

գործել ծրագրի այս երկրորդ մասը: Նա հրաժարուեց իր սկզբնական մտադրու-
թիւնից պատկերելու եպիսկոպոսին որմ-
նանկարի վրայ՝ որպէս իրադարձութիւն-
ների կենդանի մասնակցին (13, էջ 11):
Դրա փոխարէն Եւրոպայի երկնքում, ամ-
պի վրայ, երեւում է կնգումի արքայա-
կան մորթեղէնով եզրակարած ծիրանա-
գոյն թաւշի վրայ իր դիմանկարը դափ-
նեպսակի շրջանակի մէջ, որը երկու կող-
մերից բռնել են փառք ու պատիւ խորհր-
դանշող կանացի կերպարներ, որոնցից ա-
ռաջինը փողահարու է նրա առաքինու-
թիւնների ու բարի գործերի համբաւը,
իսկ երկրորդը աջ ձեռքում պահել է
Ֆրանկոնիայի դքսութեան թագը: Դի-
մանկարի տակ թեւերը տարածած, կտու-
ցը լայն բացած պատկերուած է առասպե-
լական գրիֆը կամ արծուառիւծը՝ իբրեւ
Գրայֆենկլաուի տոհմական խորհրդանշան:
Իսկ ինքը դիմանկարը, իր հերթին,
խորհրդանշում է ոչ միայն պատուիրա-
տուի բարի գործերի յետմահու յիշատա-
կը, այլ նաեւ իր անմահ հոգին, որն եր-
կինք է սլանում՝ թողնելով երկրի վրայ
իր մահկանացու մարմինը: *Memento mori*
- այս նշանաբանը, իբրեւ յաւերժ յիշե-
ցում մահուան անխուսափելիութեան,
երկրային փառքի ու իշխանութեան ու-
նայնութեան, հոգեւոր կատարելագործ-
ման եւ զթութեան անհրաժեշտութեան
մասին, բարեպաշտ եպիսկոպոսը ցանկա-
նում էր տեսնել ամէն վայրկեան իր աչ-
քերի առջեւ պալատական պատերի վրայ:
Այժմ տեսնենք, ինչ փոփոխութիւն-
ներ է կրել, համաձայն նոր ծրագրի, Եւ-
րոպայի երկրային տարածքը, ուր տակա-
ւին գտնուում էր Գրայֆենկլաուի մահկա-
նացու մարմինը: Ինչպէս իւզանկարում,
առաջուայ նման քարէ պատուանդանի
վրայ ազատ փռուել է արքայական գե-
ղեցկուհի Եւրոպան՝ Զեւսի սիրեցեալը,

փիւնիկեան Ագենոր թագաւորի դուստրը,
որի եղբայր Կադմոսը, համաձայն անտիկ
առասպելի, ներմուծեց փիւնիկեան այբու-
բենը Յունաստան (3): Սակայն նրա ետե-
ւում, որմնանկարի վրայ, երեւում է նոր
յօրինուածքային տարր՝ կառուցուող պա-
լատի ճարտարապետական համալիրը, ո-
րը, մեր կարծիքով, խորհրդանշում է ոչ
միայն ընդհանուր առմամբ ճարտարապե-
տական արուեստը, այլ նաեւ Վիւրցբուր-
գի ռեզիդենցիան ու եպիսկոպոսի շինա-
րարական գործունէութիւնը: Եւրոպայի
աջ ձեռքը գայիստնով հանգչում է արքա-
յական Յուլ-Զեւսի ճակատին, աջ ու ձախ
կողմերում կանգնած դրանիկները մեկ-
նում են նրան աշխարհիկ ու հոգեւոր իշ-
խանութեան նշաններ՝ թագը, եպիսկոպո-
սական խոյրն ու խաչը: Իր ոտքերի տակ
երկրագունդն է, որի վրայ վրձինը աջ
ձեռքին եւ ներկայակալը՝ ձախում աշ-
խարհամասեր է նկարում երիտասարդ մի
կին՝ գեղանկարչութեան մարմնաւորումը,
որը իւզանկարում այլաբանօրէն պատկե-
րում էր Հռոմի հողագործութեան աս-
տուածուհի Յերերային: Հնարաւոր է
նոյնիսկ կարդալ որոշ աշխարհամասերի
անուններ, այդ թւում լատիներէն տառե-
րով գրած՝ *America* եւ մի քանի կարծ,
ինչպէս մենք կարծում ենք, հայատառ
գրութիւններ, որ առայժմ մեզ չի յաջո-
ղուել վերծանել: Զգալի փոփոխութիւննե-
րի են ենթարկուել նաեւ Եւրոպայի աջ
կողմում գտնուող կերպարները: Դրօշը
ձեռքին բռնած անհոգ երիտասարդ զի-
նուորի փոխարէն՝ այժմ մահաբեր հրանօ-
թի փողի վրայ հրանօթային սպայի զգես-
տով, մի կողմ անհոգ նետած իր գլխար-
կը, երեսնամեայ ծանր աշխատանքից յե-
տոյ հանգստանում է ինքը՝ Վիւրցբուրգի
պալատի հանճարեղ ճարտարապետ Բալ-
տագար Նեյմանը, որին բարեացակամօրէն
հոտոտում է որմնանկարի եզրին մօտե-

ցած համարեայ կենդանի մի շուն՝ կար-
ծես թէ ցանկանալով կտրել իրեն հանդի-
սատեսից բաժանող արգելապատը: Թւում
է թէ «Տրեպենհաուզում» դեռ հնչում են
հնադարեան երաժշտական գործիքները ե-
րաժիշտների ձեռքին, լսուած է նոտակա-
լի առջեւ նստած երգչուհու աստուածա-
յին ձայնը... Կանգ առ, պահ, դու գեղե-
ցիկ ես... Տրեպուդն, ինչպէս քէբը, տի-
րապետում էր արուեստի գերագոյն
գաղտնիքներից մէկին՝ իր վրձնով սպա-
ւորել ու յաւերժութիւն պարգեւել կեան-
քի իւրաքանչիւր վաղանցիկ վայրկեանին՝
մեզ մասնակից դարձնելով այդ վաղուց
անցած-ընացած կեանքի խնջոյքին, հնա-
րաւորութիւն տալով ըմբռնել նրա ե-
րանելիութիւնը:
Եւ նոյն փիլիսոփայական ու զգաց-
մունքային բարձունքից, առանց վարա-
նելու, նա խիզախօրէն անդրադառնում է
կեանքի ու մահուան փոխարաբերու-
թիւններին՝ փորձելով վերլուծել մահուան
առեղծուածը: Հէնց նոյն կեանքով լեցուն
երաժիշտները միաժամանակ խորհրդան-
շում են երաժշտութիւնը՝ բոլոր արուեստ-
շում են երաժշտութիւնը՝ բոլոր արուեստ-
ներից ամենավաղանցիկը՝ այսպիսով այ-
նապես արտայայտելով կեանքի ու-
նայնութեան ու մահուան անխուսափե-
լիութեան գաղափարը: Իսկ այն ո՞վ է ե-
րաժիշտներից դէպի աջ, հանդիսատեսին
մէջքով կանգնած բարձրահասակ տղա-
մարդը՝ բաց դեղնաւուն թիկնոցը հագին,
որի ծալքերի տակ նշմարւում է թուրը:
Նա դէմքը շրջել է հանդիսատեսի
եւ իր ամբողջ էութեամբ, ազդեցիկ հա-
յեացքով եւ ձախ ձեռքի ցուցամատով, ա-
հարաւորում է մտնել այն խորհրդա-
սես, հրաւիրում է մտնել այն խորհրդա-
ւոր դռնով, որ բացւում է ամբողջ Եւրո-
պայի տարածքով ձգուած քաղաքային
բարձր պատի կենտրոնում: Այս շքեղ կա-
մարազարդ դռան ետեւում երեւում են
խորհրդաւոր պարտէզի ծառերը ու մի

տաճար, որը մեզ յայտնի էր դեռեւս իւ-
ղանկարի վրայ: Սակայն այնտեղ նա
գտնուում էր արքայական Եւրոպայի կող-
քին՝ մարմնաւորելով ճարտարապետու-
թեան ու շինարարութեան արուեստը,
մինչդեռ որմնանկարում գրաւում է յօրի-
նուածքի կենտրոնը՝ խորհրդանշելով,
ինչպէս կը տեսնենք, աւելի վեհ գաղա-
փար: Տաճարն էլ, դուռն էլ, խորհրդաւոր
պարտէզն էլ մարմնաւորում են մեռաւ-
ների աշխարհը: Դուռը բացւում է դէպի
գերեզման, կամ անտիկ աշխարհի պատ-
կերացումներով՝ դէպի Հադէսի ստորերկ-
այարտէզն էլ մարմնաւորում են մեռաւ-
ների աշխարհը: Դուռը բացւում է դէպի
մար բաց տաճարի տանիքը արդօք դա
արդար ոգիներին երկնային արքայու-
թիւն տանող դրուները չէ՞: Եւ, վերջա-
պէս, դռան առջեւ կանգնածը եւ մեզ բո-
ւորիս այնտեղ հրաւիրողը հէնց ինքը
Մահը չէ՞ կամ անտիկ պատկերացումնե-
րով՝ Թանատոսը, թիկնոցն ու թուրն էլ՝
իր խորհրդանշանները: Վարպետի երեւա-
լի խորհրդանշանները: Վարպետի երեւա-
լի խորհրդանշանները՝ նա ընդունել է
կայութեան ներշնչանքով նա ընդունել է
աշխատանքային ընկերոջ՝ Վիւրցբուր-
գի ռեզիդենցիայի քանդակագործ Անտո-
գի Ռոսիի գեղեցիկ մարմնական կերպա-
նիո Ռոսիի գեղեցիկ մարմնական կերպա-
նիո Ռոսիի չահագանգ չափազանց զգա-
րը, որպէսզի չահագանգի չափազանց զգա-
րը, թանատոս-Ռոսիի
յուն հանդիսատեսին: Թանատոս-Ռոսիի
ոտքերի տակ երեւում է մարդկային քան-
դակի կոտրած գլուխ, կողքին՝ քանդակա-
գործի մուրճը՝ որպէս կեանքի վաղանցի-
կութեան, ունայնութեան եւ մեզ բոլորիս
սպասող անխուսափելի մահուան մարմ-
նաւորում: Սակայն որտե՞ղ է Թանատոս-
նաւորում: Սակայն որտե՞ղ է Թանատոս-
նաւորում երրորդ խորհրդանշանը՝ թեւերը,
Մահուան երրորդ խորհրդանշանը՝ թեւերը,
որոնց վրայ նա հետապնդում ու վայրկե-
նաբար հասնում է իր գոհներին: Այո, որմ-
նաբար հասնում է իր գոհներին՝ աշ-
նանկարում, ուղղակի մեռելների աշ-
խարհ տանող դռան վերեւում, որը վար-
պարուած է մահուան մէկ այլ խորհրդա-
րարուած է մահուան մէկ այլ խորհրդա-
նիշով՝ եզան գանգով - *Bukranion*, հազիւ
նշմարւում է Մահուան քստմանի տեսքը

Թեև ևս որ ծերունու կերպարով, որը, հայեացքը սեւեռած եպիսկոպոսի դիմանկարին, կարծես թէ դարան մտած սպասում է իր հերթական զոհին: Թանատու-Բոսիից դէպի աջ, նրա թիկունքի ետեւում երեւում է մի տարօրինակ կերպար՝ դարչնագոյնին խփող մուգ ծիրանագոյն զգեստով ու գլխարկով, որը քայլում է առաջ, սակայն իր գլուխը պատկերուած է ետեւից՝ մագերը փռած կրծքին: Արդեօք դա Օրփեւսը է՞՞ անտիկ աշխարհի առասպելական երգիչը, որը չվախեցաւ իր մեռած կնոջ Էւրիդիկայի ետեւից իջնել Հադէսի մեայլ թագաւորութիւնը, սակայն, խախտելով աստուածների արգելքը՝ ետ չնայել ու կնոջ ստուերի հետ չխօսել, կրկին եւ այս անգամ՝ ընդմիշտ զրկուեց սիրեցեակից. եւս մի կերպար Մեռեալների թագաւորութիւնից: Օրփեւսը, որի հետ կապուած է հանդերձեալ աշխարհի, մեղքի, ասեղ դատաստանի եւ կեանքի օրօք հոգեւոր մաքրման անհրաժեշտութեան՝ քրիստոնէութեանը բաւականին մօտ կանգնած օրփէոսականների ուսմունքը: Իսկ Օրփեւսից աջ երեւում է կեանքի ու մահուան հարցերի մէջ կարծես թէ ամբողջովին խորասուզուած, բաց գիրքը ծնկների վրայ պահած եւ ձախ ձեռքը ճակատին՝ միջին տարիքի տղամարդ՝ գլխանոցով թիկնոցը հագին, գլխին՝ դափնեպսակ: Մի՞թէ դա Դանթէն է՞՞ «Աստուածային կատակերգութեան» (4) անմահ հեղինակը, մէկ այլ անվախ վիզիոներ (տեսիլք տեսնող), որը համարձակուեց ոտք դնել Մահուան ապարանքը: Իսկ նրանից քիչ հեռու մէջքով հանդիսատեսին երեւում է մուգ երկնագոյն զգեստը հագին մի խորհրդաւոր կերպար, որը համարձակ բարձրանում է պատի վրայով դէպի վեր, իսկ հեռուում մուգ դարչնագոյն ամպերի միջից երեւում է ինչ-որ երկնագոյն լեռ: Թւում է թէ սա

պիտի լինի հռոմէական բանաստեղծ Վիրգիլիոսը, որը առաջնորդել էր Դանթէին դժոխքի ահարկու ոլորտներով անցնող եւ քաւարանի անտիկ լեռան գագաթը տանող դժուարին ճանապարհին (4): Գիրքը ծնկներին տղամարդու ոտքերի մօտ երեւում է աւազի ժամացոյց՝ անողոք վաղանցիկ ժամանակի խորհրդանշաններից մէկը:

Եւ, վերջապէս, նոյն խորհրդանշանները կարդում ենք Եւրոպայի երկնքում՝ սկսած երկրային աշխարհից դէպի Մեռեալների թագաւորութիւն հոգիներ տեղափոխող (Psychopompos) աստուածների լրաբեր Հերմէս-Մերկուրիոսից: Եպիսկոպոսի դիմանկարից քիչ վերեւ, ամպի վրա, երեւում է ժամանակի թեւաւոր աստուած Քրոնոսը, իսկ նրանից դէպի ձախ եւ քիչ վերեւ՝ թեւաւոր Սատուրնը, որը նոյնպէս մարմնաւորում է ժամանակը: Ինքը՝ երկինքը, որմնանկարում Եւրոպայի վերեւում խիստ փոփոխութիւն է կրել: Նախնական իւղանկարի համեմատութեամբ այն կարծես թէ 180 աստիճանով շրջուած է: Այսպէս, օրինակ, եթէ իւղանկարում Եւրոպայի վրայ ցերեկային լուսատու Արեգակ-Հելիոսն էր ծագում, ապա այժմ որմնանկարի վրայ այն բարձրանում է ամենաերիտասարդ աշխարհամասի՝ Ամերիկայի վերեւում, մինչդեռ Եւրոպային իր լոյսն է տալիս գիշերային լուսատու Լուսինը կնոջ կերպարով, որն իր մէջքն է շուռ տուել հանդիսատեսին: Իսկ նրա կողքին պատկերուած է նոյնպէս կնոջ կերպարով Գիշեր աստուածուհին, որը, նախապատրաստուելով քնի իր ճոխ մագերն է արձակել: Թւում է, թէ որմնանկարի վրայ, եպիսկոպոսի դիմանկարի ետեւում թանձրանում է խաւարը՝ դրանով հէնց խորհրդանշելով նրա երկրային կեանքի վերջալոյսը: Իսկ Եւրոպայի ձախ անկիւնում, կառուցուող ռեզի-

դենցիայի տախտամածի վրայ, նկարիչը պատկերել է իր աւագ որդու Դոմենիգոյի հետ աշխատանքի պահին՝ լարուած հայեացքը ուղղած դէպի իր առջեւ ծաւալուող Կեանքի ու Մահուան մշտնջենական պայքարը եւ ժամանակի յաղթական երթը: Իր մարգարէի ու վիզիոների հոգեւոր աչքերով նա կարծես թէ տեսնում է այն, ինչ անմատչելի է սովորական մահկանացուներին՝ ապագան: Թւում է թէ հէնց այս պահին նա գուշակել է եւ 1753 թ. ամռանը տեղի ունեցած ճարտարապետ Բալտազար Նէյմանի վաղահաս մահը՝ նստեցնելով նրան Թանատուսի ոտքերի տակ, մահաբեր Հրանթի փողին, եւ նոյնիսկ իր պատուիրատուի՝ Եպիսկոպոս Գրայֆենկլաուի մահը (վերջինս իր ճարտարապետից մէկ տարուց աւել չապրեց), որի վրայ իր գիշատիչ հայեացքն է սեւեռել Մահը զազրելի թեւաւոր ծերունու տեսքով, եւ, վերջապէս, իր սրտին այնքան թանկ Եւրոպայի վերջալոյսը եւ աշխարհի նոր տիրակալ Ամերիկայի ապագայ փառքը:

Սակայն չնայած այս բոլոր մռայլ կանխագուշակութիւններին, երկնքի բարձրութեան մէջ սաւառնում է մարդկային փրկութեան միակ յոյսը՝ անմահ հոգին՝ ողորդուած յարութիւն առած Քրիստոսի՝ ծագող Արեգակի շողերով, որը, խորհրդանշելով սէր, գթութիւն եւ բարեգործութիւն, այսօր էլ ցոյց է տալիս իւրաքանչիւրիս հոգեւոր վերածնութեան եւ փրկութեան ուղին:

Իսկ ի՞նչ ապագայ կարող է կանխագուշակել իր համար այս մարգարէական որմնանկարի վրայ ճամփաբաժանին կանգնած, ասես մոլորուած, այսօրուայ Հայաստանը: Այո, մենք ասացինք, որ փոփոխութեան է ենթարկուել երկինքը Եւրոպայի վերեւում, կարծես թէ մի հսկայական ձեռք նրան շրջել է 180 աս-

տիճանով: Սակայն այս միայն թուացող երեւոյթ է, զուտ պատրանք: Իրականում վարպետը, հետեւելով նոր ծրագրին, ուղղակի տեղափոխել է Եւրոպայի ու Ամերիկայի տեղերը: Չանէր նա այդ, Հայաստանը պիտի գտնուէր Ասիայի ու Եւրոպայի՝ երկու քաղաքակիրթ աշխարհամասերի սահմանագծում՝ հէնց այն տեղում, որտեղ որմնանկարում պատկերուած է կառուցուող եպիսկոպոսական պալատը եւ որտեղ նստած է վարպետը իր աւագ որդու՝ Դոմենիգոյի հետ (արդեօք այդ է՞՞ պատճառը, որ Տիեպոլոյի ստորագրուած ճանապարհի աւարտման տարեթիւնը աշխատանքի աւարտման տարեթիւնը աշխատանքի աւարտման): Չէ՞ թուով մնաց Ասիայի այդ մասում): Չէ՞ որ Հայաստանը ոչ միայն իր աշխարհագրական դիրքով, այլ նաեւ կրօնական ու մշակութային տեսանկիւնից միշտ ձգտել է իր ապագայի յոյսերը կապել քրիստոնէական Եւրոպայի ու Ռուսիայի հետ, նէական Եւրոպայի ու Ռուսիայի հետ, մինչդեռ «Տրեպենհաուզի» որմնանկարում նա այժմ գտնուում է աշխարհի նոր տիրակալ, Տիեպոլոյի ժամանակներում բարբարոսական Ամերիկայի սահմանագծում:

Անդնեկի են Տիրոջ ճանապարհները...

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ԾԱՆԿ

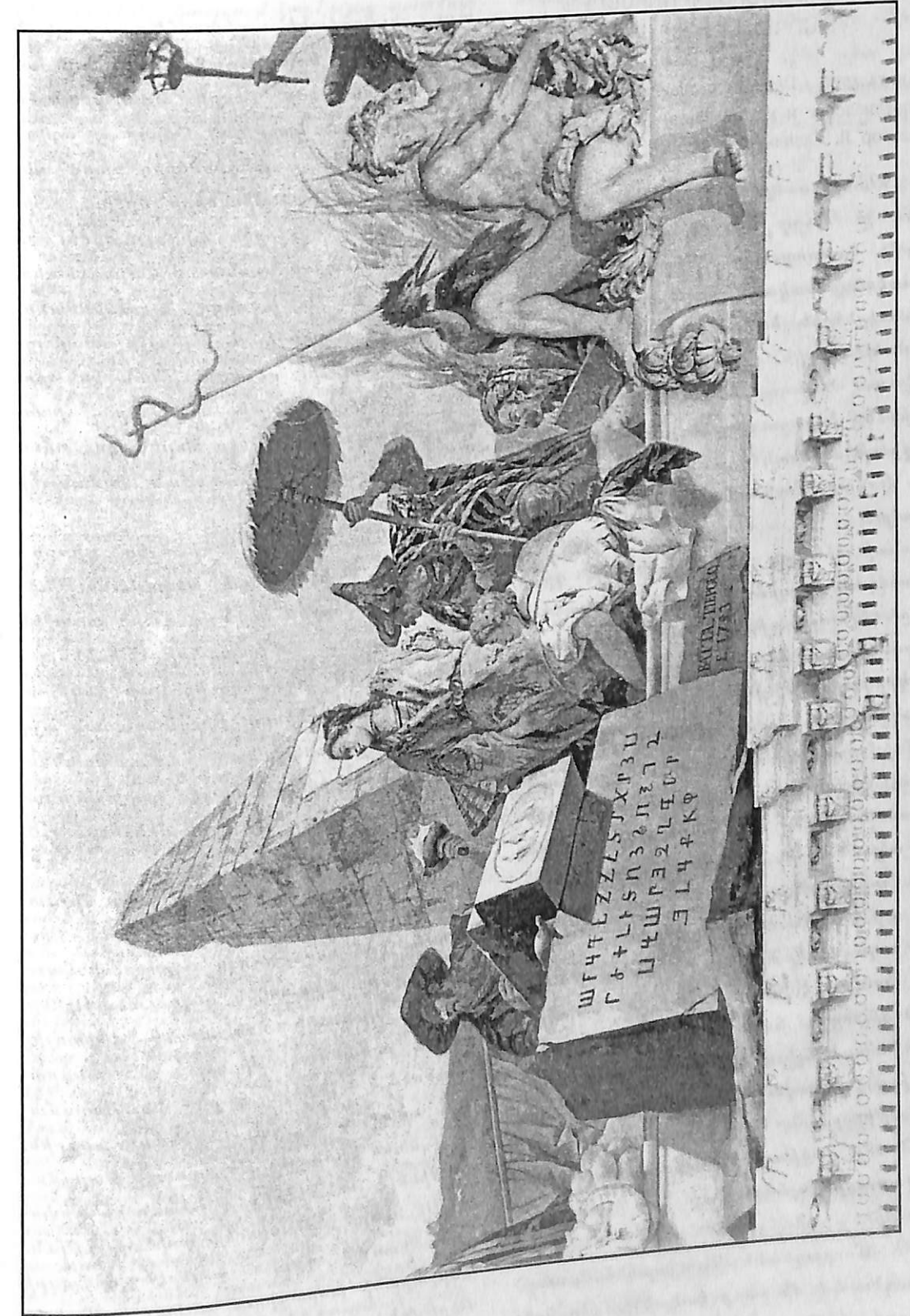
- 1 Ա. Գ. Արքայապետ, Հայկական ծածկագրութիւն, Երեւան, 1978:
- 2 Հ. Պողոս Անանեան, Վարք Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի, Վեմետիկ, Ս. Ղազար, 1964:
- 3 Մ. Ս. Բոտվինովիչ եւ ուրիշներ, Դիցաբանական Կրկնաշարեանը, Երեւան, 1985:
- 4 Դանթէ Ալիգիերի, Աստուածային կատակերգութիւն, թարգ. Արքայ Տայեանի, Երեւան, 1969:
- 5 Հ. Տաճատ Եարտըմեան, Սուրբ Ղազար կղզի մայրավանդ Միսիթարեաններու, Վեմետիկ, Ս. Ղազար, 1989:
- 6 Համարաբատ Հիմ եւ Նոր կտակարանի՝ աշխ. Համարաբատ Աստուածատուրեանի, Եթաղէոս վարդապետ Աստուածատուրեանի, Երուսաղէմ, 1895:
- 7 Մովսիս Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց, Վեմետիկ, Ս. Ղազար, 1827, 1843:
- 8 Платон, Сочинения в 3-х томах, под ред. А. Ф.

- Лосева и В. Ф. Асмуса, т. 3, ч. 1, Государство, Москва, 1971, с. 447-454.
- 9 *Svetlana Alpers*, Michael Baxandall, Tiepolo und die Intelligenz der Malerei. Übersetzt von Ulrike Bischoff, Berlin, 1996, S. 162.
- 10 *Frank Buttner*, Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz. In: Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 30, 1979, S. 159-186.
- 11 *Frank Buttner*, Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz. In: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg, 2: Aufsätze. Hg. v. Peter O. Kruckmann, Munchen/New York, 1996, S. 54-62.
- 11a *Sarkis Boghossian*, Iconographie arménienne, Paris, 1987.
- 12 *Gerhard Bott*, Zur Ikonographie des Treppenhauses von Giovanni Battista Tiepolo in der Würzburger Residenz. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nurnberg, 1965, S. 140 ff.
- 13 *Giovanni Battista Tiepolo*, Das Fresco in Treppenhaus der Würzburger Residenz. Einführung

- von Gerhard Bott, Stuttgart, 1963.
- 14 *Aleramo Hermet, Paola Cogni Ratti Di Desio*, La Venezia degli Armeni, Milan, 1993, p. 79-80.
- 15 *Der Himmel auf Erden*, Tiepolo in Würzburg. Herausgegeben von Peter O. Kruckmann, Munchen/New York, 1996, B. 1.
- 16 *Leopold K. Mazakarini*, Die Attribute der Heiligen. Die Symbole in der mittelalterlichen Kunst, Wien, 1987.
- 17 *Rodolfo Pallucchini*, Die venezianische Malerei des 18 Jahrhunderts, Munchen, 1961, S. 162-164.
- 18 *Maria Santifaller*, Die Gruppe mit der Pyramide in Giambattista Tiepolos Treppenhausfresko der Residenz zu Würzburg. In: Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 26, 1975, S. 193 ff.
- 19 *Volkmar Schmidt*, Zu Tiepolos Asien-Darstellung in Würzburg. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 37, 1974, S. 52 ff.
- 20 *Stella Vardanian und Johannes G. Mayer* unter Mitwirkung von Ulrike Bausewein und Konrad Goehl, Die Inschrift auf dem Deckenfresko Tiepolos im Treppenhaus der Residenz zu Würzburg (unter Druck).



ALPHABET ARMÉNIEN - ARMENISCH ALPHABET
Burin anonyme, Amsterdam 1690. 285x182.
A gaushe, le mont Ararat.



Մեարույ Մաշտոցը և իր անդամակիցները «Հորս աշխարհամտալեկը» որմնանկարում (Վիդուցիոյի սառնարանի պատին)