՀՊԹ Հ-2010-45

Илл. 24. СТАТУЭТКА БОЖЕСТВА СКОРПИОНА VII в. до Р.Х., Кармир блур, Ереван, глина, МИА А-2010-45

Fig. 24. STATUETTE OF GOD SCORPION 7<sup>th</sup> c. BC, Karmir Blour, Yerevan, clay, HMA A-2010-45

Նկար 25. ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱՎԱՆ ՀՈՂԱԹԱԳԵՐ. XVIII դ., Էջմիածին, 28 սմ, թավիշ, ոսկեթել, մարմար, կաշի, ՀՊԹ Ա-2274

Илл. 25. ПАТРИАРШАЯ ОБУВЬ XVIII в., Эчмиадзин, 28 см, бархат, золотые нити, жемчуг, кожа, МИА Э-2274

Fig. 25. PATRIARCHAL FOOTWEAR 18<sup>th</sup> c., Echmiadzin, 28 cm, velvet, golden threads, pearls, leather, HMA E-2274

ՄԵՂՈՒ / ПЧЕЛА / BEES

Նկար 26. «ՄԵՂՎԱՐՈՒՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ. XIX դ., Միսիան, 253 x 126 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 870, ՀՊԹ Ա- 8809-57

Илл. 26. КОВЁР ТИПА «МЕГВАБУН» (ПЧЕЛИННОЕ ГНЕЗДО) XIX в., Сиссиан, 253 x 126 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 870, МИА Э- 8809-57

Fig. 26. CARPET OF BEE-NEST TYPE 19<sup>th</sup> c., Sissian, 253 x 126 cm, wool, density: 870 knots in 1 sq. dm, HMA E-8809-57

Նկար 27. ԱՐՏԱՇԵՍ II ԴՐԱՄԸ ՄԵՂՎԻ ՊԱՏՎԵՐՈՎ. Ք. Վ. 30-20-ական թթ., 14 մմ, պղինձ, մասնավոր հավաքածու III.17

Илл. 27. МЕДНАЯ МОНЕТА АРТАШЕСА II 30-20-ые гг., 14 мм, медь, частная коллекция № III.17

Fig. 27. COPPER COIN OF ARTASHES II WITH THE IMAGE OF A BEE 30-20<sup>th</sup> BC, 14 mm, copper, private collection № III.17

ԳՈՐՏ / ЛЯГУШКА / FROGS

Նկար 28. «ՈՐՈՏԱՆ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ. XIX դ., Սյունիք, 290 x 132 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 1147, ՀՊԹ Ա-11467

Илл. 28. КОВЁР ТИПА «ВОРОТАН» XIX в., Сюник, 290 x 132 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 1147, МИА Э-11467

Fig. 28. CARPET OF VOROTAN TYPE 19<sup>th</sup> c., Syunik, 290 x 132 cm, wool, density: 1147 knots in 1 sq. dm, HMA E-11467

Նկար 29. ԳՈՐՏԱՉԵՎ ՃԱՐՄԱՆ. XIX դ., Վան, 371 գր, արծաթ, ՀՊԹ Ա-6989

Илл. 29. ПРЯЖКА В ФОРМЕ «ЛЯГУШКА» XIX в., Ван, 371 гр, серебро, МИА Э-6989

Fig. 29. FROG-SHAPED BUCKLE 19<sup>th</sup> c., Van, 371g, silver, HMA E-6989

ԽՈՅ ԵՎ ՑՈՒԼ / ОВЕН И БЫК / RAMS AND BULLS

Նկար 30. ԿՐԿՆՎՈՂ ԶԱՐԴԱՉԵՎԵՐՈՎ ԿԱՊԵՏ. XIX դ., Մուշ, 360 x 150 սմ, բրդ, բամբակ, ՀՊԹ Ա-9336

Илл. 30. БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ПОВТОРЯЮЩИМИСЯ ОРНАМЕНТАМИ XIX в., Муш, 360 x 150 см, шерсть, хлопок, МИА Э-9336

Fig. 30. FLATWEAVE WITH RECURRING MEDALLIONS 19<sup>th</sup> c., Mush, 360 x 150 cm, wool, cotton, HMA E-9336

Նկար 30ա. ԵՐԿՇԱՐ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ. XIX դ., Բաղիշ, 241 x 98 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 675, ՀՊԹ Ա-10176

Илл. 30а. КОВЁР С ПОВТОРЯЮЩИМИСЯ МЕДАЛЬОНАМИ XIX в., Издир, 241 x 98 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 675, МИА Э-10176

Fig. 30а. CARPET WITH RECURRING MEDALLIONS 19<sup>th</sup> c., Igdir, 241 x 98 cm, wool, density: 675 knots in 1 sq. dm, HMA E-10176

ԱՅԾ / КОЗА / GOATS

Նկար 31. «ՎԱՐԱՆԴԱ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ. XIX դ., Արցախ, 332 x 94 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 936, ՀՊԹ Ա-11602-2

Илл. 31. КОВЁР ТИПА «ВАРАНДА» XIX в., Арцах, 332 x 94 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 936, МИА Э-11602-2

Fig. 31. CARPET OF VARANDA TYPE 19<sup>th</sup> c., Artsakh, 332 x 94 cm, wool, density: 936 knots in 1 sq. dm, HMA E-11602-2

ԵՂՋԵՐՈՒ ԵՎ ՁԻ / ОЛЕНЬ И ЛОШАДЬ / DEER AND HORSES

Նկար 32. ԿԵՌԱԶԱՐԴ ՎԱՀԱՆՆԵՐՈՎ ԳՈՐԳ. XIX դ., Հաղարթ, 200 x 90 սմ, բրդ, խր. 1 դմ<sup>2</sup> 672, ՀՊԹ Ա-9280ա

Илл. 32. МЕДАЛЬОННЫЙ КОВЁР С КРЮЧКОВИДНЫМ ДЕКОРОМ XIX в., Гадрут, 200 x 90 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 672, МИА Э-9280а

Fig. 32. MEDALLION CARPET WITH HOOKED DECORATION 19<sup>th</sup> c., Hadrut, 200 x 90 cm, wool, density: 672 knots in 1 sq. dm, HMA E-9280a



Նկար 33  
ԳՈՐԳ « ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ »  
XIX դ. վերջ. գ. Բերդաշեն, Արցախ, 180x138 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 868, ՀՊԹ Ա-11737

Илл. 33  
КОВЁР «СВАДЕБНЫЙ»  
Конец XIX в., с. Бердашен, Арцах, 180x138 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 868, МИА Э-11737

Fig. 33  
WEDDING CARPET  
Late 19<sup>th</sup> c., Berdashen, Artsakh, 180x138 cm, wool, density: 868 knots in 1 sq. dm, HMA E-11737

Նկար 34  
ԱՌՅՈՒԾԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ. առաջին կես, Վան, 396x120 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11788-1

Илл. 34  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЛЬВОВ  
Первая половина XIX в., Ван, 396x120 см, шерсть, МИА Э-11788-1

Fig. 34  
FLATWEAVE WITH THE IMAGES OF LIONS  
First half of the 19<sup>th</sup> c., Van, 396x120 cm, wool, HMA E-11788-1

ԱՌՅՈՒԾ, ՀՈՎԱԶ, ՎԱԳՐ /  
ЛЕВ, ПАНТЕРА, ТИГР / LIONS, PANTHERS AND TIGERS

Նկար 35  
ՎԱՇՏԱՆ ԱՌՅՈՒԾՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ  
Ռուսի I (Ք. ա. 735-713 թթ.), Կարմիր բլուր, Երևան, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2303-10

Илл. 35  
БРОНЗОВЫЙ ЩИТ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЛЬВОВ  
РУСА I (735-713 гг. до Р.Х.), Кармир блур, Ереван, бронза, МИА А-2303-10

Fig. 35  
BRONZE SHIELD WITH THE IMAGE OF LIONS  
RUSA I (735-713 BC), Karmir Blour, Yerevan, bronze, HMA A-2303-10

ԾՈՒՆ ԵՎ ԳԱՅԼ / СОБАКАИВОЛК / DOGS AND WOLVES

Նկար 36  
ԿԵՆՈՒՋԱՐԳ ԽԱՉԳՈՐԳ  
XIX դ., գ. Վահագնի, Լորի, 216x138 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 783, ՀՊԹ Ա-10296

Илл. 36  
КОВЁР «КРЕСТ» С КРЮЧКОВИДНЫМ ДЕКОРОМ  
XIX в., с. Ваагни, Лори, 216x138 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 783, МИА Э-10296

Fig. 36  
CARPET "CROSS" WITH HOOKED DECORTION  
19<sup>th</sup> c., village of Vahagni, Lori, 216x138 cm, wool, density: 783 knots in 1 sq. dm, HMA E-10296

ԹՈՂՈՒՆՆԵՐ / ПТИЦЫ / BIRDS

Նկար 37  
«ՋՐԱԲԵՐԴ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XVIII դ. վերջ - XIX դ. սկիզբ, Շուշի, 555x200 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 992, ՀՊԹ Ա-9952

Илл. 37  
КОВЁР ТИПА «ДЖРАБЕРД»  
Конец XVIII в. - начало XIX в., Шуши, 555x200 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 992, МИА Э-9952

Fig. 37  
CARPET OF JRABERD TYPE  
Late 18<sup>th</sup> c. - early 19<sup>th</sup> c., Shushi, 555x200 cm, wool, density: 992 knots in 1 sq. dm, HMA E-9952

ՍԱՐԴԱԿԵՐՊ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ / АНТРОПОМОРФНЫЕ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ / ANTHROPOMORPHIC IMAGES

Նկար 38  
ՀԱՆԳՈՒՑՑԱԾԻ ՊԱՏԿԵՐՆՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, Վարանդա, Արցախ, 194x141 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 728, ՀՊԹ Ա-11253, «ՀԵՐՍԵՎԱՏԵՐ ՄԻՏԻՔԵՆՅԱՆ» արձանագրությանը

Илл. 38  
КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ УСОПШЕГО  
Начало XX в., Варанда, Арцах, 194x141 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 728, МИА Э-11253, имеет надпись: «СКОРБЯЩИЙ ОТЕЦ АВЕТИКЯНЦ»

Fig. 38  
CARPET WITH THE IMAGE OF A DECEASED  
Early 20<sup>th</sup> c., Varanda, Artsakh, 194x141 cm, wool, density: 728 in 1 sq. dm, HMA E-11253, inscription: "FATHER IN GRIEF AVETIKYANTS"

Նկար 39  
ԱՆԳԼԻԱՅԻ ԷՊԻՍՏՈՎՆԵՐ ՎԵՎ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐՈՎ  
ԹԱԳԱՎՈՐԱԿԱՆ ՋՈՒՅԳԻ ԴԻՄՊԱՏԿԵՐՆՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, Կեսարիա, 128x85 սմ, բրդ, մեղակ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 5214, ՀՊԹ Ա-8962, «Horen Sarian. Cesare Turkee» արձանագրությանը

Илл. 39  
КОВЁР С ПОРТРЕТАМИ КОРОЛЕВСКОЙ ЧЕТЫ АНГЛИИ:  
ЭДВАРДА VII И АЛЕКСАНДРЫ  
Начало XX в., Кесария, 128x85 см, шерсть, шёлк, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 5214, МИА Э-8962, имеет надпись: «Horen Sarian. Cesare Turkee»

Fig. 39  
CARPET WITH THE PORTRAITS OF THE ROYAL FAMILY  
OF ENGLAND: EDWARD VII AND ALEXANDRA  
Early 20<sup>th</sup> c., Caesarea, 128x85 cm., wool, silk, density: 5214 knots in 1 sq. dm, HMA E-8962, inscription: "Horen Sarian. Cesare Turkee"

Նկար 40  
ԱՆՍՏԱՍ ՄԻԿՈՅԱՆԻ ԴԻՄՊԱՏԿԵՐՆՈՎ ԳՈՐԳ  
1965 թ., Երևան, 147x129 սմ, բրդ, բամբակ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 2070, ՀՊԹ Ա-11699-6

Илл. 40  
КОВЁР С ПОРТРЕТОМ АНАСТАСА МИКОЯНА  
1965 г., Ереван, 147x129 см, шерсть, хлопок, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 2070, МИА Э-11699-6

Fig. 40  
CARPET WITH THE PORTRAIT OF ANASTAS MIKOYAN  
1965, Yerevan, 147x129 cm, wool, cotton, density: 2070 knots in 1 sq. dm, HMA E-11699-6

ՍԱՅՐ ԱՍՏՎԱԾՈՒՅՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱՆՆԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ /  
ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГИНИ МАТЕРИ /  
IMAGES OF THE MOTHER GODDESS

Նկար 41  
ԿԼԵԱՑԻԱԿԵՊ ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք. ա. IV-III հազ., Մոխրաբլուր, 4,2 սմ, կավ, ՀՊԹ Հ-1790-1

Илл. 41  
ЖЕНСКАЯ СТАТУЭТКА  
IV-III тыс. до Р.Х., Мохраблур, 4,2 см, глина, МИА А-1790-1

Fig. 41  
STATUETTE OF A FEMALE  
4<sup>th</sup>-3<sup>rd</sup> mill. BC, Mokhrablour, 4.2 cm, clay, HMA A-1790-1

Նկար 42  
ԽՈՐԱՆԱՉԵՎ ՊԱՏԿԵՐՆՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Բոլնիս-Խաչեն, 195x140 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 870, ՀՊԹ Ա-9242

Илл. 42  
КОВЁР С АЛТАРНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ  
Конец XIX в., Болнис-Хачен, 195x140 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 870, МИА Э-9242

Fig. 42  
CARPET WITH THE IMAGE OF AN ALTAR  
Late 19<sup>th</sup> c., Bolnis-Khachen, 195x140 cm, wool, density: 870 knots in 1 sq. dm, HMA E-9242

ԳՈՒՅՆ / ЦВЕТ / COLOUR

Նկար 43  
«ՍՈՒՄԱԽ» ԿԱՐՊԵՏ  
XVII դ., Արցախ, 192x174 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11767

Илл. 43  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР «СУМАХ»  
XVII в., Арцах, 192x174 см, шерсть, МИА Э-11767

Fig. 43  
SUMAKH FLATWEAVE  
17<sup>th</sup> c., Artsakh, 192x174 cm, wool, HMA E-11767

Նկար 44  
ՓՈՐԱԳՐԱԶԱՐԴ ԳՈՏԻ  
(դրվագ գործվածքի փրկափոխան փրկափոխան)  
Ք. ա. IX-VII դդ., Մծրին, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2916-1

Илл. 44  
БРОНЗОВЫЙ ПОЯС  
(фрагмент ритуальной сцены с перемещением ткани)  
IX-VII вв. до Р.Х., Мцбин, бронза, МИА А-2916-1

Fig. 44  
BELT DECORATED WITH ENGRAVINGS (fragment with a ritual scene of transporting fabrics), 9<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> cc. BC, Mtsbin, bronze, HMA A-2916-1

ՎԵՐՁԱԲԱՆ  
ЗАКЛЮЧЕНИЕ / CONCLUSION

Նկար 45  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մեղակ, ՀՊԹ Հ-123-1129, հայտնաբերված 1909 թ.

Илл. 45  
ФРАГМЕНТ ТКАНИ  
XIII в., Ани, шёлк, МИА А-123-1129, найден в 1909 г.

Fig. 45  
PIECE OF FABRIC  
13<sup>th</sup> c., Ani, silk, HMA A-123-1129, found in 1909

Նկար 45ա.  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մեղակ, ՀՊԹ Հ-123-1128, հայտնաբերված 1908 թ.

Илл. 45а  
ФРАГМЕНТ ТКАНИ  
XIII в., Ани, шёлк, МИА А-123-1128, найден в 1908 г.

Fig. 45а  
PIECE OF FABRIC  
13<sup>th</sup> c., Ani, silk, HMA A-123-1128, found in 1908.



Նկար 33  
ԳՈՐԳ « ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ »  
XIX դ. վերջ, գ. Բերդաշեն, Արցախ, 180x138 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 868, ՀՊԹ Ա-11737

Илл. 33  
КОВЁР «СВАДЕБНЫЙ»  
Конец XIX в., с. Бердашен, Арцах, 180x138 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 868, МИА Э-11737

Fig. 33  
WEDDING CARPET  
Late 19<sup>th</sup> c., Berdashen, Artsakh, 180x138 cm, wool, density: 868 knots in 1 sq. dm, HMA E-11737

Նկար 34  
ԱՌՅՈՒԻՑԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ ԿԱՐՊԵՏ  
XIX դ. առաջին կես, Վան, 396x120 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11788-1

Илл. 34  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЛЬВОВ  
Первая половина XIX в., Ван, 396x120 см, шерсть, МИА Э-11788-1

Fig. 34  
FLATWEAVE WITH THE IMAGES OF LIONS  
First half of the 19<sup>th</sup> c., Van, 396x120 cm, wool, HMA E-11788-1

ԱՌՅՈՒԾ, ՀՈՎԱԶ, ՎԱԳՐ /  
ЛЕВ, ПАНТЕРА, ТИГР / LIONS, PANTHERS AND TIGERS

Նկար 35  
ՎԱՍՏԱՆ ԱՌՅՈՒԻՑԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ  
Ռուսի I (Ք. ա. 735-713 թթ.), Կարմիր բլուր, Երևան, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2303-10

Илл. 35  
БРОНЗОВЫЙ ЩИТ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ЛЬВОВ  
РУСА I (735-713 гг. до Р. X.), Кармир блур, Ереван, бронза, МИА А-2303-10

Fig. 35  
BRONZE SHIELD WITH THE IMAGE OF LIONS  
RUSA I (735-713 BC), Karmir Blour, Yerevan, bronze, HMA A-2303-10

ՇՈՐՆ ԵՎ ԳԱՅԼ / СОБАКАИВОЛК / DOGS AND WOLVES

Նկար 36  
ԿԵՆԱԶԱՐԴԻ ԽԱՉԳՈՐԳ  
XIX դ., գ. Վահագնի, Լորի, 216x138 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 783, ՀՊԹ Ա-10296

Илл. 36  
КОВЁР «КРЕСТ» С КРЮЧКОВИДНЫМ ДЕКОРОМ  
XIX в., с. Ваагни, Лори, 216x138 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 783, МИА Э-10296

Fig. 36  
CARPET "CROSS" WITH HOOKED DECORTION  
19<sup>th</sup> c., village of Vahagni, Lori, 216x138 cm, wool, density: 783 knots in 1 sq. dm, HMA E-10296

ԹՈՂՈՒՆՆԵՐ / ПТИЦЫ / BIRDS

Նկար 37  
«ՋՐԱԲԵՐԴ» ՏԻՊԻ ԳՈՐԳ  
XVIII դ. վերջ - XIX դ. սկիզբ, Շուշի, 555x200 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 992, ՀՊԹ Ա-9952

Илл. 37  
КОВЁР ТИПА «ДЖРАБЕРД»  
Конец XVIII в. - начало XIX в., Шуши, 555x200 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 992, МИА Э-9952

Fig. 37  
CARPET OF JRABERD TYPE  
Late 18<sup>th</sup> c. - early 19<sup>th</sup> c., Shushi, 555x200 cm, wool, density: 992 knots in 1 sq. dm, HMA E-9952

ՄԱՂԱԿԵՐՊ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ / АНТРОПОМОРФНЫЕ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ / ANTHROPOMORPHIC IMAGES

Նկար 38  
ՀԱՆԳՈՒՑՑԱԾԻ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, Վարանդա, Արցախ, 194x141 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 728, ՀՊԹ Ա-11253, «ՀԵՐՍԵՎԱՏԵՐ ՄԻՏԻՔԵԱՆՑ» արձանագրությամբ

Илл. 38  
КОВЁР С ИЗОБРАЖЕНИЕМ УСОПШЕГО  
Начало XX в., Варанда, Арцах, 194x141 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 728, МИА Э-11253, имеет надпись: «СКОРБЯЩИЙ ОТЕЦ АВЕТИКЯНЦ»

Fig. 38  
CARPET WITH THE IMAGE OF A DECEASED  
Early 20<sup>th</sup> c., Varanda, Artsakh, 194x141 cm, wool, density: 728 in 1 sq. dm, HMA E-11253, inscription: "FATHER IN GRIEF AVETIKYANTS"

Նկար 39  
ԱՆԳԼԻԱՅԻ ԷՂՎԱՐԴՆԵՐ ՎԵՎ ԱԵԲՏԱՆԻՐԱԿ  
ԹԱԳԱՎՈՐԱԿԱՆ ԶՈՒՅԳԻ ԴԻՄՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XX դ. սկիզբ, Վահագնի, 128x85 սմ, բրդ, մկրաբու, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 5214, ՀՊԹ Ա-8962, «Horen Sarian. Cesare Turkee» արձանագրությամբ

Илл. 39  
КОВЁР С ПОРТРЕТАМИ КОРОЛЕВСКОЙ ЧЕТЫ АНГЛИИ:  
ЭДВАРДА VII И АЛЕКСАНДРЫ  
Начало XX в., Кесария, 128x85 см, шерсть, шёлк, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 5214, МИА Э-8962, имеет надпись: «Horen Sarian. Cesare Turkee»

Fig. 39  
CARPET WITH THE PORTRAITS OF THE ROYAL FAMILY  
OF ENGLAND: EDWARD VII AND ALEXANDRA  
Early 20<sup>th</sup> c., Caesarea, 128x85 cm., wool, silk, density: 5214 knots in 1 sq. dm, HMA E-8962, inscription: "Horen Sarian. Cesare Turkee"

Նկար 40  
ԱՆՍԱՍՍ ՄԻԿՈՅԱՆԻ ԴԻՄՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
1965 թ., Երևան, 147x129 սմ, բրդ, բամբակ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 2070, ՀՊԹ Ա-11699-6

Илл. 40  
КОВЁР С ПОРТРЕТОМ АНАСТАСА МИКОЯНА  
1965 г., Ереван, 147x129 см, шерсть, хлопок, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 2070, МИА Э-11699-6

Fig. 40  
CARPET WITH THE PORTRAIT OF ANASTAS MIKOYAN  
1965, Yerevan, 147x129 cm, wool, cotton, density: 2070 knots in 1 sq. dm, HMA E-11699-6

ՄԱՅՐ ԱՍՏՎԱԾՈՒՅՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱՆՆԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ /  
ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГИНИ МАТЕРИ /  
IMAGES OF THE MOTHER GODDESS

Նկար 41  
ԿԼԵԱՑԻՍԿԵՊ ԱՐՁԱՆԻԿ  
Ք. ա. IV-III հազ., Մոխրաբլուր, 4,2 սմ, կավ, ՀՊԹ Հ-1790-1

Илл. 41  
ЖЕНСКАЯ СТАТУЭТКА  
IV-III тыс. до Р. X., Мохраблур, 4,2 см, глина, МИА А-1790-1

Fig. 41  
STATUETTE OF A FEMALE  
4<sup>th</sup>-3<sup>rd</sup> mill. BC, Mokhrablour, 4.2 cm, clay, HMA A-1790-1

Նկար 42  
ԽՈՐԱՆԱԶԵՎ ՊԱՏԿԵՐՈՎ ԳՈՐԳ  
XIX դ. վերջ, Բոլնիս-Խաչեն, 195x140 սմ, բրդ, խոր. 1 դմ<sup>2</sup> 870, ՀՊԹ Ա-9242

Илл. 42  
КОВЁР С АЛТАРНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ  
Конец XIX в., Болнис-Хачен, 195x140 см, шерсть, плотн. 1 дм<sup>2</sup> 870, МИА Э-9242

Fig. 42  
CARPET WITH THE IMAGE OF AN ALTAR  
Late 19<sup>th</sup> c., Bolnis-Khachen, 195x140 cm, wool, density: 870 knots in 1 sq. dm, HMA E-9242

ԳՈՒՅՆ / ЦВЕТ / COLOUR

Նկար 43  
«ՍՈՒՄԱՆ» ԿԱՐՊԵՏ  
XVII դ., Արցախ, 192x174 սմ, բրդ, ՀՊԹ Ա-11767

Илл. 43  
БЕЗВОРСОВЫЙ КОВЁР «СУМАХ»  
XVII в., Арцах, 192x174 см, шерсть, МИА Э-11767

Fig. 43  
SUMAKH FLATWEAVE  
17<sup>th</sup> c., Artsakh, 192x174 cm, wool, HMA E-11767

Նկար 44  
ՓՈՐԱԳՐԱԶԱՐԴԻ ԳՈՏԻ  
(դրվագ գործվածքի փրկափոխան փրկափոխան)  
Ք. ա. IX-VII դդ., Մծրին, բրոնզ, ՀՊԹ Հ-2916-1

Илл. 44  
БРОНЗОВЫЙ ПОЯС  
(фрагмент ритуальной сцены с перемещением ткани)  
IX-VII вв. до Р. X., Мцбин, бронза, МИА А-2916-1

Fig. 44  
BELT DECORATED WITH ENGRAVINGS (fragment with a ritual scene of transporting fabrics), 9<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> cc. BC, Mtsbin, bronze, HMA A-2916-1

ՎԵՐՁԱԲԱՆ  
ЗАКЛЮЧЕНИЕ / CONCLUSION

Նկար 45  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մկրաբու, ՀՊԹ Հ-123-1129, հայրնաբերված 1909 թ.

Илл. 45  
ФРАГМЕНТ ТКАНИ  
XIII в., Ани, шёлк, МИА А-123-1129, найден в 1909 г.

Fig. 45  
PIECE OF FABRIC  
13<sup>th</sup> c., Ani, silk, HMA A-123-1129, found in 1909

Նկար 45ա.  
ԳՈՐԾՎԱԾՔԻ ՀԱՏՎԱԾ  
XIII դ., Անի, մկրաբու, ՀՊԹ Հ-123-1128, հայրնաբերված 1908 թ.

Илл. 45а  
ФРАГМЕНТ ТКАНИ  
XIII в., Ани, шёлк, МИА А-123-1128, найден в 1908 г.

Fig. 45а  
PIECE OF FABRIC  
13<sup>th</sup> c., Ani, silk, HMA A-123-1128, found in 1908.



ԼԻԼԻԱ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐԻ  
ՉԱՐԴԱՁԵՎԵՐԻ  
ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ  
ՈՒ ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Խմբագիր Անելկա Գրիգորյան  
Անգլերեն թարգմանությունը Աիդա Ֆրունջյան  
Ռուսերեն թարգմանությունը Աննա Թումադայան  
Սրբագրիչ Ջուլիետտա Կարապետյան,  
Մարտին Մխիթարյան  
Ձևավորում և էջադրում Արթուր Հարությունյան