

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԹԵԹԵՎ ԱՐԳՅՈՒՆԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ
ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՐՑԱԴՐԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱԳՈՐԾԱԿԱՆ «ՀԱՅԳՈՐԳ»
ՄԻԱՎՈՐՈՒՄ

МИНИСТЕРСТВО ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ
АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАНСКОЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ КОВРОВОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ «АЙГОРГ»

ARMENIAN SSR MINISTRY OF LIGHT INDUSTRY
YEREVAN INDUSTRIAL UNION "HAYGORG"

ՆԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐ
АРМЯНСКИЕ КОВРЫ
ARMENIAN RUGS

«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՐԵՎԱՆ, 1986

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЙАСТАН», ЕРЕВАН, 1986

"HAYASTAN" PUBLISHERS, YEREVAN, 1986

Տպագրվում է ՀՍՍՀ Մինիստրների խորհրդի որոշմամբ և ՀՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի երաշխավորությամբ

Печатается по решению Совета Министров Арм. ССР и по рекомендации
Института искусств АН Арм. ССР.

Printed by permission of the Council of Ministers of the Armenian SSR, and
warranted by the Institute of arts the Academy of Sciences of the Armenian SSR.

Կազմող՝ Վ. Գ. ԱԶԱՏՅԱՆ

Составитель — В. Г. АЗАТЯН

Compiled by V. G. AZATIAN

Առաջարկանք՝ Ա. Հ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆԻ

Предисловие А. О. МАРКАРЯН

Introduced by A. H. MARGARIAN

Խմբագրական կոլեգիա

Ջարյան Ռ. Վ. (նախագահ), Ազատյան Վ. Գ., Առաքելյան Բ. Ն.,
Գևորգյան Ա. Ա., Գևրգիյան Գ. Խ., Ղազարյան Մ. Մ.,
Խանջյան Գ. Ս., Մարգարյան Ա. Հ., Շարամբեյան Հ. Մ.

Редакционная коллегия

Зарян Р. В. (председатель), Азатян В. Г., Аракелян Б. Н.,
Геворкян А. А., Деврикий Г. Х., Казарян М. М., Маргарян А. О.,
Ханджян Г. С., Шарапбеян О. М.

Editorial Board:

R.V.Zarian (Chairman), V.G.Azatian, B.N.Arackelian,
A.A.Gevorgian, G.Kh.Devrikian, M. M. Ghazarian, G. S. Khandjian,
A. H. Margarian, H. M. Sharambeian.

Հ 4904000000 պատվեր
761 (01) Հ5



163148

- © Երևանի արտադրական գործադրման «Հայգորգ» միավորում, 1986
- © Ереванское производственное ковровое объединение «Айгорг», 1986
- © Yerevan Industrial Union "Haygorg", 1986



այ ժողովրդի արվեստը սկիզբ է առնում հազարամյակների խորքից:

Մակայն հայկական արվեստը իր տոհմիկ նկարագիրն ստացավ դասական միջնադարում, IV—XIV դարերում, հանձին գրականության, ճարտարապետության, նկարչության, կերպարվեստի, կիրառական արվեստի: Վերջինիս մեջ իրենց առանձնակի տեղն ունեն գորգագործությունն ու կարպետագործությունը:

Հայկական գորգագործության արտադրանքը դեռևս միջնադարում դառնում է համաշխարհային վաճառաշահ ապրանք և հենց միջնադարում էլ հայկական գորգերի հռչակը տարածվում է աշխարհով մեկ:

Այսօր էլ համաշխարհային շուկայում չի խամրել հայկական գորգերի փառքը:

Հայկական դասական գորգերի ու կարպետների դարավոր ավանդների կրողն ու զարգացնողները Սովետական Հայաստանի գերգաղթներն են ու գորգերի նկարիչները, որոնք նորովի վերածնելով ժողովրդական այդ հնագույն արվեստը, ներմուծում են նոր գաղափարներ, գորգագործությունը հարստացնում նոր մոտիվներով, նոր ոճերով ու աչտահայտչամիջոցներով:

Սովետական Հայաստանի տարածքում անխավ գորգի՝ կարպետի պատասխաններ են գտնվել Արթիկի հնագույն դամբարանում (մ. թ. ա. XIV—IX դդ): Այն հիշեցնում է այսօր էլ տարածված կարպետ-ջեյհի՝ կեռխաչի, ջրի կամ օծի խորհրդանշանով: Այս վերջին խորհրդանշանի շնորհիվ է, որ եվրոպական գիտնականները հայկական գորգերի և կարպետների մի խումբ անվանել են վիշապագորգ: Ի դեպ, երկու խորհրդանշանն էլ հարատևում են հայկական միջնադարյան արվեստների բոլոր ճյուղերում՝ քանդակագործության, մանրանկարչության, արծաթագործության, խեցեգործության, ասեղնագործության մեջ:

Երևանում Կարմիր բլուրում (մ. թ. ա. VIII—VII դդ.) հայտնաբերվել են բրդի ներկված թելեր, տարբեր տեսակի գործվածքներ: Արին-բերդի (Երևան) որմնանկարների զարդանախշերը, նրանց կոմպոզիցիաները, կարմիր և

կապույտ գույների համադրությունը նույնությամբ փոխանցվել են մինչև մեր օրերի գորգագործությունը:

Կարմիր բլուրում հայտնաբերվել է նաև վուշե ուղեգորգ, որը թվագրվում է մ. թ. ա. VIII դար: Այս ուղեգորգի և հայկական կարպետի գործվածքները բացարձակապես նույնն են (մատնաքաշ): Այստեղ հայտնաբերվել է նաև խավով գորգի պատահիկ:

Ասորեստանի Սարգոն Երկրորդ թագավորը (մ. թ. ա. 722—705 թթ.) Մուսասիրի տաճարը կողոպտելիս տարել է նաև երկնաքանդակ բազմաթիվ գործվածքներ և վուշե զգեստներ: Սարգոնի արձանագրությունում (մ. թ. ա. 714 թ.) հիշատակվում են Ուրարտուից կողոպտված 130 գույնզգույն կերպասներ, վուշե զգեստներ և մեծաքանակ ոչխարի հոտեր:

Պատմահայր Հերոդոտը (մ. թ. ա. 485—425 թթ.) գրում է. «Կովկասի բնակիչները մի շարք ներկատու բույսերով ներկում են բուրդը և դրանից պատրաստում նկարագար գործվածքներ, որոնք ոչ ջրից և ոչ էլ ժամանակից չեն կորցնում իրենց պայծառ գույնը»:

Մ. թ. IV դարի երկրորդ կեսին պարսից Շապուր արքան գաղթեցնում է 131 հազար հայ ընտանիքներ, հիմնականում քաղաքային բնակչությունից, գերազանցապես արհեստավորների: Երկրում արագ թափով անկում են ապրում տնտեսական կյանքը, արհեստներն ու արվեստները: Հաջորդ երկու դարերից հետո է միայն, որ նորից սկսվում է արհեստների ու արհեստագործության ծաղկումը:

Արաբ մատենագիրները հայտնում են, որ VIII դարի 80-ական թվականներին Հայաստանից գանձվող բնատուրքի մեջ եղել է 20 հատ գորգ: 911 թվականին խալիֆին ուղարկվել է 60×60 կանգուն (31×31 մ) չափի գորգ, որի վրա հայ վարպետները աշխատել են 10 տարի: Բուլղարների Կրում թագավորը (813—814 թթ.) գերեզմարելով Ադրիանուպոլսի հայ բնակիչներին, միաժամանակ ավար է վերցնում մեծ քանակությամբ հայկական գորգեր: Քաղաքի բնակչությունը այստեղ էր փոխադրվել դեռևս բյուզանդական Մորիկ կայսեր ժամանակ, բռնագաղթվելով Կարին քաղաքից (590 թ.):

Բագրատունիների թագավորության ժամանակ (IX—XI դդ.) արաբական տիրապետության և ազդեցության ներքո գտնվող երկրների հետ կառավարող առևտրական լայն կապերի շնորհիվ հայկական գորգերը փառաբանված էին Կամայի բուլղարների թագավորությունից սկսած մինչև Թուրքմենիա, Բաղդադից մինչև Կոնստանդնուպոլիս:

Իբն Հաուբալը («Գիրք ճանապարհների» 977—978 թթ.) Դաբիլում (Դվին) պատրաստված մետաքսյա գործվածքները գերադասում է Ռումիում (Բյուզանդիա) պատրաստվածներից:

X դարի անանուն արաբ աշխարհագիրը հայկական գորգերի յուրահատկությունը բնորոշում է կալի բառով՝ հայկական Կարին քաղաքի անվան արաբական հնչյունից: Այս անունից է արաբական աշխարհում, Փոքր Ասիայում, Մերձավոր Արևելքում և Միջին Ասիայում տարածված գորգի կալի կամ խալի հոմանիշը: Ըստ նրա հաղորդած տվյալների հայկական Խոյ, Բերկրի, Արճեշ, Խլաթ, Նախիջևան, Բիթլիս և այլ քաղաքներում արտադրվում են «կալի գորգեր և գորգեր»: Անտարակույս աշխարհագիրը կալի ասելով նկատի ունի գորգը՝ խավավոր գորգը կամ լավագույն գորգը:

Արաբական խալիֆայթի դեսպան Իբն-Ֆադլանը վկայում է, որ դեռևս X դարի 20-ական թվականներին հայերը Վոլգայի ավազանում զբաղվում էին գորգերի առևտրով և գորգագործությամբ: Կամայի բուլղարների թագավորի վիթխարի վրանի, որը տեղավորել է 1000 մարդ, հատակը ամբողջովին ծածկված է եղել հայկական գորգերով: Այստեղ հայերը զբաղվել են ոչ միայն առևտրով, այլև արհեստներով: Արհեստների մեջ մեծ կշիռ է ունեցել գորգագործությունը:

Վրացական մի հրովարտական (XI դ.) հիշատակվում է «հայկական տապաստակ» փոքր գորգը:

XIII դարի արաբ պատմագիր Յակուտը (1175—1229 թթ.) գրում է՝ «Վանի մեջ մեծ գորգեր էին գործում, իսկ Կալիկալայում (Կարին քաղաք) գործված գորգերը նույն քաղաքի անունով կոչվում էին «կալի»:

Հայաստանը դիմադրական ուժից զրկելու բյուզանդական կայսրերի վարած նեղ և անհետատես քաղաքականության հետևանքով դատարկվում են Հայաստանի մարդաշատ քաղաքներն ու ուտանները: Հայ իշխանական տների հետ քաղաքային բնակչությունը ևս թշվում է կայսրության խորքերը: Ծայր առած այդ բռնագաղթերը, որոնք թուլացրին երկիրը, դյուրացրին սելջուկների ներխուժումը Հայաստան և Փոքր Ասիա: Արտագաղթերը հետագայում ավելի մասսայական դարձան թուրք-սելջուկների և ապա թաթար-մոնղոլական երկարատև արշավանքների պատճառով: Երկրի համընդհանուր ավերածության և անկման պայմաններում գորգագործությամբ և կարպետագործությամբ շարունակում էին զբաղվել միայն անմատչելի լեռներում ապաստանած բնակիչները:

Իտալացի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն (XIII դար) անցնելով Հայաստանով և Թուրքոմանիայով (այն ժամանակ այդպես է կոչվել Փոքր Ասիայում հաստատված թուրք-սելջուկյան պետությունը՝ XI—XIV դարեր) հիշում է. «Հայերը և հույները երեք մեծ քաղաքներում՝ Կոնիայում (Իկոնիա), Կալսերիում (Կեսարիա) և Սվասում (Սեբաստիա) գործում էին աշխարհի ամենագեղեցիկ և ամենաճուրք գորգերը»: Այդ երեք քաղաքների հայերը հիմնականում գաղթել էին XI դարի 20-ական թվականներին՝ Վասպուրականից, Անիից և Կարսից:

IX—XI դարերից սկսած հայկական գաղթօջախներ են հիմնվում Եգիպտոսում: Այստեղ ևս հայերը զբաղվում են գորգագործությամբ:

Այդ նույն ժամանակ և հետագայում հայերը գորգագործությամբ են զբաղվում նաև Ուկրաինայի, Լեհաստանի, Բուլղարիայի, Ռումինիայի հայկական գաղթօջախներում:

Ռուս պատմագիրներ Կարամզինի և Գլինկայի հետազոտությունները վկայում են, որ դեռևս XI դարի 60-ական թվականներին Կիևում սկզբնավորվում է հայկական գաղղութ, որն արդեն հաջորդ դարում վերածվում է ինքնուրույն թաղամասի: Այստեղ հայերը զբաղվել են ոսկերչությամբ, մետաքսագործությամբ և գորգագործությամբ:

Հետագայում հայկական գաղթօջախներ են ստեղծվում Աստրախանում, Նոր Նախիջևանում, Թեոդոսիայում, Մոսկվայում, ապա և Պետերբուրգում: Նոր Ջուրայի վաճառականությունը, արտոնություններ ձեռք բերելով Պարսկաստանում և Ռուսաստանում (հատկապես Ալեքսեյ Միխայլովիչ ցարի հետ 1667 թ. մայիսի 31-ին կնքած պայմանագրով), լայն առևտուր է ծավալում: Միայն Պարսկաստանից Ռուսաստան և նրա վրայով Եվրոպա արտահանվող մետաքսյա գործվածքների և գորգերի տարեկան շրջանառությունը հասել է 22 հազար հակի:

Հետաքրքրական փաստեր են պահպանվել Միջերկրական ծովով Եվրոպայի հետ առևտրական կապեր հաստատած Կիլիկիայի, Կիպրոսի, պատմական Հայաստանի և Պարսկաստանի հայ վաճառականության մասին:

1275—1330 թվականներին Կիլիկիայից Ֆլորենցիա արտահանվող ապրանքների գնացուցակում կա նաև հայկական կարպետների գինը: Մեկ այլ աղբյուրից տեղեկանում ենք, որ հայերը (1340—1354 թթ.) Բրյուզեի Սեն Դոմատին եկեղեցու հրապարակում վաճառում էին գորգեր: Այս ժամանակներում (և թերևս ավելի վաղ) հայերի առևտրական նավերը հասնում էին Ֆրանսիայի, Իսպանիայի, Անգլիայի և Հոլանդիայի ավերը:

Խաչակրաց արշավանքների շնորհիվ առևտրական կապերը եվրոպայի հետ ավելի են սերտանում: XIII դարում Ֆրանսիայում հայկական գորգերը կոչվում էին «սարակիճույան» գորգեր:



Հայ մատենագրության մեջ կապերտ (կարպետ) բառին հանդիպում ենք առաջին անգամ «Աստվածաշնչի» թարգմանության մեջ (մ. թ. V դար): Մինչդեռ գորգ բառին հանդիպում ենք XIII դարում և այն էլ որպես կարպետի հոմանիշի: Հայագետ Գրիգոր Ղափանցյանը հակված է կարծելու, որ գորգ բառը խեթա—հայկական բառաֆոնից է՝ կուրկ, կուրկաս: Խեթագետ է. Ստրտիվենտը կուրկը ներկայացնում է որպես ձիու կամ ջորու ծածկոց: Ի դեպ Հայաստանում մինչև XX դարի 30—40-ական թվականները գյուղական վայրերում գործել են ձիու կարպետ-ծածկոցներ, որոնցից այժմ բավական քանակությամբ պահպանվում են Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում:

Հայկական գորգերի մասին հիշատակություններ կան պահպանված հայկական միջնադարյան ճարտարապետական կոթողների արձանագրություններում: Գորգերի և կարպետների պատկերներ կան նաև եկեղեցական շինություն-

ների պատկերաքանդակներում, որմնաքանդակներում: Հայկական մանրանկարչությունում, որմնանկարչությունում հաճախ Տիրամայրը, Քրիստոսը, Ավետարանիչները, Սրբերը պատկերված են գորգի, նախշազարդ օթոցի, բարձի, ասեղնագործ ծածկոցների վրա նստած կամ կանգնած դիրքում: Հայկական միջնադարյան ձեռագրերի խորանները, լուսանցազարդերը, խաչքարերի բարդ հյուսվածքները, վարդյակները, խաչքրտները կրկնում են հայկական կարպետների ու գորգերի զարդաձևերը: Թերևս ճիշտ կլինի ասել մեկը մյուսին են կրկնում կամ, գուցե, փոխադրելով զարգացնում միմյանց որպես համազգային արվեստի մեկ միասնական օրգանիզմի տարրեր:

Հայկական կենցաղում կարպետագործության և գորգագործության մեծ տարածվածության մասին է փաստում կաթողիկոս Աբրահամ Կրետացու (1735 թ.) մի հիշատակությունը. ըստ որի՝ Խնձորեսկում շատերն են կարպետ և գորգ գործել: Բայց, ինչպես ցավով պատմում է ժամանակակիցը, թուրքերը, կոտորել են նրանց և թալանել ողջ ունեցվածքը և միայն քչերն են շարունակել զբաղվել ուսույնանկությամբ: Դարավոր անկումից հետո ժողովրդի այդ հատվածում նորից է վերածնվում կենսական անհրաժեշտություն ունեցող այդ արվեստը:

XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարի առաջին մեկ ու կես տասնամյակում հայկական գորգերն ու կարպետները նորից են դառնում համաշխարհային առևտրի շահութաբեր ապրանքներ, ուստի և զարգացման նոր թափ ու ծավալ են ստանում գորգագործությունն ու կարպետագործությունը: Արևմտյան Հայաստանում (Թուրքիայում), Արևելյան Հայաստանում (հատկապես Անդրկովկասում) և Իրանի հայաշատ բնակավայրերում հայ ժողովուրդը մի նոր վերելքով է սկսում զբաղվել իր սիրած ավանդական արվեստով: Ստեղծվում են մեծ թվով մետաքսագործական և գորգագործական արհեստանոցներ, ուր արտադրվում են հայկական գորգեր, կարպետներ ու կերպասեղեն:

1902 թվականին միայն Կեսարիայում եղել է 2000 գորգագործական տորթ, իսկ շրջակայքում՝ 1500 տորթ (որից 700-ը միայն Կեմերիկում ու նրա շրջակայքում): Կեսարիայում կազմակերպված է եղել նույնիսկ համքարական հանձնաժողով իր կանոնադրությամբ: Եվ գորգագործները, և ղեկավարները եղել են հայեր: Այստեղ տարեկան արտադրվել է 10.000 գորգ (մետաքսյա և բրդյա): Մետաքսը մատակարարում էր Բրուսայի հայությունը, բուրդը՝ Կյուրիկի: Սեբաստիայի և Կեսարիայի տորթերի թիվը եղել է շուրջ 10.000, իսկ գորգագործների՝ 12.000:

Արևմտյան Հայաստանից (Թուրքիա) արտահանված գորգերը վաճառվել են հիմնականում Եվրոպայում և Ամերիկայում, ուր բարձր գին է ունեցել Կարինի, Բաբերդի, Մանազկերտի, Մուշի, Սասունի, Վանի, Ադթամարի, Նորշենի, Ոստանի, Արծկեի, Բերկրիի, Մոկսի, Շատախի, Ակնի և այլ քաղաքների արտադրանքը:

Արևելյան Հայաստանում և Անդրկովկասի հայաշատ քաղաքներում՝ Կարսում, Երևանում, Օլթիում, Սուրմալուում, Կաղզվանում, Ղարաքիլիսայում (Կիրովական), Քարվանսարայում (Իջևան), Ղազախում, Ալեքսանդրապոլում (Լեհնական), Ախալքալակում, Ախալցխայում, Թիֆլիսում, Բորչալուում, Նախիջևանում, Ագուլիսում, Գանձակում (Կիրովաշաղ), Պարտավում (Բարդա), Ղուբայում, Շուշում նույնպես նոր թափ է առնում հայկական ժողովրդական այդ արվեստը: Շուշում նույնիսկ կազմակերպվում է գորգագործական արհեստանոց-դպրոց:

Իրանի տարածքի հայաշատ բնակավայրերում նույնպես սկսվում է նկատելի աշխուժություն: Միայն Թավրիզում կազմակերպվում են մեկ տասնյակ գորգագործական արհեստանոցներ, որտեղ հիմնականում աշխատում են հայ գորգագործներ:

Շուկան թելադրում է իր նաշակը, որը հայկական դասական գորգերի ու կարպետների տեխնիկայի մեջ ներմուծում է Լիլեկոիզմի տարրեր: Սակայն ավանդապահ և ստեղծագործական անհատականությամբ օժտված հայ հմուտ գորգագործները իրենց նորամուծություններով շարունակում են զարգացնել այս ինքնատիպ ազգային արվեստը:

Առաջին համաշխարհային պատերազմը և Թուրքիայում ծավալված հայկական ցեղասպանությունը (1915 թ.) հիմնովին քայքայեցին Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը: Թուրքական յաթաղանից փրկված հայության բեկորները ալյաստան գուռն Բուսաստանում, Սիրիայում, Լիբանանում, Եգիպտոսում, Հունաստանում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, Իրանում և այլուր: Արևմտյան Հայաստանը իսպառ դաւարակվեց հայությունից: Կողոպտվեց երկու միլիոն անմեղ զոհերի և միայն իրենց անձր փրկած հարյուր-հազարավորների ողջ ունեցվածքը: Պատերազմի տարիներին և մանավանդ զինադադարից հետո Թուրքիայի ներքին շուկայում և արտաքին առևտրում առավել մեծ տեղ են գրավում հայերից կողոպտված գորգերն ու կարպետները, բրոնք մինչև այսօր էլ ներկայացվում են որպես թուրքական գորգեր:

1917—1920 թթ. պատերազմի և գաղթականության ներհուսի պատճառով առաջ եկած սովն ու աղքատությունը Արևելյան Հայաստանից արտաքին շուկա են մղում անհամար քանակությամբ գորգեր ու կարպետներ: Ժամանակակիցների հաշվումներով միայն Քարվանսարայի (Իջևանի) շրջանից 1918 թվականին չնչին գներով վաճառվել են 5.000, իսկ Զանգեզուրից՝ 3.000 գորգ: Դրանք հիմնականում արտահանվել են Եվրոպա և Ամերիկա:



Կարպետը և գորգը հայ ժողովրդի կենցաղում հնագույն ժամանակներից ի վեր եղել են կենսական անհրաժեշտություն: Հնամենի ավանդույթ է եղել ժողովրդական, եկեղեցական, հասարակական, իշխանական ու թագավորական շինությունների, նույնիսկ եռահարկ, քառահարկ շենքերի հողե կամ քարե հասակը ծածկել խսիրով, փսիաթով, կարպետով կամ գորգով: Պատմական Հայաստանում չի եղել գրեթե մի գյուղ կամ քաղաք, որտեղ մասսայաբար գործելիս չլինեին ջեջիմներ, փալասներ, փոռցներ, ծածկոցներ, վարագույրներ, խուրջիներ, անկողնակալներ, աղապարկեր, ջվալներ, ձիու ծածկոցներ և վերջապես՝ կարպետներ ու գորգեր: Այդ արհեստը այնքան է մտած եղել ժողովրդի կենցաղի մեջ, որ կենսական անհրաժեշտություն է եղել յուրաքանչյուր ընտանիքի համար: Կարպետներն ու գորգերը պարտադիր մտել են աղջիկների օժիտի մեջ: Նրանք մանուկ հասակից են տիրապետել այդ արհեստին և մինչև ամուսնությունը իրենք են գործել իրենց օժիտի գորգերն ու կարպետները:

Հայկական ժողովրդական բանահյուսության մեջ՝ հեքիաթներում, ավանդություններում, երգերում, խաղիկներում, դյուցազներգություններում բազմաթիվ են գորգերի ու կար-

պետների մասին հիշատակությունները: Իսկ հայկական ժողովրդական «Անահիտ» հեքիաթում գորգագործության հեթանոսական շրջանի խոր արմատները վկայող ավանդույթ է պահպանվել: Հնագույն դարերից անտի հատակի փոստերի աստապարզ ու նախնական տարբերակը խսիրն է, փսիաթը, որը հյուսել են դալար ճյուղերից, եղեգնից, ճիլ խտտերից: Այն իր տեխնիկայով ոչնչով չի տարբերվում վուշի ու բրդի թելերից հյուսված փալասից: Կտավի հյուսվածքից անցումը շերտավոր փալասին, երբ ընդհանուր միագույն մակերեսը որոշ ռիթմով ծածկվում է մեկ այլ գույնի (անշուշտ, բնական, երբ դեռ մարդը նախնական շրջանում չէր սովորել թելերը ներկել ցանկացած գույնով) նեղ կամ լայն շերտի հյուսվածքով (զոլերով), արդեն պահանջ է առաջանում այդ պարզ ռիթմերը (կիրառական արվեստների մյուս տեսակների ընդօրինակմամբ) աշխուժացնել երկրաչափական պարզագույն ձևերով: Սկզբնապես պահանջ է առաջացել այդ գունավոր գիծը, նեղ շերտը, ժապավենը ընդհատել գծիկներով, ասպաբեկել զիզգագաձև: Փալասի (մեզարի) մակերեսի վրա հորիզոնական գծի բեկումն էլ հե՛նց առաջ է բերում հյուսվածքի պատմության մեջ միևնչև այդ անհայտ բոլորովին նոր տեխնիկա: Դա արդեն կարպետի հյուսվածքի ծնունդն է: Ահա այդ ընդհատ գծիկի, հորիզոնական գծի և ուղղահայաց աստամավոր գծի համադրությունը հնարավոր է դարձնում հարթ մակերեսի վրա ստեղծել երկրաչափական զանազան ներփակ ձևեր՝ եռանկյունի, քառանկյունի, լուսչ, շրջանագիծ, շեղանկյունի, ուղղանկյուն, վեցանկյուն, ութանկյուն և այլն: Գույնի, նրբերանգների լայն օգտագործմամբ առաջ են գալիս ներգծված, աստիճանացված ձևեր, ծավալներ, կիրառական արվեստին արդեն հայտնի զարդամոտիվներ, նոր մեկնաբանությամբ կամ նոր ընթերցմամբ: Այսպիսով, հետզհետե կարպետը դառնում է մի բարդ հորինվածք, թեմատիկ բազմազանությամբ, զարդանախշերի որոշակի սխեմայով, գաղափարական որոշակի բովանդակությամբ: Փալասի, մեզարի, ջեջիմի և կարպետի էական տարբերությունը հյուսվածքի տեխնիկայի մեջ է:

Գործող թելը ընդհատումներում և բեկումներում առաջ է բերում կտրվածք կամ ճեղք: Մի բան, որ գոյություն չունի ոչ փալասի (մեզարի և ջեջիմի նույնպես) և ոչ էլ գորգի հյուսվածքում: Ուստի բուն կարպետի տարբերակիչ հատկանիշը հենց հյուսվածքի տեխնիկայի տարբերության մեջ է, որն առաջ է եկել գույնը ներմուծելու հետևանքով և այն ռիթմիկ ընդհատելու, գծափն և տարածական զանազան ձևերի մեջ դնելու պահանջից:

Հայկական կարպետների տեսակները և դրանց զարգացումը ցույց են տալիս անցումային այն պահը, երբ փալաս-կարպետ հյուսվածքի մեջ առաջ է գալիս մի նոր խիստ էական փոփոխություն, սկիզբ դնելով հյուսվածքային մի նոր տեխնիկայի ծագմանն ու զարգացմանը՝ դա գորգագործությունն է: Կարպետի հյուսվածքը թեև հնարավորություն է տալիս ստեղծելու բարդ ու բազմազան զարդանախշեր, կոմպոզիցիաներ, սակայն ողջ մակերեսը ենթարկում է ուղղահայաց կարճ կամ երկար կտրվածք-ճեղքերի: Այս հանգամանքը խիստ թուլացնում է հյուսվածքի դիմացկունությունը, համաձուլությունը, ինչ որ ունեն կտավը և փալասը: Բացի այդ, կարպետի հյուսվածքի տեխնիկայով հնարավոր չէ ստանալ շրջանագիծ, կորեր և հոսքային ուղղահայաց գիծ կամ շերտ: Ահա այս երկու բնորոշ թերություններից խուսափելու համար էլ կարպետագործները

հայտնագործել են գորգը և գործվածքը: Այս երկուսի հիմքում էլ ընկած է խսիր-փալաս-կտավ հյուսվածքի տեխնիկան: Գորգի դեպքում այդ պարզագույն հյուսվածքի ուղղահայաց հենքաթելի վրա կապվում են հանգույցներ. հանգուցաթելերի երկու ծայրերը դեպի դուրս, գորգի խավի՝ երեսի կողմը դուրս բերելով, իսկ գործվածքի դեպքում կտավի նման հյուսված հենքի վրա ասեղնագործվում է զարդանախշը: Այսպիսով, փալասի, կարպետի, գործվածքի և գորգի միջև եղած էական տարբերությունը այն է, որ գորգի նախշազարդերը ստեղծվում են բացառապես հանգույցների շնորհիվ: Այդ պատճառով գրականության մեջ այն անվանում են հանգուցավոր գորգ կամ հանգուցավոր կարպետ: Գորգի զուտ արտաքին տարբերակիչ հատկանիշը խավն է: Այդ պատճառով էլ այն կոչվում է հաճախ խավավոր (հայերենից է թուրքերենին անցել խավավոր խալի՝ խավլու խալիչա արտահայտությունը) գորգ կամ խավավոր կարպետ: Խավը ստացվում է հանգուցաթելերի դեպի դիտվող մակերեսը դուրս եկած հանգուցածայրերը խուզելու շնորհիվ: Հայկական գորգերի խավի երկարությունը սովորաբար 4—9 մմ է: Երբեմն պատվիրատուների պահանջով այն հասցվել է մի քանի սանտիմետրի (հասկապես XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին): Հանգուցաթելի, հենքաթելի ավելի նուրբ ու բարակ հյուսվածքի ու խավի ավելի կարճ խուզի դեպքում ստացվում են չափազանց նուրբ ու թեթև գորգեր:

Այստեղ հարկ ենք համարում սուկ թվարկել հայկական կարպետների հայտնի տեսակները: Դրանք բաժանվում են յոթ խմբի՝ փալաս, մեզար (անցում կտավից կարպետին), ջեջիմ, մատնաքաշ կարպետ (երկու երեսանի կարպետն է, որը հիմնականն է հայկական կարպետների խմբում), շուլալ կարպետ, ուղիղ օղճիտ-փաթաթովի կարպետ, թեք օղճիտ-փաթաթովի կարպետ (հայկական այս տիպի կարպետը հայերը կոչում են Ղազախի, թուրքերը՝ վերնի, քրդերը՝ յամանի): Այս վերջին խմբի մեջ մտնում են հայկական հոչակավոր օձակարպետները, Սիլե (Զիլի), Սումախի (Շամախի) շուլալկար կարպետները: Եվ վերջապես ծուպավոր կարպետները: Այս խմբի կարպետի մակերեսի վրա թողնվում են թելերի ծայրերը, որոնք խուզվում են և գորգի նման խավ են առաջացնում: Հայկական գորգերի, կարպետների և ասեղնագործության մասնագետ Սերիկ Դավթյանը գրում է. «Մեզ թվում է, որ ինչպես մեզարը, գուցե և ջեջիմը անցում են ուստայնակությունից դեպի կարպետագործությունը, այդպես էլ ծուպավոր կարպետը անցում է կարպետից դեպի գորգագործությունը: Կարպետի մակերեսին հանդիպում են ոչ միայն հանգույցների ծայրերը, այլև չկտրված օղակները»:



Հայկական գորգագործության նյութը, հյուսվածքաթելը, հենքաթելը՝ բուրդ, մետաքս, վուշ, կանեփ, բամբակ, ներկերը՝ բուսական, կենդանական, հանքային, գործիքները և գործելու տեխնիկան ու զարդամոտիվները հնագույն ծագում ունեն:

Պատմական Հայաստանի ողջ տարածքում մարդկային հասարակության կյանքը հարատևել է անընդմեջ: Այստեղ նախամարդու կացարանները թվագրվում են մեկ միլիոն

տարի: Քարանձավներում եղջերուի, վաշի վարագի և վայրի ոչխարի ոսկորներից բացի հանդիպում են ընտանի կենդանիների, հատկապես ոչխարի ոսկորներ: Հնագիտական նյութերի հիման վրա ապացուցված է, որ բնիկները խաշնաբաժնությամբ են զբաղվել դեռևս մ. թ. ա. VI—V հազարամյակներում:

Հայ գորգագործները նախապատվությունը վաղուց ի վեր տվել են ոչխարի սպիտակ, փափուկ և երկարամազ բրդին: Լավագույնը համարվել է գարնանային խուզը: Ընտրվել է զգված բրդի առաջին բերանը: Ընտիր բրդից են պատրաստվել հայկական դասական գորգերը: Հայաստանի տարբեր գորգագործական դպրոցներում տարբեր է եղել գորգերի հանգույցների խտությունը մեկ քառակուսի դեցիմետր մակերեսի վրա: Իջևանի և Զանգեզուրի գորգերի խտությունը 900—1600 հանգույց է, Արցախինը (Ղարաբաղ)՝ 1300—1600, Վասպուրականինը՝ 784—900, Կարինինը և Սեբաստիայինը՝ 2025—2100:

Տորքի վրա հեռելն ու ասպելը վերջացնելուց հետո գործվել է գորգի բերանի կտավը (2,5—3,5 սմ), որից հետո սկսվում է բուն խավի գործվածքը, այսինքն՝ հանգույցների հյուսումը, կապելը: Ժողովրդի մեջ, հատկապես գյուղական վայրերում, ընդունված է եղել հենքը անել ճիպոտով կամ էլ առանց ճիպոտի: Ժղթան գործել են մեկ ուղղությամբ կամ երկու ուղղությամբ՝ աջ և ձախ շարժումով: Միջնաթելը կտուտելիս օգտագործել են մեկ գործող թել կամ երկուսը (առավել նոր ձևը): Հայկական գորգերում ընդունված են կրկնակի կամ մեկ ու կես հանգույցները. իհարկե տարբեր դպրոցներ ունեն իրենց նախասիրությունները: Նախկինում հին գորգերը ընդօրինակելիս շուտ են տվել հակառակ երեսի վրա և կրկնել հանգույցները (օրինակ՝ մեկ կապույտ, երկու կարմիր, չորս պարսու, երեք դեղին և այլն): Հմուտ գորգագործները հեռել և ասպելուց հետո հորինել են հենց տորքի առաջ. հիշողությամբ վերականգնել զարդամոտիվները, հորինել նորերը, բոլորը ենթարկել մեկ միասնական մտահղացման: Գորգը գործվել է անհատապես և կոլեկտիվ (հատկապես մեծ գորգերը): Հմուտ վարպետները կապել են բոլոր նախշերի հանգույցները, իսկ ենթավարպետները լցրել են պարսու տեղերը՝ այսինքն գորգի ֆոնը, կամ ինչպես ժողովուրդն է կոչում՝ տափը, գետինը: Զարդերից յուրաքանչյուրը ժողովրդի մեջ ունեցել է իր անվանումը (ծաղիկ, ջրեր, օրուցներ, օճիկներ, բողբոջներ, թրեր, խշտիկներ՝ ճիզակի ծայրեր, խնձորներ, հավատոտիկներ, տիկնիկներ, կյուլեր, գաթանախշեր, խոչպոզեր, ծիտիկներ, ողներ, խոչեր, սանդուղք, մեղրահաց, ւանդատամ և այլն): Տարբեր շրջաններում ընդունված են եղել զուտ տեղական նշանակության զարդանախշեր: Հայաստանի մեկ այլ շրջանի գորգ ընդօրինակելիս իրենց համար անհասկանալի զարդամոտիվները երբեմն դուրս են գցել, փոխարինելով տեղական սիրված մոտիվներով: Զարդամոտիվներն ընտրելիս հաշվի է առնվել գորգի հանձնարարականը, այսինքն ստացողի պատվերը կամ պահանջը, ըստ այդմ էլ գերիշխել են բուսական, կենդանական կամ էլ վերացարկված զարդանախշերը:

Գորգագործական հնագույն գործիքը, որ հայտնաբերվել է Հայաստանում՝ կտուտն է: Ոսկորից պատրաստված այդ գործիքը թե՛ ձևով և թե՛ չափերով ամենևին չի տարբերվում այսօր գյուղական վայրերում օգտագործվող կտուտից: Հնագետները այն թվագրում են մ. թ. ա. II դարով: Հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ պատ-

կերված են մի քանի գործիքներ՝ դանակ, մկրատ, իլիկ, ճախարաչ, սանդեք, անեղ և այլն, որոնք օգտագործվել են բրդի մշակման և գորգագործության մեջ: Ուսումնասիրությամբ պարզված է, որ ստորքի հնագույն պարզունակ ձևը եղել է հորիզոնական տորքը: Այսպիսի տորքը մասնակի օգտագործվել է Հայաստանի բարձր լեռնային շրջաններում մինչև XX դարի երրորդ տասնամյակը: Հորիզոնական տորքի վրա գործել են 40—50 սմ լայնության մեզար, ջեջիմ, շալ, գոտի, բրունք ցանկության դեպքում իրար կարելով կարելի էր ստանալ ավելի լայն ջեջիմ, շալ և այլն: Տորքի այդ նախնական ձևը, ոչ մի բարդություն չներկայացնելով, կարող էր փոխառնվել նաև քոչվոր ժողովուրդների կողմից: Հորիզոնական այդ պրիմիտիվ տորքի ընձեռած հնարավորություններով խոշոր, միակտոր, կոմպոզիցիոն բարդ ստեղծագործություններ, ինչպիսիք հայկական հուշակավոր կարպետներն ու գորգերն են, գործել հնարավոր չէ: Հայաստանում հնագույն դարերից հայտնի է ուղղահայաց տորքը, որը ձգվել է հատակից մինչև առաստաղ: Այդպիսի տորքերի նկարագրություններ կան հայկական ժողովրդական հեքլաքներում, ավանդություններում, պատմիչների երկերում:

Մինչև XIX դարի 70-ական թվականները տնայնագործները և արհեստավորները օգտագործել են սեպավոր ուղղահայաց տորքը: Նրա առավելությունը հորիզոնականի համեմատությամբ ակնհայտ է: Ուղղահայաց տորքի վրա աշխատելիս գորգագործը ամեն պահ տեսնում է իր առջի գորգը, ինչպես նկարիչը՝ կտավը: Նա անվերջ հնարավորություն ունի գույների ու ձևերի համեմատություններ անելու, մտահղացումը ճշտելու և ստուգելու, պահպանելու սիմետրիան, կրկնությունները ճշգրտորեն վերարտադրելու, ամբողջ կոմպոզիցիան աչքի առաջ ունենալու և ավելի ու ավելի բարդ կոմպոզիցիաներ ստեղծելու, և այս ամենի հետ՝ ավելի լայն ու երկար չափերի գորգ ստեղծելու:

Հայկական գորգերն ու կարպետները վերստին միջազգային շուկայի ապրանք դարձնելու հետ միասին հայ գորգագործ վարպետները մշակում և կատարելագործում են իրենց արտադրության գործիքները: Կատարելագործվում է սեպավոր տորքը: Այն նախկինում ուներ մի շաբա տեխնիկական թերություններ. սեպերը ձգելիս հաճախ կտրվում էին հեքլաքերը կամ էլ գործվածքը ձգվում էր անհավասարաչափ, որից մակերեսը հավասարակողմ ուղղունկյունի չէր ստացվում: Անշարժ էին նաև տորքի երկու ծայրերը: Լծակները չունեին մեծ ամրություն: Սեքսատիայում, Կեսարիայում, Սպարտայում (Կոնիայի շրջան) հայ գորգագործ վարպետները որոշ չափով կատարելագործել էին իրենց տորքերը:

Մեր դարի սկզբին Արևելյան Հայաստանի վարպետները ներմուծեցին պտուտակավոր տորքը, որը փոխարինեց փայտե սեպավոր տորքին: Ստեղծվում է գորգագործական նոր մկրատ, որը թույլ է տալիս խավը խոզելու հավասար բարձրությամբ: Կատարելագործված դանակը օգտագործում են ոչ միայն հանգուցաթելերի ծայրերը կտրելու, այլև հանգույցները կապելու համար:

Տեսակավորված, մաքուր, երկարամազ և սպիտակ բուրբուր լոթ ջուր լվացվել է աղբյուրի հոսող ջրի տակ, որից հետո չորացվել է հորիզ զգվել է սանդեքով (լավագույնը հաճարվել է սանդեքով զգածը) և անեղով: Բրդի սպիտակ

մայանչները մանել են իլիկով և ճախարակով: Դրանից հետո կծիկները լերկել են բուսական, կենդանական և հանքային ներկերով:

Հայ դասական գորգերի և կարպետների ուսումնասիրությունից պարզվում է, որ խոր հնադարից սկսած օգտագործվել են գլխավորապես վառ, ցայտուն կարմիրը և ջինջ կապույտը, իրենց բոլոր երանգներով: Սիրված են եղել նաև ոսկեգույն դեղինը, կաթնագույնը, զմրուխտի կանաչը, սմբուկին: Քիչ է օգտագործվել թուխ սևը:

Արաբ մատենագիր Ալ-Մուկարասին հայտնում է. «Այնտեղ (Հայաստանում) ունեն նաև կիրմիզ: Դա մի որդ է, որ հողի մեջ է առաջանում, կանաչ գալիս և ուշադիր հավաքում են պղնձե ամանների մեջ և տեղավորում հացի վառարանների (թոնիր) մեջ»: Ալ-Ֆակիհը (903 թ.) տեղեկացնում է. «Հայերը ասում են... մենք ունենք կիրմիզ, որը ոչ մի տեղ չկա բացի այստեղից: Դա կարմիր որդ է, որը հազտնվում է գարնան օրերին: Դրանք հավաքում են, եփում, և դրանցով բուրդ են ներկում»: Արաբ մատենագիրների տեղեկությունների համաձայն Արտաշատում եղել են որդան կարմիր ներկի ստացման արհեստանոցներ:

Հայ մասնագետները պարզել են, որ որդան կարմրից միջնադարյան հայ մանրանկարիչները ստացել են նուրբ վարդագույնից մինչև մուգ մանուշակագույն ներկեր՝ մեծ ու հարուստ գունաշար: Հայաստանի հնագույն և փառաբանված ներկերից է նաև տորոնը՝ համանուն բույսից: Կապույտ գույնի համար Հայաստանի հյուսիսային ճահանգներում՝ Լոռի-Գուգարք (Իջևան, Ղազախ) օգտագործել են «կարմրավուն լեղակի» ներկատու բույսը: Դեղին գույնի համար՝ դեղնածաղիկը, դեղփինի ծաղիկը կամ թանածաղիկը, սպանդի սերմերը, ջոնջուրը, իշակաթնուկը, բոգին, տուտուրը, դանթափը, գառնուկը, ալածահրիի սերմերը, մատուտակի արմատները, քրքումի (զաֆրանի) չորացած ծաղիկները, կաքավատուտիկը: Դրանցից յուրաքանչյուրը հայտնի է եղել Հայաստանի առանձին գավառներում: Բաց դեղինի և կաթնագույնի համար ամբողջ Հայաստանում օգտագործել են հարդը և թթի կանաչ տերևը: Սրճագույն ստանալու համար և՛ անցյալում, և՛ այժմ օգտագործում են հասուն ընկույզի կանաչ կեղևը և ընկուզեմու տերևները, իսկ բաց սրճագույնի համար՝ մածնախոտը, ուժեղուկը: Բեժ գույնը ստացել են ավելուկի կամ բեժուք ավելուկի արմատներից և սոխի կեղևից, տոխպ բազմամյա խոտաբույսից, փոթոթկից (չերքեզ-չայ), սուտ հունուց (ճապկու), իսկ դարչնագույնը՝ կալաքարից (քարաքոս):

Որոշ ներկեր ստացել են կարմիր, կապույտ, կանաչ և դրանց նրբերանգների ու այլ ներկերի խառնուրդից:

Բրդի թելերը (հետագայում նաև քուլաները, մալանչները) նախապես կրաջրի և թանաջրի մեջ արծնելուց հետո ընկրդմել են եռացող ներկաջրի մեջ: Հենց որ սկսել է նորից եռալ, ավելացրել են աղ կամ շիբ և կրակի վրայից վերցրել ու ստեցրել: Դրանից հետո թեթևակի քամել են և չորացրել չգունաթափվելու համար: Ներկումը կատարվել է կարասի մեջ:

Մինչև XX դարի 50-ական թվականները Հայաստանում սերնդե-սերունդ հայտնի էին ներկատները:

Մաշտոցի անվան Մատենադարանում հետաքրքրական տեղեկություններ են պահպանվում ներկերի բաղադրությունների և դրանց ստացման եղանակների մասին: Ահա մի այդպիսի վկայություն կա XV դարի № 774 ձեռագրում. «Դարձյալ դիտելի է զի ամենայն բոյսք բնական ունեն

կանաչ, և այսմ գոնոյ պատճառ ուսանինք ի ներկայե անդի, քանզի գտորունն և զլեղակն իրար խառնեն, այսինքն սեան և զկարմիրն՝ ծնանի լուրթ, իսկ յորժամ յալածահրն ձգեն, որ դեղին կանաչի, և նիւթն բնական սպիտակ լինի»:

Գյուղական վայրերում բուրդը ընտրել, զգել, մանել, ներկել են գյուղական գորգագործները:

Հայկական դասական գորգերին և դրանց ավանդներով մինչև այսօր գործվող գորգերին հատուկ է երկու գլուխների նեղ հյուսվածքը, այսպես կոչված կտավը, որը նախատեսված է գորգի պատերը պահելու համար: Գորգի հիմնական կոմպոզիցիան սովորաբար ամփոփում են երեք գոտի, որնցից երկուսը երբեմն շատ նեղ են և երիզում են լայն գոտին: Ծրջանակի դեր կատարելով հանդերձ, գոտիները թե գույնով, թե զարդամոտիվներով ինքնուրույն են, բայց երբեմն էլ կրկնում են գորգի զարդամոտիվի առանձին տարրեր: Երկու նեղ գոտիների գումարը, որպես կանոն, հավասար է լինում մեկ լայն գոտուն: Գորգի հիմնական մասը (գրեթե 9/10) ֆոնն է, որը տարբեր շրջաններում տարբեր անուններ ունի՝ տափ, գետին, դաշտ, կենտրոն, պորտ և այլն:

Հայկական միջնադարյան դասական գորգերին և հետագա դարաշրջանների գորգերին բնորոշ են մի քանի հատկանիշներ, որոնց շնորհիվ էլ դրանք առանձնանում են արևելյան երկրների գորգերից: Ամենից առաջ բուսական և կենդանական մոտիվների խիստ ոճավորված ու վերացարկված պատկերումն է, բնորոշ գծերի պահպանումով, խոշի գույնը, ելջյուրները, թևատարած արծիվը, հովհարաձև պոչով սիրամարգը, եղջերուն, ցուլը, շունը, օձը և այլն: Դրանցից մի քանիսը զարմանալի նմանություն ունեն Հայկական բարձրավանդակում հայտնաբերված ժայռապատկերներին և ասես հենց այստեղից են փոխառված գորգերի վրա: Մարդկային ու կենդանական պատկերները տրված են շարժման մեջ. հար և նման միջնադարյան մանրանկարչության մոտիվներից: Մարդը պատկերված է ձեռքերը վեր պարզած պարելիս, աքաղաղը խրոխտ կանգնած, եղջերուն, շունը, ձին, այծյամը՝ վազքի պահին, առյուծը, գայլը, հովազը, արծիվը՝ հոշոտելիս և այլն: Չափազանց բնորոշ է միևնույն զարդամոտիվների կրկնությունը գունային տարբերությամբ, որով կոմպոզիցիան դառնում է ակնահաճո և դինամիկ:

Հայկական գորգերում և կարպետներում քիչ չեն այնպիսի զարդանկերը, որոնց ընթերցումը այսօր դժվար է, երբեմն էլ անհնարին: Որոշ մոտիվներ էլ այսօր դժվար է պատկերացնել, թե ինչ անհրաժեշտությամբ են պատկերված գորգերի վրա: Առանց վարանելու կարելի է ասել, որ բուսական, կենդանական և բնության զանազան մոտիվները իրենց բազմազանությամբ հարատևել են հայկական գորգերի ու կարպետների զարդամոտիվներում:

Ուշագրավ են արծիվ, առյուծի, եղջերուի, օձի, վիշապ օձի, հրեշների պատկերները: Դրանք, հավանաբար, տոտեմական նշանակություն են ունեցել և հարատևել են նախամարդու հավատալիքների ու սնոտիապաշտության ժամանակներից ի վեր: Մարդը պաշտել է ոչ միայն ընտանի օգտակար, այլև վայրի կենդանիներին: Թունավոր կենդանիների պաշտամունքը նրանց պատկերացմամբ ազատում էր այդ իսկ կենդանիների վնասակար ազդեցությունից: Տոտեմը հաճախակի պատկերվելով մարդու մարմնի, զգեստի, բնակարանի պատերի, կիրառական առարկա-

ների վրա, հետզհետե վեր է ածվել զարդանների և կորցրել նախնական իմաստն ու նշանակությունը:

Պատմական Հայաստանի գորգագործական տարբեր դրարոցներում օգտագործել են տեղական նշանակության բուսական և կենդանական մոտիվներ: Եվ երբեմն հենց այդ բնորոշ զարդամոտիվներով էլ գորգերը զանազանում են իրարից: Լոռի-Գուգարքի (Քարվանսարա-Ղազախ) գորգերի վրա հանդիպում են եղջերուի, այծյամի, խոյի, սոխակի, ճնճուկի, աքաղաղի, մարդու և բուսական բազմազան զարդամոտիվներ: Սրարատյան դպրոցի գորգերում աչքի են ընկնում սիրամարգի, ձիու, խոյի, արևի, աստղերի և կենցաղային իրերի պատկերները. խաղողի ողկույզը, տերևը, ցորենի հասկն ու շուշանը, ծաղկած ճյուղը, աղավճին: Այունիքում նախապատվությունը տրվել է արևի և վիշապ օձերի (անձրևն արգելող ուժերի), եղջերուի, խոյի զարդանների: Արցախի (Ղարաբաղ) և Նախիջևանի գորգերին ու կարպետներին հատուկ են քարավանի, նոսր ու վարսանդապտղի սիմվոլի պատկերները: Ժիրակի դաշտի գորգագործների սիրած մոտիվներն են խոյը, մարդը, վիշապ օձը և այլն:

Հայկական գորգերի կոմպոզիցիաներում երբեմն կրկնվում են հայ մանրանկարչությանը բնորոշ այլոժետային գծեր: Դրանք կապված են բնության զարթոնքի, զարնամամուտի, ծիսական արարողությունների հետ:

Ազգային դասական գորգերին հատուկ է կոմպոզիցիոն մի հնագույն լուծում, որը ուշ ժամանակներում այլևս չի ըմբռնվել իր նախնական իմաստով: Լոռի-Գուգարքի, Արցախի գորգերի տափի կենտրոնական վարդյակը պատկերում է արևը, շրջապատված երկնային թռչուններով: Հեթանոս հային կյանքի աղբյուր արևը ներկայանում էր պտտվող անիվի տեսքով, իսկ թռչունները՝ որպես նրա սուրհանդակները: Արևը երբեմն էլ ներկայացվել է նաև որպես կեռիսաչ: Հնագետ և ազգագրագետ Ե. Լալայանը իր «Դամբաջանների պեղումները Հայաստանում» ուսումնասիրության մեջ գրում է. «Աղթամարում ես տեսել եմ մի գորգ, որի մեջտեղում մի մեծ կեռիսաչ կար գործած»:

Մի շարք գորգագործական դպրոցներում՝ Լոռի-Գուգարքի, Զանգեզուրի, Վասպուրականի գորգերի և կարպետների վրա կան զենքերի մոտիվներ: Դրանք ոչ միայն օգտագործվել են որպես վերացարկված զարդանախշ, այլև, հավանաբար, սկզբնական շրջանում, գիտակցաբար, որպես չարից պաշտպանվելու խորհրդանշան: Հատկանշական է, որ թերը, սրերը, նիզակի սայրերը որպես զարդեր արտահայտվել են բացառապես գոտիներում, առավելապես՝ նեղ գոտիներում, այսինքն որպես կոմպոզիցիայի բովանդակության պահպանիչներ: Հայի համար զենքի նման հզոր պահպանիչ միջոցներ են եղել նաև հավատի խորհրդանշանները: Խաչը, իսաչերկաթը չարխափան են համարվել: Դրանցով «պայքարել են» բնության չար ուժերի դեմ, «կանխել» են արհավիրքները՝ երաշտը, անբերրիությունը, կարկուտը, պատերազմները և այլն: Հեթանոսական շրջանի շատ ու շատ զարդաններ քրիստոնեության ընթացքում վերաիմաստավորվել են հավատի նոր խորհրդանշանների (օրինակ, երեքնուկը՝ սուրբ երրորդության, աղավճին՝ սուրբ հոգու գալստյան և այլն): Սակայն ժողովրդական վարպետները, հետևելով ժողովրդի հավատալիքներին և սնված լինելով նույն աշխարհայացքով, գորգերում ընդգրկել և ընդօրինակել են կենսական նշանակություն ունեցող այլ խորհրդանշաններ ևս (որոնք կա-

րևոր էին հատկապես աղջիկների օժիտներում), վիշապ օձը որպես ջրի, կենսաց ծառը՝ տոհմի հավերժության, կուկունը (նշան) որպես պտղաբերության խորհրդանշան: Տնշանը, որը հանդիպում է դեռևս Արթիկի դամբարանադաշտից պեղված կարպետ-հագուստի վրա և տարածված է հայկական կիրառական արվեստի բոլոր ճյուղերում, ժողովրդական վարպետները կոչում են ձկան ողնաշար, օձի ձագ, ջուր: Ալեքսանդրապոլի գավառում 1909 թ. հայտնաբերվել է նախնադարյան բրոնզե գոտի, որի վրա ևս կա այդ խորհրդանշանը: Այն իրոք ջրի, վիշապ օձի հավատալիքի հետ է կապված: Հայկական գորգերում և կարպետներում հաճախ կրկնվող մոտիվներից են նաև խոյի պոզերը (ժողովրդական՝ խոչպոզ), երբեմն գլխի (սուրանկյուն եռանկյունի) հետ միասին: Հավանաբար ոչ միայն այն պատճառով, որ հայերի մոտ խոյը եղել է տոտեմ, քարեկեցության, բեղմնավորության հոսանիշ, այլև այն, որ գորգագործները թերևս իրենց արհեստի համար ամենից ավելի խոյին են պարտական: Հենց խոյի պոզերի վերացարկված ձևի գծային և գունային բազմազան լուծումներն են ամենից ավելի տարածված ու գերիշխում Հայաստանի պատմական, ինչպես նաև արդի բոլոր գորգագործական դպրոցներում: Այդ զարդամոտիվը, աննշան փոփոխմամբ, տարածված է արևելյան գորգերում ու կարպետներում: Խոչպոզի ամենահնագույն վերարտադրությունը մենք տեսնում ենք Գեղամա լեռների և Սիսիանի ժայռապատկերներում, Հայասա-Ազիի, Վանի թագավորության խեցեգործության և մետաղագործության մեջ: Ինչպես վերն ասվեց, հայկական գորգերի և կարպետների կոմպոզիցիաներում խիստ բնորոշ է արևի, թռչունների և վիշապ օձի պատկերումը, որը բազում տարբերակներով ու փոփոխակներով հարատևում է մինչև մեր օրերը: Այն մերձավորագույն աղբյուրներ ունի հայ ժողովրդի հեռավոր նախնիների առասպելական պատկերացումների, հեթանոսական հավատալիքների ու պաշտամունքի հետ, որ պահպանվում է նյութական մշակույթի հուշարձաններում, գրավոր հիշատակություններում և ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Հայտնի է մի այսպիսի ավանդություն. արևն ունի իր սեփական պաշտպան հրեշտակները, որոնք հրեղեն սրերով պատերազմում են վիշապների դեմ և նրանց զարնելով, վանում են սև ամպերի մեջ: Տարակույս չկա, որ սա Վահագնի առասպելի բավական ուշ ժամանակների վերապատումն է: Վահագնը կոչվում է վիշապ օձերի դեմ, որ դրանք չկարողանան արգելել արևակառքի շարժումը: Մի առանձին, կենսական նշանակություն ունեցող հեթանոս հայի, ցամաքային կլիմա ունեցող երկրի բնակչի համար, ջրի պաշտամունքը: Ջրից են ծնվել հայ ազգային դյուցազներգության՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի տոհմաճյուղն սկզբնավորող հերոսները՝ Սանասարը և Բաղդասարը (Չրանց մայրը՝ Ծովինարը, հղիացել էր հրաշագործ ջուրը խմելիս): Նույնիսկ ջրից է ծնվել դյուցազունների իմաստուն ձին՝ Քուռկիկ Զալալին, որը ծովի հատակից սլանում է մինչև երկինք: Վիշապ օձերը ջուրն արգելակող չար ուժերն են: Ըստ հայկական հեքիաթների դրանց պետք է երիտասարդ, գեղեցիկ աղջիկ գոհել՝ ջուր ստանալու համար: Վիշապ օձերը խավարի ուժերն են: Դրանց մահից հետո արևը պայծառ շողում է երկրի վրա:



Աշխարհի տարբեր երկրների թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում պահպանվում են XIII—XVIII դարերի հարյուրավոր հայկական դասական գորգեր ու կարպետներ, որոնց մեծ մասը, սակայն, XVII—XVIII դարերի գործերն են: Ահա այդ գորգերից մի քանիսի պահպանման վայրերը. Վիեննա (Ավստրիայի արդյունաբերության և արվեստի թանգարան), Ամստերդամ (Համալսարանի թանգարան), Բեռլին (Ֆրիդրիխ-կայզեր թանգարան), Բուդապեշտ (Դեկորատիվ արվեստի թանգարան), Լոնդոն (Վիկտորիա և Ալբերտ թանգարան), Չիկագո (Գեղարվեստի պալատ), Նյու Յորք (Մետրոպոլիտեն-թանգարան), Լեհինգրադ (Էրմիտաժ), Ստամբուլ (Թուրքական և իսլամական արվեստների թանգարան), Երուսաղեմ (Սուրբ Հակոբ եկեղեցի): Անհատական հավաքածուներ ունեն Գ. Ամատուին, Կրաֆը (Վիեննա), Գաբրիել Հանըղյուր (Փարիզ), Մարկուսյանը և Փուշմանը (ԱՄՆ): Այդ դասական գորգերի գործելու տեխնիկան, ներկանյութերը, կոմպոզիցիաները, զարդանախշերը, նրանց առանձին տարրերը, օգտագործված հիմնական գույները, նրբերանգները մերձավորագույն ազգակցություն ունեն հայկական դարավոր զարդարվեստի, մանրանկարչության, խաչքարերի, կիրառական արվեստի ճյուղերի հնագույն ավանդների հետ: Իսկ իրենց մի շարք զարդամոտիվներով հասնում են նույնիսկ խոր հնադար:

Հայկական դասական գորգերից հնագույնը Վիեննայի խորանագարդ գորգն է (1202 թ.): Այն գործված է Գանձակի (այժմ Կիրովպարդ) Բանանց գյուղում: Գորգն ունի հայերեն հիշատակություն: Պատկերված է եռակամար խորան՝ հար և նման հայկական ձեռագրային զարդանկարչությունում բազմիցս հանդիպող խորանների: Սյունախարհիսյաներին արմավենյակներ են, կենաց ծառի պատկերմամբ: Երկու սյուների ճակտոններից խաչեր են, իսկ խոյակների վերևում՝ աղավանկերպ մոտիվներ, որոնք, ըստ գորգագետ Վ. Թեմուրճյանի, պատկերում են մեռոնի ամաններ: Գորգը ունի հայկական գորգերին հատուկ երեք գոտի: Լայնը արտաքին գոտին է, որի վրա պատկերված են քառաթերթ վարդյակներ՝ իրար կապված դրասանգներով: Մյուս գոտու վրա հանրահայտ շուշանագարդեր են, ոճավորված ըստ հայկական զարդարվեստի: Համեմատաբար նեղ գոտու վրա հիշատակություն կա. «Արկանելիս Կիրակոսի Բանանեցուց ի յիշատակ Հոսիսիմեի տ(ա)ն ՌՄԱ թվին զսա գործեցի»: Կան անընթեռնելի տառեր ևս, որոնք, անտարակույս, գորգագործի անվան սկզբնատառերն են: Գորգի գոտիներում հանդիպում ենք հայկական վիշապագորգերին և օձակարպետներին ամենաբնորոշ խորհրդանշաններից մեկին՝ Տ-ին: Ըստ գորգագետ Վ. Ա. Հոլիի «այդ նշանը հատուկ է ամենահին գորգերին»: Գորգի ֆոնը՝ տափը, նույնպես հայկական դասական գորգերին բնորոշ հատկանիշով է արված. մուգ, որդան կարմիրով ներկված թելով է հանգուցված: Սյուների ուրվագծերը հանգուցված են սպիտակավուն թելով: Լայն գոտու տափը ոսկեգույն է, տերևները և միացնող ճյուղերը՝ կանաչ, վարդյակների մակերեսը մեկընդմեջ դեղնավուն է և կարմրավուն: Դեպի գորգի ներքը ուղղված շուշանագարդերը կարմիր են, իսկ դեպի եզրերը՝ կանաչ:

XIII դարի 50-ական թվականներին է գործված Բեռլինի Ֆրիդրիխ-կայզեր թանգարանում պահվող վիշապ օձի և

արծվի կոիվը պատկերող գորգը, որը վերաբերում է Հայաստանում մոնղոլական տիրապետության շրջանին: Գորգը գործվել է Հայաստանի հյուսիսային շրջանում (Լոռի-Գուգարք), ունի դեղին ֆոն, որի վրա պատկերված է վիշապի և արծվի (կարծիք կա՝ Փյունիկի) կոիվը: Դարձյալ ունի երեք գոտի, երկուսը նեղ, մեկը՝ լայն: Վերջինս սրմբուկի գույն ունի, որի ֆոնը զարդարված է Տ-երով: Երկու գոտին էլ զարդարված են ութանկյուն զարդերով: Միտումնավոր կարծիք կա գորգը համարելու իսլամական արվեստի գործ: Չափերն են՝ 180×350 սմ: Հետաքրքրական է, որ գորգի կոմպոզիցիան վերաբառնալի է Իտալիայի Սիենա քաղաքի հիվանդանոցի որմնանկարում՝ նկարիչ Դոմենիկո դի Բարտոլոյի (Վենեցիանո) կողմից՝ 1440 թ.: Կարծիք կա, որ գորգը պատկերում է հայ ժողովրդի և մոնղոլ նվաճողների միջև մղվող երկարատև ու արյունալի պայքարում՝ երկու բանակների խորհրդանիշների միջոցով: Արծիվը հայկական Արտաշեսյան հարստության (մ. թ. ա. II դար) ժամանակներից Հայաստանի հզորության խորհրդանշանն էր: Վիշապ օձը եղել է մոնղոլ նվաճողների խորհրդանշանը:

Տեխնիկական բարդությամբ և գեղարվեստական արժանիքներով իսկական գլուխգործոց է «Անահիտ» գորգը: Այն ունի հայերեն հիշատակություն, պատկերում է եղեմական այգին: Ֆոնը զբաղեցնում են երեք կրկնակ վարդյակները կամ գաթանախշերը: Նրանց կենտրոնում և միացման հատվածներում կրկնվող հինգ արմավենյակ է տեղադրված: Արմավենյակներն ունեն համաչափ, մանրամասնորեն գործված նրբագեղ ու կատարյալ արվեստ: Ամբողջ ֆոնը ներհյուսված է բուսական անհամար զարդանախշերով, այնպիսի հազվադեպ բազմազանությամբ, որ իրավացիորեն արդարացնում է հայկական դասական գորգերի միջնադարյան համաշխարհային համբավը: Գորգի գեղարվեստական մերձավորությունը, ազգակից հարազատությունը նույն շրջանի (XIII—XIV դարեր) հայ մանրանկարչությանը և խաչքարերի զարդարվեստի ձևերին, ոչ միայն անտարակույս է, այլև ապացույց, որ նման արտադրանքը արդյունք է գեղարվեստական միևնույն միջավայրի: Վ. Ա. Թեմուրճյանը այն թվագրում է XV դ. (Կիլիկիայում գերծված): Եղեմական այգին լի է նաև կենդանական պատկերներով՝ վիշապ օձի, արջի, սույուծի, որոնք տեղադրված են կոմպոզիցիայի գլխավոր մոտիվների միջև ընկած ազատ տարածություններում:

Գորգը ամբողջապես հայկական վերածննդի աշխարհայացքի արդյունք է: Ձևերի գեղեցկությանը ու ճոխությանը նպաստում են գույների հնչեղությունը և դրանց երանգային բազմազանությունը, հնարավոր դարձնելով բարդ կոմպոզիցիայի հստակ ընկալումը և ըմբռնումը: Հայկական այդ դասական գորգի կոմպոզիցիան հետագա դարերում բազմիցս կրկնվել է զանազան տարբերակներով ոչ միայն հայ, այլև հարևան ժողովուրդների կողմից:

Էրմիտաժում պահպանվող գորգը ունի երկու նեղ և մեկ լայն գոտի, որոնց կոմպոզիցիան և բուսական զարդերը հիշեցնում են «Եռախորան» գորգը: Շուշանագարդերը իրենց հերթին նման են Էշմիածնի սաղափապատ դռների նույնատիպ զարդերին: Ֆոնի վարդյակ-գաթանախշերի կոմպոզիցիան հիշեցնում է «Անահիտ» գորգի նմանօրինակ նախշերը: Ջարդանները սերտ աղերս ունեն միջնա-

դարյան հայ արվեստի հետ: Գորգը XVI—XVII դարերի գործ է, պատրաստված Լեհաստանի հայաբնակ Սլյուկ քաղաքում:

1680 (1699 թ., 1700 թ.) թվականին գործված «Գոհար» գորգի ֆոնը զարդարում են քառաթև գաթանախշերը: Կոմպոզիցիայի երկու ծայրերին համեմատաբար փոքր գաթանախշեր են: Մեծ գաթանախշի մեջ, որը գտնվում է գորգի ուղիղ կենտրոնում, ութանկյունում տեղադրված են խաչ և թռչունների սխեմատիկ պատկերներ: Այդ նույն գաթանախշի գլխավոր և միջանկյալ չորս թևերում՝ արմավենու ոճավորված մոտիվներ են: Գորգն ունի մեկ գոտի: Հիշատակությունը ծանուցում է. «Ես Գուհարս մեղոք լի, հոգով տկար .էս նորահաս ձեռամբ իմով գործեցի, ով կարդա մեկ բերան ողորմի ասի»: Կարծիք կա, որ գորգը պատկանում է Վասպուրականի դպրոցին:



Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց անմիջապես հետո գորգագործությունը արժանացավ պետական հոգատարության: 1921 թվականին հրապարակվեց «Տնայնագործությանը և մանր արդյունաբերությանը օժանդակելու միջոցառումների մասին» դեկրետը:

Նույն թվականից հանրապետության տարբեր շրջաններում առաջին քայլերն են արվում գորգագործական արհեստանոցներ, արտելներ, կենտրոններ բիմնելու համար: Առաջին գորգագործական արհեստանոցը ստեղծվում է Երեվանում՝ 1924 թվականին. բացվում է նաև առաջին գորգագործական դպրոց-արհեստանոցը: Արդեն 1926—1930 թթ. գորգագործության լայն ցանց է ստեղծվում հանրապետությունում: Բոլոր այն վայրերում, որտեղ նախկինում կային շնորհալի գորգագործներ, հիմնվում են արտելներ (Լոռի, Իջևան, Ծամշաղի, Գորիս, Ստեփանավան, Նոր Բայազետ՝ (Կամո), Մարտունի, Զանգեզուր, Բասարգեչար (Վարդենիս), Ապարան, Սևան, Ախտա (Հրազդան):

Նուրբ, սպիտակ և երկարամազ բրդի արտադրության համար կազմակերպվում են ոչխարի նոր ցեղերի տոհմաբուծարաններ:

Գորգագործությունը նույնպիսի հիմունքներով կազմակերպվում է նաև Թբիլիսիում: 1932 թ. այստեղ հիմնադրվում է գորգերի էսքիզների ստեղծման և պատճենահանման գեղարվեստական արհեստանոց: Այն կոչված էր սատարելու Անդրֆեդերացիայի երեք հանրապետությունների՝ Ադրբեջանի, Հայաստանի և Վրաստանի գորգագործությանը: Արվեստանոցը գլխավորել է գորգի լավագույն մասնագետ Միքայել Տեր-Միքայելյանը:

Առաջին անգամ Հայաստանում է իրագործվում գորգերի քիմիական լվացման մեթենայական եղանակը, որը գալիս է փոխարինելու գորգերի «նստեցման» նախկին եղանակին: Քիմիական լվացումը զգալիորեն բարձրացնում է գորգերի որակը, տալով դրանց հատուկ փայլ, փափկություն, միաժամանակ մաքրելով ավելորդ մանրաթելերից: Դրա շնորհիվ բրդյա գորգը ձեռք է բերում մետաքսի փայլ ու փափկություն: Բացի այդ, ավելանում է գորգերի խտությունը, բարձրացնելով դրանց դիմացկունությունը և որակը: Հատուկ մկրատով խուզելուց հետո մակերեսը առավել հարթ է դառնում:

Գորգագործության արտադրանքի մեծ պահանջարկը և ծավալվող արտադրությունը գորգագործական կոմբինատի

հիմնադրման անհրաժեշտություն են առաջացնում:

1932 թ. Երևանում կառուցվում է գորգագործական կոմբինատ: Խոշոր արհեստանոցներ են կառուցվում նաև Կիրովականում, Իջևանում: Գորգի քիմիական լվացման փորձարարական արհեստանոցը վերափոխվում է գործարանի: Այստեղ սովորելու են գալիս Ադրբեջանի, Վրաստանի, Թուրքմենիայի, Ուզբեկստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի գորգագործները:

Աստիճանաբար կատարելագործվում են արտադրության գործիքները և գորգագործության տեխնիկան: Դեռևս 1924 թ. բարեփոխություններ են մտցվում տորքի մեջ՝ 1935 թ. հայ մասնագետների բարեփոխությունների շնորհիվ հնարավոր է լինում 25—30 մ երկարության գորգեր գործել:

Արդեն երեսնական թվականների սկզբներին հայկական գորգերը ոչ միայն ՍՍՀՄ ներքին շուկայում, այլև արտասահմանում մեծ ուշադրության և գնահատականի են արժանանում:

1937 թ. Փարիզի միջազգային ցուցահանդես-տոնավաճառում հայկական գորգերին տրվում է ոսկե Մեծ մեդալ: 1949 թ. Նյու-Յորքի միջազգային ցուցահանդեսում հայկական գորգերը նվաճում են Մեծ մրցանակ:

1958 թ. Բրյուսելի միջազգային ցուցահանդեսում հայկական գորգերին շնորհվում է երկրորդ ոսկե մեդալը:

1965 թ. Լայպցիգի հոբելյանական տոնավաճառում հայկական գորգերը շահում են Մեծ ոսկե մեդալ: 1984 թ. Բուդապեշտի Դյուվիլ քաղաքի ցուցահանդեսում Հայկական գորգերը արժանացան ոսկե չորս մեդալի:

Հայկական գորգերը ներկայացվել են Մոսկվայի, Լենինգրադի, Փարիզի, Նյու Յորքի, Մոնրեալի, Բրյուսելի, Սան Պաուլոյի, Լայպցիգի և Դամասկոսի միջազգային ցուցահանդեսներին, մշտապես արժանանալով բարձր պարգևների:

Մեծ պահանջարկ ունեցող հայկական գորգերից են հատկապես «Լոռին», «Երևանը», «Ղարաբաղը», «Անահիտը» և այլն:

Հայկական ձեռագործ գորգերը մեծ պահանջարկ ունեն առանձնապես Անգլիայում, Կանադայում, Ֆրանսիայում, Միջին և Մերձավոր արևելքում, Եվրոպայի բազմաթիվ երկրներում:

Հայաստանն այժմ հարյուրավոր անուն գորգ է արտադրում, որոնց մեծ մասը ձեռագործ են:



Անցյալի երևանյան գորգերը առհասարակ ունեն Արցախի (Ղարաբաղ), Վանի, Կարինի գորգերի հետ, հատկապես գրաֆիկական գծագրությամբ, կոմպոզիցիայով, գույների հագեցված ու ներդաշնակ հարաբերություններով, զարդանախշերի մի շարք տարրերով, սակայն տեղայնացված կենդանական և բուսական մոտիվների նախասիրություններով, բուսական, կենդանական և հանքային ներկանյութերի կիրառման սեփական ավանդներով: Դրանց ընդհանուր նկարագրում աչքի է ընկնում կարկետային կերպավորումը, որը առավելապես հայկական հնագույն գորգերի հատկանիշն է, ի տարբերություն պարսկական կոչված գորգերի:

ՀՍՀՄ վաստակավոր նկարիչ Հակոբ Քեշիշյանի «Երեվան—12» գորգը (խտությունը՝ 40×40 քմ, չափը՝

(240×350 սմ) զարդանախշերի որոշ տարրերի կիրառմամբ, կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և, հատկապես, գրաֆիկական լուծմամբ, մերձենում է պատմական «Անահիտ» գորգին: Սակայն պետք է շեշտել նկարչի ձգտումը՝ նորովի ու յուրովի մեկնաբանելու դասականը: Դա առանձնապես նկատելի է ձևերի նեալ համադրության նրա կարողություններում:

Նկարչի մյուս «Երևան» գորգը (խտությունը՝ 45×45 քմ, չափը՝ 150×210 սմ) հայկական մանրանկարչության և արծաթագործության զարդամոտիվներով արված ծաղկագորգն է:

Հետաքրքիր լուծում ունի նկարիչ Ռոբերտ Մարգարյանի «Երևան» գորգը (խտությունը՝ 40×40 քմ, չափը՝ 233×152 սմ):

«Երևան» գորգի (խտությունը՝ 40×40 քմ, չափը՝ 172×118 սմ) մեկ այլ գեղեցիկ տարբերակ է ստեղծել նկարչուհի Միլենա Վարդանյանը:

Հայկական «Ղարաբաղ» կոչված գորգերը և կարպետները, որ հոչակված էին դեռևս պատմական անցյալում, երբ Մեծ Հայքի այդ աշխարհը կոչվում էր Արցախ, մեծ համբավ էին վայելում նաև XIX դարի երկրորդ կեսում և XX դարի սկզբին: Ժողովրդի մեջ այսօր էլ շարունակում են գոյատևել լավագույն տեղական ավանդները: Ղարաբաղ-ցրսուր տներում բազմաթիվ են այն կարպետները և գորգերը, որոնք գործել են իրենք և սերնդից-սերունդ փոխանցվելով, դարձել են գորգագործության անսպառ ղրպորոց: Այդ դպրոցի հարուստ գանձարանից առատորեն օգտվում են նաև «Հայգորգ» միավորման նկարիչներն ու գորգագործուհիները, ոչ միայն որպես պարզ կրկնություն ու վերարտադրություն, այլև որպես ստեղծագործաբար յուրացված ազգային ժառանգություն, իրենց հանրահայտ տարրերով: Ծուրջ երկու տասնյակ ղարաբաղյան ձեռագործ և մեքենայական գորգեր են ստեղծել «Հայգորգ» միավորման նկարիչներն ու գորգագործները: Նմուշներից յուրաքանչյուրը յուրատիպ է, առանձնակի գեղեցիկ ու ակնհասնո: Դրա ցայտուն օրինակներից է «Ղարաբաղ» գորգը (խտությունը՝ 35×35 քմ, չափը՝ 130×205 սմ): «Ծիրվան» («Խաչեն») գորգերին առավելապես հատուկ են կարպետային, գրաֆիկական լուծումը, գծային, երկրաչափական ձևերը: Գորգի հայ նկարիչները մշակել են մեկ տասնյակից ավելի լավագույն նմուշներ: Այստեղ ևս հանդիպում ենք հնագույն դարերից եկող բուսական, կենդանական, տիեզերական մարմինների խիստ ոճավորված և վերացարկված ձևերի, որոնք ինքնին սիմետրիկ կոմպոզիցիա են թելադրում:

«Ծիրվան» տիպի գորգերի մշակման ուշագրավ նմուշներ ունեն գորգի նկարիչներ Հասմիկ Ծահնագարյանը («Ծիրվան—321»), Մակար Մնացականյանը («Ծիրվան—33»), Հարություն Գրիգորյանը («Ծիրվան ուղեգորգ»): Գեղեցիկ և բնութագրական է հայ գորգի անվանի մասնագետ Տանատ Իգիթյանի վերամշակած «Ծիրվան» գորգը:

«Ծիրվան» գորգերում և կարպետներում հանդիպում ենք նաև խորանատիպի (խտությունը՝ 40×40 քմ, չափը՝ 120×189 սմ): Կոմպոզիցիան ուղղահայաց է, խորանը մեկ սուրանկյուն կամար ունի: Տափի մեկ երրորդը զբաղեցնում է կամարը: Ամբողջ տափը պատած է շեղանկյուն դրասանգներով, շեղանկյունների մեջ ծաղկամոտիվ-

ներ են՝ մեկումեջ տարբեր, որը հատուկ է նաև Արցախի (Ղարաբաղի) գորգերին և կարպետներին: Գորգն ունի չորս գոտի, առաջինը և երկրորդը նեղ են, չորրորդը՝ ավելի նեղ, երրորդը՝ լայն: Գոտիների մոտիվը ևս ծաղիկներն են՝ գլխիկը, տերևը, ցողունը, բնական, առանց ոճավորման: Ֆոնը ոսկեդեղին է, շեղանկյուն, ցանցկեն, դրասանգները վառ կարմիր, մուգ կապույտ երիզներով, ծաղիկները կարմիր և երկնագույն: Խորանակամարի մուգ կապույտ ֆոնի վրա ցրված կարմիր և ոսկեդեղին ծաղիկներ են, կանաչ տերևներով: Առաջին և երկրորդ գոտիների ֆոնը կրկնում է խորանակամարի մուգ կապույտ գույնը: Լայն գոտին վառ կարմիր ֆոն ունի:

Միջազգային շուկայում մեծ պահանջարկ ունեցող «Լոռի» գորգերից գորգանկարիչները ստեղծել են նույնպիսի բազմաթիվ նմուշներ:

Գորգագործ վարպետների և ժողովրդի կողմից նախապիտված է հայկական ավանդական գորգերի նման վառ կարմիր ֆոնի գորգը:

Նկարիչ Հ. Քեշիշյանի «Լոռի» գորգը (խտությունը՝ 40×40 քմ, չափը՝ 100×130 սմ) հենց այդպիսի մի գորգ է: Իջևանը հնագույն ժամանակներից փառաբանված էր հայ գորգագործության իր ավանդներով: Նախասովետական տարիներին շրջանի հայկական գորգերը հոչակված էին «Ղազախ» անվանումով և այդպես էլ մտել են գիտական գրականության մեջ: 1905 թ. այստեղ է ստեղծվել Նունուֆար Էդիլյանի «Դեղնաքյունջ» գորգը, որը մինչև այսօր էլ մեծ պահանջարկ ունի միջազգային շուկայում, քանիցս արժանանալով բարձր պարգևների:

Ետպատերազմյան տարիներին Իջևանում հիմնվեց մեքենայական գորգագործության հզոր կոմբինատ, որն այժմ ամբողջությամբ հագեցված է նորագույն մեքենասարքավորումներով:

Մեծ հոչակ են վայելում Կոմբինատի արտադրած «Էրեբունի», «Դեղնաքյունջ», «Երևան», «Հայաստան» գորգերը: Իրենց գունային ներդաշնակությամբ, կոմպոզիցիայով և զարդանախշերով այդ գորգերը չափազանց հարազատ են հայկական լավագույն ձեռագործ գորգերին:

Վաղուց ի վեր հիմք է դրվել նաև ուլեգորգերի և կարպետների մեքենայական արտադրությանը: Դրանք մեծ պահանջարկ ունեն Թուրքմենիայում, Ուզբեկստանում, Ղազախստանում, Մոլդավիայում և այլուր:

Կազմակերպված է նաև հատակափոսների (տաֆտիմա) արտադրություն:

Գորգագործության զարգացմանը մեծ զարկ տվեց «Հայգորգ» միավորման ստեղծումը (1963 թ.):



Գորգի հայ վարպետները՝ գորգագործները և նկարիչները, այժմ ավելի համարձակ են դիմում գորգարվեստի գլոխավոր խնդրին, նրա զարդարվեստային նշանակությանը, իրենց երևակայությունն ու փորձը հարստացնելով անցյալի դասական ժառանգության՝ հայկական որմնանկարչության, մանրանկարչության, քանդակազարդման, դեկորատիվ և կիրառական արվեստների ընձեռումներով: Մանրամասն ուսումնասիրելով հայկական դասական գորգերը

և կարպետները, նրանք կատարելագործում են իրենց տեխնիկան ու արվեստը:

Դեռևս խոր միջնադարում, և նույնիսկ ավելի վաղ, համաշխարհային ճանաչման արժանացած հայկական գորգերը ապացույցն են այն բանի, որ Փոքր Ասիայի, Անդրրկովկասի և Մերձավոր Արևելքի հնագույն ժողովուրդների կիրառական արվեստներից մեկի՝ գորգագործության (կարպետագործության) ստեղծման, զարգացման ու կատարելագործման ասպարեզում իր ծանրակշիռ և պատվավոր տեղն ունի հայ ժողովուրդը:

Սովետական Հայաստանի գորգագործները, ժողովրդի տաղանդավոր վարպետ-ստեղծագործողները, գորգանրկարիչները այդ ավանդների կրողներն են, նրանց հետագա մշակողներն ու զարգացնողները:

Այրումում ընդգրկված են «Հայգորգ» միավորման (ՀԳՄ), Հայաստանի պատմության պետական թանգարանի (ՀՊՊԹ), Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի (ՀԱՊԹ), Բրիտանական թանգարանի, ֆրանսիական ազգային թանգարանի, առանձին անհատների հավաքածուներում եղած գորգերի լավագույն նմուշները:

Ա. Հ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

АРМЯНСКИЕ КОВРЫ

Армяне — один из древнейших народов мира. Искусство армянского народа берет свое начало из глубин тысячелетий.

Однако характерные национальные черты его сформировались в классическое средневековье — IV—XIV века — и в литературе, и в архитектуре, и в ваянии, и в прикладном искусстве.

Особое место в прикладном искусстве занимает ковроткачество.

Уже в середине века армянские ковры — прибыльный товар, и тогда же становится широкоизвестной слава о них.

Носители древнейших традиций и славные их продолжатели — ткачи и художники Советской Армении, возродили это древнее армянское искусство, внесли в него новые идеи, обогатили его современными темами и выразительными средствами.

На территории Советской Армении в Артикском некрополе (XIV—IX вв. до н. э.) были найдены фрагменты ковров. Они напоминают и поныне распространенные ковры-паласы с изображениями древнейших символов: креста, воды, земли. Именно в связи с последним европейские ученые выделили большую группу ковров-ковриков, дав ей название «вишапагорг» — «драконовые» ковры. Символы креста и воды встречаются во всех видах средневекового армянского искусства — скульптуре, миниатюре, керамике, ювелирных изделиях, ковроделии и в образцах рукоделия.

В Ереване при раскопках Кармир-Блур (памятник VIII—VII вв. до н. э.) были найдены крашенные шерстяные нити, ткани различных выделок.

Элементы настенной живописи из Арин-Берда, их композиция, синтез красного и синего цветов сохранились в орнаментах ковров и ковриков и по настоящее время.

На Кармир-Блуре найдена также льняная дорожка, датируемая VIII в. до н. э. По выработке она абсо-

лютно идентична армянским коврикам. Найдены здесь и лоскутки ворсового ковра.

Ассирийский царь Саргон II (722—705 гг. до н. э.), грабя урартский храм в Мусасире, вывез оттуда многочисленные разноцветные ткани и одежду из льна. В одной из клинописей Саргона (714 г. до н. э.) перечисляются 130 наименований разноцветных тканей, одежды из льна и стада овец, вывезенные из Урарту. Отец историографии Геродот (485—425 гг. до н. э.) пишет, что жители Кавказа растениями, из которых получали краску, красили шерсть, затем выработывали из нее ткани, разрисовывали их. И окраска их не блекнет ни от времени, ни от воды.

В IV в. после насильственного переселения шахом Шапуром II 131 тысячи семей армян из городского населения, в большинстве ремесленников, в Персию, в Армении приходят в упадок хозяйственная жизнь, ремесла и искусство, возрождение которых начнется лишь два века спустя.

Арабские летописцы сообщают о том, что с 80-х годов VIII в. на Армению была наложена дань, в которую входило, кроме всего, 20 штук ковров.

В 911 году халифу был преподнесен ковер размером 60×60 локтей (31×31 м), над которым мастера работали 10 лет.

Болгарский царь Крум (813—814 гг.), взяв в плен армян — жителей Адрианополя, переселенных сюда из города Карина в 590 году еще во времена византийского императора Маврикия, в качестве трофея вывез большое количество армянских ковров.

При Багратидах (IX—XI вв.) благодаря широким торговым и экономическим связям Армении со странами, находящимися под властью и влиянием арабского халифата, слава об армянских коврах и изделиях ремесленников распространилась от царства камских болгар до Туркмении, от Багдада до Константинополя.

Ибн Хаукал («Книга дорог», 977—978 гг.) предпо-

шелковые изделия византийским (Руми).

Неизвестный арабский географ X века называет своеобразные армянские ковры «кали» — по названию города Карина в его арабском звучании. Отсюда и распространенное в арабском мире, в Малой Азии, Ближнем Востоке и Средней Азии название армянских ворсовых ковров — «кали», «хали». В Хое, Беркри, Арчеше, Хлате, Нахичеване, Битлисе и в других армянских городах вырабатываются «кали-ковры и ковры». Очевидно, под «кали-ковром» он подразумевал ворсовый ковер.

Посол арабского халифата Ибн Фадлан свидетельствует, что еще в 20-е годы X в. армяне, проживающие в армянской колонии на Волге, занимались ковроделием, торговали коврами. Пол шатра царя камских болгар, вмещавшего 1000 человек, полностью был покрыт армянскими коврами.

В одном из грузинских источников (XI в.) упоминается «армянская тапастак» — ковер небольшого размера. Арабский историк XIII в. Якут (1175—1229 гг.) пишет: «В Ване ткали большие ковры, а в Киликии ковры по имени города Карин назывались «кали». Вследствие политики византийских императоров, переселивших армян в глубь империи, постепенно пустеют многолюдные армянские города и поселения. Эти насильственные гонения облегчили захват Армении турками-сельджуками и способствовали их проникновению в Малую Азию. Бегство армян имело массовый характер при походах и владычестве татаро-монголов. В этот период приходят в упадок торговля, ремесла, искусство. Ковроделием продолжали заниматься лишь немногие жители, укрывшиеся в неприступных горных местностях.

Итальянский путешественник Марко Поло (XIII в.), побывав в Армении и в пределах тюркосельджукского государства (XI—XIV вв.), отмечает: «Армяне и греки трех больших городов: Конии (Икония), Кайсерии (Кесария) и Свасе (Себастья) ткали самые красивые и самые изящные в мире ковры». Армяне переселились сюда из Васпуракана, Ани и Карси в 20-х годах XI в.

В IX—XI вв. армянские колонии возникают в Египте, на Украине, в Польше, Болгарии, Румынии и Венгрии. Здесь армяне вновь стали развивать ремесла, в том числе и ковроткачество. Согласно исследованиям русских историков Карамзина и Глинки, еще в 60-е годы XI столетия в Киеве основывается армянская колония, которая в последующее столетие превращается в самостоятельное поселение. Местные армяне занимались ювелирным делом и ковроделием.

Впоследствии колонии армян возникли в Астрахани, Новом Нахичеване, Феодосии, Москве, а затем и в Петербурге. Купцы Новой Джуги, получив привилегии у Персии и России (в частности, по договору, подписанному царем Алексеем Михайловичем от 31 мая 1667 г.), разворачивают широкую торговлю. Один лишь годовой вывоз шелков и ковров из Персии в Россию и отсюда далее в Европу доходил до 22 тысяч тюков.

Сохранились интересные данные об армянском купечестве Киликии, Кипра, Армении и Персии, установившем по Средиземному морю прочные торговые связи с Европой.

В регистре товаров, вывозимых из Кипра во Флоренцию в 1275—1330 гг., указана цена на армянские ковры. Другой источник сообщает, что армяне (1340—1354 гг.) на площади собора Сен-Донатье в Брюгге продавали ковры.

В этот период (и в более ранние времена) торговые корабли армян достигали берегов Франции, Испании, Англии и Голландии.

Походы крестоносцев все более способствовали укреплению торговых связей с Европой.

В XIII в. армянские ковры назывались во Франции «саракиносскими».



В армянских рукописях слово «каперт» (ковры) впервые видим в переводе Библии (V в.).

Однако слово «горг» (ковры) встречается в XIII веке и то в качестве синонима слову «каперт». Арменовед Григор Капанцян склонен считать, что слово «горг» относится к хетто-армянскому словарному фонду: курк, куркас. Хеттолог Э. Стртивент толкует этимологию слова «курк» как попона лошади или мула. Между прочим, в Армении до 30—40-х годов XX в. в сельских местностях еще ткали ковры — попоны для лошадей, многие образцы которых в настоящее время хранятся в Государственном историческом музее Армении.

Упоминаются армянские ковры на памятниках средневековой армянской архитектуры. Изображения ковров и ковров имеют также на церковных сооружениях.

В армянской миниатюре, фресках зачастую изображены стоящие во весь рост или сидящие на коврах, подушках и расшитых покрывалах богородица, Христос, евангелисты и святые. Ризницы, заставки на полях, сложная вязь хачкаров*, розетки, имеющиеся в средневековых армянских рукописях, вторят узорам ковров и ковров. Пожалуй, вернее будет сказать, что, вторя и взаимодействуя друг с другом, разные виды искусств развиваются как элементы единого организма — общенационального искусства.

О широкой распространенности ковров в быту и ковроткачестве свидетельствует католикос Абраам Кретацци (1735 г.). Он пишет, что в Хндзореске многие жители ткали ковры и ковры. Но с какой горечью современник рассказывает, как турки вырезали всех и разграбили имущество, и только лишь немногим впоследствии удалось продолжить заниматься ткачеством.

После векового упадка здесь вновь возрождается это, ставшее насущной жизненной потребностью, искусство.

* Хачкар — крест-камень.

Во второй половине XIX и в начале XX вв. армянские ковры и ковры вновь становятся прибыльным на мировом рынке товаром, стимулируя новый расцвет ковроделия. В Западной Армении (Турция), в Восточной Армении (в особенности в Закавказье) и во многих армянских колониях Ирана армяне продолжают возрождать вековые традиции этого любимого народом, поистине национального вида искусства. Создается множество шелкоткацких и ковроткацких мастерских, вырабатывающих армянские ворсовые ковры, ковры, ковры, шелка.

В 1902 году в одной лишь Кесарии имелось 2000 ковроткацких станков, а в ее окрестностях — 1500 станков (из которых 700 в Кемерике и в его окрестностях). В Кесарии была даже создана цеховая организация, имеющая свой устав. И ее руководители, и ковродельщики были армяне. Здесь ежегодно производилось 10000 ковров (шелковых и шерстяных). Шелком снабжали армяне из Брусы, шерстью — из Карина. В Себастии и Кесарии количество станков доходило до 10000 единиц, а ковроткачей — 12000 человек.

Ковры из Западной Армении (Турция) вывозились в основном в Европу и Америку, где большой спрос имели те, которые ткались в Карине, Баберде, Маназкерте, Муше, Сасуне, Ване, Ахтамаре, Норшене, Востане, Арцке, Беркри, Моксе, Шатахе, Акне и других городах и районах.

В Восточной Армении и в городах Закавказья, где проживало много армян — Карс, Ереван, Олти, Сурмалу, Кахзван, Караклис (Кировакан), Карвансарай (Иджеван), Казах, Александрополь (Ленинакан), Ахалкалаки, Ахалцих, Тифлис, Борчалу, Нахичеван, Агулис, Гандзак (Кировабад), Партав (Барда), Куба, Шуша — новую жизнь обретает этот древний вид народного искусства. В Шуше даже организуется ковроткацкая школа-мастерская.

В армянских колониях Ирана также заметно оживление. Только в Тавризе было организовано до десятка ковроткацких мастерских, где в основном работали мастера-армяне.

Правда, рынок диктовал свой вкус, внесший в стиль классических армянских ковров и ковров некоторые элементы эклектизма. Однако умельцы, наделенные творческой индивидуальностью и хранящие секреты коврового дела, пользуясь всем новым, продолжают традиции самобытного национального искусства.

Первая мировая война и геноцид армян (1915 г.) основательно разорили экономику Западной Армении. Спасаясь от турецкого меча, сотни тысяч армянских беженцев нашли пристанище в России, Сирии, Ливане, Египте, Греции, Франции, Италии, Иране. В Западной Армении армяне были почти поголовно истреблены или изгнаны, а их имущество разграблено. В войну и особенно в послевоенные годы и, в частности, после перемирия с Турцией на внутреннем и внешнем рынках особенно большим спросом пользовались похищенные у армян ковры и ковры, которые, однако,

и по настоящее время фигурируют в качестве турецких ковров.

В 1917—1920 гг. вследствие войны и огромного количества беженцев, а затем наступившего голода и нищеты из Западной Армении на внешний рынок были выброшены тысячи ковров и ковров. По подсчетам современников, в одном лишь Карвансарая (Иджеван) в 1918 году за бесценок было распродано 5000, а в Зангезуре 3000 ковров, которые в основном были вывезены в Европу и Америку.



Ковры и ковры с древнейших времен являлись неотъемлемой частью быта. Согласно вековым традициям, земляные и каменные полы жилых, церковных, княжеских и царских помещений, и даже полы трехэтажных и четырехэтажных домов застилали рогожей и циновкой, ковровым или ковровым. В Армении не было ни одной деревни или города, где бы в огромном количестве не ткали бы джеджи, паласы, кошму, покрывала, скатерти, занавеси, мешки (кули), попоны для лошадей, и, наконец, ковры и ковры. Это ремесло прочно вошло в быт народа, так как оно стало насущной потребностью каждой семьи. Ковры и ковры в обязательном порядке входили в приданое армянских девушек: они с юных лет начинали ткать ковры и ковры для своего приданого.

В армянском устном народном творчестве, в сказках, преданиях, песнях, частушках, героическом эпосе многочисленны упоминания о коврах и коврах.

В сказке «Анант» явно прослеживаются детали, свидетельствующие о глубинных истоках ковроткачества, берущего начало еще из времен язычества.

С древнейших времен основным и наиболее распространенным видом настила были рогожа и циновка, которые плели из молодого тростника, гибких трав. По технике выделки они ничем не отличались от паласов, вытканых шерстяными и льняными нитками. Переход от одноцветного полотна рогожного переплетения к полосатому паласу, когда весь одноцветный фон покрывался чередующимися в определенном ритме полосами того или иного цвета (где краска, несомненно, натуральна, так как в те далекие времена человек еще не научился окрашивать нити в желаемые цвета) широкой или узкой вязки, был продиктован желанием оживить простейшими образцами геометрического орнамента эти ритмические полосы, как это наблюдалось в других видах прикладного искусства. Первоначально сплошное полотно натурального цвета стали периодически покрывать вертикальными черточками, зигзагообразными линиями. Именно вертикальная линия рисунка создает дотолу неизвестную в ковроделии новую технику ткачества. Так были заложены основы вязки ковров.

Пересечение прерывающей горизонтальную нить основы и зубчатую нить утка черточки сделало возможным появление на гладкой поверхности различных

законченных геометрических фигур: треугольника, четырехугольника, креста, окружности, ромба, звездчатых многоугольников.

С широким применением пряжи различных цветовых оттенков появляются вписанные друг в друга фигуры, «объемы», уже известные в прикладном искусстве мотивы узоров, но в новой интерпретации или в новом прочтении. Таким образом, ковры постепенно становятся сложными по композиции и исполнению произведением, отличающимся тематическим разнообразием, определенной системой идей и узоров.

Существенное различие между паласом, джеджином* и ковром объясняется техникой их вязки.

Горизонтальная линия рисунка ритмически изменяет направление вверх и вниз и вводит в вязку вертикальный узор. Нити утка не сцеплены между собой, и поэтому на границах рисунка образуются просветы — элемент, который при вязке ковра отсутствует.

Новая фактура зависела от техники вязания, новаторства мастеров, обусловленной необходимостью разнообразить продукцию.

Новизны добивались как изменением цветовых сочетаний, так и изменением самой технологии вязания.

Многообразие армянских ковров и их совершенствование в течение времени позволяют увидеть тот переходный момент, когда в технику вязания паласа-ковра вносится одно очень существенное изменение, положившее начало зарождению новой техники — ковроткачеству. Хотя вязка ковра и позволяет создавать разнообразные сложные узоры, композиции, но вследствие этого вся поверхность испещряется вертикальными короткими или длинными просветами. Это в значительной степени снижает прочность вязки, монолитность ткани, что отличает паласы и джеджины. Кроме того, техника вязки ковра не позволяет получать полосы, круги, зигзагообразные и вертикальные линии и полосы.

Стремясь избежать этих характерных недостатков, вязальщики ковров, в одном случае, изобрели технику тканья ковров, в другом случае — вышивки. В их основе лежит техника полотняного переплетения. При создании ковра на вертикальную каркасную нить завязываются ворсовые узлы пряжи, где на лицевую сторону выводятся два его конца, а при вышивке на канве делаются узоры. Таким образом, существенное отличие между паласом, ковмом, вышивкой и ковром заключается в том, что узоры на ковре делаются исключительно с помощью узлов. Вследствие этого они получили название узелковых ковров или узелковых ковров. Чисто внешней отличительной особенностью этого вида изделий является ворс, поэтому их еще и называют ворсовыми, (так, из армянского языка в турецкий перешло выражение «хававор хали» — ворсистый ковер — «хавлу халича»).

Ворса добиваются равномерным обрезанием вытянутых на лицевую сторону ковра концов узлов.

Высота ворса армянских ковров обычно достигает

* Ковры, паласы, джеджины — разновидности безворсового ковра.

4—9 мм. Иногда, по желанию заказчика, она увеличивается (так было в конце XIX — начале XX в.).

При вязке каркаса тонкими и нежными нитками и при низкой стрижке узлов получаются чрезвычайно тонкие и легкие ковры.

Перечислим лишь семь основных типов армянских ковров: палас, мезар (переход от полотняной вязки к ковру), джеджи, матнакаш ковр (это двулицевый ковр, основной среди армянских ковров), шулал ковр, прямой свертываемый ковр с кольцеобразными краями, косой свертываемый ковр с кольцеобразными краями (этот вид ковра армяне называют казах, турки-верникурды — ямани). В эту последнюю группу входят прославленные армянские «драконовые» ковры, стеганные (шулалакар) ковры Силе (Зили) и Шамаха, (Сумаха) наконец, бахромчатые ковры: на поверхности их оставляются концы ниток, которые обрезаются и, как на ковре, образуют ворс.

Крупнейший исследователь и знаток ковров, ковров и вышивки Серик Давтян пишет: «Нам кажется, что как мезар, быть может, и джеджи знаменуют переход от ткачества к деланию ковров, так и бахромчатый ковр — переход к ковроделию. На поверхности ковра встречаются не только концы узлов, но и несрезанные звенья».

Материал армянских ковров — тканевые, основные нитки — шерсть, шелк, хлопок, лен, конопля, краска (растительные, животные, минеральные), инструменты, рабочая техника и мотивы узоров — древнейшего происхождения.

На территории исторической Армении человеческая жизнь шла непрерывно. В пещерах, кроме костей оленей, диких кабанов и овец, были найдены и останки домашних животных. Археологические находки доказали, что коренные жители страны занимались скотоводством еще в VI—V тысячелетиях до нашей эры.

Армянские ковроделы издревле отдавали предпочтение белой, мягкой и длинноворсной овечьей шерсти, лучшей считалась шерсть весенней стрижки. Из такой отборной шерсти изготовлялись классические армянские ковры.

В каждой из ковроткацких школ-мастерских Армении была принята различная плотность узелков,ходящаяся на один квадратный дециметр поверхности. Плотность иджеванских и зангезурских ковров составляла 900—1600 узелков; арцахских (карабахских) — 1300—1600 узелков; васпураканских — 784—900 узелков; каринских, себастийских — 2025—2100 узелков.

После натягивания нитей основы на ткацком станке начиналось вязание зева («горлышка») ковра (2,5—3,5 см), затем следовало собственно вязание ковра,

завязывание узелков. Цепочку вязали в одном или двух направлениях движениями влево и вправо. В народе, особенно в сельских местностях, было принято нити основы обвивать вокруг прутика или без него. Формируя нити утка, брали одну или две действующие нитки (иссейший способ). В армянских коврах были приняты двойные или полоторные узлы. Разумеется, различные школы имели свой почерк.

В старину, когда хотели скопировать какой-то узор, переворачивали ковер на изнаночную сторону и в точности воспроизводили узелки (например, один синий, два красных, четыре пропуска, три желтых и т. д.). Талантливые умельцы, натянув нити каркаса, задумывали узоры прямо у станка, восстанавливая мотивы узоров по памяти, придумывая новые, подчиняя все единой идее.

Ковер ткался индивидуально и коллективно (в особенности, если он был больших размеров). Опытные мастера — узор центрального поля ковра, а подмастерья — фон или же, как говорят в народе — «землю», «поле». Каждому узору давали свое название — бутон, вода, раковина, змейка, почки, мечи, острия копий, яблоки, куриные лапки, куклы, позвонки, бараний рог, рожки, птички, соты, гребешки. В каждой области был принят свой орнамент, навеянный характерными особенностями местности. При копировании ковра другой местности непонятные «чужие» узоры заменялись излюбленными местными. При выборе мотивов узора считались со вкусом заказчика, в соответствии с этим и преобладали растительные, животные орнаменты или абстрактные узоры.

Древнейшим орудием ковроткачества, найденным на территории Армении, считается «ктут». Это сделанное из кости орудие как по форме, так и по размерам ничем не отличается от тех, которые используются и поныне в сельских местностях. Археологи относят его ко II в. до н. э. В средневековой армянской миниатюре имеется изображение нескольких инструментов — нож, ножницы, прялка, веретено, чесалка (карда), которые применялись при обработке шерсти и в ковроткачестве. Исследования показали, что древнейшим примитивным станком был горизонтальный станок. Такой станок, в частности, использовался в горных местностях Армении до тридцатых годов XX века. На горизонтальных станках вырабатывали мезары (передники), джеджимы, пояса, шали шириной 40—50 см, которые при желании можно было сшить друг с другом и получить джеджимы и шали больших размеров. Этот изначальный тип станка не представлял сложностей в эксплуатации и использовался как оседлыми, так и кочевыми народами. Ограниченные возможности этого примитивного станка, разумеется, не могли позволить создание таких цельных крупномасштабных композиционно-сложных работ, как прославленные армянские ковры и ковры.

К глубокой древности восходит возникновение вертикального станка, который начинался от пола и доходил до потолка. Описания этих станков встречаются

в народных сказках, легендах, сочинениях историков.

До 70-х годов XIX века кустари и ремесленники использовали клинообразный вертикальный станок. Его преимущество перед горизонтальным очевидно. Работая у вертикального станка, ковродел постоянно видит перед собой весь ковер, подобно тому, как художник — картину. Он имеет возможность сравнивать краски и узоры, исправлять и уточнять их, сохранять симметрию, с абсолютной точностью воспроизводить повторы, обозревать всю композицию целиком и создавать новые, более сложные композиции. При этом можно получать ковры еще больших размеров.

Одновременно, поставляя ковры и ковры на мировой рынок, армянские мастера изобретали новые и совершенствовали старые орудия производства. Совершенствуется клинообразный станок, в прошлом имевший ряд технических недостатков: при натягивании часто обрывались основные нитки, или же ткань растягивалась неравномерно, из-за чего ковер получался неправильной формы.

Оба станка были статичны. Рычаги не отличались большой прочностью. В Себастии, Кесарии, Спарте армянские мастера-умельцы несколько усовершенствовали свой станок.

В начале XX века ковроделы Восточной Армении ввели в производство винтовой станок, который пришел на замену старому деревянному клинообразному станку.

Создаются новые ковровые ножницы для стрижки ворса на одинаковой высоте. Усовершенствованный нож используется не только для разрезания петель, но и для завязывания узлов.

Рассортированная, чистая, длинноворсная белая шерсть семь раз промывалась в ключевой воде, высушивалась. Обработывалась чесалкой (лучшей считалась шерсть, которую трепали лучком). Белые пряжи шерсти пряли веретеном и прялкой. После этого шерстяные клубки красили растительными, животными и минеральными красками.

Изучение классических армянских ковров и ковров показывает, что, начиная с древнейших времен, использовались преимущественно ярко-красный, алый и чисто-синий цвета со всеми оттенками. Любимы были золотисто-желтый, молочный, изумрудно-зеленый, очень редко использовался иссиня-черный цвет.

Арабский летописец Аль-Мукадаси сообщает: «Там (в Армении) имеется также кирмиз. Это червь, который рождается в земле. Женщины приходят и собирают их в медные тазы и кладут в печи (тоидыр)». Аль-Факих (903 г.) сообщает: «Армяне говорят... у нас есть кирмиз, которого нигде больше нет. Это красные черви, появляющиеся весной. Их собирают, варят и затем красят шерсть». Согласно арабским источникам, в Арташате существовали мастерские, где красили нитки и ткань кошенилью.

Армянские специалисты выяснили, что из кошенили средневековые армянские миниатюристы получали краски от нежно-розового до темно-фиолетового цветов — большую и богатую цветовую гамму.

Одной из древних и прославленных армянских красок является также торон, вырабатываемый из корневой одноименного растения. Для получения синего цвета в северных районах Армении — Лори-Гукарке (Иджеван, Казах) использовали красящее растение «красноватую синьку». Для получения желтого цвета — желтушник, дехник (сокирку), семена губки, джонджоли, молочай, граб, хантап, гарнук, семена алажахрии, корни солодки (лакрицы), высушенные цветы шафрана, «лапки куропатки». О каждом красителе было известно в одном или нескольких районах Армении. Для получения светло-желтого и молочного цветов по всей Армении использовали солому и зеленые тутовые листья. Для получения кофейного цвета и в прошлом, и в настоящее время используют зеленую скрлупу и листья грецкого ореха, а для светло-кофейного — подмаренник. Бежевый цвет получали из корней конского щавеля и луковой шелухи, дубильных многолетних растений, черкесчая, тмина, а коричневый — из замшелого камня.

Некоторые цвета — красный, синий, зеленый и их полутона получали смешиванием различных красок.

Шерстяную пряжу (впоследствии в мотках), предварительно окунув в известковую воду, опускали в кипящую краску. Как только вновь начиналось кипение, добавляли соль или квасцы, затем пряжу вынимали и охлаждали. После этого слегка выжимали и высушивали в тени, чтобы краски не поблекли. Окрашивание производилось в карасах.

До 50-х годов XX в. искусство крашения передавалось из поколения в поколение, и хорошие мастера-красильщики пользовались большой известностью.

В Матенадаране — хранилище древних рукописей имени Месропа Маштоца — имеются интересные данные о составе красок и о способах их получения. Одно такое свидетельство имеется в рукописи № 774, относящейся к XV веку: «Итак, известно, что все растения имеют естественный зеленый цвет, по цвету мы должны воспринимать природу. Смешивают марену и синьку, то есть черное и красное, чтоб родился синий, а от алажахрии желтый зеленеет, а ткань становится естественно-белой».

В сельских местностях подборку шерсти, чесание, прядение и окрашивание делали сами деревенские ковроделы.

Классическим армянским коврам и тем, которые ткуются сегодня по старинным образцам, присущ узкий бордюры на двух концах, так называемая канва. Основную композицию ковра обычно завершают три полосы каймы, две из которых очень узки — они выполняют обрамляющую роль; как цветом, так и мотивами узоров, самостоятельны. Иногда здесь повторяются отдельные элементы узоров центрального поля ковра. Ширина двух узких поясков, как правило, бывает равной одному широкому поясу. Основную часть ковра (почти 9/10) составляет фон, который в разных районах именуется по-разному: «поле, земля, центр, пуп» и т. д.

Для средневековых классических армянских и более поздних ковров характерен ряд признаков, благодаря

которым они и отличаются от других восточных ковров. Прежде всего это строго стилизованное и абстрактное отображение мотивов растительного и животного мира, где, однако, явны характерные черты: голова и рожки овна, распростертые крылья орла, веерообразно раскрытый хвост павлина, олень, бык, собака, змея и т. д. Некоторые из них в точности повторяют обнаруженные в горах Армении наскальные рисунки. Человек и животные показаны в движении, подобно тому, как это делалось в средневековой армянской миниатюре. Человек изображен с поднятыми вверх руками — в танце, петух, олень, собака, лошадь, козел — в беге, лев, волк, барс, орел — в момент пожирания добычи. Чрезвычайно характерен повтор одного и того же узора различными цветами, благодаря чему композиция становится привлекательной и динамичной.

В армянских коврах и ковриках есть немало узоров, прочтение которых в настоящее время затруднительно, а иногда и попросту невозможно, трудно объяснить и необходимость включения некоторых мотивов в орнамент того или иного ковра. Несомненно одно, что разнообразные растительные и животные мотивы были традиционны для армянских ковров и коврик. Интересны стилизованные изображения змей, драконов, вероятно, имеющих тотемический или мифологический характер, они сохранились со времен верований первобытного человека, поклонявшегося не только полезным в быту животным. Культ хищников, по их представлениям, якобы освобождал от воздействия злого духа. Тотем часто изображался на человеческом теле, одежде, стенах жилых домов, предметах домашнего обихода, постепенно терял свой первоначальный смысл и значение, превращался просто в узор.

В различных ковродельческих районах исторической Армении использовали свои, характерные для данной местности, стилизованные орнаментальные формы, включающие элементы растительного и животного миров. И зачастую именно по этим характерным мотивам ковры отличали один от другого. В горах Лори Гугаркского района преобладают изображения оленя, козла, овцы, соловья, воробья, петуха, тарантула, скорпиона, трезубца, вил, воза, танцора. В коврах Арагатской школы — изображения павлина, лошади, овцы, солнца, звезд и предметов быта, гроздьев и листьев винограда, пшеничного снопа и цветка хлопка, лилии, ветки цветущего миндаля и вишни. В Сюнике предпочтенье отдавали узорам, олицетворяющим солнце и дракона (силам, якобы препятствующим дождю), оленя, овцы, паука, жука, бабочек. Коврам Арцаха (Карабах) и Нахичевана свойственны изображения каравана верблюдов, символов граната и миндаля. Излюбленными мотивами ковровых узоров Ширакского нагорья были человек, овца, дракон, копьё. В композициях армянских ковров иногда повторялись характерные для средневековой миниатюры сюжетные мотивы. Они связаны с ритуальными обрядами пробуждения природы, начала весны, масленицы.

Классическим национальным коврам присуще композиционное решение, идущее из глубокой древности, которое в последующие времена уже не воспринималось в своем изначальном смысле. Центральный медальон ковров Лори-Гугарка, Арцаха изображает солнце в обрамлении птиц. Армянину-язычнику источник жизни — солнце представлялось в виде кружащегося символа вечности, а птицы — его гонцами. Солнце иногда изображалось в виде косоугольного креста — керхача. Археолог и этнограф Е. Лалаян в своем исследовании «Раскопки мавзолеев в Армении» пишет: «В Ахтамаре мне встретился ковер, в центре которого был вышит керхач».

В ряде ковродельческих школ: в орнаментах ковров и ковров Лори-Гугарка, Зангезура и Васпуракана имеются мотивы, связанные с оружием: стрелы, мечи, копья, острие секиры. Эти мотивы использовались не только в качестве отвлеченного орнамента, но и, очевидно, в глубокой древности сознательно в качестве символа защиты от зла. Примечательно, что мечи, секиры, копья изображались только в пределах бордюра, преимущественно узкого, т. е. как бы в роли «стража» сюжетного смысла композиции. Для армянина-язычника такими же могучими средствами защиты от бед являлись символы веры: крест, железный раздвижной крест (хачеркат) считались гонителями зла. Ими «боролись» против злых сил природы, предупреждали бедствия — засуху, град, бесплодие, войны и т. д.

Многие орнаменты и узоры языческого периода после принятия христианства были переосмыслены в новые символы веры (например трилистник — в святую троицу, голубь — явление святого духа и др.). Однако народные умельцы, следуя верованиям народа и вскормленные теми же идеями, на коврах и ковровых изделиях изображали также другие, имеющие практическое значение символы (они были необходимым компонентом на коврах приданого девушек): вишاپ, как символ живительной воды, древо жизни — бессмертия рода, бутон — символ плодородия.

Символ «S», который был известен еще по одежде, обнаруженной в комплексе мавзолеев Артика и встречается на всех видах прикладного искусства Армении, народные мастера называли рыбьим позвонком, змеенышем, знаком воды. В Александропольской губернии в 1909 году был обнаружен доисторический бронзовый пояс, на котором также имеется этот знак. Он действительно связан с культом воды и дракона, подобно рыбам.

К наиболее часто повторяющимся мотивам на армянских коврах и ковровых изделиях относятся также бараньи рога, иногда вместе с изображением головы (остроугольный треугольник). Вероятно, это объясняется не только тем, что это животное у армян считалось тотемом, символом благополучия, плодородия. Именно графические и цветовые решения форм бараньего рога более всего распространены и преобладают во всех орнаментах, используемых в различных ковродельческих школах как исторической, так и современной Армении. Этот орнамент с незначитель-

ными изменениями встречается и на восточных коврах и ковровых изделиях. Наиболее древнее изображение бараньего рога имеется в наскальных рисунках Гегамских гор и Сисианских пещер, в керамике и металлургии Хайаса, Азии, Урарту и ранней Армении. Как уже было сказано, в композициях армянских ковров и ковровых изделий часты изображения птиц и боя вишاپов; эта тема в многочисленных вариантах и интерпретациях используется и до наших дней. Она имеет непосредственную связь с мифическими представлениями, языческими верованиями и культом предков у армян, которые сохраняются в памятниках материальной культуры, письменных свидетельствах и в устном народном творчестве. Известно такое предание: солнце имеет своих ангелов-хранителей, которые огненными мечами сражаются с драконами и, победив, гонят их далеко в черные тучи. Нет никакого сомнения, что это довольно поздний пересказ легенды о Ваагне. Ваагн сражается с драконами, чтобы они не препятствовали движению солнечной колесницы. Особое, жизненно важное значение в связи с климатическими условиями имела для армян вода. Отсюда и культ воды.

Из воды родились герои армянского национального эпоса «Давид Сасунский» — Санасар и Багдасар (Цовинар зачала их, выпив чудесной воды).

Со дна моря устремляется в небеса мудрый конь Куркик-Джалали.

Дракон — воплощение злых сил, преграждает доступ к воде. Согласно армянским сказкам, чтобы получить воду, нужно было принести в жертву юную деву. Драконы — это силы тьмы. Победа над ними, их гибель — это торжество справедливости, правды.



В музеях и частных коллекциях хранятся более ста армянских классических ковров и ковровых изделий XIII—XVIII веков, однако большая их часть относится к XVII—XVIII вв. Армянские ковры хранятся в Вене (Австрийский музей промышленности и искусства), Берлине (Музей императора Фридриха), Амстердаме (Университетский музей), Будапеште (Музей декоративного искусства), Лондоне (Музей Викторин и Альберта), Чикаго (Палата живописи), Нью-Йорке (Метрополитен-музей), Ленинграде (Эрмитаж), Стамбуле (Музей турецкого и исламского искусства), Иерусалиме (Церковь святого Якова). Известны коллекции ковров Г. Амадуни, Крафа (Вена), Габриэль Хандойа (Париж), Маркосяна и Пушмана (США).

Техника исполнения, качество, композиция, краски, основные оттенки, орнаменты, их отдельные элементы подтверждают преемственность народного армянского ковроделия в течение веков. По своей орнаментике армянское ковроделие имеет много общего с другими древними видами искусства: миниатюрой, ювелирным делом, резьбой по камню (хачкар) и другими видами прикладного искусства.

Старейшим из классических армянских ковров

(1202 г.) считается арочный ковер, хранящийся в Вене. Выткан он в селе Бананц в районе Гандзак (ныне Кировабад). На ковре имеется надпись на армянском языке. Он изображает трехарочную абсиду, идентичную многократно встречающимся абсидам в средневековой армянской рукописной миниатюре. Базы колонн изображают пальмы, олицетворяющие древо жизни. Над капителями парных колонн — кресты, вазы, далее птицы, похожие на голубок — мотивы, которые, по мнению искусствоведа В. Темурджяна, символизируют сосуды, в которых хранится мирра. Ковер имеет характерные три пояска. Широкий — внешний пояс, унизан четырехлепестковыми розетками с гирляндами, на другом поясе — традиционные стилизованные узоры лилий. На более узком пояске имеется надпись: «В память Рипсима от Киракоса Банакци в году (1202) выткал я этот ковер». Имеются также и другие стертые буквы, которые, несомненно, являются начальными буквами имени ковродела. В поясках ковра мы вновь встречаемся с наиболее распространенным символом, присущим армянским «драконовым» коврам, знаку S. Ковровед В. А. Холый считает, что «этот знак свойствен древнейшим коврам».

Фон ковра («почва, поле, основа») сделан в характерном для классических армянских ковров темно-красном цвете. Контуры колонн вытканы светлыми нитками. Фон широкого пояса — золотистый, ветки листьев — зеленые, розетки через одну желтоватые и красноватые. Лилии красные, направлены головками в центр ковра, по краям зеленые.

К середине XIII века относится ковер, хранящийся в Берлинском музее императора Фридриха, на котором изображен поединок дракона и орла (возможно, это птица — феникс). Выткан он в одном из северных районов Армении (Лори-Гугарк), имеет желтый фон, а также три пояса, два узких, один широкий. Последний темно-фиолетового цвета, фон разукрашен знаками S. Два пояска покрыты восьмиугольными звездочками. Высказывалось предположение, что ковер — произведение исламского искусства. Размеры ковра: 180×350 см.

Любопытно, что его композиция в точности воспроизведена на стене больницы итальянского города Сиена художником Доменико ди Бартоло (Венециано) в 1440 г. Некоторые исследователи высказывают мнение, что ковер отображает многолетнюю кровопролитную борьбу армян с монгольскими завоевателями. Орел со времен могущества Арташесидов (II в. до н. э.) считался символом Армении. Дракон был символом монгольских завоевателей.

По сложности исполнения и художественным достоинствам подлинным шедевром является ковер «Анаит», изображающий сад Эдема. На ковре имеется армянская надпись. Весь фон занимают повторяющиеся друг друга медальоны (узор-«гата»). В их центре и в точках соприкосновения размещены пять одинаковых

пальм. Пальмы расположены симметрично, скрупулезно, повторяют друг друга, сделаны с подлинным вкусом и настоящим изяществом. Весь фон соткан из множества растительных узоров всевозможных видов, которые, действительно, подтверждают славу армянских ковров в средневековье. Особенности художественного воплощения идеи, близость ковра по расцветке и рисунку армянской красочной миниатюре, тонкой резьбе на хачкарах служат доказательством того, что мастерство — это результат, порожденный одной и той же художественной средой (В. С. Темурджян относит его к XV веку, Киликия). Ковер, взятый в ценности, — отражение мировоззрения человека периода армянского возрождения. Редко встречающийся тонкий и густой сложный орнамент воистину подтверждение мировой славы средневековых армянских классических ковров. Красоте пышность форм акцентирует более яркое звучание красок и разнообразие их оттенков, способствуя четкому восприятию и постижению сложной композиции.

Композиция этого классического армянского ковра в последующие века многократно копировалась и интерпретировалась не только армянами, но и соседними народами.

Ковер, хранящийся в Эрмитаже, имеет два узких и один широкий пояс, композиция и растительные узоры которых напоминают ковер с трехарочной абсидой. Лилии на ковре в свою очередь напоминают художественную отделку перламутровых дверей Эчмиадзина. Расположение узоров медальонов сходно с аналогичными узорами ковра «Анаит». Работа относится к XVI—XVII векам, изготовлена армянами польского города Слюк.

В 1680 (1699 г., 1700 г.) году выткал ковер «Гоар». Фон украшают четырехугольные медальоны, завершают композицию те же узоры сравнительно небольших размеров. На большом центральном медальоне, в восьмиграннике размещены крест и стилизованные изображения птиц. В центре и по четырем углам средних медальонов — стилизованные пальмы. Ковер имеет один бордюр. Надпись на ковре сообщает: «Я, погрязшая в грехах, Гоар, немощная душой, соткала его юными руками, кто прочтет, пусть хоть раз благословит меня». Предположительно ковер относят к Васпураканской школе.

После установления Советской власти в Армении на ковроделие было обращено особое внимание. В 1921 году был опубликован декрет «О мерах по поощрению кустарного и мелкого производства». В различных районах Армении создаются ковродельческие мастерские, артели.

В 1924 году открывается первая Ереванская ковродельческая мастерская и первая мастерская-школа. Уже в 1926—1930 гг. в республике во всех местностях, в прошлом известных одаренными мастерами, основываются артели (Лори, Иджеван, Шамшадин, Горис, Степанаван, Нор-Баязет (Камо), Мартуни, Зангезур, Басаргечар (Варденис), Апаран, Севан, Ахта (Раздан).

Для производства тонкой, белой и длинноворсной шерсти организуются племпитомники, выводятся новые породы овец.

На аналогичной основе организуется ковроделие в Тбилиси. В 1932 году основывается художественная мастерская по созданию и копированию эскизов ковров. Она была призвана содействовать развитию ковроделия в трех закавказских республиках: в Грузии, Армении и Азербайджане. Мастерскую возглавлял один из лучших специалистов и художников ковора Микаел Тер-Микаелян.

Впервые в истории ковроделия осуществляется машинный способ химической стирки ковров, который пришел на смену старому способу «выколачивания». Химическая стирка значительно повышает качество ковров, придает им особый блеск, мягкость, одновременно очищая от излишних ворсинок. Благодаря этому ковер приобретает серебристый блеск и мягкость. Кроме того, повышается прочность и улучшается качество ковров. После стрижки специальными ножницами поверхность становится гладкой.

Большая погрешность в ковродельческой продукции и расширяющееся производство выдвигают необходимость основания ковродельческого комбината.

В 1932 году в Ереване сдается в эксплуатацию Ковродельческий комбинат. Крупные мастерские организуются в Кировакане, Иджеване. Экспериментальная мастерская стирки ковров преобразуется в завод. Сюда приезжают учиться ковроделы из Азербайджана, Грузии, Туркмении, Узбекистана, РСФСР, Украины. Постепенно совершенствуются орудия производства и техника ковроткачества. Уже в 1924 году коренным образом меняется основа станка. В 1935 году благодаря различным усовершенствованиям, сделанным армянскими специалистами, становится возможной выработка ковров длиной 25—30 м.

Уже в начале 30-х годов армянские ковры не только на внутреннем рынке, но и за границей удостоиваются самого большого внимания и высоких оценок.

В 1937 году на Международной ярмарке в Париже армянским коврам присуждается золотая медаль.

В 1949 году на Международной выставке в Нью-Йорке армянские ковры завоевывают Большой приз.

В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе армянским коврам присуждается вторая Золотая медаль.

В 1965 году на юбилейной Лейпцигской ярмарке армянские ковры выигрывают Большую золотую медаль.

В 1984 г. в Аловдиве армянские ковры удостоились 4 золотых медалей.

В различных выставках в Москве, Ленинграде, Париже, Нью-Йорке, Монреале, Брюсселе, Сан-Пауло, Лейпциге и Дамаске, постоянно удостоиваясь высоких наград. Среди пользующихся большим спросом армянских ковров можно отметить «Лори», «Ереван», «Карабах», «Ширван» и «Анаит».

Особенно большой спрос имеют рукодельные армянские ковры в Англии, Канаде, Франции, на Среднем и Ближнем Востоке, во многих европейских странах.

В настоящее время в Армении производится более сотни наименований ковров, большая часть которых ручной работы.



Ереванские ковры прошлого близко схожи с коврами Арцаха (Карабах), Ширвана, Вана, Карина, в особенности графическими линиями, композицией, сочетанием строгих насыщенных и гармоничных красок, целым рядом элементов орнаментовки. Одновременно прослеживается принадлежность ковра к той или иной местности. Использование характерных, специфических орнаментов, цветов, различие выделки, предпочтение того или иного орнамента, выбор растительных, животных, органических красителей—свидетельство приверженности к строгим традициям. Бросается в глаза их связь с коврами, что весьма характерно для старинных армянских ковров, в отличие от так называемых персидских ковров.

Ковер «Ереван-12» заслуженного художника Арм. ССР Акопа Кешишяна (плотность узлов 40×40 дм², размеры 240×350 см) использованием некоторых элементов орнамента, композиционным построением и в особенности графическим решением близок к старинному ковра «Анаит». Однако необходимо подчеркнуть стремление автора по-новому и своеобразно интерпретировать классический орнамент. Это особенно чувствуется при сочетании новых сюжетов, характерных для народного творчества.

Другая работа художника — цветастый ковер «Ереван» (плотность узлов 45×45 дм², размеры 150×210 см) выполнен по мотивам средневековой армянской миниатюры и ювелирного дела.

Интересное композиционное и цветовое решение дал ковра «Ереван» художник Роберт Маркарян (плотность узлов 40×40 дм², размеры 233×152 см).

Красивую разновидность ковра «Ереван» создала художница Милета Варданян (плотность узлов 40×40 дм², размеры 172×118 см).

Армянские хали и коврики «Карабах», пользующиеся большой известностью еще в прошлом, когда эта часть исторической Армении называлась Арцахом, имели огромный спрос вплоть до конца XIX и начала XX века. В народе и по настоящее время продолжают жить лучшие старинные традиции. В домах карабахцев можно увидеть хали и коврики, вытканые предками и передающиеся от поколения к поколению, что стало источником неиссякаемых творческих идей в ковроделии. Из богатой сокровищницы этой школы черпают темы и выразительные средства также художники и ковроделы фирмы «Айгорг»*, не только повторяя и воспроизводя, но и творчески переосмысляя национальное наследие с его особыми художественными средствами выразительности. Около двух десятков карабахских рукодельных и машинных хали и ковриков создали художники и ковроделы фирмы «Айгорг». Каждый из этих экзем-

пляров отличается своеобразием, неповторимостью, красочностью. Ярким подтверждением сказанному является ковер «Карабах» (плотность узлов 35×35 дм², размеры 130 см×205 см).

Коврам «Ширван» в большей степени свойственно карпетное, графическое решение, геометрический орнамент. Армянские художники разработали около полутора десятка лучших образцов этого вида ковра. Здесь также можно встретить строго стилизованные и отвлеченные мотивы растительного и животного характера и формы небесных тел, которые сами по себе уже диктуют симметричную композицию. В этих коврах основным составляющим элементом является не цвет, а линия. Цвет используется лишь для разграничения форм.

Интересные образцы ковров «Ширван» создали художники Асмик Шахназарян («Ширван-321»), Макар Мнацаканян («Ширван-33»), Арутюн Гигорян («Дорожка Ширван»). Красив и своеобразен ковер «Ширван» в интерпретации известного специалиста Тачата Игитяна.

Среди хали и карпетов «Ширван» встречаются также различные (плотность узлов 40×40 дм², размеры 120 см×189 см). Композиция вертикальная, абсида имеет одну остроугольную арку, которая занимает одну треть ковра. Все «поле» покрыто косоугольными — ромбовидными гирляндами; между косоугольниками ритмично чередующиеся мотивы цветов, что характерно также для хали и карпетов Арцаха. Ковер имеет четыре пояска, первый и второй — узкие, четвертый — еще уже, третий — широкий. Мотивы поясков — цветы: головка, листочек, стебелек близки к природным, не стилизованы. Фон золотисто-желтый, ромбы, ажур, гирлянды — пурпурные, с темно-синими полями, цветы — красные и небесного цвета. На темно-синем фоне арки разбросаны красные и золотисто-желтые цветы с зелеными листьями. Фон первого и второго поясков повторяет цвет арки — темно-синий. Широкий поясок имеет ярко-красный фон. Художники по коврам создали интересные образцы ковра «Лори», пользующиеся спросом на мировом рынке.

Мастерами-ковроделами и народными умельцами так же, как и в традиционных армянских коврах, предпочтение отдается ярко-красному фону. Именно таким является ковер «Лори» художника А. Кешишяна (плотность 40×40 дм², размеры 100 см×130 см).

Иджеван издревле славился своими истинно армянскими традициями ковроделия. В досоветские годы

армянские ковры района были известны под названием «Казах» (искаженное название армянского города Хахах) и под этим названием вошли в научную литературу. Так, в 1905 году Нунофар Эдилян создал ковер «Дехнакюндж», который и сейчас пользуется большим спросом на международном рынке, многократно удостоившись высоких наград.

После войны в Иджеване был создан большой комбинат машинного ковроделия, оснащенный новейшим оборудованием.

Большой известностью пользуются выпускаемые комбинатом ковры «Эребуни», «Дехнакюндж», «Ереван», «Айастан». Гармонией своих красок, композицией и орнаментировкой эти ковры близки к лучшим образцам ручной работы.

Давно уже налажено машинное производство дорожек и карпетов. Они пользуются большим спросом в Туркмении, Узбекистане, Казахстане, Молдавии, кроме того, организовано производство тафтимы.

Развитию ковроделия особенно способствовало основание фирмы «Айгорг».



Армянские мастера ковра — ковроделы и художники — сегодня уверенно владеют мастерством искусства создания ковров, обогащая свои знания и опыт постижением образцов армянской миниатюры, скульптуры, декоративного и прикладного искусства. Внимательно изучая классические армянские ковры и карпеты, они совершенствуют свое искусство.

Получившие признание на мировом рынке еще в раннем средневековье, армянские ковры свидетельствуют, что в ковроделии, в одном из видов прикладного искусства народов Малой Азии, Закавказья и Ближнего Востока, достойное место занимает армянский народ.

Ковроделы Советской Армении, талантливые мастера и художники, являются носителями народных традиций, их прямыми продолжателями.

В настоящий альбом вошла незначительная часть репродукций ковров, хранящихся в Государственном историческом музее и Государственном этнографическом музее Армении, лучшие образцы ковров фирмы «Айгорг», отдельные образцы армянских ковров Британского музея, Национального музея Франции и частных коллекций.

А. О. МАРКАРЯН

* Айгорг — армянский ковер.

ARMENIAN RUGS

The Armenians are one of the most ancient peoples of the world. Their arts date back to thousands of years. However, the Armenian arts, as such, took their own national features in the period of the Armenian Middle Ages thanks to the development of architecture, music, literature, fine arts and the applied arts and the applied arts (jewellery, pottery, rug and carpet making).

Still way back in the Middle Ages the rug, already turned into a profitable commodity, had brought worldwide fame to the Armenian rug-making art and its glory keeps shining in the world market to this day.

The rug makers of Soviet Armenia are the bearers of the age-old traditions of the Armenian classical rugs and carpets. Having renovated that ancient art, they are now enriching it with new motifs, introducing new ideas, new styles and means of expression into it, technically perfecting the art of rug-making.



In the territory of Armenia some remnants of carpets have been discovered at the grave-yard of the village of Artik (XIV—IX B. C.). A fragment of a carpet reminds of the so-called **jejim-carpet with the swastika symbolizing water and snake**. It was for this motif that the Armenian rugs were called dragon-rugs by foreign scientists. Both these motifs have been persistently predominant in all the branches of the Armenian medieval arts—architecture, jewellery, pottery, rug-making, needle-work, etc.

In Yerevan, at the Karmir Bloor (VIII—VII B. C.) clews of dyed wool and various types of woven fabrics have been discovered. The ornaments of murals, the compositions and the harmony of red and blue colours of Arin-Berd (Yerevan) have almost been transferred to the rug-making of our days.

At Karmir Bloor a flaxen strip of carpet was discovered, dating back to the VII c. B. C. The fabric of this strip of carpet and the Armenian carpet are absolutely the same. Another find discovered here was a piece of piled carpet.

Sargon II, the king of Assyria (722-705 B.C.) when plundering the Temple of Mousasir had also taken motley textiles and flaxen clothes. In Sargon's inscription (714 B.C.) there is mention of 130 multicolour clothes, flaxen dresses and especially of a great number of sheep flocks (up to 100 thousand) all looted from Urartu.

The historian Herodotus (485-425 B.C.) informs us that "the inhabitants of the Caucasus dyed the wool with a number of plants having dyeing qualities and they used it to make woven fabrics covered with drawings which never lose their brilliant colour..."

In the second half of the IV century the Persian King Shapuh forced 131 thousand Armenian families, mostly urban citizens, artisans, out of Armenia into Persia. As a result, the economic life, the handicrafts and arts in our country experienced a heavy set-back, and it was only after two centuries that the economic life began to flourish again.

The Arab historians mention that in the 80s of the VIII century the taxes levied from Armenia included 20 rugs. In 911, the caliph had been given a rug, "60×60 kangoons" (an Armenian measure) in size, on which the Armenian masters had worked for ten years.

The Bulgarian king Krum (A. O. 813-814) in capturing the Armenian inhabitants of Adrianople had at the same time looted a great number of Armenian rugs. The Armenian population of that town was forced out of Karin (in 590) by the Byzantine emperor Morik (Morick).

During the reign of the Armenian Bagratides (IX—XI centuries) thanks to the large-scale trade relations carried out the countries under Arab domination and in-

fluence, the Armenian rugs were glorified over a large territory stretching from the Kama kingdom of Bulgaria to Turkmenia, from Baghdad to Constantinople. Ibn-Haukal in his "Book of Travels" (977-978) gives preference to the silk textiles of Dabil (Dvin) compared with those made in Rumium (Byzantium).

An unknown Arab geographer of the X century characterizes the Armenian rugs by the word **kali**. According to his data, the Armenians living in Khoi, Berkri, Arjesh, Khlat, Nakhichevan, Bitlis and other towns produced "kali carpets and carpets". By the "kalicarpet" he surely had in mind the piled carpets.

The Ambassador of the Arab caliphate Ibn Tadmur testifies that in the first half of the X century the Armenians were busy in trading and making rugs in the Volga basin. The ground space under the enormous tent of the Bulgarian king of Kama, which could seat a thousand people, was entirely covered with Armenian rugs. The Armenians were busy here not only in trading but also in handicrafts.

In a Georgian source (XI c.) we are informed of the "Armenian tapasta" (rug).

Yakoot, an Arab historian of the XIII century (1178-1229) wrote: "The Armenians make huge rugs in the town of Van. The rugs made in Kalikali (Karin) were called 'kali' after the name of the town".

As a result of the policy carried out by the Byzantine Emperors the Armenian municipalities along with the urban population were gradually forced to move into the inner parts of the Empire. This weakened the country and made easy Seljuks invasion. These deportations took a massive nature later on during the Turkish-Seljuk and Mongolian-Tatar invasions. In such conditions, rug and carpet-making was carried out only by people settled in the impregnable mountains. Marco Polo, the Italian traveller (XIII c.) passing through Turkmenia (the name given to the Turkish-Seljuk state of Cappadocia in the XI-XIV centuries) commented: "The Armenians and Greeks in the three major towns of Konya (Ikonia), Kaiseri (Kesaria) and Sivas (Sebastia) made the most beautiful and finest rugs". The Armenians of those three towns had been deported in the first half of the XI century from Vaspurakan, Ani, Kars. In the XI century Armenian colonies were founded in Egypt as well, where the Armenians continued making rugs. In addition, the Armenians were also making rugs in the Ukrainian, Polish, Bulgarian, Roumanian and Hungarian Armenian colonies.

According to the Russian historians Karamzin and Glinka, the first Armenian colony in Kiev, founded in the early 60s of the XI century, had grown into a large settlement by the end of the next century. Here the Armenians were busy in jewellery, sericulture and rug-making. By the example of the Armenian commercial inns, later on other Armenian colonies began to appear in Astrakhan, Nor-Nakhichevan, Theodosia, Moscow and Petersburg. The Armenian traders in Nor-Jughha acquiring facilities in Persia and Russia especially from the Tsar Alexei Mikhailovich (1667-1672), began to expand

trade over Russia on a large scale. The yearly turnover of the silk textiles and rugs exported from Persia into Russia and Europe constituted some 22 thousand bales. Interesting facts have been preserved on the Armenian traders of Cilicia, Cyprus, Western Armenia and Persia having established commercial ties with Europe over the Mediterranean. In the price list of the commodities exported from Cyprus to Florence from 1275-to 1330, one can find the price of the Armenian carpets, as well. Another source informs us that the Armenians (1340-1354) were selling rugs in the square of the church of St. Donatien in Brugge. During this period (and perhaps even earlier) the Armenian commercial ships sailed to the shores of France, Spain, England and Holland.

In the period of the Crusades the commercial links with France grew stronger. In the XIII century the Armenian rugs in France were known as the "Sarracin" rugs.



In the Armenian manuscripts the word carpet (**carpet**) was first used in the translation of the "Bible" (V.A.D.), whereas we find the word "gorg" in the XIII c. as a synonym to carpet. The Armenian linguist Grigor Ghapantsian was of the opinion that the Armenian word **gorg** originated from the Hittite-Armenian word-stock in the form of **koork**, **koorkas**. The linguist E. Sartivent explained that the **koork** was used as a cloth for covering horses or mules. By the way, in the Armenian villages as far back as the forties of the XX century horses could still be seen covered with such carpets, of which quite a number of samples are now preserved in the State History museum of Armenia. There are other records and pictures concerning the Armenian rugs still preserved on the Armenian medieval architectural memorials and on the frescos of churches. In the Armenian miniature art and murals we find rugs, ornamented cushions, coverlets and needlework shawls displaying the seated Virgin, Jesus Christ, the Apostles, the saints. The ornamental forms of the Armenian rugs and carpets are often repeated in the various ornamentations found in the miniatures of the Armenian manuscripts. Or, perhaps, one would better say they repeat and complete one another as elements of the common national art. The Armenian Catholicos Abraham Kretatsi (1735) has left behind a record testifying the importance of carpet and rug-making in the Armenian domestic life. He informs us that in the village of Khndzoresk a great many people had been making carpets and rugs. But, as the historian informs us painfully, the Turks came, massacred them and plundered everything they had. And only very few of the remaining people continued to make them. Now, after the age-old deprivations, that art of vital necessity has been restored again in this part of the country.

In the second half of the XIX century and the first fifteen years of the XX century, Armenia was a major rug exporter. The Armenian population in Turkey, Persia, Russia (and especially the Transcaucasus) took up the production of rugs and carpets with a new impetus. In Western Armenia there appeared workshops for silk-worm breeding and rug-making and people began to weave Armenian traditional rugs, carpets and other cloths.

In 1902, in Caesarea alone there were 2000 looms, and in its suburbs — 1500 (of which 700 in Kemerek and its suburbs). In Caesarea there was even a shop commission with its own rules and statutes. Both the workers and the head masters were Armenians. Its yearly output amounted to 10000 rugs (both silk and wool). The silk was supplied by the Armenian population of Brussa, the wool—by that of Kyurin. The number of looms operating in Sebastia and Caesarea amounted to 10000, that of the workers—12000.

The Armenian rugs exported from Western Armenia (Turkey) were sold mainly in Europe and America where the products of Karin, Baberd, Manazkert, Moosh, Sassoon, Van, Akhtamar, Norshen, Vostan, Artskeh, Berkri, Moks, Shatakh, Akni, and other towns were given high prices.

In the towns of Eastern Armenia and the Transcaucasus — Kars, Yerevan, Olti, Surmalu, Kaghzvan, Karakilissa (now Kirovakan), Karvansara (Ijevan), Alexandropol (Leninakan), Akhalkalak, Akhaltsikha, Tiflis, Borchalu, Nakhichevan, Agulis, Gantsak (Kirovabad), Partev, Kazakh, Khuba (Kuba) this form of traditional Armenian art made also a new headway. In Shushi there even operated a rug-making work-shop-school.

In the Iranian towns also with Armenian population there was a growing interest towards that art. Only in Tabriz there were already 10 rug-making Armenian workshops with mostly Armenian workers. But the market suggests its own rools resulting in the appearance of elements of eclecticism in the techniques of the Armenian classical rugs. But the skillful weavers of traditional rugs endowed with their creative individuality continued to develop this unique and national art with their own innovations.

The first World War and the Armenian Genocide in Turkey (in 1915) utterly destroyed the national economy of Armenia. The remnants of the Armenian population survived from the Turkish yataghan found refuge in Syria, the Lebanon, Egypt, Greece, France, Italy, Iran and Russia. Western Armenia was completely emptied of its Armenian population. The entire property of the two million victims and the hundreds of thousands of refugees were bestially looted. During the years of the first World War and following the Armistice, the Armenian rugs and carpets looted by the Turks were especially sought after and highly priced in the home markets of Turkey and abroad, though under the label of Turkish rugs!

Hunger and poverty, the flow of refugees resulting out

of the I World War, threw out into the foreign markets enormous numbers of Armenian rugs and carpets. In 1918, according to eye-witnesses, from the district of Ijevan alone some 5000 rugs were sold at the most trifling prices, and another 3000 from Zanghe-zour found their way to Europe and America.



From ancient times carpets and rugs have been regarded as a vital necessity in the Armenian domestic life. Probably it was the lack of wood as a building material that made the people to cover the ground floors of palaces, public and ecclesiastical buildings with bast mats, mattings, carpets and rugs. In almost all the towns, villages or settlements of historical Armenia people used to make the so-called **jejims, house-flannels, coverlets, curtains, khurjins, blankets, salt-bags, horse-coverlets** and finally **carpets and rugs**. This type of handicraft was so strongly linked with the domestic life of the people that it had become a necessity for every family. The carpets and rugs formed an indispensable part in the dowry of the Armenian girls, who familiarized themselves at an early age with that art and, till their marriage, prepared their own dowry of rugs and carpets themselves.

One can find numerous records concerning the rugs and carpets in the Armenian folklore, the tales, legends, etc. In studying the tale of "Anahit" as elaborated by L. Aghayan, one finds that rug-making was highly appreciated among heathen Armenians.

From time immemorial the simplest and primary variant of floor coverings was the mat woven with green branches, reeds, grass, etc. Technically it did not differ from the floor-cloth made of flaxen or woollen threads. When the common woven drape began to give way to the striped floor-cloth with its surface covered with narrow or large stripes of natural colours (as the dyeing technique was unknown yet), there was need to enrich those simple rhythms with the simplest geometrical forms. At first they had to break that coloured line, the narrow stripe, and proceed in zig-zag lines. This break in the horizontal line gave way to an altogether new type of technique unknown as yet in weaving. It meant the birth of carpet weaving. With the juxtaposition of the broken, horizontal and vertical jagged lines it became possible to bring about various geometrical designs on the flat surface in the form of triangles, quadrangles, squares, rectangles, circles, hexagons, octagons, etc. The use of various colours made its way to new graded forms, "volumes", patterns familiar to the applied arts, under new interpretations. Thus, the carpet became a complex fabric with a diversity of themes, with a definite system of patterns and ideological content. The various forms of the floor-mat and carpet differed from each other by their weaving techniques. A rhythmic break in the horizontal line or stripe combined with the addition of a vertical pattern in the fabric brought about

a qualitative change which gave the differentiating feature to the woven carpet compared with the fabrics of the other floor-cloths.

The types of the Armenian carpets and their development show that there came a transitional moment in the weaving technique — that of the rug-making. The weaving of carpet, giving the possibility of creating a complex and diverse form of patterns and compositions, made the whole surface subject to vertical, long or short splits, which, on the one hand, loosened the toughness of the fabric, and, on the other, deprived the carpet of displaying any circles, or vertical lines or stripes.

The tendency and efforts of avoiding these two shortcomings led to the making of the rug and its weaving techniques. In the case of rug making, knots were added to the vertical wefts, the two ends of which were brought out on the visible side of the rug. In the case of cloth weaving, the patterns were needle-worked on the warp; thus the main difference between the weaving of floor-cloths, carpets and the rug was that the patterns of the rugs were exclusively created through the knots. Such rugs were later known as knot-rugs or knot-carpets. Thus the main differentiating external feature of a rug was its pile. That is why it is often called a piled rug or carpet (the Turkish expression of "khavlu khali-cha" is derived from the Armenian word "khav" meaning pile, nap in Armenian). This napped surface was obtained by cutting the ends of the knotted threads over the surface of the rug. It was usually 4—6 mm. in length for the Armenian rugs. At times its length was even measured in centimetres, in accordance with the demand of the clients. Rugs which have a shorter nap were very thin and light, not typical to the Armenian rugs and might be of machine product.

Most familiar types of the Armenian rugs are divided into seven groups, such as, the **palas**, **mazar** (transition from the drape to the carpet), **jejim**, the **matnakash carpet** (a double faced carpet, the most important of the group), the **shoolal carpet**, the **oghjids**, both straight and diagonal, which the Armenians call **kazakhi**, the **Turksverni**, the **kurds-yamani**. The latter also include the famous Armenian **snake-carpets**, the

Sileh, (**zileh**), the **Sumakhi (Shamakhi)** carpets and finally the **fringed carpets**.

The materials used in the Armenian rug-making, such as the weaving thread (wool, silk flax, hemp, cotton), the dyes (vegetal, animal, mineral, chemical) the instruments, the weaving techniques and the ornaments date back to remote times.



of various domestic animals, living in the Armenian territory, our rug-making ancestors have given preference to the kind of sheep giving the white, soft and long-hair wool. The best thread was that obtained from the spring shearing. The density of the knots for each square decimetre of the area of the rugs varied in most pla-

ces; thus Ijevan and Zangezur rugs counted 900-1600 knots, Vaspurakan—784-900, Artsakh (Gharabagh) — 1300-1600, and those of Sebastia, Karin up to 2025-2100.

They first made the warp on the loom, then the drape of the mouth of the rug (2,5-3,5cm.) followed by the layer or the weaving of knots which were mostly made in doubles. The chain was done in one or both directions, from right to left. In stamping the middle-thread usually one working thread was used, or sometimes, two. The rug was woven either individually or collectively. The skilled masters tied all the knots of the patterns, while the comparatively unexperienced ones filled the gaps, or the background of the rug. The patterns used were of a great variety of forms (flowers, waters, blooms, small snakes, birds, fruits, etc.). In selecting the decorations it was the clients' wishes that were mostly taken into account, with either the vegetal, animal or imaginative patterns predominating.

The most ancient instrument of rug-making discovered in Armenia was the so-called "ktulich" dating back to the II B.C.. It was made of bone and was very similar to those in use up till now. The investigations have shown that the horizontal loom was the simplest and oldest form of instrument which was in use in the mountainous regions of Armenia up to the XX century. Being primitive and small in size it did not offer the possibility of making large carpets and rugs. The huge vertical looms were also known in Armenia from ancient times, and one can find them mentioned in the popular tales, books of historians and many archeological finds.

The vertical wedged loom, which was in use up to the 70s of the XIX century, had a number of advantages over the horizontal one. The rug-maker was free to see the rug before his eyes as the painters do, to make comparisons of the colours and forms, to make instant corrections on the spot, to keep the symmetry and enrich the compositions with new ones, if necessary. In addition, it gave ample opportunity of making rugs in great sizes.

As the Armenian rugs and carpets entered the world market the Armenian rug-making masters began to improve their instruments of production. The vertical wedged loom had a number of technical shortcomings which often resulted in having the wefts broken, or the whole surface of the fabric somewhat unequal when shaped as a quadrangle.

At the beginning of our century the wooden wedged vertical loom was replaced by the screwed loom made by the masters of Eastern Armenia. A new kind of scissors came into being together with an improved kind of knife which made it possible to clip the nap on an equal level and to cut and tie the knots in the best way. The clean, long, white wool was washed seven times under the flowing water, then dried up scutched and combed. The white handfuls of the combed wool were then spinned by the spindles and the

spinning wheels. Then the hanks of wool were dyed by vegetal, animal and chemical dyes.

Of all the colours used in the Armenian classical rugs and carpets were mainly those of bright red and the clean blue in all their hues. The golden yellow and the green colours were also used extensively. But the brown-black seldom found its place in the rugs.

Some Arab historians (Al.Mugadasi, Al.Fakih) inform us of the colour of "kirmiz" (red) used by the Armenians. It is a red worm living in the soil and found only in Armenia. In spring people come and collect them in platefulls and boil them on the fire, and with the colour thus obtained they dye the wool. There were workshops in the town of Artashat where people made this vivid red. In Armenia this colour was called "vortan karmir", of which the medieval Armenian miniaturists prepared a great variety of colours ranging from fine pink to dark violet.

The red colour toron (marena), obtained from the plant of the same name, was also much used by the Armenians. The blue, light and dark yellow, the coffee-colour, the beige, black and brown colours were being extracted from various plants, flowers, leaves and grasses. Some other dyes were obtained by the mixture of red, blue, green and other dyes.

The woollen threads were first enamelled in a solution of lime, then submerged into the boiling dye-water. When boiling was resumed, salt or alum was added and removed from the fire for cooling. Then the dyed threads were twisted slightly and left to dry in the shade to avoid discolouring.

There are interesting data preserved at the Matenadaran named after Mesrop Mashtots on the composition and preparation of dyes. Here is one in a manuscript (№ 774) of the XV century: "...when the black and red are mixed together, there emerges the blue colour, and so on..."

The characteristic feature of the Armenian classical rugs, and those being still made conventionally up to day, is the narrow fabric of the two heads, or the so-called sackcloth designed to preserve the walls of the rug. The main composition of the rug involves three circular bands, two of which are sometimes too narrow and encircle the large one. In colour and in patterns these circular bands have a feature of their own, although sometimes they repeat separate patterns of the rug. The total sum of the two narrow circular bands equals, as a rule, to that of the large one. The main part of the rug (almost 9/10th) forms the background, or the centre.

The characteristic feature of the Armenian medieval traditional rugs is the highly stylised and imaginative depiction of the vegetal and animal motifs which easily differentiate them from those prepared in other eastern countries. All the human and animal pictures are displayed in their movement and are similar to the motifs found in the Armenian rock drawings and medieval miniature art.

In the age-long period of Armenian rug-making one can

find an enormous diversity of vegetal, animal and other motifs of nature, instruments of labour and domestic articles involving almost the entire surrounding world. But of all these things only a small part was to survive owing both to their significance in the human life and their plasticity. The snake, the scorpion, the dragon and other animals must have probably had a totemistic significance for the primitive people and existed for a long time as such. Man worshipped both the useful and harmful animals. In worshipping the poisonous animals he believed he was saving himself from their harmful effects. Totemism, as time went by, gradually lost its primary meaning and turned into decorative patterns. Every district of Armenia engaged in rug-making had its own preference of displaying the vegetal and animal ornaments having local significance. Predominating in the rugs of Lori-Gugark, (Ijevan-Kazakh), are those of the deer, goats, rams, nightingales, cocks, scorpions, carts, ploughs and many vegetal patterns. In the district of Arakatsotn preference was given to the peacocks, rams, horses, the Sun and stars. In the Ararat district—to grapes, clusters, leaves, ears of corn and cotton flowers. In Etchmiadzin district—to lilies, doves. In the Syunik and Artsakh districts—to the sun and dragons, deer, rams, beetles, spiders and butterflies. In Shirak—to the rams, dragons, lances, etc.

Some characteristic features proper to the Armenian miniature art are sometimes being reproduced in the compositions of Armenian rugs, such as the cock-fights, bull-fights, connected with the regeneration of nature in Shrovetide time. The winner of such fights was regarded as an object of worship.

Another characteristic feature of the Armenian national classical rugs, (Lori, Artsakh), is the depiction of a medallion in the centre of the rug representing the sun as the source of life surrounded with heavenly birds, as its heralds. The sun was at times represented in the form of a curved cross, as well. Lalayan, an Armenian archeologist and ethnographer, informs us that in Akhtamar he had seen "a rug with a swastika in the field". Other national rugs (Lori-Gugark, Zanghezur, Vaspurakan) display patterns of weapons, arrows, swords, lances, etc., as symbols of self-defence from the evils, just as the crosses were the signs of faith. Apart from them the rug-makers designed other symbols as well, which were thought to be important as part in the dowries of girls, such as, the dragon as the symbol of the guardian of water, the tree of life as the symbol of the eternity of the family, the bloom as the symbol of fertility. The S sign, which was in use in all the branches of the Armenian applied arts, was known as the backbone of fish, or a small snake, or waters. Other symbols most frequently found in rug-making were also those of horns or sometimes the heads of rams. These were regarded to be not only a totem, the symbols of fertility and prosperity, but also those of rug-making itself. And it is the horns of rams in their most diverse linear and colour

forms that were extensively applied and are predominant in the Armenian rugs, ancient and modern.

All these patterns ornamenting the Armenian rugs, were closely connected with the legendary notions, superstitions, the pagan faith and worship rites of the remote ancestors of the Armenian people, inscribed in the ancient manuscripts and popular folk songs. There exists a tale the essence of which is that dragon with their golden swords and drive them out the dragon with their golden swords and drive them out the clouds". This is, no doubt, the Christian assessment of our pagan hero Vahagn, who, according to legend, was fighting the dragons trying to stop the movement of the chariot of the sun. The worship of water was also no less important for a people living in a country of continental climate. This is testified by the heroes of our legendary epos "David of Sassoun", Sanassar and Balthassar who were the offsprings of water, together with their wise horse **Kurgig Jalali**. The dragons were the forces of darkness; the struggle between the Eagle and the Dragon was the reflection of that world outlook. The dragons had to be defeated so that the water could flow freely and the sun shine brightly over the Earth. And the Armenian rug-masters took great pain to represent all this in their rugs.



In the museums of various countries and personal collections more than a hundred Armenian rugs are being preserved, mostly dating back to the XIII-XVIII centuries. These are scattered in the museums of Vienna, Berlin, London, Chicago, New York, Leningrad, Istanbul, and other cities.

In composition and technique, all these rugs are closely linked with the age-old features of the Armenian applied and miniature art.

The most ancient rug is that preserved in Vienna, dating back to 1202. It was made in Gantsak (now Kirovabad), in the Banants village. It bears an Armenian inscription. It depicts a three-arched vault very similar to that found in the Armenian miniature art. Patterns in the form of palmettos, rosettes, crosses and doves abound in it. It has three circular bands, characteristic of Armenian rugs, which abound in rich traceries of rosettes and lilies. One of the narrow bands bears an Armenian inscription, informing the place and date of making the rug. The band is traced with the symbol S, which is one of the most characteristic signs found in the Armenian dragon-rugs and snake-carpet; according to the rug scholar V.A.Holley, "that sign is characteristic of most ancient rugs". The centre of the rug reflects the dark vivid red of "vortan karmir". The columns are outlined with white threads. The centre of the large band is golden; the leaves and branches-green; the surface of rosettes is intermittently mixed with yellowish and reddish colours.

An Armenian rug of great interest is the one being preserved at the Berlin Imperial Museum; it dates back to the XIII century, to the period of Mongol domination

over Armenia. It was made in Lori and displays the fight between a dragon and an eagle against the yellowish background. On the large circular band there is a white cross and the initials of an Armenian name, testifying to its Armenian origin and repudiating the biased opinion that it must have been an Islamic work of art made in the period of Chinghiz Khan, in India. It is also interesting to note, that the composition has been reproduced in its very likeness by the Italian painter Domenico di Bartolo (Venezianus) in the murals of the hospital of Sienna, in 1440. According to the rug scholar V.S.Temourjian this rug symbolizes the struggle of the Armenian people against the Mongols. The eagle was the symbol of power of the ancient Armenian Kingdom of Artaxiads, the dragon—that of the Mongol conquerors. Thus the rug, apart from its applied and decorative meaning, acquires the significance of a highly valuable work of art.

Another unique rug is the one called "Anahit", which displays the Garden of Eden. Its intricate tracery and decorations of a diversity seldom to be found on any rug, links it, with no doubt whatsoever, to the period of the Armenian medieval miniature art (XII-XIV centuries). The rug abounds in patterns of plants, palmettos and animal images, dragons, lions and bears placed in between the free spaces of the principal motifs. The whole meaning underlined by the composition is the enjoyment of the benefits of life, the glorification of secular life by man repudiating the so-called mystic, spiritual, monastic life, expressed in the form of two stretched hands ready to pick the flower of Eden. This kind of composition has often been reproduced with some changes by both Armenian rug-makers and those of the neighbouring countries.

The rug preserved at the Hermitage has two narrow and one large borders like the one called "Yerakhoran". Its composition and patterns resembling those of "Anahit", are closely linked with the Armenian early medieval art. It was probably made in the XVI-XVII centuries in Poland, in the town of Sljuk inhabited by many Armenians.

The rug made in 1680 (1699, 1700?), probably in Vaspurakan, is known as the "Gohar" rug. Its background is formed of quatrepetal decoration, and right in the centre, in an octagonal design there are crosses and schematic pictures of birds. It has only one circular band and bears the inscription of the rug-maker Guhar by name.



In 1921, after the establishment of Soviet power in Armenia, the Armenian government issued a decree "On means of helping handicraft and domestic industries". Thus, new artels and workshops for rug-makers were organised the first of which opened in 1924 in Yerevan. Others soon followed suite in Kirovakan, Lenakan, too. Parallel to them, special schools opened to teach rug-making to new specialists under the tutorship of Srboohi Broyants and Hovsep Abrahamian.

New rug-making artels came into existence all over the republic (Lori, Ijevan, Shamshadin, Goris, Stepanavan, and others). By 1930, almost 5000 square metres of rugs had already been produced. The government provided the artels with all the necessary raw materials, wool, dyes, designs, and bought the products. A new breed of sheep got under way for the production of white and long-hair wool.

In 1932, in Tbilisi a new workshop for the designs and reproduction of rugs was opened, headed by the well-known rug-specialist and painter Michael Ter-Mikaelian, with the aim of specializing the artistic designing of rugs in the three Transcaucasian republics of Armenian, Georgia and Azerbaijan.

In Armenia everything in rug-making was gradually mechanized: the washing of wool, its spinning, dyeing. The Armenian engineers found a new mechanical method for the chemical washing of the ready-made rugs, which was in former times a painstaking process and took a long time. This chemical method considerably improved the quality of the rugs giving them a special lustre, softness, similar to silk, and making them thick and durable and smooth.

In 1932, a new big combine of rug-making was set up in Yerevan, and later on in other towns as well, in Ijevan and Kirovakan. Rug-makers from all over the Soviet Union kept coming to Armenia to study the Armenian rug-making industry.

Ever since 1924, the Armenian rug-makers were busy making new technical improvements in the structure of looms which made it possible to weave the rugs at the required length and width, up to 25-30 metres.

In 1937, Armenian rugs, now already well-known in the international market, were awarded the gold medal at the Paris international competition.

In 1949, Armenian rugs won the Grand Prix at the New-York International Exhibition.

In 1958, Armenian rugs received the second gold medal at the International Exhibition in Brussels.

In 1965, Armenian rugs were awarded the great Gold Medal at the Jubilee Trade Fair in Leipzig.

The Armenian rugs, especially those of "Lori", "Yerevan", "Karabagh", "Shirak", "Anahit", "Shirvan", etc., have always been awarded great prizes at the international exhibitions in Moscow, Leningrad, Paris, New-York, Montreal, Brussels, San Paolo, Leipzig and Damasc.

The Armenian hand-made rugs are especially in great demand in most European countries, such as England, Canada, France and the countries of the Middle and Near East.

Armenia produces some one hundred types of rugs mostly hand-made.



The "Yerevanian" rugs of the past are closely connected with the rugs of Artsakh, Shirvan, Karin, Van, especially in graphic forms, composition, harmonious colours, or-

namental elements and preferences of animal and vegetal motifs. They are in general characterized by their carpet design, which is a specific feature of the Armenian traditional rugs, in contrast to those of the neighbouring peoples. In the Soviet period, the Armenian painters of the "Yerevan" type of rugs have preserved little of the old features. The new series express the artistic rather than the graphic trend, depicting in form. Some twelve types of this series were produced. The rug "Yerevan-12" (density 40×40, size 240×350) designed by Hakop Keshishian, Honoured Painter of the Armenian SSR, is somewhat close to the historical rug "Anahit" in composition and graphic solution. But the painter left no doubt of his ability of bringing about new forms of interpretations, especially in the reproductions of abstract forms.

The next "Yerevan" rug (density 45×45, size 150×210) made by the same painter is a floral-rug woven in the traditions of Armenian miniature art and tracery. Another interesting type of the "Yerevan" rug (density 40×40, size 233×152) is that designed by the painter Robert Markarian.

A beautiful example of the "Yerevan" type of rug (density 40×40, size 172×118) is also the one designed by the painter Miletta Vartanian.

We have the so-called Armenian popular "Karabagh" type of rugs and carpets coming deep down from the centuries and as a domestic commodity still much sought in the XIX-XX centuries in the local and foreign markets. They showed to be a real school of learning the old traditions not only for the Armenian population of that historical Armenian district of Artsakh, but also in the sixty years of Soviet power for the "Haygorg" firm painters who studied them creatively and brought about some twenty new highly original rugs, each being unique in itself. An example of this kind of rugs is the "Karabagh" rug named after its popular similarity (density 35×35, size 130×205).

The "Shirvan" ("Khachen") types of Armenian rugs are characterized by the graphic solution of linear, geometrical forms, proper to the carpets. Their main component part is the line, not the colour which is there only to distinguish the forms. It abounds in highly stylized and abstract forms of heavenly bodies, animal and vegetal designs which suggest to possess a symmetric trend. Of about a score of the "shirvan" rugs designed by the Armenian master-painters of rugs, such as Hasmik Shahnazarian ("Shirvan-321"), Makar Mnatsakanian ("Shirvan-33"), Harutiun Grigorian and many others, a most beautiful sample is the "Shirvan" rug elaborated by Tajat Igitian.

In the "Shirvan" types of rugs and carpets we also find the so-called "Khoranatip" or the vault-like rug (density 40×40, size 120×189). The composition is vertical with the arch covering one third of the centre which is entirely filled with diagonal ornaments in the form of interwoven flower motifs which are also characteris-

tic of the Artsakh (Karabagh) rugs and carpets. The four circular bands also abound in floral ornaments. The centre bears colours of the gold-yellow, the diagonal ornaments—the vivid red, edged by the dark-blue colour. The narrow bands are of a dark-blue and the large one (the second) carries a vivid red background. A good example of the “Lori” type of rugs, comprising a vivid red background, also much sought in the foreign markets, is the one designed by the painter Hakop Keshishian (density 40×40, size 100×130).



In the distant past, Ijevan was a district glorified for the production of such famous rugs, as the “Kazakh”*, and the “Deghnakyunj” designed by Nounoufar Edilian in 1905, which was and still is in great demand in foreign markets.

In the post-war years, a huge plant equipped with the most up to date foreign and home-made machinery for the mechanical production of rugs began to operate in Ijevan. Among the rugs produced by this plant already most celebrated everywhere in the world are the “Erebuni”, “Deghnakyundj”, “Yerevan”, “Hayastan”, and others. They are all characterized by their unique colour harmony, composition and ornamentation and have a close resemblance to the best hand-made Armenian traditional rugs.

Apart from the rugs, the mechanic production of carpets and strip-carpets is now developing fast. They are es-

* “Kasakh” is the distorted form of the Armenian region khagh-khagh.

pecially in great demand in Turkmenia, Uzbekistan, Kazakhstan, Moldavia and elsewhere.

The development of rug-making in Armenia was greatly contributed by the establishment of the “Haygorg” firm.



At present the rug-painters and rug-makers of Soviet Armenia, pursuing their main task, pay a greater attention to the artistic-decorative arrangement of the rug by enriching their imagination and experience through the study of the classical heritage of the past involving the Armenian murals, miniatures, the decorative and applied arts and most of all the Armenian classical rugs and carpets.

There is no doubt whatsoever that the Armenian rugs, renowned in the remote Middle-Ages and even earlier, are proof of the fact that the Armenian people have played an important role in the creation, development and perfection of rug-making, one of the applied arts of the most ancient peoples of Asia Minor, the Middle East and the Transcaucasus. Today the Armenian rug-makers, rug-painters and skilled masters are the bearers of the centuries-old traditions of the Armenian rug-making art.

The present Album includes only a very small number of the rugs preserved at the firm “Haygorg”, the State Museum of the History of Armenia (SMHA) and the State Museum of the Ethnography of Armenia (SMEA). The ever growing interest for the Armenian rugs can only be met by the periodic publication of the rich funds of the Armenian rugs, begun in fact by this Album.

A. H. MARGARIAN





















































































19 17 թ
Գրու հոգու հատի

հա՛յր է՛ծե՛ն
սիւս Խա՛ւի՛ն
Լե՛րա շա՛ղկե՛ծն
Կե՛րե՛ն ԲՅե՛ծե՛ն
Ի՛նչ ա՛մի





















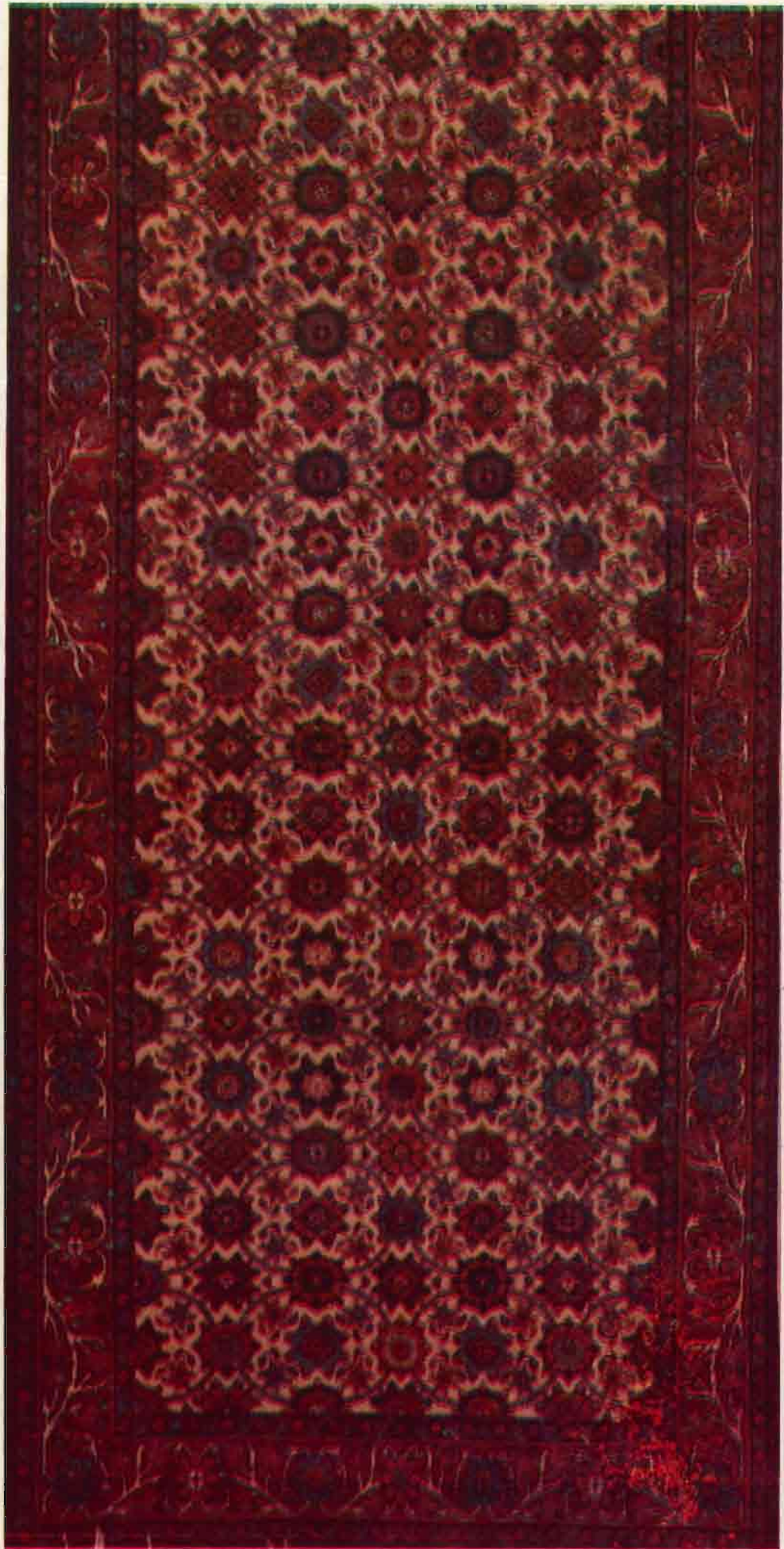
























































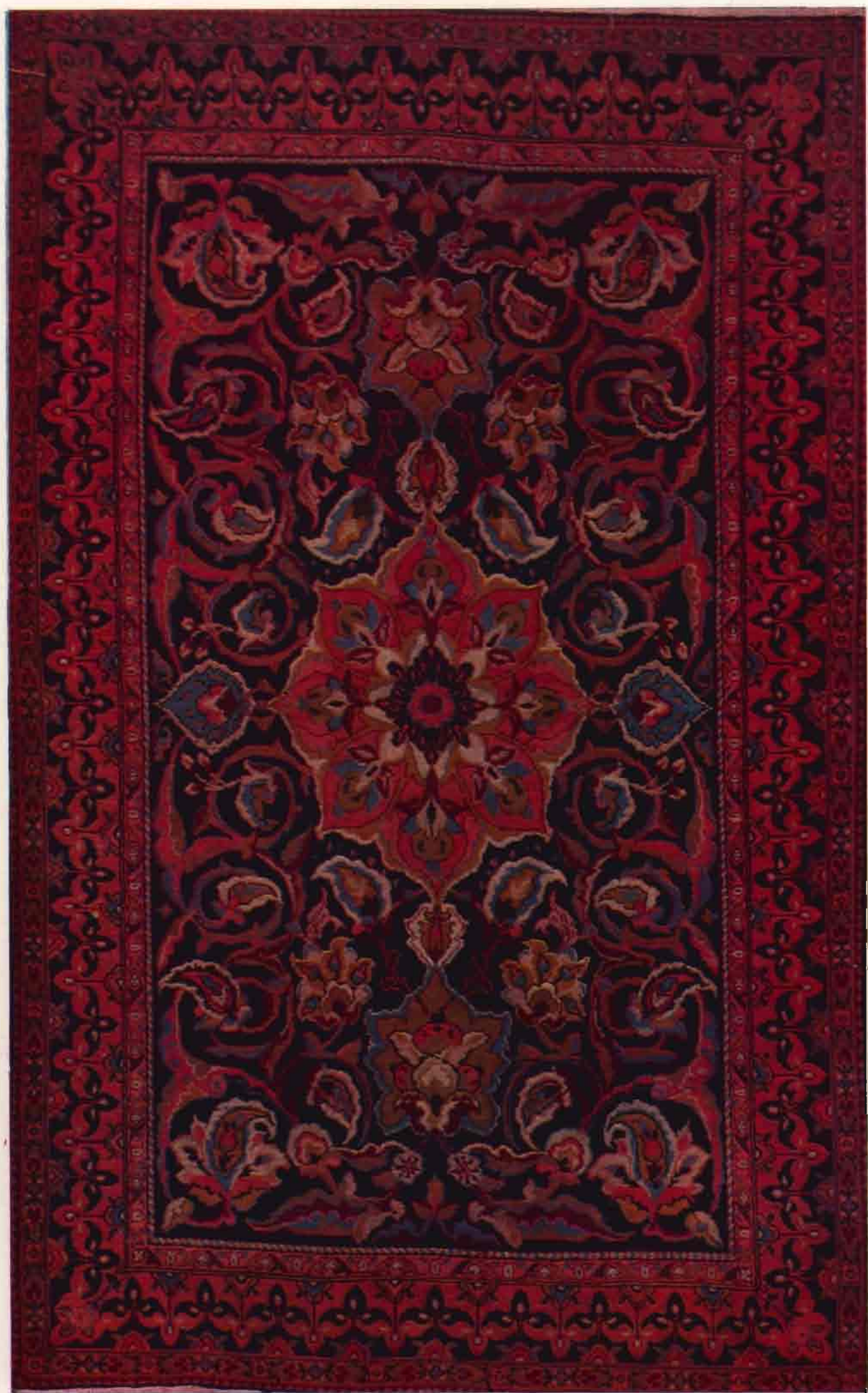


















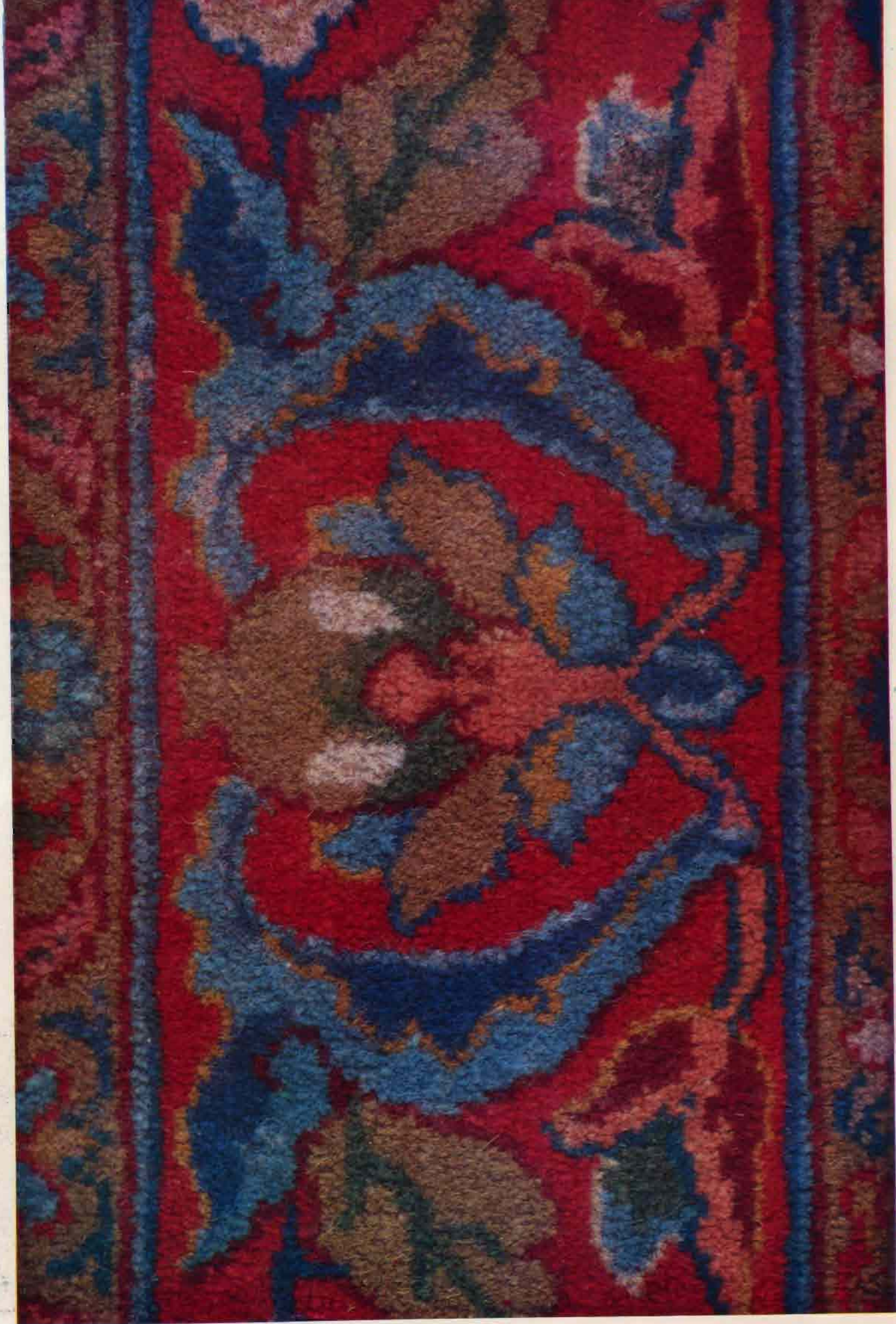






























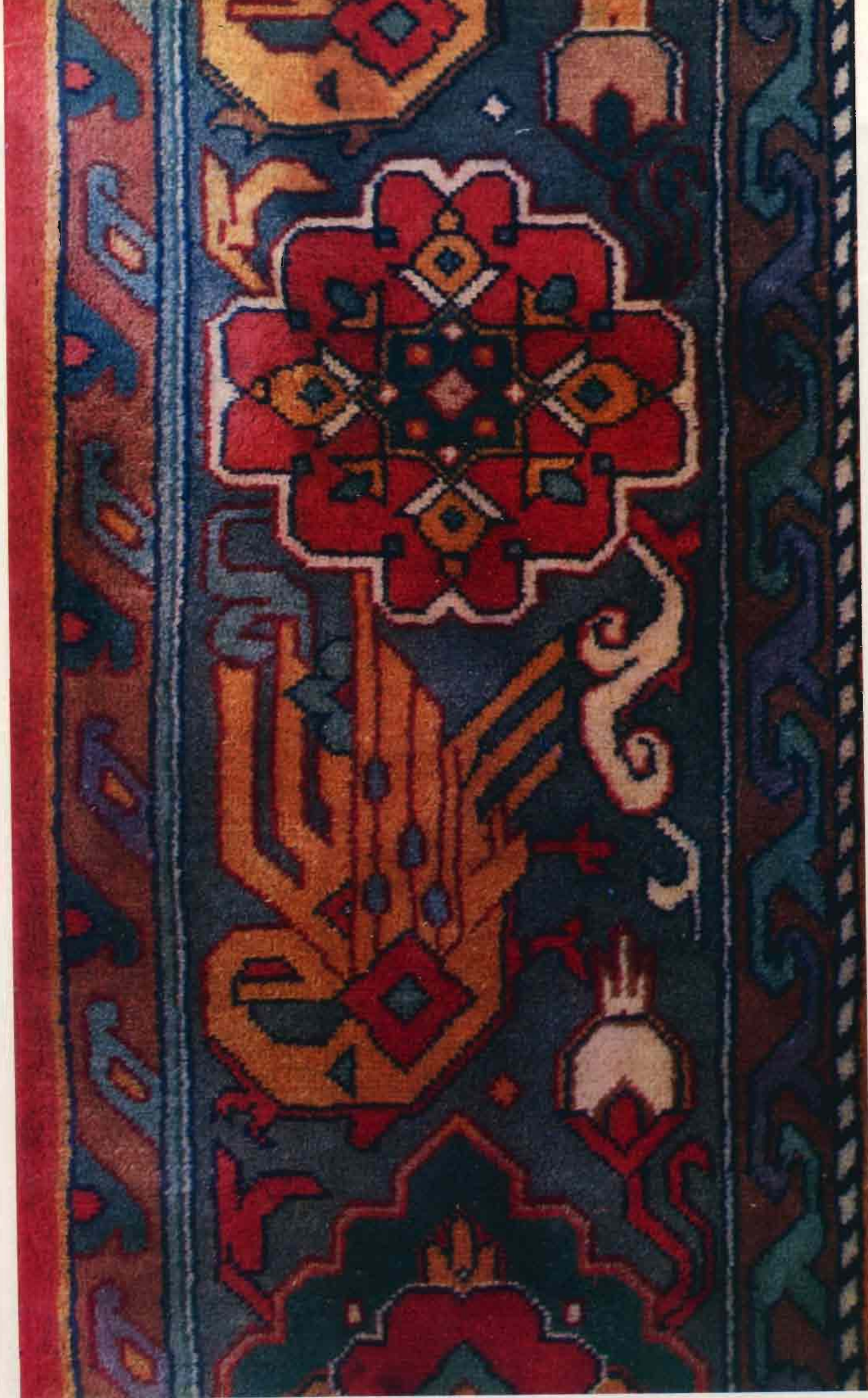


























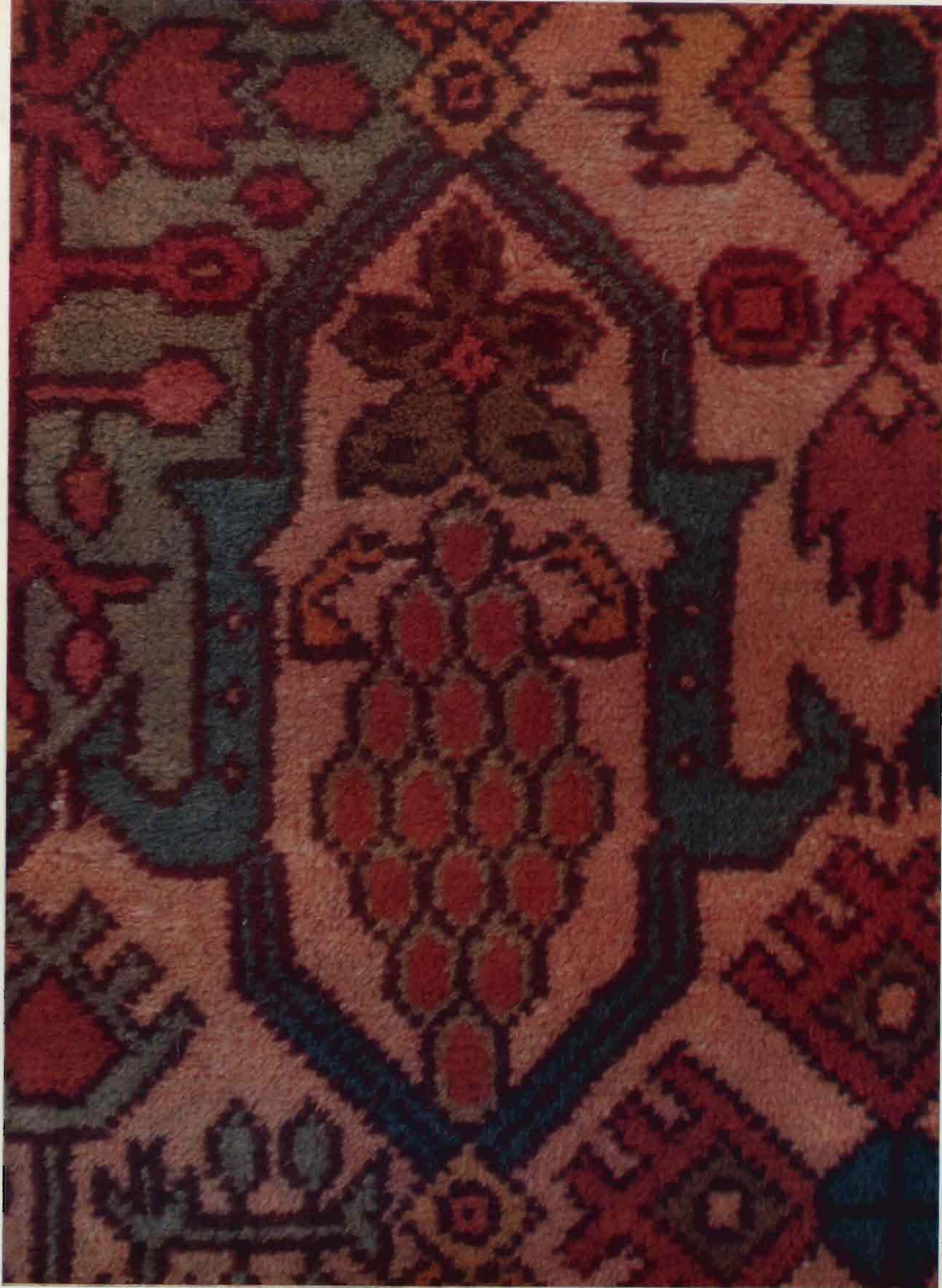




























































































































THE ORPHANS
OF ADIN - 1898

OFFICE USGUS
98-50110-16





18531





































**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐ
ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ**

1. ՎԻՇԱՊԱԳՈՐԳ: ԱՐՅԱԽ, XIX դ. բուրդ, 260×125¹, 40×40²
ՀՊՊԹ³
2. ՎԻՇԱՊԱԳՈՐԳ: ԱՐՅԱԽ—Սյունիք, բուրդ, XIX դ. II կես, 250×180, 85×35:
3. ԱՐՅԱԽ, 1885 թ., բուրդ, 320×120, 40×40: Ֆրանս. ազգ. թ.:
4. ԳՈՂԱՐ, XVII դ., բուրդ, 310×116, 40×40: Բրիտ. թ.:
5. ԱՐՅԱԽ, XIX դ. II կես, բուրդ, 210×125, 40×40, ՀՊՊԹ:
6. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., կես, բուրդ, 240×160, 40×40:
7. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 318×158, 30×30:
8. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., I կես, բուրդ, 212×140, 35×35:
9. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 220×100, 36×36:
10. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 320×155, 35×35:
11. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., բուրդ, 385×110, 40×40, ՀՊՊԹ:
12. ԱՐՅԱԽ, 1915 թ., բուրդ, 295×250, 40×40, ՀՊՊԹ:
13. ՍՅՈՒՆԻՔ, XIX դ., բուրդ, 160×145, 40×40, ՀՊՊԹ:
14. ՍՅՈՒՆԻՔ, XIX դ., բուրդ, 160×145, 40×40, ՀՊՊԹ:
15. ՍՅՈՒՆԻՔ, XIX դ., բուրդ, 160×145, 40×40, ՀՊՊԹ:
16. ՍԻՍԻԱՆ, XIX դ., II կես, բուրդ, 245×141, 36×36:
17. ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ, XIX դ., II կես, բուրդ, 276×112, 36×36:
18. ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ, XIX դ., բուրդ, 270×115, 50×50, ՀՊՊԹ:
19. ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ, XIX դ., բուրդ, 288×122, 45×45, ՀՊՊԹ:
20. ԱՐԵՎԱԳՈՐԳ, 1850 թ., բուրդ, 260×140, 45×45, Աճճ. ճ.:
21. ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ, XIX դ., բուրդ, 230×120, 50×50, ՀՊՊԹ:
22. ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ, XIX դ., բուրդ, 231×148, 40×40, ՀՊՊԹ:
23. ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ, XIX դ., բուրդ, 210×115, 40×40, ՀՊՊԹ:
24. ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ, XIX դ., II կես, բուրդ 239×115, 45×45, ՀՊՊԹ:
25. ՄԵՂՐԻ, XIX դ., II կես, բուրդ, 182×130, 36×36:
26. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, XIX դ., II կես, բուրդ, 185×129, 40×40:
27. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, XIX դ., բուրդ, 270×118, 30×30:
28. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, XIX դ., բուրդ, 270×130, 35×35:
29. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, 1914 թ., բուրդ, 297×135, 35×35, ՀՊՊԹ:
30. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, XIX դ., բուրդ, 285×140, 36×36, ՀՊՊԹ:
31. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, XIX դ., բուրդ, 180×130, 40×40, ՀՊՊԹ:
32. ԿՈՏԱՅՔ, XIX դ., II կես, բուրդ, 285×140, 30×30:
33. ՍԱԼՄԱՍՍ, XIX դ., բուրդ, 250×115, 40×40, ՀՊՊԹ:
34. ՍԱԼՄԱՍՍ, XIX դ., բուրդ, 286×128, 40×40, ՀՊՊԹ:
35. ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆ, XIX դ., բուրդ, 210×130, 38×38, ՀՊՊԹ:
36. ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆ, XIX դ., II կես, բուրդ, 235×100, 26×26:
37. ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆ, XIX դ., I կես, բուրդ, 315×102, 30×30:
38. ՍԱՍՈՒՆ, XIX դ., բուրդ, 230×110, 35×35, ՀՊՊԹ:
39. ԱԼԱՇԿԵՐՏ, XIX դ., II կես, բուրդ, 165×146, 23×23, ՀՊՊԹ:
40. ԻՋԵՎԱՆ, 1804 թ., բուրդ, 260×140, 40×40:
41. ԱԽԱԼՅԻՍԱ, XIX դ., բուրդ, 276×125, 40×40, ՀՊՊԹ:
42. ԱՐՅԱԽ, 1917 թ., բուրդ, 130×140, 40×40, Աճճ. ճ.:
43. ԵՐԵՎԱՆ, XIX դ., բուրդ, 270×135, 35×35, ՀՊՊԹ:
44. ՎԻՇԱՊԱԳՈՐԳ: ԿԱՐՍ, XIX դ., I կես, բուրդ, 328×137, 35×35:
45. ԱՇՏԱՐԱԿ, XIX դ., բուրդ, 305×96, 40×40, ՀՊՊԹ:
46. ՇՇԱԿԱՆ, XIX դ., բուրդ, 230×120, 36×36, ՀՊՊԹ:
47. ՇՇԱԿԱՆ, XIX դ., I կես, բուրդ, 245×125, 35×35:
48. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., I կես, բուրդ, 172×107, 35×35:
49. ԿՈՂԲ, Նոյեմբերյանի շրջան, XIX դ., II կես, բուրդ, 185×118,
40×40:
50. ԻՋԵՎԱՆ, 1903 թ., բուրդ, 230×120, 40×40:
51. ԻՋԵՎԱՆ, 1886 թ., բուրդ, 310×130, 40×40: Աճճ. ճ.:
52. ՇԻՐԱԿ, XIX դ., բուրդ, 245×130, 40×40, ՀՊՊԹ:
53. ԷՐԶՐՈՒՄ, 1767 թ., բուրդ, 272×146, 50×50, ՀՊՊԹ:
54. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ XIX դ., I կես, բուրդ, 175×120, 40×40:
55. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 228×127, 40×40, ՀՊՊԹ:
56. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., I կես, բուրդ, 355×95, 35×35:
57. ՄԵՏԱՔՍԵ ԳՈՐԳ, 1817 թ., բուրդ, 451×104, 35×35:
58. ԱՐՅԱԽ, դետալ:
59. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 209×123, 40×40:
60. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 205×130, 35×35:
61. ԱՐՅԱԽ, XIX դ., II կես, բուրդ, 205×130, 35×35:
62. ԱՐՅԱԽ, դետալ:
63. ԱՐՅԱԽ, դետալ:
64. ԼՈՒԻ, XIX դ., II կես, բուրդ, 240×160, 40×40:
65. ՎԻՇԱՊԱԳՈՐԳԻ տարբերակ XVIII դ., 350×254, 40×40:
66. ԱՆԱՀԻՏ, XVII դ., II կես, 213×147, 40×40:
67. ԱՆԱՀԻՏ, դետալներ:

¹ Չափերը տրված են սանտիմետրով:
² Գործվածքի խտությունը դմ:
³ Հաշտառալի պատմության պետական թանգարան:

68. Նկարիչ Հ. ԲեճիճՅԱՆ, ԾիրԱԿ, 1988 թ., 250×170, 45×45:
69. —>— ԾիրԱԿ, 1989 թ., 195×180, 40×40:
70. —>— ԾիրԱԿ, դետալ:
71. —>— ԾիրԱԿ, դետալ:
72. —>— Երեվան, 1940 թ., 170×100, 50×50:
78. —>— Երեվան, 1940 թ., 220×135, 40×40:
74. —>— ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏ, 1946 թ., 220×150, 40×40:
75. —>— ՕՇԱԿԱՆ, 1946 թ., 180×130, 40×40:
76. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1946 թ., 219×185, 40×40:
77. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, դետալ:
78. —>— Երեվան, 1946 թ., 210×150, 45×45:
79. —>— Սեվան, 1947 թ., 227×156, 50×50:
80. —>— Սեվան, դետալ:
81. —>— Սեվան, դետալ:
82. —>— ԱՅԳԵՍՏԱՆ, 1947 թ., 240×160, 45×45:
88. —>— ԱՅԳԵՍՏԱՆ, դետալ:
84. —>— Երեվան, 1947 թ., 180×120, 40×40:
85. —>— ՎԱՐԳԵՆԻՍ, 1948 թ., 210×140, 45×45:
86. —>— Սեվան, 1948 թ., 190×180, 45×45:
87. —>— Սեվան, դետալ:
88. —>— ԱՐԹԻԿ, 1949 թ., 220×140, 45 45:
89. —>— ՀԱՅԱՍՏԱՆ, 1950 թ., 220×150, 45×45:
80. —>— Երեվան, 1950 թ., 160×80, 40×40:
91. —>— Երեվան, դետալ:
82. —>— ԼՈՒՍԱԿԵՐՏ, 1950 թ., 240×160, 48×48:
88. —>— Երեվան, 1950 թ., 840×220, 40×40:
94. —>— ԱՅԳԵՍՏԱՆ, 1950 թ., 210×140, 45×45:
95. —>— ԱՅԳԵՍՏԱՆ, դետալ:
86. —>— ԱՅԳԵՍՏԱՆ, դետալ:
97. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1951 թ., 180×90, 40×40:
98. —>— Երեվան, 1951 թ., 180×120, 40×40:
99. —>— Երեվան, դետալ:
100. —>— ՏԱՐՈՆԻԿ, 1951 թ., 220×150, 40×40:
101. —>— ՏԱՐՈՆԻԿ, դետալ:
102. —>— ԶԱՆԳԵՋՈՒՐ, 1951 թ., 220×120, 40×40:
108. —>— ԶԱՆԳԵՋՈՒՐ, դետալ:
104. —>— ԶԱՆԳԵՋՈՒՐ, դետալ:
105. —>— Երեվան, 1958 թ., 220×150, 40×40:
106. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1955 թ., 250×140, 40×40:
107. —>— Երեվան, 1955 թ., 220×126, 45×45:
108. —>— Երեվան, 1959 թ., 850×240, 40×40:
109. —>— Երեվան, 1968 թ., 287×197, 40×40:
110. —>— Երեվան, դետալ:
111. —>— ԱՆԱՀԻՏ, 1964 թ., 400×800, 40×40:
118. Նկարիչ Հ. ԲԱՐՍԷՅԱՆ, ԾԱՂԵԱՎԱՆ, 1954 թ., 185×145, 45×45:
114. —>— ԾԱՂԵԱՎԱՆ, դետալ:
115. —>— ԾԱՂԵԱՎԱՆ, դետալ:
116. —>— ԻՋԵՎԱՆ, (վերամշակում), 200×144, 40×40:
117. —>— ՍՈՒՐՀԱՆԳԱԿ, 1954 թ., 320×72, 45×45:
118. —>— ՈՍԿԵՎԱԶ, 1959 թ., 840×80, 40×40:
119. —>— ԶԵՅԹՈՒՆ, 1965 թ., 205×186, 40×40:
120. —>— ԱԽԹԱՄԱՐ, 1966 թ., 220×150, 45×45:
121. —>— ԵՂՆԻԿՆԵՐ, 1967 թ., 215×146, 40×40:
122. —>— ԵՂՆԻԿՆԵՐ, դետալ:
128. —>— ԵՂՆԻԿՆԵՐ, դետալ:
124. Նկարիչ Ռ. ԾԱՀՎԵՐԳՅԱՆ, ԱՆԱՀԻՏ, 1956 թ., 220×120, 45×45:
125. —>— ԱՆԱՀԻՏ, դետալ:
126. Ռ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ, ԵՐԵՎԱՆ, 1954 թ., 280×185, 40×40:
127. —>— Երեվան, դետալ:
123. —>— ԱՐԵՎԻԿ, 1954 թ., 290×150, 40×40:
129. —>— ԻՋԵՎԱՆ (վերամշակում) 1955 թ., 200×144, 40×40:
180. —>— ԱՆԻ, 1956 թ., 279×75, 40×40:
191. —>— ԱՆԻ, դետալ:
182. —>— ՍԵՎԱՆ, 1957 թ., 277×76, 40×40:
188. —>— ԱՆԻ, 1957 թ., 210×140, 40×40:
184. —>— ՍԵՎԱՆ, 1958 թ., 160×90, 40×40:
185. —>— ԳՈՐԻՍ, 1958 թ., 180×120, 40×40:
186. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1959 թ., 160×100, 40×40:
187. —>— ԾիրԱԿ, 1959 թ., 285×146, 40×40:
188. —>— ՍԱՍՈՒՆ, 1960 թ., 169×106, 40×40:
189. —>— ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1961 թ., (տարբերակ), 240×150, 40×40:
140. —>— Երեվան, 1962 թ., 170×105, 40×40:
141. —>— Երեվան, 1962 թ., 288×152, 40×40:
142. —>— Երեվան, դետալ:
148. —>— Երեվան, 1962 թ., (տարբերակ) 210×185, 40×40:
144. —>— ԵՂՆԻԿՆԵՐ, 1968 թ., 200×125, 40×40:
145. —>— ԵՂՆԻԿՆԵՐ, դետալ:
146. Նկարիչ Ռ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ, ԽԱՉԵՆ, 1966 թ., 880×210, 40×40:
147. —>— Սեվան, 1970 թ., (տարբերակ), 90×60, 40×40:
148. Նկարիչ Տ. ԻԳԻԹՅԱՆ, ԼՈՒԻ, 1970 թ., (վերամշակում) 850×260, 40×40:
149. —>— ՍՅՈՒՆԻՔ, 1971 թ., (վերամշակում), 850×75, 40×40:
150. —>— ԱՐԾՎԱԳԱՐ, 1978 թ., (վերամշակում), 840×80, 45×45:
151. —>— ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, 1974 թ., (վերամշակում), 800×200, 40×40:
152. Մ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ, ԾԱՌԱԳՈՐԳ, 1972 թ., (վերամշակում), 800×200, 40×40:
158. —>— ԱՐՅԱԽ, 1978 թ., (վերամշակում), 184×125, 85×85:
154. —>— ԼՈՒԻ, 1974 թ., (վերամշակում), 180×100, 40×40:
155. —>— ԱՐԾՎԱԳՈՐԳ, 1974 թ., 800×200, 40×40:
156. —>— ԱՐԳԻՇՏԻ, 1975 թ., 169×112, 40×40:
157. —>— ԱՐԳԻՇՏԻ, դետալ:
158. —>— ԱՐԳԻՇՏԻ, դետալ:
159. —>— ԱՐԳԻՇՏԻ, դետալ:
160. —>— ԼՈՒԻ, 1975 թ., (վերամշակում), 258×88, 85×85:
161. —>— ՄՈՒՇ, 1975 թ., (վերամշակում), 220×180, 40×40:
162. —>— ՀՈՐԵՆՅԱՆԱԿԱՆ, 1977 թ., 200×115, 40×40:
168. —>— ՀՈՐԵՆՅԱՆԱԿԱՆ, դետալ:

- | | | | |
|---|---|--|--|
| 164. —»— | ԾԱՌԱԳՈՐԳ, 1978 թ., (վերամշակում),
169×100, 40×40: | 191. —»— | ԱՐՑԱԽ, 1868 թ., (վերամշակում), 500×72,
40×40, ֆրանս. ազգ. թ.: |
| 165. —»— | ԾԱՌԱԳՈՐԳ, դետալ: | 182. —»— | Բե՞՞՞, 1977 թ., (վերամշակում), 887×97,
85×85: |
| 166. Մ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ, ՎԱՆ, 1978 թ., (վերամշակում), 805×105,
40×40: | | 188. —»— | ԱՆԻ, 1978 թ., (վերամշակում), 807×80,
40×40: |
| 167. —»— | ՎԱՆ, դետալ: | 184. —»— | ԱՆԻ, 1978 թ., (վերամշակում), 260×158,
45×45: |
| 168. Մ. ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ, ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ, 1972 թ., (վերամշակում),
858×81, 40×40: | | 185. —»— | ԱՆԻ, դետալ: |
| 169. —»— | ԳՈՐԻՍ, 1972 թ., (վերամշակում), 245×125,
40×40: | 186. —»— | ԱՆԻ, դետալ: |
| 170. —»— | ՍԵՎԱՆ, 1978 թ. (վերամշակում), 240×120,
40×40: | 187. Մ. ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ, ՕՐՀՆՎԻ ԷՆ ՍՀԱԹԸ, 1978 թ., 159×108,
45×45: | |
| 171. —»— | ԶՎԱՐԹՆՈՅ, 1975 թ., 820×216, 40×40: | 188. —»— | ԱՆԻ, 1978 թ., (վերամշակում), տարբերակ
260×158, 45×45: |
| 172. —»— | ԶՎԱՐԹՆՈՅ, դետալ: | 189. —»— | ԹՈՉՆԱԳՈՐԳ, 1978 թ., 810×100, 40×40: |
| 173. —»— | ԶՎԱՐԹՆՈՅ, դետալ: | 190. Մ. ԳԵՏՐՈՍՅԱՆ, ՎԱՆ, 1977 թ., (վերամշակում), 812×222,
40×40: | |
| 174. —»— | ԳԱՐՈՒՆ, 1975 թ., 161×122, 40×40: | 191. Հ. ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆ, ԵՐԵՎԱՆ, 1960 թ., 210×185, 45×45: | |
| 175. —»— | ԱՆԻ, 1975 թ., 180×150, 40×40: | 192. —»— | ԿԻԼԻԿԻԱ, 1969 թ., 179×120, 40×40: |
| 176. —»— | ԱՐԵՎԱԳՈՐԳ, 1975 թ., (վերամշակում),
198×129, 40×40: | 193. —»— | ՎԱՆ, 1974 թ., (վերամշակում), 860×210,
40×40: |
| 177. —»— | ԵՐԵՎԱՆ, 1976 թ., 172×118, 40×40: | 194. —»— | ՎԱՆ, 1974 թ., (վերամշակում), 850×256,
40×40: |
| 178. —»— | ԹՈՉՆԱԳՈՐԳ, 1978 թ., 800×250, 40×40: | | |
| 179. —»— | ԹՈՉՆԱԳՈՐԳ, դետալ: | | |
| 180. —»— | ԱՂՈԹԱԳՈՐԳ, 1868 թ., 182×150, բուրդ,
40×40, ֆրանս. ազգ. թ.: | | |

**ՀԻՆ ԳՈՐԳԵՐԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐ, ՈՐՈՆՔ ԱՐՏԱԴՐՈՒՄ Է
«ՀԱՅԳՈՐԳ» ԱՐՏԱԴԱԿԱՆ ՄԻԱՎՈՐՈՒՄԸ**

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 195. ՍԱՍՈՒՆ, 156×100, 48×48: | 207. ՎԱՆ, 220×140, 85×85: |
| 196. ՎԱՆ, 240×140, 40×40: | 208. ԻԶԵՎԱՆ, 120×80, 40×40: |
| 197. ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ, 160×80, 40×40: | 209. ՎԱՆ, 169×99, 50×40: |
| 198. ԱՐՑԱԽ, 229×145, 85×85: | 210. ՎԱՆ, 180×120, 48×48: |
| 199. ՎԱՆ, 160×100, 45×45: | 211. ՎԱՆ, 860×240, 50×40: |
| 200. ԳՈՐԻՍ, 157×104, 85×85: | 212. ՎԱՆ, 260×180, 45×45: |
| 201. ԵՂԵԳՆԱԶՈՐ, 215×140, 40×40: | 213. ՎԱՅՈՅ ԶՈՐ, 210×140, 85×85: |
| 202. ԱՐՑԱԽ, 195×181, 40×40: | 214. ՎԱՆ, 189×120, 45×45: |
| 203. ՆԱԽԻԶԵՎԱՆ, 210×125, 85×85: | 215. ՎԱՆ, դետալ: |
| 204. ԻԶԵՎԱՆ, 180×110, 85×85: | 216. ՎԱՆ, դետալ: |
| 205. ՎԱՆ, 205×180, 85×85: | 217. ՎԱՆ, 250×160, 40×40: |
| 206. ՏԱՐՈՆ, 220×180, 40×40: | |

**ՆԿԱՐՆԵՐ ԳՈՐԳԵՐԻ ԵՎ ՈՒՂԵԳՈՐԳԵՐԻ
ԷՍԳԻԶՆԵՐԻՑ**

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 218. Մ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ, ԱՐԾՎԱՏԵՐԳ: | 223. Մ. ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ, ԶԱՆԳԵԶՈՒՐ: |
| 219. —»— | ԳԱՐՈՒՆ: |
| 220. —»— | ԱՐԾՎԱՆԻՍ: |
| 221. —»— | ԱՇՏԱՐԱԿ: |
| 222. —»— | ՍԱՅԱԹՆՈՎԱ: |
| | 224. —»— |
| | ԵՐԵՎԱՆ: |
| | 225. —»— |
| | ԶՎԱՐԹՆՈՅ: |
| | 226. Մ. ԳԵՏՐՈՍՅԱՆ, ՏԱԹԵՎ: |
| | 227. —»— |
| | ԶՎԱՐԹՆՈՅ: |

КАТАЛОГ РЕПРОДУКЦИЙ АРМЯНСКИХ КОВРОВ

1. ВИШАПАГОРГ («драконовый»). Арцах. XIX в., шерсть, 260×125¹, 40×40², ГИМА³.
2. ВИШАПАГОРГ («драконовый»). Арцах-Сюник, шерсть, XIX в. II пол. 230×130, 35×35.
3. АРЦАХ, 1895 г., шерсть, 230×120, 40×40, ГИМА.
4. ГОАР, XVII в., шерсть, 310×116, 40×40, Нац. м. Франции
5. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 210×125, 40×40, Брит. муз.
6. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 240×160, 40×40.
7. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть 318×153, 30×30.
8. АРЦАХ, XIX в. (I пол.), шерсть, 212×140, 35×35.
9. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 220×100, 36×36.
10. АРЦАХ, XIX в. (I пол.), шерсть, 520×155, 35×35.
11. АРЦАХ, XIX в., шерсть, 385×110, 40×40.
12. АРЦАХ, 1915 г., шерсть, 295×260, 40×40, ГИМА.
13. СЮНИК, XIX в., шерсть, 160×145, 40×40, ГИМА.
14. СЮНИК, XIX в., шерсть, 160×145, 40×40, ГИМА.
15. СЮНИК, XIX в., шерсть, 160×145, 40×40, ГИМА.
16. СИСИАН, XIX в. (II пол.), шерсть, 245×141, 36×36.
17. ЗАНГЕЗУР, XIX в. (II пол.), шерсть, 276×112, 36×36.
18. ЗАНГЕЗУР, XIX в., шерсть, 270×115, 50×50, ГИМА.
19. ЗАНГЕЗУР, XIX в., шерсть, 238×122, 45×45, ГИМА
20. АРЕВАГОРГ, 1850 г., шерсть, 260×140, 45×45 Част. собр.
21. НАХИЧЕВАНЬ, XIX в., шерсть, 280×120, 50×50, ГИМА.
22. НАХИЧЕВАНЬ, XIX в., шерсть, 231×143, 40×40, ГИМА.
23. НАХИЧЕВАНЬ, XIX в., шерсть, 210×115, 40×40, ГИМА.
24. НАХИЧЕВАНЬ, XIX в. (II пол.), шерсть, 283×115, 45×45, ГИМА.
25. МЕГРИ, XIX в. (II пол.), шерсть, 182×130, 36×36.
26. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в. (II пол.), шерсть, 185×129, 40×40.
26. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в. (II пол.), шерсть, 185×129, 40×40.
27. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в., шерсть, 270×118, 30×30.
28. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в., шерсть, 270×130, 35×35.
29. ВАЙОЦ-ДЗОР, 1914 г., шерсть, 297×135, 35×35, ГИМА.
30. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в., шерсть, 235×140, 36×36, ГИМА.
31. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в., шерсть, 180×130, 40×40, ГИМА.
32. КОТАЙК, XIX в. (II пол.), шерсть, 285×140, 30×30.
33. САЛМАСТ, XIX в., шерсть, 250×115, 40×40, ГИМА.
34. САЛМАСТ, XIX в., шерсть, 286×128, 40×40, ГИМА.
35. ВАСПУРАКАН, XIX в., шерсть, 210×130, 38×38, ГИМА.
36. ВАСПУРАКАН, XIX в. (II пол.), шерсть, 235×100, 26×26.
37. ВАСПУРАКАН, XIX в. (I пол.), шерсть, 315×102, 30×30.
38. САСУН, XIX в., шерсть, 230×110, 35×35, ГИМА.
39. АЛАШКЕРТ, XIX в. (I пол.), шерсть, 165×148, 28×28, ГИМА.
40. ИДЖЕВАН, 1904 г., шерсть, 260×140, 45×45, ГИМА.
41. АХАЛЦИХ, XIX в., шерсть, 276×125, 40×40, ГИМА.
42. АРЦАХ, 1917, шерсть, 130×140, 40×40, Част. собр.
43. ЕРЕВАН, XIX в., шерсть, 270×135, 35×35, ГИМА.
44. ВИШАПАГОРГ, КАРС, XIX в. (I пол.), шерсть, 326×137, 35×35.
45. АШТАРАК, XIX в., шерсть, 305×96, 40×40, ГИМА.
46. ОШАКАН, XIX в., шерсть, 230×120, 36×36, ГИМА.
47. ОШАКАН, XIX в. (I пол.), шерсть, 245×125, 35×35.
48. АРЦАХ, XIX в. (I пол.), шерсть, 172×107, 35×35.
49. КОХБ, Ноемберянский район, XIX в. (II пол.), шерсть, 185×113, 40×40.
50. ШАМШАДИН, 1903 г., шерсть, 230×120, 40×40, ГИМА.
51. ИДЖЕВАН, 1896 г., шерсть, 310×190, 40×40, Част.собр.
52. ШИРАК, XIX в., шерсть, 245×130, 40×40, ГИМА.
53. ЭРЗЕРУМ, 1767, шерсть, 272×146, 50×50, ГИМА.
54. ВАЙОЦ-ДЗОР, XIX в. (I пол.), шерсть, 175×120, 40×40.
55. АРЦАХ, XIX в. (I пол.), шерсть, 228×127, 40×40, ГИМА.
56. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 355×95, 35×35.
57. ШЕЛКОВЫЙ КОВЕР, 1917 г., 12×11, 100×108 ГИМА.
58. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 451×104, 35×35.
59. АРЦАХ, деталь.
60. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 209×128, 40×40.
61. АРЦАХ, XIX в. (II пол.), шерсть, 205×130, 35×35.
62. АРЦАХ, деталь.
63. АРЦАХ, деталь.
64. ЛОРИ, XIX в. (II пол.), шерсть, 240×160, 40×40.
65. ВИШАПАГОРГ («драконовый»), вариант, XVII в., 350 254, 40×40.
66. АНАИТ, XVII в. (II пол.), 213×147, 40×40.
67. АНАИТ, детали.

¹ Размеры даны в сантиметрах.

² Плотность ковра дана в дм.

³ Государственный исторический музей Армении.

68. Худ. А. КЕШИШЯН, ШИРАК, 1983 г., 250×170, 45×45.
69. — > — ШИРАК, 1939 г., 195×130, 40×40.
70. — > — ШИРАК, деталь.
71. — > — ШИРАК, деталь.
72. — > — ЕРЕВАН, 1940 г., 170×700, 50×50.
73. — > — ЕРЕВАН, 1940 г., 220×135, 40×40.
74. — > — ВАГАРШАПАТ, 1946 г., 220×150, 40×40.
75. — > — ОШАКАН, 1946 г., 190×130, 40×40.
76. — > — ЗВАРТНОЦ, 1946 г., 210×135, 40×49.
77. — > — ЗВАРТНОЦ, деталь.
78. — > — ЕРЕВАН, 1946 г., 210×150, 45×45.
79. — > — СЕВАН, 1947 г., 227×156, 50×50.
80. — > — СЕВАН, деталь.
81. — > — СЕВАН, деталь.
82. — > — АЙГЕСТАН, 1947 г., 240×160, 45×45.
83. — > — АЙГЕСТАН, деталь.
84. — > — ЕРЕВАН, 1947 г., 180×120, 40×40.
85. — > — ВАРДЕНИС, 1948 г., 210×140, 45×45.
86. — > — СЕВАН, 1948 г., 190×130, 45×45.
87. — > — СЕВАН, деталь.
88. — > — АРТИК, 1949 г., 220×140, 45×45.
89. — > — АЙАСТАН, 1950 г., 220×150, 45×45.
90. — > — ЕРЕВАН, 1950 г., 160×90, 40×40.
91. — > — ЕРЕВАН, деталь.
92. — > — ЛУСАКЕРТ, 1950 г., 240×160, 48×48.
93. — > — ЕРЕВАН, 1950 г., 340×220, 40×40.
94. — > — АЙГЕСТАН, 1950 г., 210×140, 45×45.
95. — > — АЙГЕСТАН, деталь.
96. — > — АЙГЕСТАН, деталь.
97. — > — ЗВАРТНОЦ, 1951 г., 180×90, 40×40.
98. — > — ЕРЕВАН, 1951 г., 180 120, 40×40.
99. — > — ЕРЕВАН, деталь.
100. — > — ТАРОНИК, 1951 г., 220×150, 40×40.
101. — > — ТАРОНИК, деталь.
102. — > — ЗАНГЕЗУР, 1951 г., 220×120, 40×40.
103. — > — ЗАНГЕЗУР, деталь.
104. — > — ЗАНГЕЗУР, деталь.
105. — > — ЕРЕВАН, 1953 г., 220×150, 40×40.
106. — > — ЗВАРТНОЦ, 1955 г., 250×150, 40×40.
107. — > — ЕРЕВАН, 1955 г., 220×126, 45×45.
108. — > — ЕРЕВАН, 1959 г., 350×240, 40×40.
109. — > — ЕРЕВАН, 1963 г., 287×197, 40×40.
110. — > — ЕРЕВАН, деталь.
111. — > — АНАИТ, 1946 г., 400×300, 40×40.
112. — > — АНАИТ, деталь.
113. Худ. А. ТАБАКЯН, ЦАХКАВАН, 1954 г., 195×145, 45×45.
114. — > — ЦАХКАВАН, деталь.
115. — > — ЦАХКАВАН, деталь.
116. — > — ИДЖЕВАН (переработка), 200×144,
40×40.
117. — > — СУРАНДАК, 1954 г., 320×72, 45×45.
118. — > — ВОСКЕВАЗ, 1959 г., 340×80, 40 40.
119. — > — ЗЕЙТУН, 1965 г., 205×136, 40×40.
120. — > — АХТАМАР, 1966 г., 220×150, 45×45.
121. — > — ЕХНИКНЕР, 1967 г., 215×146, 40×40.
122. — > — ЕХНИКНЕР, деталь.
123. — > — ЕХНИКНЕР, деталь.
124. Худ. Р. ШАХВЕРДЯН, АНАИТ, 1956 г., 200×120, 45×45.
125. — > — АНАИТ, деталь.
126. Худ. Р. МАРКАРЯН, ЕРЕВАН, 1954 г., 230×135, 40×40.
127. — > — ЕРЕВАН, деталь.
128. — > — АРЕВИК, 1955 г., 230×150, 40×40.
129. — > — ИДЖЕВАН (переработка). 1955 г., 200×
×144, 40×40.
130. — > — АНИ, 1956 г., 270×75, 40×40.
131. — > — АНИ, деталь.
132. — > — СЕВАН, 1957 г., 277×76, 40×40.
133. — > — АНИ, 1957 г., 210×140, 40×40.
134. — > — СЕВАН, 1958 г., 160×90, 40×40.
135. — > — ГОРИС, 1958 г., 180×120, 40×40.
136. — > — ЗВАРТНОЦ, 1959 г., 160×100, 40×40.
137. — > — ШИРАК, 1959 г., 235×146, 40×40.
138. — > — САСУН, 1960 г., 169×106, 40×40.
139. — > — ЗВАРТНОЦ, 1961 г. (вариант), 240×150,
40×40.
140. — > — ЕРЕВАН, 1962 г., 170×105, 40×40.
141. — > — ЕРЕВАН, 1962 г., 233×152, 40×40.
142. — > — ЕРЕВАН, деталь.
143. — > — ЕРЕВАН, 1962 г. (вариант), 210×135,
40×40.
144. — > — ЕХНИКНЕР, 1963 г., 200×125, 40×40.
145. — > — ЕХНИКНЕР, деталь.
146. — > — ХАЧЕН, 1966 г., 330×210, 40×40.
147. — > — СЕВАН, 1970 г. (вариант), 90×60,
40×40.
148. Худ. Т. ИГИТЯН, ЛОРИ, 1970 г. (переработка), 350×260,
40×40.
149. — > — СЮНИК, 1971 г. (переработка), 350×75,
40×40.
150. — > — АРЦВАПАР, 1973 г. (переработка), 340×80,
45×45.
151. — > — ВАЙОЦ-ДЗОР, 1974 г. (переработка), 300×
×200, 40×40.
152. Худ. М. МНАЦАКАНЯН, ЦАРАГОРГ, 1972 г. (обработка),
300×200, 40×40.
153. — > — АРЦАХ, 1973 г. (переработка), 184×
×125, 35×35.
154. — > — ЛОРИ, 1974 г. (обработка), 130×100,
40×40.
155. — > — АРЦВАГОРГ, 1974 г., 300×200, 40×40.
156. — > — АРГИШТИ, 1975 г., 169×112, 40×40.
157. — > — АРГИШТИ, деталь.
158. — > — АРГИШТИ, деталь.
159. — > — АРГИШТИ, деталь.
160. — > — ЛОРИ, 1975 г. (переработка), 253×83,
35×35.
161. — > — МУШ, 1975 г. (переработка), 220×
×130, 40×40.
162. — > — ОБЕЛЯНАКАН, 1977 г., 200×115,
40×40.
163. — > — ОБЕЛЯНАКАН, деталь.

- | | | | | | |
|------|---|---|------|--|---|
| 164. | — > — | ЦАРАГОРГ, 1978 г. (переработка),
168×100, 40×40. | 181. | — > — | АРЦАХ, 1977 г. (переработка), 300×72,
40×40. |
| 165. | — > — | ЦАРАГОРГ, деталь. | 182. | — > — | БЕРД, 1977 г. (переработка), 387×97,
35×35. |
| 166. | — > — | ВАН, 1978 г. (переработка), 305×195,
40×40. | 183. | — > — | АНИ, 1978 г. (переработка), 307×90,
40×40. |
| 167. | — > — | ВАН, деталь. | 184. | — > — | АНИ, 1978 г. (переработка), 260×158,
45×45. |
| 168. | Худ. М. ВАРДАНЯН, ЗАНГЕЗУР, 1972 г. (переработка),
×91, 40×40. | | 185. | — > — | АНИ, деталь. |
| 169. | — > — | ГОРИС, 1972 г. (переработка), 245×125,
40×40. | 186. | — > — | АНИ, деталь. |
| 170. | — > — | СЕВАН, 1973 г. (переработка), 240×120,
40×40. | 187. | — > — | БУДЬ БЛАГОСЛОВЕН ТОТ ЧАС, 1978 г.,
159×108, 45×45. |
| 171. | — > — | ЗВАРТНОЦ, 1975 г., 320×216, 40×40. | 188. | — > — | АНИ (переработка—вариант), 260×158,
45×45. |
| 172. | — > — | ЗВАРТНОЦ, деталь. | 189. | — > — | ТРЧНАГОРГ, 1978 г., 310×100, 40×40. |
| 173. | — > — | ЗВАРТНОЦ, деталь. | 190. | Худ. М. ПЕТРОСЯН, ВАН, 1977 г. (переработка), 312×222, | |
| 174. | — > — | ГАРУН, 1975 г., 161×122, 40×40. | 191. | Худ. А. ШАХНАЗАРЯН, ЕРЕВАН, 1960 г. 210×135, 45×45. | |
| 175. | — > — | АНИ, 1975 г., 199×150, 40×40. | 192. | — > — | КИЛИКИЯ, 1969 г., 179×120, 40×40,
40×40. |
| 176. | — > — | АРЕВАГОРГ, 1975 г. (переработка),
193×129, 40×40. | 193. | — > — | ВАН, 1974 г. (переработка), 360×210,
40×40. |
| 177. | — > — | ЕРЕВАН, 1976 г., 172×118, 40×40. | 194. | — > — | ВАН, 1974 г. (переработка), 350×256,
40×40. |
| 178. | — > — | ТРЧНАГОРГ, 1976 г., 300×250, 40×40. | | | |
| 179. | — > — | ТРЧНАГОРГ, деталь. | | | |
| 180. | — > — | АХОТАГОРГ, 1898 г., шесрть, 182×140,
40×40, Нац. м. Франции. | | | |

**ОБРАЗЦЫ СТАРИННЫХ КОВРОВ, КОТОРЫЕ
ВЫПУСКАЕТ ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ «АЙГОРГ»**

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 195. САСУН, 156×100, 48×48. | 207. ВАН, 220×140, 35×35. |
| 196. ВАН, 240×140, 40×40. | 208. ИДЖЕВАН, 120×80, 40×40. |
| 197. ЗАНГЕЗУР, 160×80, 40×40. | 209. ВАН, 169×99, 40×40. |
| 198. АРЦАХ, 229×145, 35×35. | 210. ВАН, 190×120, 48×48. |
| 199. ВАН, 160×100, 45×45. | 211. ВАН, 360×240, 40×40. |
| 200. ГОРИС, 157×104, 35×35. | 212. ВАН, 260×130, 45×45. |
| 201. ЕХЕКНАДЗОР, 215×140, 40×40. | 213. ВАЙОЦ-ДЗОР, 210×140, 35×35. |
| 202. АРЦАХ, 195×131, 40×40. | 214. ВАН, 189×120, 45×45. |
| 203. НАХИДЖЕВАН, 210×125, 35×35. | 215. ВАН, деталь. |
| 204. ИДЖЕВАН, 180×110, 35×35. | 216. ВАН, деталь. |
| 205. ВАН, 205×130, 35×35. | 217. ВАН, 250×160, 40×40. |
| 206. ТАРОН, 220×130, 40×40. | |

ДЕТАЛИ ЭСКИЗОВ КОВРОВ И ДОРОЖЕК

- | | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|-----------|
| 218. Худ. М. МНАЦАКАНЯН, АРЦВАБЕРД. | 223. Худ. М. Варганян, ЗАНГЕЗУР. | |
| 219. — > — | ГАРУН. | |
| 220. — > — | АРЦВАНИСТ. | |
| 221. — > — | АШТАРАК. | |
| 222. — > — | САЯТ-НОВА. | |
| | 224. — > — | ЕРЕВАН. |
| | 225. — > — | ЗВАРТНОЦ. |
| | 226. Худ. М. Петросян, ТАТЕВ. | |
| | 227. — > — | ЗВАРТНОЦ. |

ARMENIAN RUGS
LIST OF REPRODUCTIONS

1. Dragon rug, ARTSAKH, XIX c, wool, 260×125¹, 40×40², SMHA³.
2. Dragon rug, ARTSAKH, SYUNIK, wool, XIX c. II half, 230×130 35×35.
3. ARTSAKH, 1895, wool, 320×120, 40×40, SMHA.
4. Gohar, XVII c., wool, 310×116, 40×40, nat. m. of. Fr.
5. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 210×125, 40×40, Brit. m.
6. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 240×160, 40×40.
7. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 318×153, 30×30.
8. ARTSAKH, XIX c., I half, wool, 212×140, 35×35.
9. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 220×100, 36×36.
10. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 520×155, 35×35.
11. ARTSAKH, XIX c., wool, 385×110, 40×40, SMHA.
12. ARTSAKH, 1915, wool, 295×250, 40×40, SMHA.
13. SYUNIK, XIX c., wool, 160×145, 40×40, SMHA.
14. SYUNIK, XIX c., wool, 160×145, 40×40, SMHA.
15. SYUNIK, XIX c., wool, 160×145, 40×40, SMHA.
16. SISIAN, XIX c., II half, wool, 245×141, 36×36.
17. ZANGUEZOR, XIX c., II half, wool, 276×112, 36×36.
18. ZANGUEZOR, XIX c., wool, 270×115, 50×50, SMHA.
19. ZANGUEZOR, XIX c., wool, 288×122, 45×45, SMHA.
20. AREVAGORG, 1850, wool, 260×140, 45×45, SMHA.
21. NAKHICHEVAN, XIX c., wool, 230×132, 50×50, SMHA.
22. NAKHICHEVAN, XIX c., wool, 231×143, 40×40, SMHA.
23. NAKHICHEVAN, XIX c., wool, 210×115, 40×40, SMHA.
24. NAKHICHEVAN, XIX c., II half, wool, 283×115, 45×45, SMHA.
25. MEGHRI, XIX c., II half, wool, 182×130, 36×36.
26. VAYOTS DZOR, XIX c., II half, wool, 185×129, 40×40
27. VAYOTS DZOR, XIX c., wool, 270×118, 30×30.
28. VAYOTS DZOR, XIX c., wool, 270×130, 35×35.
29. VAYOTS DZOR, 1914, wool, 297×135, 35×35, SMHA.
30. VAYOTS DZOR, XIX c., wool, 235×140, 36×36, SMHA.
31. VAYOTS DZOR, XIX c., wool, 180×130, 40×40, SMHA.
32. KOTAYK, XIX c., II half, wool, 285×140, 30×30.
33. SALMAST, XIX c., wool, 250×115, 40×40, SMHA.
34. SALMAST, XIX c., wool, 286×128, 40×40, SMHA.
35. VASPOORAKAN, XIX c., wool, 210×130, 38×38, SMHA.
36. VASPOORAKAN, XIX c., II half, wool, 235×100, 26×26.
37. VASPOORAKAN, XIX c., I half, wool, 315×102, 30×30.
38. SASOON, XIX c., wool, 230×110, 35×35, SMHA.
39. ALASHKERT, XIX c., II half, wool, 165×146, 28×28, SMHA.
40. IJEVAN, 904, wool 260×120, 40×40, SMHA.
41. AKRALTSKHA, XIX c., wool, 276×125, 40×40, SMHA.
42. ARTSAKH, 1917, wool, 130×140, 40×40 Priv.col.
43. YEREVAN, XIX c., wool, 270×135, 35×35, SMHA.
44. Dragon rug, KARS, XIX c., I half, wool, 326×137, 35×35.
45. ASHTARAK, XIX c., wool, 305×96, 40×40, SMHA.
46. OSHAKAN, XIX c., wool, 230×120, 36×36, SMHA.
47. OSHAKAN, XIX c., I half, wool, 245×125, 35×35.
48. ARTSAKH, XIX c., I half, wool, 172×107, 35×35.
49. KOGHB, NOYEMBERIAN district, XIX c., II half, wool, 185×113, 40×40.
50. SHAMSHADIN, 1903, wool, 230×120, 40×40, SMHA.
51. IJEVAN, 1896, wool, 310×190, 40×40, Priv. col.
52. SHIRAK, XIX c., wool, 245×130, 40×40, SMHA.
53. ERZROOM, 1767, wool, 272×146, 50×50, SMHA.
54. VAYOTS DZOR, XIX c., I half, wool, 175×120, 40×40.
55. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 228×127, 40×40, SMHA.
56. ARTSAKH, XIX c., I half, wool, 355×95, 35×35.
57. SILKEN rug, 1917, 12×11, 100×100, SMHA.
58. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 451×104, 35×35.
59. ARTSAKH, a detail.
60. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 209×128, 40×40.
61. ARTSAKH, XIX c., II half, wool, 205×130, 35×35.
62. ARTSAKH, a detail.
63. ARTSAKH, detail.
65. DRAGON RUG, variant, XVII c., 350×254, 40×40.
65. DRAGON RUG, variant, XVII c., 350×254, 40×40.
66. ANAHIT, XVII c., II half, 213×147, 40×40.
67. ANAHIT, detail.
- 67a. ANAHIT, detail.

¹ Sizes are given in centimetres.

² Density of fabric.

³ State Museum of the History of Armenia (SMHA)

68. Painter H.KESHISHIAN, SHIRAK, 1938, 250×170, 45×45.
69. Painter H.KESHISHIAN, SHIRAK, 1939, 195×130, 40×40.
70. " " SHIRAK, detail.
71. " " SHIRAK, detail.
72. " " YEREVAN, 1940, 170×100, 50×50.
73. " " YEREVAN, 1940, 220×135, 40×40.
74. " " VAGHARSHAPAT, 1946, 220×150, 40×40.
75. " " OSHAKAN, 1946, 190×130, 40×40.
76. " " ZVARTNOTS, 1946, 210×135, 40×40.
77. " " ZVARTNOTS, detail.
78. " " YEREVAN, 1946, 210×150, 45×45.
79. Painter H.KESHISHIAN, SEVAN, 1947, 227×156, 50×50.
80. " " SEVAN, detail.
81. " " SEVAN, detail.
82. " " AIGUESTAN, 1947, 240×160, 45×45.
83. " " AIGUESTAN, detail.
84. " " YEREVAN, 1947, 180×120, 40×40.
85. " " VARDENIS, 1948, 210×140, 45×45.
86. " " SEVAN, 1948, 190×130, 45×45.
87. " " SEVAN, detail.
88. " " ARTIK, 1949, 220×140, 45×45.
89. Painter H.KESHISHIAN, HAYASTAN, 1950, 220×150, 45×45.
90. " " YEREVAN, 1950, 160×90, 40×40.
91. " " YEREVAN, detail.
92. " " LUSAKERT, 1950, 240×160, 48×48.
93. " " YEREVAN, 1950, 340×220, 40×40.
94. " " AIGUESTAN, 1950, 210×140, 45×45.
95. " " AIGUESTAN, detail.
96. " " AIGUESTAN, detail.
97. " " ZVARTNOTS, 1951, 180×90, 40×40.
98. " " YEREVAN, 1951, 180×120, 40×40.
99. Painter H.KESHISHIAN, YEREVAN, detail.
100. " " TARONIK, 1951, 220×150, 40×40.
101. " " TARONIK, detail.
102. " " ZANGUEZOR, 1951, 220×120, 40×40.
103. " " ZANGUEZOR, detail.
104. " " ZANGUEZOR, detail.
105. " " YEREVAN, 1953, 220×150, 40×40.
106. " " ZVARTNOTS, 1955, 250×150, 40×40.
107. " " YEREVAN, 1955, 220×126, 45×45.
108. " " YEREVAN, 1959, 350×240, 40×40.
109. " " YEREVAN, 1963, 287×197, 40×40.
110. Painter H.KESHISHIAN, YEREVAN, detail.
111. " " ANAHIT, 1964, 400×300, 40×40.
112. " " ANAHIT, detail.
113. Painter H.TABAKIAN, TSGHAKAVAN, 1954, 195×145, 45×45.
114. " " TSAGHKAVAN, detail.
115. " " TSAGHKAVAN, detail.
116. " " IJEVAN, (retreatment), 200×144, 40×40.
117. " " SOORHANDAK, 1954, 320×72, 45×45.
118. " " VOSKEVAZ, 1959, 340×80, 40×40.
119. " " ZEYTOON, 1965, 205×136, 40×40.
120. Painter H.TABAKIAN, AKHTAMAR, 1966, 220×150, 45×45.
121. " " YEGHNIKNER, 1967, 215×146, 40×40.
122. " " YEGHNIKNER, detail.
123. " " YEGHNIKNER, detail.
124. Painter R.SHAHVERDIAN, ANAHIT, 1956, 220×120, 45×45.
125. " " ANAHIN, detail.
126. Painter R.MARGARIAN, YEREVAN, 1954, 230×135, 40×40.
127. " " YEREVAN, detail.
128. " " AREVIK, 1955, 230×150, 40×40.
129. " " IJEVAN (retreatment), 1955, 200×144, 40×40.
130. Painter R.MARKARIAN, ANI, 1956, 279×79, 40×40.
131. " " ANI, detail.
132. " " SEVAN, 1957, 277×76, 40×40.
133. " " ANI, 1957, 210×140, 40×40.
134. " " SEVAN, 1958, 160×90, 40×40.
135. " " GORIS, 1958, 180×120, 40×40.
136. " " ZVARTNOTS, 1959, 160×100, 40×40.
137. " " SHIRAK, 1959, 235×146, 40×40.
138. " " SASOON, 1960, 169×106, 40×40.
139. " " ZVARTNOTS, 1961, (variant), 240×150, 40×40.
140. Painter R.MARGARIAN, YEREVAN, 1962, 170×105, 40×40.
141. " " YEREVAN, 1962, 233×152, 40×40.
142. " " YEREVAN, detail.
143. " " YEREVAN, 1962, (a variant), 210×135, 40×40.
144. " " YEGHNIKNER, 1963, 200×125, 40×40.
145. " " YEGHNIKNER, detail.
146. " " KHATCHEN, 1966, 330×210, 40×40.
147. " " SEVAN, 1970, (a variant), 90×60.
148. Painter T.IGUITIAN, LORI, 1970, (retreatment), 350×260, 40×40.
149. " " SYUNIK, 1971, (retreatment), 350×75, 40×40.
150. Painter T.IGUITIAN, ARTSVAPAR, 1973, (retreatment), 340×300, 40×40.
151. " " VAYOTS DZOR, 1974, (retreatment), 80, 45×45.
152. Painter M.MNATSAKANIAN, TSARAGORG, 1972, (retreatment), 300×200, 40×40.
153. " " ARTSAKH, 1973, (retreatment), 184×125, 35×35.
154. " " LORI, 1974, (retreatment), 130×100, 40×40.
155. " " ARTSVAGORG, 1974, 300×200, 40×40.
156. " " ARGUSHTI, 1975, 169×112, 40×40.
157. " " ARGUSHTI, detail.
158. " " ARGUSHTI, detail.
159. " " ARGUSHTI, detail.
160. Painter M.MNATSAKANIAN, LORI, 1975, (retreatment), 253×83, 35×35.
161. " " MOOSH, 1975, (retreatment), 220×130, 40×40.
162. " " HOBELYANAKAN, 1977, 200×115, 40×40.
163. " " HOBELYANAKAN, detail.

- | | | | | | |
|------|---|--|------|--|---|
| 164. | " | TSARAGORG, 1978, (retreat-
ments, 168×100, 40×40. | 181. | " | ARTSAKH, 1977, (retreatment), 300
×72, 40×40. |
| 165. | " | TSARAGORG, detail. | 182. | " | BERD, 1977, (retreatment), 387×
97, 35×35. |
| 166. | " | VAN, 1978, (retreatment), 305
×195, 40×40. | 183. | " | ANI, 1978, (retreatment), 307×90,
40×40. |
| 167. | " | VAN, detail. | 184. | " | ANI, 1978, (retreatment), 260×158,
45×45. |
| 168. | Painter M.VARDANIAN, ZANGUEZOR, (retreatment), 353×
91, 40×40. | | 185. | " | ANI, detail. |
| 169. | " | GORIS, 1972, (retreatment), 245×
125, 40×40. | 186. | " | ANI, detail. |
| 170. | Painter M.VARDANIAN, SEVAN, 1973, (retreatment), 240×
120, 40×40. | | 187. | " | ORHVI EN PAAHE, 1978, 159×
108, 45×45. |
| 171. | " | ZVARTNOTS, 1975, 320×215, 40
×40. | 188. | " | ANI, 1978, (retreatment, variant).
260×158, 40×40. |
| 172. | " | ZVARTNOTS, detail. | 189. | " | TRCHNAGORG, 1978, 310×100, 40×40. |
| 173. | " | ZVARTNOTS, detail. | 190. | Painter M.PETROSIAN, VAN, (retreatment), 312×222, 40×40. | |
| 174. | " | GAROON, 1975, 161×122, 40×40. | 191. | Painter H.SHAHNAZARIAN, YEREVAN, 1960, 210×135, 45
×45. | |
| 175. | " | ANI, 1975, 199×150, 40×40. | 192. | " | CILICIA, 1969, 179×120, 40×40.
×40. |
| 176. | " | AREVAGORG, 1975, (retreatment),
193×120, 40×40. | 193. | " | VAN, 1974, (retreatment), 360
×210, 40×40. |
| 177. | " | YEREVAN, 1976, 172×118, 40×40. | 194. | " | VAN, 1974, (retreatment), 350
×256, 40×40. |
| 178. | " | TRCHNAGORG, 1976, 300×250,
40×40. | | | |
| 179. | " | TRCHNAGORG, detail. | | | |
| 180. | Aghotagorg, 1898, wool, 182×140, 40×40, nat. m. of Fr.
315×210, 40×40. | | | | |

SAMPLES OF OLD RUGS PRODUCED BY THE "HAIGORG" WORKS

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 195. SASSOON, 156×100, 48×48. | 207. VAN, 220×140, 35×35. |
| 196. VAN, 240×140, 40×40. | 208. IJEVAN, |
| 197. ZANGUEZOR, 160×80, 40×40. | 209. VAN, 169×99, 40×40. |
| 198. ARTSAKH, 229×145, 35×35. | 210. VAN, 190×120, 48×48. |
| 199. VAN, 160×100, 45×45. | 211. VAN, 360×240, 40×40. |
| 200. GORIS, 157×104, 35×35. | 212. VAN, 260×130, 45×45. |
| 201. YEGHEGNADZOR, 140×215, 40×40. | 213. VAYOTS DZOR, 210×140, 35×35. |
| 202. ARTSAKH, 195×131, 40×40. | 214. VAN, 189×120, 45×45. |
| 203. NAKHICHEVAN, 210× , 35×35. | 215. VAN, detail. |
| 204. IJEVAN, 180×110, 35×35. | 216. VAN, detail. |
| 205. VAN, 205×130, 35×35. | 217. VAN, 250×160, 40×40. |
| 206. TARON, 220×130, 40×40. | |

PICTURES FROM SKETCHES OF RUGS AND STRIP-CARPETS

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 218. Painter M. MNATSAKANIAN, ARTSVABERD. | 223. Painter M.VARDANIAN, ZANGUEZOR. |
| 219. " " GAROON. | 224. " " YEREVAN. |
| 220. Painter M. MNATSAKANIAN, ARTSVANIST. | 225. " " ZVARTNOTS. |
| 221. " " ASHTARAK. | 226. Painter M. PETROSIAN, TATEV. |
| 222. " " SAYAT-NOVA. | 227. " " ZVARTNOTS. |

ՎԱԶԳԵՆ ԳԵՐԱՍԻՄԻ ԱԶԱՏՅԱՆ

Կազմող

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԳԵՐ

(Հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով)

Թարգմանիչներ՝ **Հ. Հ. Այվազյան** (ռուսերեն տեքստի),

Մ. Հ. Սողիկյան (անգլերեն տեքստի)

Սլայդները պատրաստել են **Վ. Գ. Ազատյանը, Վ. Հ. Ադիյանը,**
Ա. Վ. Ազատյանը:

Խմբագիր՝ Գ. Խ. ԴԵՎՐԻԿՅԱՆ

Հարերեն տեքստի խմբագիր՝ **Է. Գ. Շահնազարյան**
Նկարիչ՝ **Մ. Ռ. Սոսոյան**

Մակետը, տեխնիկական և գեղարվեստական
խմբագրությունը՝ **Է. Հ. Մանճապանյանի**
Սրբագրիչ՝ **Լ. Ս. Սահակյան**

ВАЗГЕН ГЕРАСИМОВИЧ АЗАТЯН
Составитель

АРМЯНСКИЕ КОВРЫ

(На армянском, русском и английском языках)

Переводчики **Г. А. Айвазян** (русского текста), **М. О. Согиан**
(английского текста).

Изготовление цветных слайдов — **В. Г. Азатян, В. А. Адмян, А. В. Азатян.**

редактор — **Г. Х. ДЕВРИКЯН.**

Редактор русского текста **Г. Я. Амбарян**
Художник **М. Р. Сосоян**
Составление макета, худ. и техническое редактирование
Э. О. Чанчапаняна
Корректор **А. А. Азарян**

VAZGEN G. AZATIAN
Compiled by

ARMENIAN RUGS

(In Armenian, Russian and English)

Translators — **Н. Н. Aivazian** (Russian)
М. О. Soghikian (English)

Colourslides by **V. G. Azatian, V. H. Adiyani, A. V. Azatian.**

English text editor **R. V. Der-Knatchaturian**
Cover by **M. R. Sosoyan**
Modelling, decoration and technical editor— **E. H. Chanchapanian**

Գրաչար՝ Հ. Ժ. Ղուկասյան, էջկապ՝ Տ. Կ. Հակոբյան, վարպետ՝
Ա. Ն. Գրիգորյան: Կլիշեների սրբագրությունը՝ Մ. Գ. Կարապետ-
յան, վարպետ՝ Ն. Կ. Ավետյան: Տպագրիչներ՝ Ա. Զ. Բաբան, Խ.
Ա. Եղոյան, Մ. Հ. Մելքոնյան, վարպետ՝ Կ. Ծ. Վարույան: Կազ-
մարար՝ Ա. Մ. Գինոսյան, Ա. Ա. Մովսիսյան, վարպետ՝ Ա. Լ.
Խալաթյան: Գլխ. տեխնոլոգ՝ Ա. Ա. Մատինյան, տեխնոլոգ. Հ. Մ.
Թումանյան: ՏՎԲ-ի պետ՝ Ա. Ս. Գրիգորյան: Արտատրամական բաժնի
վարիչ՝ Ե. Հ. Ղևոնդյան: Գլխավոր ինժեներներ՝ Ռ. Ե. Օհանյան:
Տպարանի ղիրեկտոր՝ Մ. Ռ. Կոպյան:

Наборщик А. Э. Гукасян, верстальщик Т. К. Акопян,
мастер С. Н. Григорян. Корректурa клише М. Г. Карапетян,
мастер Н. К. Аветян. Печатники: А. Д. Бабаев, Х. А. Егоян,
М. Г. Мелконян, мастер К. Ш. Варосян. Переплетчики: С. М.
Гинюсян, А. А. Мовсисян, мастер А. Л. Халатян. Гл. технолог:
А. А. Матинян, технолог А. М. Туманян. Нач. ОТК А. С.
Григорян: Нач. производственного отдела Е. А. Гевондян. Гл.
инженер Р. Е. Оганян. Директор типографии М. Р. Копян.

ИБ 2/4

Հանձնված է շարվածքի 10. 05. 84 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 14. 05. 85 թ.: Ֆորմատ 70×108¹/₈:
Թուղթ կալենապատ, տպագրությունը բարձր, տառատեսակ «Մճա-
ցականյան», 47,6 պայմ. տպագր. մալ. 212,82 պայմ. ներկ. թերթ,
հրատ. 42.2 մամ.: Տպարանակ 10000: (I թողարկում 1—5000):

Պատվեր 1560: ՎՖ 05642: Գինը՝ 13 ռ. 20 կ.:

«Հասարակական» հրատարակչություն Երևան—9, Տերյան 91.

Издательство «Айастан», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀԱՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի
գործերի պետական կոմիտեի № 1 տպարան, Երևան,

Ալավերդյան 65:

Типография № 1, Госкомитета Арм. ССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли, Ереван, ул. Алавердяна 65.