

ՖՐԻՆԱԲԱԲԱՅԱՆ

Պարունական գիտությունների թեկնածու

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆԵՐ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՆԻԻ ԶՆԱՐԱԿԱԾ ԹԱՍԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Միջնադարյան քրիստոնեական կանոնիկ արվեստին զուգընթաց XI-XII դդ. սկսվում է համապարփակ մի շարժում, որը բնութագրվում է որպես քաղաքային կյանքի և աշխարհիկ մտածողության շրջան: Դա ռեալ կյանքի զգացողությունը և ճանաչումն է, երբ արվեստագետը իր տաղանդի և վարպետության սահմաններում ստեղծում է ժամանակի ոգուն համապատասխան գործեր: Եկեղեցական ճարտարապետության մեջ մուտք է գործում նոր ոճ, որը դրսևորվում է աշխարհիկ կառուցվածքների շրջանակներում մշակված ձևերով: Քանդակագործության մեջ կրոնական պատկերացողությունը լրացվում է պատմական իրողության հիմքի վրա ներկայացվող կոնկրետ անձնավորություններով¹:

Ձեռագրերում ավետարանական պատկերները նույնպես համալրվում են աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող թեմաներով: Արհեստավորները, վաճառականները, գրիչները, երաժիշտները, պարողները համոզեց են զալիս որոշակի միջավայրում կամ այնպիսի գործողության մեջ, որն օժանդակում է կերպարի ճանաչմանը: Քանի որ վերջինները ստեղծվել են ոչ բացահայտ մեթոդներով, ուստի նկարիչները շեշտել են նրանց արտաքին հատկանիշները՝ հագուստի ձևերը, օգտագործված իրերի ճշմարտացի վերարտադրությունը²: Միջնադարյան կիրառական արվեստում էլ նկատվում է նույն ռեալ աշխարհի զգացողությունն ու մարդուն շրջապատող առօրյա կյանքի արտոցալույժը՝ ծառեր, ծաղիկներ, թռչուններ, կենդանիներ և այլն:

Այս ամենը փայլուն ձևով արտացոլված է միջնադարյան Հայաստանի տարբեր շրջանների պեղումներից ի հայտ եկած իրերի վրա: Բազմաթիվ պղնձե կաթսաները, կանթեղները, ջահերը, հախճապակե, ջնարակված, ապակյա անոթները, դրոշմազարդ կարասները և այլ առարկաներ իրենց բազմազանությամբ և կատարման բարձր արվեստով հաստատում են միջնադարյան քաղաքի հասարակական-տնտեսական առաջադիմությունն ու մշակույթի վերելքը:

Այդ բազմաճյուղ խմբի մեջ առանձին տեղ են գրավում կավե ջնարակապատ խեցանոթները: Նկարիչ-վարպետները գծագրման, փորագրման և այլ հմարանքներով կավե թասերի, պնակների, սկուտեղների փոքր մակերեսը հարդարել են այնպիսի պատկերներով, որոնք ակնհայտորեն ցուցադրում են նոր քաղաքային կյանքի հետ կապված տարրեր:

Այդպիսի տարրեր են պարունակում իրենց վրա միջնադարյան Անիի հանրահայտ երկու թասերը, որոնք հայտնաբերվել են մեծանուն հնագետ Ն. Մառի կողմից, Անիում կա-

¹ Մ. Մնացականյան, Հայկական աշխարհիկ պարկերաբանական, Երևան, 1976, էջ 1:

² Ա. Գևորգյան, Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, Երևան, 1978, նույնի, Հայկական մանրանկարչություն: Դիմանկար, Երևան, 1982:

տարած պեղումների ընթացքում:

տարած պեղումների ընթացքում:
Անոթներից մեկի վրա (ՀՊՊԹ - Աճի N 321, ԱԿ. 1) պատկերված է մի կին: Նրա դեմքը երկարավուն է, աչքերը՝ մշամ, քիթը՝ արտահայտիչ, մազերը՝ երկար, հագուստը՝ լայնա-
երկարավուն է, աչքերը՝ մշամ, քիթը՝ արտահայտիչ, մազերը՝ երկար, հագուստը՝ լայնա-
վուն, ձեռքերը վեր բարձրացրած՝ շարժում արտահայտող մատներով³: Կնոջ թիկունքի
բաց տարածությունը լրացված է ժայպվեմամբ շղթայակապ զարդով, որի մի հատվածն
է պահպանված (անոթը թերի է): Ջնարակած թասի ներսում, բաց դեղնականաչավուն ֆո-
նի վրա, թեթև փորագրությամբ արված պատկերը եզակի և ինքնատիպ մի օրինակ է, որի
քննությամբ հնարավորություն է ընձեռվում լրացնելու մեր պատկերացումները թատերա-
կան արվեստի ժանրերից մեկի՝ պարարվեստի մասին:

Հնագույն ժամանակներից մինչև միջնադար Հայաստանում թատերական զվարճալիքները սկսվել են արքայական և մախարարական խմբույքներից և խրախճանքներից, որոնք եղել են երգի, խաղի, առակների, զրույցների և վեպերի հորինման և ավանդման ասպարեզ⁴:

Հստ Հացուճու Ակարագրության, խնդրվեցին սեղաններն ու բազմոցները դահլիճում դասավորվել են պատերի երկայնքով, իսկ կենտրոնում գուսամների համար թողնվել է ազատ հրապարակ։ Երգն ու խրախճանքը սկսվել է ճաշկերույթից հետո՝ վարձակների կայքում, պազշոտ մնջախաղեր, սրախոսություններ և այլն։ Իշխանները, սեպուհներն ու նախարարները, թիկնած իրենց բարձերին, գինի են խմել և դիտել այդ ներկայացումները⁵։ Նրանք ունեցել են սիրելի գուսամներ և վարձակներ։ Հայտնի է Նազեմիկը՝ Բակուր Սյունյաց նահապետի վարձակը (հարճ), որը գրավում է իշխանին. հյուր եկած՝ Տրդատ Քաղառնուն ուշադրությունը։ Վերջինս հափշտակվում է աղջկա պարով, բռնությամբ խլում է նրան, անգուսա ձևով սեղանակիցների մոտ գցվում և համբուրում է, այնուհետև ձիուն նստեցնում և փակցնում է Սպեր։ Խորենացու խոսքերով, Նազեմիկը շատ գեղեցիկ էր և նվազում էր ձեռքերով (վարձակը Աստվածաշնչի մեջ դրված է հումարենի «Երգչուհի» բառի տակ)⁶։

Ամառուն զրուցագրի՝ կարծեցյալ Ծապուր Բագրատունու նկարագրությամբ (X դ.), Դե-
րեն Արծրունին իր ապարանքում մտած զվարճանում էր այցելուների ընկերակցությամբ:
«Գալին սովորականքն՝ փողաճարքն և քմարաճարքն, և տառեղաճարքն, և խաղարարիքն
կաքաւէին առաջի մորա»⁷:

Վարձակների մասին այլ ձևով է խոսում Սիմոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը՝ «և զանալին կազալսն լկոի և բոզահոմանի աղճատանն հերարձակ եւ անամաչ առաջի բազմակա-
նացն որպէս զանաւուն կացուցանէր եւ արբոշեալ լաղո ցանկութեան գիճական գործոյն

³ Բ. Շեկովնիկով, Полипыя керамика из раскопок города Ани, Ереван, 1957, с. 8, փն՝ս ևսն Ծ. Բարսյան, Հայաստանի գեղարվեստական խնդրերի զարդաները, Երևան, 1981, էջ 65:

⁴ Ն. Հովհաննիսյան, Թավրոսը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 216:

⁵ Վ. Վ. Կացուսի, Ճաշեր և խնջույքներ Հին Կայասարանի մեջ, Վանստիկ, 1912, էջ 255:

⁶ Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1968, ԿԳ, էջ 197, քննն նաև Մ. Արևոյան, Երկեր, հ. Բ, Երևան, 1967, էջ 193:

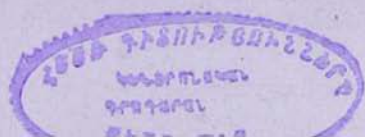
⁷ Պատմություն Անանուն գրուցագրի, Երևան, 1981, էջ 115:



Նկ. 1



Նկ. 2





სქ. 6



სქ. 7



სქ. 8

գմեծ բարկություն և զանըմբերելի աղետս անձինն գործելով»⁸:

Նման բացասական վերաբերմունքի հիմքը Հերովդեսի աղջկա՝ Սալոմեի կերպարն է եղել. «Եւ իբրև եղեն ծնունդը Հերովդի կաքաւեաց դուստրն Հերովդիայի մեջ բազմակահին, և հաճոյ թունցաւ Հերովդի» (Մատթ. ԺԴ 6):

Ավետարանում տեղ գտած այս պատմությունը որպես սկզբնաղբյուր շարունակել է մնալ միջնադարի, հետագա շրջանի ուսումնասիրողների և մատենագիրների ուշադրության կենտրոնում:

Սիմեոն Աղձնացին չնայած վարձակ կանանց բացասական է վերաբերվում, բայց փաստ է, որ պալատական կամ հրապարակային թատրոնի, թատերական զվարճալիքների կենտրոնական դեմքերից մեկը վարձակն է եղել՝ մարդկանց զգայական վայելքի կոչողը, հմայքի, աշխարհիկ սիրո գաղափարի կրողը: Այս գաղափարը, ինչպես նշում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը, մխրճված է միջնադարյան աշխարհիկ, երբեմն էլ հոգևոր անհատի կենցաղի և երևակայության մեջ: Այն մի ծայրով Հռոմում է, մյուսով՝ Բյուզանդիայում և Ասորիքում, հասնում է մինչև Նազեցիկը և մինչև XIII դար, Ֆրանսիայում հռչակված Ազնաա պարունիին:

Վարձակները պետք է որ գեղեցիկ հագնված լինեին. «Զիրեանք պճնեն, զարդարեն, ծարուրեն և դեղեն, ոտքն և ձեռքն հինալեն, կարմիր ու կանաչ հագնեն, ոսկի, արծաթ վզնոց, գինտ, մատանի դնեն և մազի վերայ և ոսկի հալխայ անցանեն՝ թող զայլ դումաշեղեն հանդերձքն... ելնեն պարեն, կաքաւեն, աչքը ունքն ոլոր տան, ձեռքը, մատերն խաղացնեն...»⁹:

Բաց դեղնավուն ջնարակած ֆոնի վրա, թեթև փորագրության հնարանքով անոթի վրա պատկերված կինը մույնպես պարում է: Նրա ձեռքերի շարժումները կենդանի և արտահայտիչ են՝ թեքված դեպի աջ, մատները մուրք են և արտիստիկ, դեմքը ձվաձև է, աչքերը՝ նշաձև, բերանը՝ համեմատաբար փոքր: Հագուստը լայնաթև է ասեղնագործած թեզզեքերան: Պարունու երկար մազերը թափված են ուսերին, գլուխը բաց է: Միջնադարում հերարձակ կինը լավ չի դիտվել հասարակության կողմից, քանի որ, ինչպես ասում են, գլխաբացությունը հակառակ է եղել կանացի պատվին:

Պատմիչները հերարձակ կանանց հիշատակել են մահվան ծիսակատարությունների, կամ սելջուկ զինվորների արտաքին նկարագիրը տալու կապակցությամբ: Թովմա Արծրունին Դերեցիկ Արծրունու մահվան առիթով գրում է. «... տիկնայք և աղախնայք թողեալ զկանացի բնութեանն պատիւ՝ ի գոեհս և փողոցս բացազլխաւ ընդ երկիր զանձինս իրեանց քարշէին»¹⁰:

Հերարձակ կանանց մասին վկայակոչում է և Մատթեոս Ուռհայեցին. Սենեքերիմ թագավորի որդի Դավիթը 1018 թվականին Հայոց արքայական զնդի գլուխ է անցել և դիմադրել Վասպուրական խուժած թուրքերին, որոնք, պատմիչի խոսքերով՝ «այլակերպ զնոսա, աղեղնատուր և հերարձակս, իբրեւ զկանայս»¹¹:

⁸ Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձև. 663, էջ 33ր, բերվում է ըստ Շ Նովիանսիյանի, էջ. աշխ., էջ 255:

⁹ Տե՛ս Շ. Նովիանսիյան, էջվ. աշխ., էջ 228:

¹⁰ Թովմայի վարդապետի Արծրունու, Պարունիսի Կանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 426 – 427:

¹¹ Պարունիսի Մարթեոսի Ուռհայեցու, Երուսաղեմ, 1869, ԼՇ., էջ 58:

տվել նկարչին համարձակ կերպով ցուցադրելու նրա կատարողական արվեստը:

Անկրկնելի մեկ այլ օրինակ է Անիի պատկերազարդ թաղը: Այն խորը, կտրավուն իրանով, ներս թեքված պսակով ջնարակած կավանոթ է (ՀՊՊԹ N 306 - Անի, նկ. 2): Հ. Օրբելին առաջինն է ուսումնասիրել անոթի վրայի պատկերը, հաստատել վերջինիս հագուստի ազգային տարազի փաստը և ներկայացրել այն իբրև կին: Շեկովնիկովը ընդունել է նույն վարկածը: Նա գրում է, որ անոթի հատակին կին է պատկերված ամբողջ հասակով: Ձախ ձեռքը հեմել է կողքին, աջով բռնել է հավանաբար հայելի: Դեմքը երկարավուն է, մեծ, կտրուկ արտահայտված քթով: Մազերը ծածկված են գլխարկով, որի ուղղանկյուն եզրագծերը ստեղծում են գլխաշորի տպավորություն: Գլխաշորը կանաչ է, զգեստի վերևի մասը՝ դեղին, փեշը գծավոր՝ սպիտակ, դեղին, կանաչ գույների հերթականությամբ: Կին լիճելը հաստատելու համար Շեկովնիկովը զուգահեռներ է անցկացնում ձեռագրերի էջերում պատկերված կանանց հետ: Անոթի վրայի կին լիճելը, ընդունելով իբրև հավաստի աղբյուր, կրկնել են և այլ ուսումնասիրողներ¹⁷:

Չ. Մայսուրաձեն ընդունել է Անիի պատկերի կին լիճելը: Այն համեմատել է Դմանի-միում հայտնաբերված անոթի վրայի երիտասարդ տղամարդու պատկերի հետ¹⁸: Դմանիսիի պատկերի զուգահեռները փնտրել է վրացական պատկերազարդության մեջ՝ ներկայացնելով վերջինիս տեղական ծագումը (նկ. 3): Նա համաձայնվել է Անիի թասի տեղական արտադրության փաստի հետ, բայց միաժամանակ ժխտել է պատկերված անձնավորության հայ լիճելը: Մերձավոր Արևելքում և Անդրկովկասում XI-XIII դդ. ընդունված խեցանոթների նկարազարդման հնարանքների բնորոշ ընդհանրությունների հիման վրա Անիի պատկերը համարել է արևելյան:



Նկ. 3



Նկ. 4

Քննության առարկա չդարձնելով այս թեման՝ ավելացնենք միայն, որ վրաց գիտնականի տեսադաշտից դուրս են մնացել, սակայն, հայկական միջնադարյան ձեռագրերում պատկերված անձնավորությունները, ովքեր իրենց արտաքին մանրամասներով նման են Անիի թասի վրա պատկերված մարդուն: Եվ իրոք, վերջինս ժամանակին հայ գիտնականների կողմից համեմատվել է միջնադարյան մանրանկարչության նկարների հետ: Մեկը՝ 1317 թ. Վայոց ձորում գրված ձեռագրի պատկերի՝ Գրիգորի կին Մամախաթունն է (նկ. 4): Նա կրում է լայն, առանց գոտու, մուրք կերպասե ծաղկազարդված հագուստ, գլխին ունի կապույտ և կարմիր գույնի

¹⁷ И. Орбели, Краткий каталог анийского музея древностей, С.Петербург, 1910, N 3, с. 54, Б. Шелковников, ук. соч., с.16. Ֆ. Բարսյան, Եզված աշխ., էջ 66:

¹⁸ З. Майсұрадзе, Грузинская художественная керамика XI-XIII вв., Тбилиси, 1954, рис. 1054.

երիզներ ունեցող քող: Մյուսը՝ 1586 թ. Ավետարանի մեջ պատկերված մեկ այլ կին է (Ակ. 5), երիզներ ունեցող քող: Մյուսը՝ 1586 թ. Ավետարանի մեջ պատկերված մեկ այլ կին է (Ակ. 5), երիզներ ունեցող քող: Մյուսը՝ 1586 թ. Ավետարանի մեջ պատկերված մեկ այլ կին է (Ակ. 5), երիզներ ունեցող քող:

Դիմանկարի էությունը և ով լինելը բացահայտելու համար շատ ավելի խոսում է մեկ ուրիշը՝ Հաղպատի 1211 թ. Ավետարանը, գլխազարդված Անիի մոտ, Բեխենց վանքում: Ձեռագրի խորանների լուսանցքներում գլխիչը պատկերել է իր ժամանակակիցների՝ մուսն վանքի վանահայր Եղբայրիկին, կազմարար Աբրահամին, որը, ելնելով իր հազուստից, կարելի է ենթադրել, որ մուսնախոս հոգևորական էր: Մեկ այլ էջում, մուսնախոս խորանի լուսանցքում, պատկերված են աշխարհիկ անձնավորություններ՝ մեկը կուծը ձեռքին (հավանաբար գինով), մյուսը՝ մեծ ձուկը կախված ուսին դրած փայտի կեռից (Ակ. 6): Վերջինի կողքին կա մակագրություն՝ «Օերանիկ քանի գաս ձուկն բեր»:



Նկ. 5

Հետաքրքիր են պատկերված անձանց հազուստները: Օերանիկի հազուստը ավելի է մտան ջնարակած թասի վրա պատկերված մարդու հազուստին, հատկապես վերնագլխի անդրադարձումը: Նրա գլխարկը, կոշիկները ավելի բարդ ու գեղեցիկ են ձևավորված: Գլխարկի առջևի մասը եզերված է մորթիով, իսկ կոշիկները ունեն ծալքերով ավարտվող կապիչներ: Կուծով մարդը մուսնախոս մորթիով երիզված, բարձր ձևավոր գլխարկով է: Կարմիր ծաղկավոր վերնագլխից հարդարված է ասեղնագործված զարդերով:

Ուշադրության է արժանի նաև մեկ այլ խորանի լուսանցքում պատկերված գուսանը (Ակ. 7): Վերջինս, բարձր գլխարկը գլխին, թախտի վրա նստած սազ է նվագում: Նա ներկայացված է պտուղներով ծանրաբեռնված նոսր ծառի տակ, որի ճյուղերի վրա սիրամարդ է կանգնել: Այստեղ էլ իշխում են կարմիր, կանաչ, կապույտ գույները¹⁹:

Վերջապես, «Մուտք Երուսաղեմ»-ի գլխարկը (Ակ. 8): Թեման ավետարանական է. քաղաքում հանդիսություն է. դիմավորում են Քրիստոսին: Տիրոջը դիմավորող անձինք և ծառերի վրա նստած տղաները հազել են փակ վզով, ծալքավոր, տարբեր գույնի կտորներով համադրված շրջագլխիկներ²⁰:

Այդպիսի հարուստ զգեստները մտածել են տալիս, որ ձեռագրում պատկերված անձինք պատկանում են ունեւոր անեցիների դասին: Ակնհայտ է, որ գլխիչը ցանկացել է

¹⁹ Լ. Դուրմուշ, Տին հայկական մանրանկարչություն, Երևան, 1952, նկ. 14-17: Ա. Մաթևոսյան, Նշմարներ Անի քաղաքի զրգույթյան և մանրանկարչության, «Բանբեր Մարտնադարանի», N 14, Երևան, 1984: Կ. Մաթևոսյան, Անիի ձեռագրական մշակույթի որոշ առանձնահատկություններ, «Անի», 1992, N 3-4, էջ 66, 67:

²⁰ Լ. Դուրմուշ, Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, 1967, նկ. 18, 21:

իրական կյանքի հետ կապված հետաքրքիր պատկերներ ենթակայացնել: Հայտնի է նաև, որ քաղաքների աճի շնորհիվ մեծ թիվ կազմող վաճառականներն ու արհեստավորները առաջ են բերում նոր առևտրական դասին համապատասխան պահանջներ: Իրականության հանդեպ նրանց ունեցած մոտեցումը պահանջում է աշխույժ և կենդանի պատմություններ համաքաղաքացիների, շրջապատի ռեալ կյանքից, որպեսզի կարողանան հանգրստանալ իրենց առօրյա հոգնեցուցիչ աշխատանքից: Այդ իսկ պատճառով խորանների զարդերը դառնում են ճոխ, փոքր-ինչ սեթևեթ: Հաղպատի ձեռագրի նշված գեղանկերը կյանքից վերցրած փոքրիկ, աշխույժ պատմություններ են, որոնք միախառնվել են ավետարանական հայտնի պատկերներին, ավելի հետաքրքիր դարձնելու ընդհանուր կոմպոզիցիան: Թերևս Անիի թասն էլ նման մի աշխարհիկ թեմա է պատկերում: Հատկապես, որ երկուսն էլ ստեղծվել են նույն կենտրոնում և նույն ժամանակահատվածում:

Անիի կավանդի վրա պատկերված մարդը նույն բուսական կանաչ ճյուղերի, թռչունների ֆոնի վրա է պատկերվել, նույնատիպ հագուստ է կրում, գույների նույն համադրությունն է իշխում:

Նյութի վերջնական քննությունը հաստատում է, որ անոթի վրա տղամարդ է պատկերվել, որը իր հագուստի առանձնահատկություններով շատ նման է Հաղպատի ձեռագրի հերոսներին: Տղամարդ լինելու փաստերից մեկն էլ՝ նրա գլխարկն է: XI–XIII դդ. կանաչ պատկերվել են, սովորաբար, գլխաշորերով, իսկ տղամարդիկ՝ գլխարկով: Տարածված է եղել զմբեթարդ ձևը՝ վերը շրջած անկյունավոր եզրերով և ցցուն զարդով: Նման զարդ ենք տեսնում և քննարկվող պատկերի անկյունավոր եզրեր ունեցող գլխարկի կենտրոնում: 1983 թ. Օռդազավանքից (Մարտունու շրջան) հայտնաբերվել է կանաչ ջնարակապատ մի քերական, որի կենտրոնում տղամարդ է պատկերված (ՀՊՊԹ): Վերջինիս անկյունավոր եզրերով գլխարկի վրա նույն վերադիր զարդն է ամրացված:

Նման գլխարկները հիշեցնում են Սասանյան շրջանի խոր զմբեթարդ հայտնի ձևը, որոնց վրա հանգույց է արվել: Փավստոս Բուզանդի մոտ այն կոչվել է «աշխարհաւանդ հանգույց» (հավանաբար իշխանության նշան)²¹: Վերջինս ժամանակի ընթացքում փոփոխության է ենթարկվել, հանդես է եկել այլ ձևերով: Սակայն որոշ մանրամասներ, տվյալ դեպքում վերադիր հարդարանքը և ուղղանկյուն ծայրերը, հարատևել են և ուշ միջնադարում:

Պատկերի տղամարդ լինելու փաստերից է նաև գոտին, որը կապվել է մեջքին: Հայաստանում X–XIII դդ. քանդակներում հանդիպում են գոտիներով պատկերված տղամարդկանց պատկերներ²²: Ինչպես վկայում է Գրիգոր Տաթևացին, «Արանց է գոտին ոչ կանանց. կապեն արք ընդ մէջ և ընթանան ի ճանապարհ, ի վաստակս գործոց, կամ ի պատերազմ»²³:

Գոտեղծությունը բնորոշ է եղել ավելի կանանց: Ձեռագրի էջերում նրանք հանդես են գալիս թեթև և արձակ հագուստներով: Ուսումնասիրողների տեսադաշտից դուրս են մնացել նաև խեցեղենի վրա պատկերված անձի ոտքերը. ընդ որում երևում է միայն ձախը, քանի որ անոթը թերի է: Նա հազած ունի դեղին, փոքր սուր քիթ ունեցող երկարաճիտ տա-

²¹ Վ. Նացուեի, նշվ. աշխ., էջ 96:

²² Ս. Մնացականյան, Աղթամար, Երևան, 1983, նկ. 14, 15:

²³ Վ. Նացուեի, նշվ. աշխ., էջ 216–223:

Մեկ այլ կետում ասվում է. «Իսկ վասն հիւանդաց ամենայնի արգելեալ է սափրչաց առանց հրամանի բժշկաց արիւն առնուլն: Իսկ եթէ սափրիչն յանդգնեսցի ընդդէմ այսմ կանոնաց շարժելով խստարանց, առանց ամենայն գթութեան և արգելեալ լիցի այնուհետև ամենայն գործածումն արհեստին այն զամենայն ատուրս կենաց իւրոց»²⁶: Եթե եղել է օրենք, ապա ուրեմն սափրիչը մտել է արհեստավորական և բժշկական ընկերության մեջ: Թերևս այդ հանգամանքի շնորհիվ սափրիչի արհեստը պետք է որ ավելի լայն ճանաչում գտներ հասարակության մեջ:

Կասկած չի հարուցում, որ Ամիի խեցեղենի վրա պատկերվել է անեցի մշամավոր մի սափրիչ:

Ձեռագրում տեղ գտած հիշատակարաններում կան տարբեր մասնագիտության արհեստավորների և առևտրականների անուններ (կտավագործ, կոշկակար, ոսկերիչ և այլն), որոնք իրենց փոքր դրամագլխով հմարավորություն են ունեցել մուտք գործել մաս հիշատակարան՝ իբրև ձեռագրի մի մասի գնորդ կամ պատվիրատու²⁷:

Դիմապատկերի խոսում կեցվածքը վկայում է մրա վարպետ-արհեստավոր լինելու մասին: Ձեռքին բռնած իրերը մա ուղղել է դեպի դիտողը՝ հմարավորինս ցուցադրելով իր մասնագիտությունը, որի մասին կարծես թե ասվում է. «Ամենայն արհեստաւոր պիտի ըստ ամենայնի հըմտանալ և վարժիլ զուսանելի արհեստն, և ապա ազատօրէն գործածել վասն այլոց...»²⁸:

Ն. Մառը Ամիում կատարած պեղումների մասին գրում է. «Քաղաքի տարածքում հայտնաբերված արձանագրությունները լրացրել են մատենագիրների հայտնած հակիրճ և չոր տեղեկությունները, հետաքրքիր և բազմամշակական դարձրել դրանք, իսկ նյութական գտածոները, անեցիների բնակարանների և կահույքի հետ ծանոթությունը լույս են սփռում հին հայկական կյանքի այն կողմի վրա, որի մասին հայ մատենագիրները պահպանել են գերեզմանային լուրջություն»²⁹:

Ավելացնենք սակայն, որ այդ նույն հայ մատենագիրների, մասնագիտների միջոցով է, որ հմարավոր եղալ մոտովի մեկնաբանելու հնագիտական իրերի վրայի կնոջ և տղամարդու դիմապատկերները: Դրանք լույս են սփռում ոչ միայն անեցիների ազգային տարազի մանրամասների, այլև թատերական խաղերի և սափրիչի արհեստի պատմության անցյալի վրա³⁰:

²⁶ Նոր բառագիրք Հայկազնան լեզուի, Վենսիկի, 1837, հ. 2, էջ 703: Հր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. IV, Երևան, 1979, էջ 194: Բ. Առաքելյան, Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX-XIII դդ., Երևան, 1958, հ. 1, էջ 329: «Ցաղագս արհեստաւորաց», Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձև. 448: Տե՛ս նաև «Դարապարանագիրք Ասորայսանի հայոց», աշխատասիրությամբ Ֆ. Պողոսյանի, Երևան, 1967:

²⁷ Լ. Խաչիկյան, Ժ- դարի հայերեն ձեռագրերի հիշարակարաններ, Երևան, 1950, էջ XIV:

²⁸ «Ցաղագս արհեստաւորաց», գլուխ 42: Տե՛ս նաև Վ. Աբրահամյան, Արհեստները Հայաստանում IV- XVIII դդ., Երևան, 1956, էջ 253:

²⁹ Н. Марр, Ани, столица древней Армении, сборник "Братская помощь пострадавшим в Турции армянам", Москва, 1898, с. 198-199.

³⁰ Ֆ. Բաբայան, Անիի ջնարակած թասերի վրա պարկերված կերպարների նոր մեկնաբանություն, «Շիրակի պատմաշակութային ժառանգությունը», հանրապետական VI գիտ. նախաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2004, էջ 35-36: