

սլացիկ բարձրութիւնը չի համապատասխաներ դասական կանոններու պահանջած հաստութեանց: Նոյնը և սլացիկ սիւնաշարքերու գործածութիւնը, փոքր բայց զանգուածային շինուածքի մը վրայ: Եւ կամ սլացիկ այս սիւններու յանկարծական ուռուցիկ խոյակները, առանց փոխանցումի զետեղուած սիւնին նուրբ կերտուածքին վրայ: Չարդարանդակներու հիւսկերը, որոնք չեն համեմատուի՝ դասական ըմբռնումով այդ զարդերը կրող շինուածքին զանգուածին հետ:

Ահա, հայ ճարտարապետութեան ներդաշնակութեան գաղտնիքը: Փոքր և հաւաքուն (ramassé) շինուածքի մը վրայ յառաջ բերել համեմատութեանց հակադրութիւն մը՝ առանց փոխանցումի: Այս հակադրութիւնը՝ որ ո՛ր և է ուրիշ ճարտարապետական ոճի մը վրայ ձախողանք մը պիտի ըլլար, կու տայ հայկական ոճին ինքնայատուկ յատկանիշ մը:

Թերեւս ներդաշնակութիւնը հակադրութիւններու մէջ փնտռելու փափաքը մէկ հետեւանքն ըլլայ երկրին աշխարհագրական և կլիմայական կազմին: Բարձր լեռներու քով խոր ձորեր, տափարակ Արարատեան դաշտագետին մը, ուր յանկարծ կը բարձրանայ հսկայ լեռ մը՝ Արարատը: Կլիմայական բուռն փոփոխութիւններ, առանց փոխանցումի, շատ տաք ամառէն շատ ցուրտ ձմեռ մը, եւայլն:

Յամենայն դէպս այս հակադրութիւններն են որ կու տան, ինչպէս մեր երկրին գեղեցկութեան դրոշմը, այսպէս ալ մեր ճարտարապետութեան ինքնատիպ ներդաշնակութիւն մը:

Ներկայ փորձերովս ուզեցի առաջին պրպտումներն ընել ներդաշնակութեան փափուկ հարցին մէջ: Բնական է այս փորձերը կը պարունակեն կարգ մը թեւրութիւններ և պակասութիւններ: Կարելի չէ մէկ անգամէն վերջնական եզրակացութեան մը հասնիլ և կամ կատարելութիւն մը մէջտեղ բերել: Այնպէս որ ցանկալի է

որ ներդաշնակութեան այս պրպտումները շարունակուին, աւելի կարգաւորուէին, կատարեալ լոյս մը սփռելու համար մեր ճարտարապետութեան մութ մնացած այս հարցին վրայ:

Վերջ

Ս. ՃԵՎԱԶԻՐՃԵԱՆ

Ճարտարապետ

անդամ Զուլիքիոյ ճարտարապետ - ճարտարապետներու միութեան,

Լոզան, 30 մայիս 1948.

ԺԱՄՆ Ե ԶԻՄԱ

Ժամն է հիմա աւետարներ հրեշտակի Եւ աղօթող զանգերուն:

Մամը մոմէն նոր հըպումով կը վառի. Ինչպէս շարժի իրիկուն:

Հորիզոններն ըստուերներով կը լեցուն, Եկեղեցին լոյսերով:

Ժամն է հիմա որ ճաճանչներն ալ հանգչին Լեցուն լիճերն աստղերով:

Եւ հրեշտակներն իջնեն երգիք առ երգիք Գիշերապահ սրտերու:

Ժամն է հիմա որ լքուած որբն ալ փոքրիկ

Մայր մ'ունենայ զրկելու:

Ժամն է հիմա որ տուններուն մէջ վառի

Նարեկայ Գիրքն աղօթքի:

Հ. ՎԱՀԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆԵՍԵԱՆ



ՀԱՄԱՅՆԱՊԱՏԿԵՐ ՇԱՐԺԱՆԿԱՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹԵԱՆ

(Շար. Բազմավեպ 1947, թիւ 9-10, էջ 240)

Շարժանկարը առաւելապէս անցեալ դարուն կը ծնի իբրեւ գիտական գործ մը փորձառական բնոյթով: Ուզել անոր նախապատմութիւնը գտնել Ալթաիի զրաքարերուն մէջ, Պղատնի հնադարեան անձաւին մէջ իրեն կարապետ մը տեսնել, կամ Լուկրետիոսի քերթուածներէն ոմանց մէջ («Յաղագս բնութեան իրաց»), կը նշանակէ իրար շղթայուած երեւոյթներու մէջ հաճոյքով կատարել գեղեցիկ էքզոթիզմ մը՝ իբրեւ հիմ ծառայեցնելով կամայական գաղափար մը: Շարժանկարը քանի մը դարեր առաջ չի ծնիր, ոչ ալ իր կարապետները ունի տեսողական հանդիսաւոր ներկայացումներու մէջ, որոնք մեծ զարկ ունէին միջնադարեան ազնուական - աւատական իշխաններու արքունիքներուն մէջ: Գրեթէ կարելի է ըսել, թէ ծնած է՝ հակառակ իրեն, գիտական խոզարկուններու ձեռքով, որոնք ջանալով ինչ ինչ հարցեր լուծել՝ կատարելագործեցին միջոցները, որոնք օր մը իրականութիւն պիտի ստանային շարժանկարի նիւթական տուեալներով, ինչպէս է մաշկը, լուսանկարող, արտացոլացնող գործիքները: Ստուգել՝ պէճիքացի բնագէտը Փլաթոյ, տեսողութեան և լոյսին վրայ ուսումնասիրութիւններ կը կատարէր, Մարէի կը զբաղէր շարժանկարին ուղղակի հակառակ հարցերով. կ'ուսումնասիրէր շարժումներու տարալուծումը ոչ թէ իրենց համադրութիւնը, նման մտահոգութիւններ ունէր նաեւ Մուրլլի: Ինչպէս կը տեսնուի, գիտական զուտ ասպարէզի մը մէջն ենք: Ռէյնոյ և Էտիսըն հարցը աւելի կ'ընդարձակեն և կը մտնեն տեսարանական փուլին մէջ, առաջինը իր Տեսողական քաղաքով, երկրորդը իր շարժադիտակով: Վերջինին գիտերով շարժանկարի հարցը զօրութեամբ լուծուած էր, բայց իսկական շարժանկարէն դեռ շատ հեռու ենք, դժուարութիւնը ժապաւէնի ցուցադրութեան մէջն է, և այն բանով որ շարժադիտակի մէջ ցուցած ժապաւէնները տեսանելի էին մէկ անհատի միայն: Վերջնական լուծումը Լիւմիէր եղբայրներուն կը վերաբերի. անոնք ցուցումի

հարցը կը լուծեն և 1895 Դեկտեմբեր 28ին Բարիզի մէջ հիասթափուած բազմութեան մը առջեւ կը ցուցնեն առաջին ժապաւէնները: Այսպէս կը ծնի շարժանկարը, արդիւնք գիտական փորձառական հետազոտութիւններու, և մասնազիտական հետաքրքրութիւններու, բայց միեւնոյն ժամանակ իբրեւ խաղարկութիւն: Իր սկիզբէն, շարժանկարը մասնագիտական և ընկերային բնոյթ կը ցուցնէ: Քիչ ժամանակէն պիտի դառնայ ճարտարարուեստի և գեղարուեստի աղբիւր:

Լիւմիէրի առաջին կարճ ժապաւէնները տեսարաններ էին իրականէն առնուած, կեանքի վաւերագրեր շարժումի վերածուած. շարժանկարող գործիքը անշարժ էր և հեղինակը ամենանուագ ազդեցութիւն մ'իսկ չունէր առնուելիք նիւթին վրայ: Լիւմիէր եղբայրները այն համոզումն ունէին թէ շարժանկարը ոչ մէկ ճարտարարուեստական և գեղարուեստական զարգացում կրնար ունենալ և այս կարծիքը յայտնեցին խանդավառ երիտասարդի մը՝ որ եկած էր իրենցմէ մենաշնորհի վաճառումը խնդրելու: Մեծապէս կը սխալէին, և եկող երիտասարդն ալ Գեորգ Մէլիէն էր:

Մէլիէ թատրոնի մարդ էր, տեսակ մը արտակարգ թատրոնի. Ռոպեր Զուտէն թատրոնին մէջ կ'աշխատէր, որ խաբէական ներկայացումներու մասնագիտական սրահ մ'էր, ցնորական պատկերներու, մոգական տեսարաններու, ուր անպարարին ճարպիկութիւնը կը շփոթուէր մեքենագէտին մասնագիտական հանճարին հետ, որ կը հնարէր և կ'իրականացնէր բարդ մեքենայութիւններ՝ կարող ստեղծելու մոգական ցնորամիտ հէքեաթներ: Մէլիէ ուրեմն ի վիճակի էր ըմբռնելու այն կարելիութիւնները՝ որ բոյն դրած էին շարժանկարին մէջ, և այնպէս ալ եղաւ: Նա շարժանկարի առաջին մեծ արուեստագէտն եղաւ, և մին մեր ժամանակներու ամէնէն զգայուն և երեւակայոտ բանաստեղծներէն: Մինչ ուրիշ բեմադիրներ իրականութեան մեքենայական պատկերացումը կը հետապնդէին, վերածելով

մուսափներ Սեւմա Լակերլէօֆի անունին շուրջ։ Ասկից Աթանասիանեան դպրոցին կարեւորութիւնը, որուն մեծագոյն ժապաւէնները Մորից Սթիւլերի Կեօսրա Պերլիկի աշակերտը (1923), Վիքթոր Շիոսթրոմի Տարագիրներ և Ուրուա կան կառքը (1917 և 1921), Բենիամին Քրիստիանսընի Վիտէկոնիէնր դարերու ընթացքին ժապաւէնին հետ՝ կը կազմեն մեծագոյն նպաստը որ գեղարուեստական շարժանկարը ունենայ իր տրամադրութեան տակ։ Բայց տնտեսական պատճառներ սքանտինաւեան շարժանկարին մահացու հարուած կու տան, ու բեմադիրները Ամերիկա կը գաղթեն։ Քրիստիանսըն հոն ահա նշան ժապաւէններ պիտի արտադրէ, մինչ Սթիւլեր և Շիոսթրոմ ի գուր պիտի ջանան վերաստեղծել այն տարբեր միջավայրին մէջ, բանաստեղծական կլիմայ մը նման իրենց ազգային պայծառ և կենսունակ գործերուն։

Առաջին համաշխարհային պատերազմը, եթէ մէկ կողմէն կը ցուցակագրէ ազգամուլ և զինուորապաշտ ժապաւէններու յորդանոս հեղեղ մը, կայսերապաշտ պատերազմը փառաւորելու և տարփողելու, տնտեսական հողին վրայ երեւան կու գան ամենակարեւոր հարցեր, այնպիսի տարողութեամբ որ վճռական կերպով նոր ուղղութիւն մը կու տան ամբողջ շարժանկարին։ Ստուգիւ պատերազմը խորտակելով շուկայի հասարակչութիւնը, կը նպաստէ Ամերիկային՝ ի քնաս արտադրող մեծագոյն ազգերուն, ինչպէս Ֆրանսայի և Իտալիոյ։ Ֆրանսա պատերազմի ընթացքին և վերջը՝ ոչ միայն Ամերիկայի և Ռուսաստանի շուկան կը կորսնցնէ, այլ և չի յաջողիր գոհացնել իր ներքինը։ Իտալիան յամառօրէն կառչած կարճատես, յետամնաց և քաղքենի քաղաքականութեան մը, չի անդրադառնար հասարակութեան փոխուած ուղղութիւնները, ետ կը մնայ ամերիկացիներէն ահօսուած արտաշայտիչ զարգացումէն, և կը շարունակէ յօրինել նախկիններուն նման ժապաւէններ, որուն հետեւանքը կ'ըլլայ արտադրութեանց առեւտրական և տնտեսական կազմակերպութեան յանկարծական գահավէժ անկումը։ Բայց պատերազմը նոր երեւոյթներ ետ կը յաբուցանէ, այն է համայնապար կառավարութեան ծնունդը և հետեւաբար ընկերվարական շարժանկարի մը ընկերային և գեղարուեստական ծնունդը կը յարուցանէ հակազդեցութիւն մը Ֆրանսական միջին և փոքր քաղքենի մտա-

ւորականներու մէջ ընդդէմ շարժանկարի միջկատակ և թատրոնական հին ձեւերուն։ Կը ստեղծէ գերմանական ճարտարարուեստը, և ընկերվարական-ժողովրդավար միջավայրի մը մէջ, յաճախ անկանոն և յեղափոխական, թոյլ կու տայ արտադրելու քանի մը մեծարժէք գործեր։

Այս շրջանին ամերիկեան բովանդակ շարժանկարը ենթակայ է երկու ուժերու։ ձկտում դէպի առեւտրական կեդրոնացում ժապաւէններու արտադրութեանց, և քանի մը մեծատաղանդ բեմադիրներու յատկանշական արտայայտումին, ինչպէս Կրիֆիթի, Չէփլընի, Տուկաս Ֆէյրպանքսի, (Մաք Սէնըթէն մինչեւ Լէրի Սիմոն, Պրոթըր Քիլթըն, Հէրրի Լէնկուրն և Հարոլտ Լոյս)։

Դաւիթ Ուորք Կրիֆիթ, շարժանկարի պատմութեան մէջ պիտի անցնի իր ստեղծագործած երեք հիմնական գործերուն համար։ Ազգի մը ծնունդը (1915), Անկերողութիւն (1916) և Փշրուած շուշանը (1919)։ Նա շարժանկարին մէջ մտցուց պատմական նոր ոճ մը, յաճախ բնական նկարագրով և իրապաշտ շարժանկարը թատրոնէն կը ձերբագրուէ, կը դիմագրուէ քաղաքական, ընկերային, բարոյական մեծ հարցերու։ Նկարագիր մը գերազանցօրէն մաքրապարտ և պահպանողական։ Կրիֆիթ դիւցազներգական և քաղաքական մեծ յաւակնութիւններ ունի։ Մասամբ մը կը ներշնչուի ինչ ինչ հետեւութիւններէն իտալ պատմական շարժանկարին, աւելցնելով անոնց վրայ բարոյական ըմբռնութիւններու խորք մը։ Ազգի մը ծնունդը կը զբաղի Միացեալ Նահանգներու միութեան հարցով, հետեւաբար հիւսիսայիններու և հարաւայիններու պայքարին մէջ՝ սեւերու հարցը։ Կրիֆիթի տեսակէտը յայտնապէս Ֆաշական է, հակայեղափոխական նախ քան ֆաշականութիւնը։ Իր ժապաւէններուն մէջ կը տիրապետէ ապառուժեցեղապաշտութիւն մը, և հոն գովաբանուած է Քու - Քլուքս - Կլանը, Ֆաշական տիպով ամերիկեան կազմակերպութիւն մը ցեղապաշտ և յեղաշրջական։ Իր Անկերողութիւնով դեռ աւելի կ'ընդարձակէ իր արտայայտութեան հորիզոնը։ Կ'ուզէ ցոյց տալ Անկերողութեան գործած ոճի ներքին, պատմելով չորս գուգահաւասար դէպքեր չորս տարբեր շրջաններու մէջ պատահած։ Բայց իր մաքրակրօն բարոյականութիւնը շատ դիւրութեամբ կեղծաւորութեան կը փոխուի։ Կրիֆիթ անկարող է իրապաշտ կերպով ներկայացը-

նել ընկերային հարց մը. ան կը յանգի գաղափարական նման լուծումներու, օրինակ՝ Վիլսընի մղած քաղաքական պայքարներուն։ Փշրուած շուշանը մինչդեռ մտերմիկ և հոգեբանական պատմութիւն մ'է, և անշուշտ բեմադրին լաւագոյն ժապաւէնը. ան պիտի մնայ լաւագոյն վկան ամերիկեան փոքր և միջին քաղաքացիական դասակարգերու գաղափարապաշտ ձկտումներուն, որուն Կրիֆիթ մեծագոյն ներկայացուցիչն է։ Մինչ Չարլըս Սթենսեր Չէփլընի հետ բոլորովին հեռու ենք այդպիսի դասակարգային նեղ պայմաններէ։ Չէփլընի ոչ միայն շարժանկարի մեծագոյն բեմագիրներէն մին է, այլ նաեւ մեծագոյն արուեստագէտներէն՝ ներկայ դարուն և բոլոր դարերուն մէջ. իր ստեղծած Շարլոյի տիպարը գեղարուեստական գերագոյն ստեղծագործութիւններու շարքին մէջ կը մտնէ Ռասինի դիւցազներէն մինչեւ Տոն Քիլթըն։ Եթէ Չէփլընի անձնական խառնուածքը անհատականութեան հակում կը կրէ, բայց իր արտադրութիւնը համաշխարհային է, համաշխարհային՝ որովհետեւ ժողովրդական է։ Վաչկատուն մ'է Շարլոյ, նեւտուած կեանքի ափսոսանքներուն վրայ ընկերութեան մը, անկարելի կերպով բաժնուած դաւաճանքով կը ցուցանէ, Ամերիկային, Չէփլընի աղաղակելով կը բողբէ և իր երգը կը բարձրացնէ։ Իր շարժանկարը մեր դարուն մեծամեծ խնդիրներուն համար լուծում մը չի բերել, խնդիրներուն համար լուծում մը չի բերել, բայց արժանիք ունի բանաստեղծի և մարդու սրտով դիմագրաւելու այս հարցերը, իրապաշտօրէն գանձը մերկացնելու և աշխարհիս առջեւ դնելու իբրեւ բարոյական խնդիրներ։ Չէփլընի հետեւէն կը պղպշայ աղքատ և աղտոտ տիքէնստեան Լոնտրա մը, անգութ և կատաղի Ամերիկա մը. ժողովուրդին մարդը, մերժուածը, իրկա մը. ժողովուրդին կործան իմաստով, չի երբեք մարդը (բառին կործան մաստով), չի ընկճուիր վերացական ճակատագրէ մը, այլ անգութ ընկերութեան մը զարնուած է։ Նա միակ դուր ընկերութեան մէջ կը լրանայ, կը կաէ։ Այս միակութեան մէջ կը լրանայ, կը կաէ տարեւազործու Չէփլընի արուեստը։ Բայց եթէ ուզէք ալ պիտի կարենա՞ր Չէփլընի աւելին ընել։ Նոյն իր բանակութիւն և դիմումը դատաստանին հալածանքներու և առեւի յարձակումներու նշանակ ըրին զինքը. եթէ աշխարհիս դատաստանին առջեւ հանած իր հարցերուն լուծում մը փընտոած ըլլար, թերեւս յաւերժօրէն անկարելիութեան դատապարտութիւնը ըսելու ինչ որ հոգիին մէջ ամբարած ունէր։ Ասոր համար է որ Չէփլընի մեծագոյն ժապաւէնները, Շան կեանք (1918), Շարլոյ գիւնուոր (1918), Դաշտերու հովուերգութիւն (1919), Լակուոր (1920), Պանդուտ (1923), Բարիկի կիւնը (1923), Ոսկի մղձաւանքը (1925), Կրկեսը (1927), Քաղաքիկ լոյսերը (1931), Արդի ժամանակներ (1936), Մեկտերը (1940) և նորագոյն ժապաւէնը՝ Պարոն Վերտոն (1947), արդի ժամանակներու ժողովրդական դիւցազնագութեան և բանաստեղծութեան մեծագոյն ապացոյցներն են։ Ժապաւէններ՝ որ դրամատիրական աշխարհին նիւթական և բարոյական անգթութիւնները խղճի դատաստանին կը յանձնեն և ցոյց կու տան թէ հակառակ ամէն բանի, մարդու մէջ կայ բան մը՝ որ զինքը կրնայ լաւագոյն կեանքի մը առաջնորդել։

Չէփլըն կը ցուցանէ ընկերութեան ափերը նետուած անկազմակերպ ժողովրդային զանգուածներուն դրութիւնը. հետեւաբար նաեւ ամերիկեան աշխարհին վիճակը։ Տուկաս Ֆէյրպանքս, դերասան և վերջապէս ստեղծող իր անձնական ժապաւէններուն, շարժանկարի միջոցով կը բացատրէ ամերիկեան ընկերութեան այդ դարուն տարբեր ձկտումները։ Ֆէյրպանքս երբեք չի զբաղիր արդի կեանքով, ներկայով. չի մօտենար իր աշխարհին իրական հարցերուն. այլ շղթայուած է անցեալ կեանքին, իր երկրին հին խնդիրներուն։ Ֆէյրպանքս ոյժը կը ներկայացնէ, թարմութիւնը, փորձառական և օրինական լաւատեսութիւնը երիտասարդ Ամերիկային, անյագ տիրապետութեան, զաղթականութիւն հաստատելու և հպարտ իր անհատականութեամբ։ Ֆէյրպանքս ժողովրդական երգն է Ամերիկայի մը՝ որ տակաւին չէ ճանչցած իր ընկերային-տնտեսական դրութեան մէջ դարանած ճգնաժամը։ Նա ամէնէն աւելի օժտուած ներկայացուցիչն է ամերիկեան դրամատիրութեան իր աճումի և զարգացման շրջանին։ Ֆէյրպանքսի անձնաւորեալ դիւցազները նոյն ժողովրդական հերոսներն են, որոնք կը պայքարին անարդարութեան դէմ արդարութեան համար, պաշտպանելու համար տկարը զօրաւորին դէմ, ճնշուածը ճնշողին դէմ։ Բայց այս բոլոր դիւցազները հագուած են օտար կամ պատմական հանդերձներ, կ'ապրին անցեալ դարերու մէջ, և բացարձակապէս գաղափարապաշտ ու անհա-

տապաշտ են: Ֆէյրպայնքսին կը պակսի շփումը կեանքի իրականութեան և հաւաքական մեծ հարցերուն հետ. վերջապէս Ֆէյրպայնքսը ներկայացուցին է ամերիկեան ընկերութեան գաղափարական և հոգեբանական ձկնորմին որ կը սպառի 1929ի ճգնաժամին մէջ: Ամերիկեան մեծ կատակերգակներն ալ մասամբ այս ձկնորմը կը ցուցնեն, առած քիչ մը Զէփլընէն և քիչ մ'ալ Տուկլաս Ֆէյրպայնքսէն: Հարօլտ Լոյս գաւեշտական ասպարէզին մէջ այն է ինչ որ է Ֆէյրպայնքս արկածախնդրական ասպարէզին մէջ, լաւատես պարմանին՝ որ կը յաջողի պրծիլ ամէնէն զժողովրդին կայութենէ: Բայց Հարօլտ Լոյս արդիական զգեստներ հագուած է և կ'ապրի ներկայ Ամերիկայի մէջ. հետեւաբար իր համոզումի ոյժը նուազ է և շատ աւելի մեծ է տարբերութիւնը իր բռնած դիրքին ու իրականութեան մէջ: Մինչդեռ Պըսթըր Գիլթըն յոռետես դիւցազն է, թոյլ, կեանքի ճանկերէն մեքենաբար մղուած: Իր միայնութիւնը ամբողջական է և անդամանելի: Քիլթըն ոչ միայն արտաքին

աշխարհի հետ իրապէս շփման մէջ չէ, այլ կարծես թէ ինքնիրմէն ալ բացակայ է: Թէպէտեւ իր ստեղծագործութիւնները երգիծական ժապաւէններ են, բայց նա մեծ ողբերգակ մ'է, մեքենական ծաղիկը՝ հակասական և անկումի դիմող քաղաքակրթութեան մը, որ մարդս կը գրկէ ոչ միայն աշխարհի և ուրիշ մարդերու հետ հաղորդակցութենէ, այլ մինչեւ իսկ իր ուրոյն անհատականութենէ: Այս անհատականութեան չափազանցումով՝ քաղքենի մարդը կը սպաննէ նոյնիսկ իր յատուկ անհատականութիւնը և կը դառնայ մեքենական խրտուիլակ մը: Մարդկային և ընկերային այս կացութիւնը մեծ զգայնութեամբ և արուեստագէտի ուժեղ ձիրքերով արտայայտած ըլլալուն համար՝ Պըսթըր Գիլթըն ամերիկեան շարժանկարի մեծագոյն բեմագիրներէն կը համարուի:

(Հարութեանի)

Յ. ԱՇՐԱՅԵԱՆ

(Կախկէն Սան Մ.-Բ. Վարժարանի)

ՅԱՐԳԱՆՔԻ ՏՈՒՐՔ ՄԸ

ՀԱՅ ԼՐԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՆԱՀԱՊԵՏԻՆ

(«ԲԱԶՄԱՎԷՊ»-Ե ՀԱՐԻՒՐԱՄԵԱԿԻՆ ԱՌԹԻՒ)

(1843 - 1943)

Վենետիկ և Հայոքեան կապերը աւելցնալիս մէջ. - Հայագրի տիպաւոր դէմքեր: - Հայկական Տպագրութիւն: - Միւրաբար և Միւրաբար: - «Բագմավէպ» և իր դերը մեր մէջ:

Հայ Մամուլի երիցագոյն և երախտաշատ անդամը՝ «Բագմավէպ» բոլորեց իր հրատարակութեան Հարիւրամեակը:

Հայ Լրագրութեան Նահապետին այս Հարիւրամեակ Յոբելեանը մասնակի տօնախմբութիւնը չէ միայն Ս. Ղազարու

Միւրաբարեան Միաբանութեան, որու հայ գրի և զրականութեան հանդէպ պաշտամունքի հասնող նուիրումին մէկ արգասիքն է ան, այլ միանգամայն պանծացումը բովանդակ հայ հրապարակագրութեան:

Մեզի պէս ճակատագրական կերպով հալածուած ազգի մը համար, զուրկ՝ ազգային անվրդով ու մշակութապէս տանելի կեանքի մը ընձեռելիք բարեբեկէն՝ «Բագմավէպ»-ի նման հանդէսի մը լոյս աշխարհ գալն ասկէ հարիւր տարիներ առաջ և առոր անխափան ու անսայթաք շարունա-

կումը մինչեւ մեր օրերը, յաղթահարելով ամբողջ դարաշրջանի մը փոթորկումներն ու դիմացդումները, երեւոյթ մըն է արեւմտեւ, որ բարձրօրէն կը վկայէ որքան քաղաքակրթական խոշոր դերին, նոյնքան և զոհաբերութեան ու համերաշխ գործակցութեան այն գեղեցիկ ոգիի մասին՝ որ հինէն ի վեր անոր հրատարակիչ Միւրաբարեան հայերուն է եղած:

Վենետիկ, Ալբրիականի այդ չքնաղ թագուհին, ուր հաստատուած է Միւրաբարի Տունը աւելի քան երկու դարէ ի վեր, պանծալի անունի մը հոմանիշ է մեր պատմութեան մէջ, ոչ միայն որպէս կարեւոր կեդրոններէն մէկը միջին դարու հայ գաղութականութեանց, այլ և՛ աւելի վերջ՝ որպէս օրրանը մեր իմացական վերածնունդին, ուրկէ գիտութեան ու լոյսի ծարաւի սերունդներ անյազօրէն ստացիւ են իրենց մտաւոր և հոգեկան սնունդը:

Անցեալի ինչպիսի սխրալի յիշատակներ կան կապուած այդ անունին և որպիսի զէմբեր կը պատկերանան մեր առջեւ այսօր, աւելի ևս լուսաւոր և կենդանի...

* * *

Ամէն անգամ որ Վենետիկի և վենետիկացի անցեալի մասին կը խօսուի, անկարելի է անտեսել պատմական, տնտեսական ու մանաւանդ մշակութային այն սերտ կապերը որ գոյութիւն ունեցած են հայոց և երբեմնի առեւտուրի ու արուեստների բարգաւաճ այս ոստանին միջեւ:

«Զ-Ը դարերուն մէջ ի Հռաւեննա հաստատուած կայսերական փոխարքայից աւելի, կը գրէ Հ. Ղ. Աւիշան «Հայ թոռը, կը գրէ Հ. Ղ. Աւիշան «Հայ թոռը»-ի մէջ, օգնական և զօրավիգ էր Վենետաց: Ոմանք այդ փոխարքայից ոչ միայն հայ էին ազգաւ, որպէս Ներսէս, Գրիգոր և Խաւհակ (որոյ հոյակապ դամբանին արձանագիրը ի Վիտալ եկեղեցւոյ հռաւեննայ կը վկայեն ցայսօր) այլ և ամբողջ հայկական գունդ մը, Numerius

Armeniorum, կը նստէր հոն ի պահապանութիւն Խաւիւրայ»:

Արդ, Ներսէս Պատրիկ, որ փայլուն զէմբ մըն էր բիւզանդական կայսրութեան դիւանագիտական և ռազմական ասպարէզներուն մէջ, 532ին եղած է հիմնադիրը Վենետիկի առաջին եկեղեցւոյն՝ Ս. Թէոդորոսի (որուն տեղ 829ին կառուցուած է ներկայի հոյակերտ Ս. Մարկոսը): Իսկ Խաւհակ հայագրի փոխարքային կողմէ կառուցուած է 639ին՝ Թորչելլոյ չքնաղ տաճարը Վենետիկի մէջ:

Աւելի սերտ եղած են սակայն Հայոց յարաբերութիւնները Վենետիկի հետ առեւտրական գետնի վրայ, զլիսաւորաբար Ռուբինեանց շրջանին, երբ Վենետիկ և Կիլիկիա դաշնակից պետութիւններ էին իրարու: Վաճառականութիւնը հայը կը տանէր մինչեւ Ալբրիականի ափերը՝ Վենետիկ, իսկ վենետիկցին (ինչպէս և ճեշտուցին, Սիկիլիացին) Կիլիկիա և անոր համբաւուած նաւահանգիստը Սյաա: Սյա կապերը երկու ժողովուրդներու միջեւ աւելի զօրացան մասնաւորաբար Լեւոնի Տանտուլոյ տոժին և մեր Լեւոն Ռուբինեանի թագաւորութեան շրջանին՝ յիշադրելով:

Հայութիւնը Վենետիկի մէջ ունէր իր կազմակերպութիւնը, իր եկեղեցին և վրասահօրէն ուրիշ հաստատութիւններ, վերջապէս որոշ դիրք և ազդեցութիւն:

Գաղտնիք մը չէ նաեւ թէ քաղաքին մէջ գոյութիւն ունէր նոյն իսկ «Հայոց Տուն» մը, կառուցուած երկար տարիներ Հայաստան ապրած Վենետիկցի հայասէր բարերարի մը՝ Մարկոս Միանիի կտակով՝ 1253ին:

Այդ շինութիւնը աւելի քան վեց ու կէս դար ծառայած է տեղւոյն հայ պանդուխտներուն իբր իջեան, ուր իրարու կը հանդիպէին հայութեան ամէն խաւն ու դասակարգէն մարդիկ: Հայ անունը կը կրէին նոյնպէս մերձակայ կամուրջն ու փողոցը: