

1920-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻԾԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ (ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ)

ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

ՀԳՊԱ ասպիրանտ

ԱՄՓՈՓԱԳԻՐ

Տվյալ աշխատանքը փորձ է ներկայացնելու մինչև 1920-ական թվականների հայկական երգիծանկարչության ձևավորման պատմությունը՝ ըստ կենտրոնների: Այն բաղկացած է երկու հատվածներից: Առաջինը դիտարկում է «հայկական երգիծանկարչությունը» որպես արվեստաբանական եզրույթ՝ անդրադառնալով դրա կիրառության շրջանակներին և որոշ առանձնահատկություններին: Երկրորդ մասը նվիրված է հայկական երգիծանկարչության ձևավորման պատմությանը, որում ներկայացված են պատմական նախադրյալները և ըստ կենտրոնների՝ հիմնական ոճային առանձնահատկությունները:

Առանցքային բառեր. *Հայկական երգիծանկարչություն, երգիծանկարչության կենտրոններ, երգիծական մամուլ, Կ.Պոլիս*

«Հայկականի» ձևակերպման խնդիրը, երբ այն առնչվում է արվեստին կամ մշակույթին, պահանջում է առանձնահատուկ զգուշություն և զգոնություն: Մի կողմից՝ դիմելով «հայկական ծաղրանկար» եզրույթին, փորձ է արվում հայկականը դիտարկել, դասել համաշխարհային արվեստի պատմության համաձիքում ընթացքի մեջ: Այն ներկայացվում է ազգային և պատմամշակութային որոշակի միտումների շրջանակներում և այդպիսով ազգայնացվում: Մյուս կողմից՝ «հայկականի» խնդրին անդրադառնալիս, նկատելի է երգիծանկարը խիստ տեղայնացնելու միտումը շատ որոշակի պատմա-մշակութային համատեքստում՝ կտրելով ընդհանուր, համաշխարհային համատեքստից: Այսպես,

տեղայնացնելով «հայկական ծաղրանկարը» Արևմտյան կամ Արևելյան Հայաստանների համատեքստում և դիտարկելով դրանք զուտ այդ համատեքստի մեջ՝ Արսեն Թորոսյանը «XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարի առաջին տասնամյակների հայ երգիծանկարչությունը» վերնագրված ատենախոսության մեջ¹ այն վերլուծում է կ.պոլսյան և թիֆլիսյան իրողությունների համատեքստում, և «Ապտակը» համարում միջազգային հանդես²:

Ըստ այդմ՝ նա հետազոտության մեջ անդրադառնում է միայն հայ հեղինակների աշխատանքներին և դրանց պատմա-քաղաքական համատեքստին, հստակորեն չձևակերպելով «հայ» և «հայկական» բառի շրջանակը, բայց այն պահելով վերոհիշյալ պատմական համատեքստերում: Նման մոտեցումն անմիջապես բացառում է այդ պարբերականներում աշխատած օտարերկրյա հեղինակների աշխատանքները և նրանց ունեցած ներդրումը՝ հայ ծաղրանկարչության զարգացման մեջ: Նշենք, օրինակ, թիֆլիսյան *Խաթաբալա* պարբերականը, որտեղ տպագրվում էին Գ. Ռոտտերը, Օ. Շմերլինգը և այլք:

Այսպիսով, առաջին հերթին, «հայկական ծաղրանկար» ասելով՝ շեշտվում է հայ հեղինակի կողմից ստեղծված աշխատանքը: Եզրույթի հաջորդ ընկալումն այդ հեղինակների կողմից հայկական պարբերական մամուլի համար արված երգիծանկարներն ու ծաղրանկարներն են: Այս երկու հիմնական սկզբունքները ձևավորել են այն շրջանակը, որի ներսում է հիմնականում դիտարկվում հայկական ծաղրանկարը: Սակայն այդ սկզբունքները բավականին կաղապարում են «հայկական ծաղրանկար» եզրույթի ընկալումը, քանի որ ելակետն առաջին հերթին ազգայինի որոշարկման սկզբունքն է: Մինչդեռ «հայկական ծաղրանկար» ձևակերպումը միատարր չէ, այն բավականին բազմաշերտ է և ընդգրկուն՝ տար-

¹ Ա. Թորոսյան, *XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարի առաջին տասնամյակների հայ երգիծանկարչությունը*, ատենախոսություն, Երևան, անտիպ, 2009 թ.:

² *Ապտակ* երգիծական քաղաքական հանդեսը լույս է տեսել Աթենքում, ապա Լոնդոնում 1894-1897 թվականներին:

բեր առումներով, բայց հատկապես՝ գեղարվեստական ժանրի տեսանկյունից:

Ծաղրանկարն արվեստի ամենասոցիալական ճյուղերից մեկն է, որի թիրախում հասարակության գրեթե բոլոր շերտերն են: Այն իր բնույթով բավականին տարածական է և պահանջում է հեղինակից սերտորեն հաշվի առնել իր ժամանակը և հասարակական նկրտումները:

Հարկ է նշել, որ 17-19-րդ դարերում երգիծապատկերներ ստեղծվում էին երկու մեթոդով. կամ հեղինակն ինքն էր ստեղծում այն տպագրական գրաֆիկայի որևէ տեխնիկայի միջոցով, կամ փորագրիչը ստանում էր պատրաստի ճեպանկարը, որի հիման վրա ստեղծվում էր վերջ նական աշխատանքը: Նման իրավիճակում առանձնահատուկ դեր էր ստանձնում նաև տպագրատունը, որը հնարավորություն էր տալիս ճեպանկարների հեղինակներին պահպանել անանու-նությունը³: Մինչև պարբերական մամուլ մուտք գործելը և հաստատվելը՝ նմանատիպ աշխատանքները տպագրվում և ներկայացվում էին առանձին սալոններում, որոնք զբաղվում էին փորագրական աշխատանքների կամ հենց ծաղրանկարների վաճառքով: Այդ սալոններում աշխատանքները կախվում էին ցուցափեղկին, որպեսզի հասանելի լինեին հասարակության լայն խավերին նույնպես⁴: Այս պահին մենք չունենք համապատասխան փաստանյութեր՝ հաստատելու կամ հերքելու համար հայ փորագրիչների կողմից նմանատիպ աշխատանքների ստեղծումը տվյալ ժամանակամիջոցում: Ուստի «հայկական ծաղրանկար» եզրույթի կիրառումը կդիտարկենք միայն 19-րդ դարի կեսերից՝ պարբերական մամուլի էջեր այդ ժանրի նմուշների մուտքով:

Պարբերական մամուլում ներգրավվելուց հետո ծաղրանկարի լեզուն ոճական և արտահայտչական որոշակի փոփոխությունների

³ В. Успенский, *Анатомия Смеха. Английская карикатура XVIII - первой трети XIX века*, Москва 2016, էջը 18-24:

⁴ Նույն տեղում, էջ 8-26:

է ենթարկվում: Այդ փոփոխությունները նախևառաջ թելադրված էին հենց պարբերական մամուլի տպագրման պահանջներից, քանի որ առանձին ներկայացվող ինքնաբավ ստեղծագործությունից և գունավոր թերթիկներից ծաղրանկարը դառնում է ամբողջ համարի բովանդակային խնդիրներին ենթարկվող աշխատանք: Երկրորդ մեծ բարդությունը, որի հետ բախվում է ծաղրանկարն այս շրջանում, դառնում է գրաքննության խստացումը: 1815-1914 թթ. ընթացքում արևմտյան տպագիր մամուլում և դրանից զատ գործող անհատական փորագրական սալոններում ստեղծված ծաղրանկարները գրաքննության սևեռուն ուշադրության տակ էին, հատկապես՝ քաղաքական ծաղրանկարը⁵: Չնայած շատ հաճախ ծաղրանկարը ուղեկցում էր որևէ տեքստ, այդուհանդերձ այն ենթարկվում էր շատ ավելի խիստ գրաքննության, քան բուն տեքստը⁶: Հայկական պարբերականները տպագրվում էին հայկական գրեթե բոլոր գաղթօջախներում: Ազգային փոքրամասնություններ ներկայացնող նման մամուլի նկատմամբ կենտրոնական իշխանության գրաքննական ապարատի մոտեցումն ավելի թեթև էր, ինչի հետևանքով շատ օտարերկրյա մտավորականներ հաճախ տպագրվում էին նաև հայկական մամուլում: Դրա վառ օրինակներից է թիֆլիսյան *Խաթաբալան*: Այդ իսկ պատճառով, մեր հետազոտության համատեքստում նախընտրում ենք «հայկական ծաղրանկար» եզրույթը ձևակերպել հետևյալ ընդգրկումով.

Հայկական ծաղրանկարը 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ և արտասահմանյան պարբերական մամուլում, հայ հեղի-

⁵ Goldstein R.J., "Political Caricature and International Complications in Nineteenth-Century Europe", *Michigan Academician*, vol. XXX, March, 1998, pp. 107-122 <https://www.caricaturesetcaricature.com/article-10259459.html>, այց՝ 20.02.22

⁶ Գոլշտայնն իր աշխատանքում նշում է ("Political Caricature..."), որ անտառաճանաչ հասարակությունը, որ չէր կարող կարդալ բուն հոդվածները, շատ լավ հասկանում էր հենց ծաղրանկարները:

նակների կողմից սրեղծված և փայագրված աշխատանքների ամբողջությունն է, որի մեջ ներառվում է նաև օտարերկյա այն հեղինակների աշխատանքները, որոնք սրեղծվել են հայկական պարբերական մամուլի համար:

Կարևոր է արձանագրել նաև մեկ այլ դիտարկում: Իր պատմական զարգացման ընթացքում հայկական ծաղրանկարը սերտորեն կապված է եղել հայկական երգիծական պարբերականների հետ, և դրանք միմյանցից զատ ուսումնասիրելը, առնվազն մինչև 20-րդ դարի 20-ական թվականները⁷, բավականին բարդ է և մեթոդապես սխալ: Ուստի քննարկվող նյութի համատեքստում անհրաժեշտ ենք համարում պահանջված չափով նախ անդրադարձ կատարել հայ երգիծական պարբերականների պատմությանը:

Հայ երգիծական պարբերականը՝ որպես առանձին ժանր, ձևավորվել է Կ.Պոլսում, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած դարձել էր հայ պարբերական մամուլի գլխավոր կենտրոններից մեկը: Հիմնվելով Անահիտ Տեր-Մինասյանի հոդվածի վրա⁸, Արսեն Թորոսյանն իր հետազոտության մեջ պոլսյան երգիծական մամուլի պատմությունը բաժանում է երեք շրջափուլերի՝ 1852-1876, 1908-1914 և 1918-1923 թ.թ⁹: Կարծում ենք, որ այս բաժանումը թերի է, քանի որ փաստացի բացառում է 1870-1890-ականների ժամանակահատվածը, որ շատ հարցերում որոշիչ նշանակություն է ունեցել, մասնավորապես՝ այս շրջանից է աստիճանաբար սկսվում ծաղրանկարի բաժանումը տեքստից: Չնայած այս գործընթացի սկզբնավորմանը՝ մինչև 1900-ականների սկզբները պոլսյան համատեքստում չեն հանդիպում ինքնաբավ երգիծանկարչական աշխատանքներ:

⁷ Այս դեպքում խոսքը գնում է 1920-ական թվականների խորհրդային ծաղրանկարչական պատառների մասին, որոնք արվում էին նաև հայ հեղինակների կողմից: Նման պատառների մասին մենք ունեք զուտ հպանցիկ հիշատակություններ, որոնցում նշվում են Կոստանդին Ալաջալովը՝ մինչև խորհրդային Ռուսաստանը լքելը, և Դավիթ Օթրոյանը:

⁸ A. Ter-Minassian, «Les dessins satiriques dans le périodique arménien: Gavroche (1908-1920)», Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, 77-78 (1995), pp. 123-143

⁹ Թորոսյան, Հայ երգիծանկարչությունը..., էջ 70-72:

Առաջին պարբերականը, որն ունեցել է երգիծական կողմնորոշում, եղել է «Ջվարճասիրաց» ընկերության կողմից հրապարակվող *Ջվարճասիրուր* (1855-1856 թթ.)¹⁰: Չնայած այս պարբերականը եղել է նաև առաջինը, որ ժանրային որոշակի ուղղվածություն է ունեցել, նրա մասին այսօր գրեթե ոչինչ հայտնի չէ:

Իր գործունեությամբ պատմության մեջ ավելի հաճախ դիտարկվում է *Մեղու* երգիծական պարբերականը: *Մեղուն* ի սկզբանե տպագրվում է Հարություն Սըվաճյանի խմբագրությամբ: Չնայած իր ունեցած զգալի դերին՝ *Մեղուն* չի կարելի դիտարկել որպես զուտ երգիծական մամուլ, քանի որ այն ենթավերնագրվում էր «Հավաքածու բարոյական, բանասիրական, գրագիտական, տնտեսական, առևտրական և զվարճալի գիտեցեալ»: Այս ենթավերնագրով ներկայացվում էր նաև նյութերի մատուցման հաջորդականությունը: Ալբերտ Խառատյանը, դիտարկելով Մեղուի գործունեությունը, նշում է. «Կարևորն այն է, որ Սըվաճյանի «Մեղուն» ստեղծել է արևմտահայ երգիծանքի մի յուրահայտ ու դպրոց...»¹¹: Սակայն ծաղրանկարի առումով *Մեղուն* առանձնապես աչքի չի ընկնում: Այստեղ հանդիպող աշխատանքները մեծ մասամբ ներկայացված տեքստի կցորդներ են: Բայց, ի տարբերություն մի շարք այլ պարբերականների, հաճախ նշված են հեղինակների անունները: 1865 թվականի դադարից հետո *Մեղուն* վերականգնվում է միայն 1870 թ., բայց շատ կարճ ժամանակ անց Սըվաճյանը լքում է այն՝ տեղը զիջելով Հակոբ Պարոնեանին:

Վերջինիս մուտքով արևմտահայ երգիծական մամուլը նոր շրջափուլ է թևակոխում: Այս շրջանն աչքի է ընկնում պոլսյան երկու մեծ երգիծական պարբերականների՝ *Մեղուի* և *Մամուլի*¹² շարու-

¹⁰ Ա. Խառատյան, Մ. Մխիթարյան, Լ. Գևորգյան (խմբ.), Հայ պարբերական մամուլի պատմությունը, հ. 1, Կահիրե, Nubar Printing House, 2006, էջ 537:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 540:

¹² *Մամուլը* տպագրվել է 1869-1882 թվականներին, գլխավոր խմբագիրն էր Գևորգ Այվազյանը:

նակական մրցակցությամբ: Ի տարբերություն առաջինի՝ *Մամուլն* ավելի մեծ ուշադրություն էր դարձնում հենց պոլսահայ համայնքի կյանքին և դրա տարբեր դրսևորումների ծաղրանքին¹³: Նյութերն այս պարբերականում հիմնականում անստորագիր են: Չնայած վաղ շրջանի համարներն իրենց բովանդակությամբ շատ մոտ են 1850-1860 թթ. *Մեղուի* հրապարակումներին և պարբերաբար ներառում են ամբողջությամբ կրկնօրինակված նյութեր¹⁴, սակայն, արդեն 1871 թվականից սկսած, նկատվում է երկու պարբերականների միջև առաջացած լարվածությունը: Դա արտահայտվում է Հակոբ Պարոնեանի և Գևորգ Այվազյանի շարունակական բանավեճի առկայությամբ, որ 1874թ. *Մեղուի* լուծարումից հետո տեղափոխվում է *Թալարոն*¹⁵ պարբերականի էջեր:

Որքան էլ 1874-1878 թվականները համարվում են արևմտահայ երգիծական պարբերականի ամենածաղկուն շրջանը, երբ միաժամանակ լույս էին տեսնում *Մամուլը*, *Մեղուն*, *Թալարոնը*, *Միմոսը*¹⁶ և *Շառիվադին*¹⁷, այդուհանդերձ, հայ պարբերականների համար շրջադարձային ժամանակաշրջան են 1876-1878 թթ.:

1876 թ. ավարտվում է Թանգիմաթի բարեփոխական շրջանը¹⁸:

¹³ «Արձագանք հասարակական կարծեաց, հանդես զավեսշտական» ենթավերնագրով լույս տեսնող այս պարբերականը լուսաբանում էր արևմտահայ կյանքի տարբեր կողմերը և առաջիններից էր, որ զարգացրեց երգիծական պատումի՝ ֆելիետոնի ժանրը:

¹⁴ **Խառատյանը** վաղ շրջանի *Մամուլը* դիտարկում է որպես Ալվաճյանի դպրոցի շարունակություն (տես Հայ պարբերական մամուլի պատմությունը, հ. 1, էջ 540):

¹⁵ *Թալարոնը* լույս է տեսել 1874-1877 թվականներին, գլխավոր խմբագիրն էր Հակոբ Պարոնեանը:

¹⁶ *Միմոսը* եռօրյա երգիծաթերթ է, լույս է տեսել 1875-1876 թթ., Հակոբ Հաճեանի խմբագրությամբ:

¹⁷ *Շառիվադի արևելյան* եռօրյա հանդեսը լույս է տեսել 1876-1877 թթ., գլխավոր խմբագիրն էր Հակոբ Հաճեանը:

¹⁸ 1839-1876 թթ. արդիականացմանը միտված բարեփոխումները վերաբերվում էին կրթության, մշակույթի, տնտեսության, ռազմական ոլորտներին (Տես **N. Lafi**, "The Ottoman Municipal Reforms between Old Regime and Modernity: Towards a New Interpretative Paradigm", in: Halshs.archives-ouvertes.fr, 2007), <https://halshs.archivesouvertes.fr/file/index/docid/146210/filename/LafiEminonuOttomanReforms.pdf>, այց՝ 06/05/2022:

1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի ավարտով և Հայկական հարցի միջազգայնացմամբ հայ պարբերականները հայտնվում են բավականին դժվար իրադրության մեջ. մի կողմից խստացված գրաքննությունը, մյուս կողմից՝ հասարակության ներքին հակասությունները: Առաջինի պատճառով շատ պարբերականներ ժամանակավոր կամ ընդմիջտ փակվում են: Երկրորդի արտացոլումն է դառնում Հակոբ Պարոնեանի և Գևորգ Այվազեանի միջև ծայր առած բանավեճը, որի ընթացքում կողմերը տարբեր միջոցներով ծաղրում էին ոչ միայն միմյանց, այլև հակառակորդ կողմի դիրքորոշումը որդեգրած մտավորականներին և հասարակական այլ գործիչներին:

Այս վերջին հանգամանքն էլ հենց նպաստում է ծաղրանկարի զարգացմանը: Միմյանց ծանակող գրական ստեղծագործություններից զատ տպագրվում էին նաև ծաղրանկարներ, որոնք հաճախ արվում էին նույն հեղինակի կողմից: Աստիճանաբար նկատվում է նաև ծաղրանկարի առանձնացումը տեքստային նյութից. հանդիպում են ծաղրանկար-դիմանկարներ, քաղաքական և սոցիալական բնույթի տեսարաններ, որոնք, չնայած կապված էին տվյալ համարում հրապարակված նյութերի բովանդակությանը, սակայն հանդես էին գալիս արդեն ոչ զուտ տեքստային կցորդ-պատկերազարդումներ: Այս շրջանում, ծաղրանկարների մեջ նկատելի են կերպարներ, որոնք ազդված են արևմտյան մամուլում արծարծվող պատկերներից (Նկ. 1-2):

1880-ականների ընթացքում Հակոբ Պարոնեանի խմբագրությամբ իրար հաջորդում են *Լոյս*, *Ծիծաղ* և *Խիկար* երգիծականները¹⁹, որտեղ արդեն գրեթե չեն հանդիպում ծաղրանկարչական աշխատանքներ, մինչդեռ դրանք մինչև 1882թ. շարունակում են տպագրվել *Մամուլում*: Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ պոլսյան երգիծական մամուլի և երգիծանկարչության առաջին փուլը, սկզբնավորվելով 1850-ական

¹⁹ *Լոյսը* հրատարակվել է 1879-1880 թթ., *Ծիծաղը*՝ 1883-ին, *Խիկարը*՝ 1884-1888թթ.: Երեքի գլխավոր խմբագիրն էլ Հակոբ Պարոնեանն էր:

թվականներին, աստիճանաբար ավարտին է հասնում 1880-ական թվականների երկրորդ կեսին:

1894-1896 թթ. հայերի նկատմամբ իրականացված պոլսյան հայտնի ջարդերը գրեթե անհնարին են դարձնում ոչ միայն երգիծական մամուլի, այլև ընդհանրապես հայկական պարբերականների տպագրումը: Ստեղծված իրավիճակի պատճառով մի շարք հայ մտավորականներ լքում են Կ.Պոլիսը՝ դեգերելով աշխարհով մեկ²⁰: Այս տխուր հանգամանքը միաժամանակ նոր շունչ է հաղորդում Լոնդոնի, Փարիզի, Թիֆլիսի, Սանկտ-Պետերբուրգի, Ալեքսանդրիայի և Կահիրեի հայ գաղթօջախների մշակույթային կյանքին և, մասնավորապես, խթանում է մամուլի զարգացումը²¹: Առաջին հերթին հարկ է նշել *Ապրակ* կոչվող երգիծականը, որ լույս է տեսնում 1880-1900 թթ. ընկած ժամանակահատվածում: Այն ի սկզբանե տպագրվում էր Աթենքում, ապա տեղափոխվում է Լոնդոն: *Ապրակում*՝ հրատարակված աշխատանքների մի սովորականգվածը դժվար է վերագրել հենց ծաղրանկարի ժանրին²², իսկ այդ ժանրում արվածները հիմնականում պատկանում են նույն հեղինակներին, որոնց կեղծանունները, ցավոք, դեռ բացահայտել հնարավոր չի եղել: Մի շարք հետազոտությունների շնորհիվ, ինչպես նաև թերթի համարների ուսումնասիրության արդյունքում, այս պահին մենք կարող ենք նշել *Ապրակում*՝ հանդես եկած երկու հիմնական ծաղրանկարիչների՝ Frith/Fritz-ը²³ և Չարլզ Կոմրիկը²⁴,

²⁰ Ս. Մուրադյան, *Երվանդ Օդյան*, երկրորդ լրամշակված հատոր, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2012, էջ 28: Ս. Աղաբաբյան, Ա. Ինճիկյան, Էդ. Ջրբաշյան և այլք, *Հայ Նոր Գրականության Պատմություն*, հտն 4-5, (Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1967-1972, էջը 448-512:

²¹ Մուրադյան, *Երվանդ Օդյան*, էջ՝ 29-30: «Հայ պարբերական մամուլի պատմությունը», հ. 2, էջ 403:

²² Տպագրապատկերների մի մասը, չնայած տեղ է գտել երգիծական պարբերականում, այդուհանդերձ, թե՛ թեմատիկայով և թե՛ կատարողական ոճով դժվար է վերագրել ծաղրանկարի ժանրին: Մանրամասն տեսն **Ս. Մելիքյան**, «Ծաղրանկարչական ժանրի առանձնահատկությունների շուրջ», *Արվեստագիտական հանդես*, 2019/1, էջ 141-147:

²³ Մ. Սարգսյան, «Ջարդերի արտացոլումը նկարչության մեջ», *ՀՍՄԻ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1965/4, էջ 113-132:

²⁴ «Մեր Նկարիչը», *Ապրակ*, 1895 թ., հ. 2, էջ 4:

ինչպես նաև պարբերականում ժամանակ առ ժամանակ տպագրված Punch-ը, A mon cher Zadig-ը, Paul Graussier-ը: *Ապրակի* գործունեությունը, թելադրված լինելով Հնչակյան կուսակցության գաղափարախոսությամբ, անդրադառնում է ինչպես միջազգային քաղաքականության քննադատությանը, այնպես էլ Օսմանյան կայսրության տարածքում տեղի ունեցող հայերի ջարդերին, վարած քաղաքականությանը և սոցիալական խնդիրներին:

Առանձին ուշադրության են արժանի նաև այն աշխատանքները, որոնք անդրադառնում են Հայոց հարցի միջազգայնացմանը և ազատագրական գաղափարախոսությանը²⁵:

Առայժմ դժվար է հստակ ժամանակագրել Ֆրանսիայում հայկական ծաղրանկարի ձևավորումը: Մեր ունեցած տեղեկությունները հուշում են, որ երգիծական պարբերականներ և դրանց աշխատակցած նկարիչ-հեղինակներ եղել են, որոնց մեծ մասը պատկանում է 1900-ականներին: Այսպես, *Հայ-Կեսանք* շաբաթաթերթի 1913 թ. երկրորդ համարում կա հղում՝ L'Arène գրական-երգիծական պարբերականին: Այս պարբերականի հայկականության կամ հայ հեղինակների հետ աշխատելու վերաբերյալ տեղեկությունները դեռևս ճշգրտման փուլում են, ուստի ֆրանսահայ ծաղրանկարչության քննությունը կթողնենք հաջորդ հրապարակումներին:

Հայկական ծաղրանկարչության զարգացման երկրորդ մեծ ալիքն սկսվում է 1900-ականների սկզբներին, միանգամից մի քանի կենտրոնով՝ Թիֆլիս, Սանկտ-Պետերբուրգ, Կահիրե, Ալեքսանդրիա և Կ.Պոլիս: Արևելահայ ծաղրանկարչությունը նույնպես սկսում է ծաղկել 1900-ականներին: Սերգեյ Իշխանյանն այս վերելքը կապում է 1905-1906 թթ. Ռուսական առաջին հեղափոխության հետ²⁶: Հղելով Բոցյանովսկու աշխատանքին²⁷՝ նա դիտում է, որ այդ տարիների

²⁵ Թորոյան, «Հայ երգիծանկարչությունը...», էջ 28-63:

²⁶ Ս. Իշխանյան, *XX դարի սկզբի հայ քաղաքական երգիծանքը* («Խաթաբալա» հանդես), (Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1972), էջ՝ 19:

²⁷ В. Боцяновский, *Русская сатира первой революции 1905-1906*, Ленинград 1925:

ընթացքում Ռուսական կայսրության տարածքում սկսում է լույս տեսնել մոտ 400 պարբերական²⁸։ Զարգացնելով իր միտքը՝ Իշխանյանը նշում է, որ Թիֆլիսում այս շրջանը ձգվում է մոտ մեկ տասնամյակ՝ 1906-1916 թթ.։

Ռուսական առաջին հեղափոխությունը բնույթով բուրժուա-դեմոկրատական էր, քանի որ նրա գլխավոր խնդիրը ցարիզմի տապալումն էր ու ճորտատիրական համակարգի իսպառ վերացումը, և այս հեղափոխությանը մասնակցում էին հասարակության գրեթե բոլոր շերտերը։ Ընդամին, մամուլը և, հատկապես, քաղաքական ծաղրանկարը շատ արագ դառնում են ժողովրդական զանգվածներին ուղղորդելու, քարոզելու գլխավոր զենքերից մեկը, և վերջինի նկատմամբ գերիշխանություն հաստատելու համար լուրջ պայքար էր մղվում ամբողջ հեղափոխության ընթացքում։ Պատահական չէ, որ 1905 թ. վերջերին մամուլը տնօրինում էին հեղափոխականները։ Պետք է ասել նաև, որ այսպես անվանված «ազատության օրերին»²⁹ ծաղրանկար տպագրելը դառնում է նաև բավականին շահութաբեր գործ։ Շատ լավ հասկանալով այս ամենը՝ արդեն 1906 թ. կառավարությունը իր իշխանության տակ է վերցնում բոլոր տպարանները։ Այս շրջանում ռուսական ծաղրանկարը հիմնականում ուղղված էր հեղափոխական քարոզչության տարածմանը։ «Шут», «Буденцы», «Вампир», «Коса», «Паяц», «Сатира» և մի շարք այլ պարբերականներ իրենց էջերում մեծ տեղ էին տալիս այս թեմային։ Ծաղրում էին ինչպես միապետական իշխանությանը՝ Նիկոլայ 2-րդ ցարի գլխավորությամբ, այնպես էլ

²⁸ Իշխանյան, Հայ քաղաքական երգիծանքը, էջ՝ 19-20։

²⁹ «Ազատության օրեր» արտահայտությունը վերաբերում է 1905 թ. վերջի և 1906 թ. սկզբի կարճ ժամանակահատվածին, երբ գրեթե ամբողջ տպագիր մամուլը և տպագրատները գտնվում էին հեղափոխականների ձեռքին և ազատ տպագրում էին քաղաքական թեմայով ծաղրանկարներ և երգիծական, վերլուծական, քարոզչական հոդվածներ։ 1906 թ.-ի սկզբին Ցարական իշխանությունը վերականգնում է իր դիրքերը և դատապարտում բոլոր հեղափոխական խմբագրերին և հեղինակներին։

«սև հարյուրականներին»³⁰, որոնք ժողովրդական ատելության հիմնական կիզակետն էին:

Բայց միայն նրանք չէին դառնում ծաղրանկարի զոհ: Այսպես, օրինակ, անհայտ հեղինակի «Как ныне добываются деньги...» ստեղծագործությունը՝ արված 1906թ., ներկայացնում է Թիֆլիսի բանկի թալանման տեսարանը՝ հեղափոխականների գանձարանը լցնելու համար: Թեև երկու հիմնական հեղափոխական հոսանքների՝ բոլշևիկների և էսէռների ղեկավարները ամեն կերպ փորձում էին կանխարգելել նմանատիպ գործունեությունը, այն, այնուամենայնիվ, շարունակվում էր, և 1907թ. Թիֆլիսի բանկի թալանին, որոշ տեղեկությունների համաձայն, մասնակցել է նաև Իոսիֆ Ստալինը³¹:

1905-1907 թթ. Ռուսական առաջին հեղափոխությունը նոր թափ հաղորդեց ոչ միայն ռուսական ծաղրանկարի զարգացմանը, այլև ռուսական կայսրության տիրապետության տակ գտնվող մի շարք ժողովուրդների քաղաքական-մշակութային աշխուժությանը: Այս ընթացքում է, որ Պետերբուրգում ռուսական երգիծական մամուլին զուգահեռ տպագրվում է հայկական *Սափրիչի* (1906-1907 թթ.)³²:

Գունավոր այս ամսաթերթի գլխավոր խմբագիրն էր նկարիչ Դավիթ Օքրոյանը (1873-1943), աշխատակցել են մի շարք հայ նկարիչներ, այդ թվում՝ Վրթանես Ախիկյանը (1872-1936) և Կարապետ Չիրախյանը (1877-1914): Ի տարբերություն այլ հայկական պարբե-

³⁰ «Սև հարյուրակայները» ծայրահեղ աջական քաղաքական միավորում էր, որի գլխավոր նպատակներից էր միապետության պաշտպանումը հեղափոխությունից: Առաջին անգամ նմանատիպ խմբավորում ձևավորվել է դեռևս 1880-ական թվականներին, բայց արդեն 1905-ից սկսած այն հասնում է աննախադեպ մասշտաբների և դառնում է արյունահեղ բախումների պատճառ (Տեն Շ. Степанов, "Черносотенный террор 1905-1907 гг", Индивидуальный политический террор в России начало XX века, Материалы конференции, Москва, 1996, с. 118-124:

³¹ Ավելի մանրամասն տես Ա. Կան, "Черносотенцы, анархисты и даже Николай II: политическая карикатура 1905 года", in: BBC News Русская служба, 2018, <https://www.bbc.com/russian/features-46421556>, այց՝ 25.08.22:

³² «Սափրիչի» տպագրության տարեթվերի շուրջ տեսակետները բաժանվում են: **Քլեր Մուրադյանը Շ. Mouradian**, "Caricature in the Armenian press of the Caucasus" p. 32) պնդում է, որ այն լույս է տեսել մինչև 1907 թ., իսկ հայ պարբերական մամուլին նվիրված մատենագիտության համահավաք ցանկում նշվում է 1908 թ. (**Ա. Կիրակոսյան** (խմբ.), **Հ. Կոստիկյան և Հ. Սիվանյան** (առաջաբան), *Հայ Պարբերական մամուլի մարտնադիրություն (1794-1967). համահավաք ցանկ*, Երևան, 1970, էջ 435:

րականների՝ *Սափրիչը* եզակի դեպքերից է, երբ գլխավոր խմբագիրը նկարիչ էր: Այս հանգամանքով է պայմանավորված պարբերականի առանձնահատուկ գեղագիտական արժեքը: Ոճային առումով *Սափրիչում* տպագրվող աշխատանքները շատ մոտ էին հենց ռուսական ծաղրանկարչության դպրոցին, և հատկանշական է, որ *Սափրիչում* աշխատող հեղինակները տպագրվում էին նաև մի շարք ռուսական պարբերականներում. օրինակ, Վրթանես Ախիկյանը՝ *Ильм*-ի էջերում, իսկ Դավիթ Օքրոյանը՝ *Искра*-ում: Միաժամանակ, մի շարք օտարազգի հեղինակներ, ինչպես Аргус-ը, Мятя-ն և այլք, տպագրվում էին *Սափրիչում*: Չնայած այդ պարբերականը որոշ առումով հավաքական վայր էր հայ երգիծանկարիչների համար, այս շրջանի մի շարք այլ հայազգի հեղինակներ տարբեր ծածկանուններով տպագրվում էին նաև ռուսական թերթերում, ինչպես, օրինակ, Պավել Ասատուրովը (Տեր-Աստվածատուրով):

Ռուսական առաջին հեղափոխությանն անդրադարձը տարածված էր ոչ միայն կայսրության կենտրոնական քաղաքներում, այլ նաև ծայրամասերում: Թեմայի շրջանակներում առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում թիֆլիսյան և բաքվյան պարբերականները: Այս շրջանից կարող ենք առանձնացնել Թիֆլիսում լույս տեսնող *Մոծակ*, *Հայելի*, *Աննամուս*, *Մալխաս*, *Կաղ դե*, *Խաթաբալա* և Բաքվում լույս տեսնող *Մոլլա-Նասսրեդի* պարբերականները: Ամենից հայտնին և ուսումնասիրվածը *Խաթաբալան* է, որտեղ միաժամանակ աշխատում էին ինչպես հայ, այնպես էլ օտարազգի հեղինակներ: Պարբերականը հրապարակվում էր հայերեն վրացերեն և ռուսերեն լեզուներով: Հատկանշական է, որ *Խաթաբալայում* տպագրվող հայերեն նյութերը գրվում էին ինչպես արևելահայերեն, այնպես էլ արևմտահայերեն և հայերենի մի շարք բարբառներով³³: Չնայած ուսումնասիրողների կողմից մեծ մասամբ նշվում է պարբերականի հետ Գևորգ Բաշինջաղյանի համագործակցությունը, այդուհանդերձ, վերջինիս հեղի-

33 «Հայ պարբերական մամուլի պատմությունը», հ. 2, էջ 161:

նակությամբ պարբերականում չկա որևէ ծաղրանկարչական աշխատանք: Այդպիսի նկարները հիմնականում արվում էին Օսկար Շմերլինգի և Գրիգորի Ռոտտերի կողմից:

Վերջինիս անվան հետ կապված կա որոշակի շփոթմունք, որ վերաբերում է նույն ժամանակ տպվող թիֆլիսյան և բաքվյան պարբերականներին: Բանն այն է, որ *Մոլլա-Նասարեղիում* տպագրվում էր Իոսիֆ Ռոտտեր անունով ծագումով գերմանացի մի նկարիչ: *Խաթաբալայի* համատեքստում թե՛ Արսեն Թորոսյանը, թե՛ Սերգեյ Իշխանյանը Գրիգորի Ռոտտեր անունով են նշում այդ հեղինակին, մինչդեռ ռուսալեզու աղբյուրներում հիշատակվում է Իոսիֆ Ռոտտերը: Արդյո՞ք նույն հեղինակի մասին է խոսքը՝ չի նշվում: Այս հեղինակներից զատ *Խաթաբալայում* տպագրվում էին Գաբեգին Երիցյանը՝ գլխավոր խմբագիր Աստվածատուր Երիցյանի եղբայրը, և Հենրիկ Գրինսկին:

Գրեթե բոլոր հեղինակները տարբեր տեղերում էին կրթություն ստացել: Օսկար Շմերլինգը պետերբուրգյան ակադեմիան ավարտելուց հետո ուսանել է Մյունխենի Ակադեմիայում: Գրիգորի Ռոտտերը նույնպես ավարտել է Մյունխենի Ակադեմիան: Հենրիկ Գրինսկին Ֆլորենցիայի տեխնիկական վարժարանն ավարտելուց հետո ընդունվել է տեղի Գեղարվեստի ակադեմիան: Շատ քիչ բան է հայտնի Գաբեգին Երիցյանի ստեղծագործական ուղու մասին, բայց Սերգեյ Իշխանյանը նրան է վերագրում Անդրկովկասում ռուսալեզու երգիծական մամուլի հիմնադրումը³⁴: Այս դեպքում դժվար է պարբերականի գեղարվեստական ոճը վերագրել որևէ մի դպրոցի, ինչպես, օրինակ, կարելի է անել *Սափրիչի* դեպքում: Այստեղ նկատվում է թե՛ ռուսական, թե՛ գերմանական ավանդույթների միաձուլումը: Փաստացի կարելի է ասել, որ *Խաթաբալան* շատ լավ ներկայացնում էր այդ ժամանակի թիֆլիսյան արվեստային միջավայրի համաձուլվածքը: Այս դեպքում արդեն դժվար է հայկականը դիտարկել՝ ելնելով միայն ազգայինի սկզբունքից: Այդ քայլով

³⁴ Իշխանյան, *Հայ քաղաքական երգիծանքը*, էջ՝ 41-42:

մենք կմեկուսացնենք և կօտարենք հայ ծաղրանկարչության զարգացման գործում վերոհիշյալ երեք օտարագրի հեղինակների ունեցած դերը և ներդրումը՝ նույն Գարեգին Երիցյանի ներդրումից:

Տպագրվող բազմատեսակ պարբերականների մեջ *Խաթաբալան* ամենաերկարատևն էր և ամենաձաղկունը: Այդ իսկ պատճառով է, որ հաճախ հենց այս պարբերականին են վերագրում արևելահայ երգիծանկարչության դպրոցի հիմնադրումը, որի ավանդույթները մասնակիորեն ազդեցին արդեն Խորհրդային Հայաստանի ծաղրանկարչության վրա (Նկ. 3-4):

XIX դարի երկրորդ կեսի արաբալեզու մամուլի հիմնական կենտրոնը դառնում է Եգիպտոսը՝ Կահիրե և Ալեքսանդրիա քաղաքներով: Արդեն 1870-ականներից սկսած՝ տարածաշրջանում աստիճանաբար մեծանում է հայ մի շարք քաղաքական և հասարակական գործիչների ազդեցությունը, ինչը նպաստում է համայնքի սրընթաց զարգացմանը և աննախադեպ աճին: Բայց բուն հայկական պարբերականի ծնունդը Եգիպտոսում սկսում է 1890-ականների երկրորդ կեսից, մասնավորապես՝ 1894-1896 թթ. Օսմանյան կայսրությունում հայերի կոտորածից հետո: Առաջին հերթին սա պայմանավորված է մտավորականների մեծ ներհոսքով, որոնք Կ.Պոլսից փախուստ տալով՝ վերջիվերջո հանգրվանում են Կահիրեում կամ Ալեքսանդրիայում³⁵: Մյուս կողմից, ի տարբերություն այլ երկրների՝ երգիծանկարը և երգիծական պարբերականներն այստեղ լուրջ գրաքննության և հետապնդման չէին ենթարկվում³⁶: Առաջին երգիծական պարբերականն այս գաղթօջախում Երվանդ Օտյանի հիմնած *Ազատ Խօսք*-ն է, բայց մեր թեմայի շրջանակում առաջնեկ կարելի է համարել *Անել* զվարճաթերթը (1908-1910 թթ.): Այն հիմնադրել և խմբագրել է Վրթանես Քյուչուքյանը: Ենթադրվում է, որ հենց նա էր Ֆառաշ

³⁵ Ն. Երանոսյան, *Հայկական հարցը Եգիպտոսի արաբալեզու մամուլում (1870-1890-ական թվականներ)*, Երևան, ՀՀԳԱԱ Պատմության Ինստիտուտ, 2018, էջ 5-20:

³⁶ Հայ պարբերական մամուլի պատմություն, հ. 2, էջ 403-413:

ծածկանվամբ ստեղծում պարբերականի երգիծանկարները³⁷։ Ուսումնասիրության այս փուլում, հիմնվելով միայն առկա համարներում եղած նյութի վրա, այս տեղեկությունը չենք կարող հաստատել։ Նախ, *Առել* պարբերականի՝ Հայաստանի ֆոնդերում պահվող համարներից ոչ մեկում չի հանդիպել երգիծանկար։ Ապա, այդ նույն համարների ավելի մանրամասն ուսումնասիրության ընթացքում պարզվել է, որ Ֆառաշը մամուլի հավաքական կերպարն էր, որի անվան տակ ներկայացվում էին տարբեր զվարճալի պատմություններ։ Այս պահին առկա նյութերի վրա հիմնվելով՝ կարելի է պնդել, որ չնայած եգիպտահայ համայնքում երգիծական մամուլի կազմավորումն սկսում է 1890-ական թվականների վերջերին, առաջին անգամ երգիծանկարի մասին կարելի է խոսել միայն 1920-ականների համատեքստում։

Ամփոփելով հոդվածը՝ փորձենք առանձնացնել մի քանի նկատառում։ Ինչպես նշեցինք, մինչև 1920-ական թվականները հայկական ծաղրանկարչությունը զարգացել է բացառապես երգիծական մամուլին կից։ Չնայած երգիծական պարբերականների առատությանը՝ ոչ բոլորն են նկարագարող եղել։ Մյուս կողմից, լինելով երգիծական մամուլին ենթակա՝ ծաղրանկարը բովանդակային ու ոճային առումով համաձայնեցվում էր պարբերականի ընդհանուր ոգու և տվյալ համարի բովանդակության հետ, ինչը որոշակիորեն խոչընդոտում էր ժանրի զարգացմանը։ Այս դիտարկումը վերաբերում է մեծ մասամբ պոլսյան և եգիպտահայկական պարբերականներին, որտեղ երգիծանկարը որպես այդպիսին նոր ձևավորվող ժանր էր։ Դրությունը այլ է Ռուսական կայսրության տարածքում տպագրվող երգիծանկարների դեպքում, քանի որ այստեղ երգիծանկարչության դպրոցն արդեն ձևավորվել և հաստատվել էր դեռևս 1700-ականների կեսերից³⁸։

³⁷ Նույն տեղում, էջ 406։

³⁸ Չնայած որ ռուսական արվեստում «լուրկի» ժանրը հաճախ նույնացվում է երգիծանկարչության հետ, բուն երգիծանկարչության հիմնավորումը ու հաստատումը որպես առանձին ժանր տեղի ունեցավ 1812 թ.-ից հետո։ Ժանրի կայացման համար մեծ նշանակություն ունեցան մասնավորապես ֆրանսիական և անգլիական ծաղրանկարչական պլակատները, տես Դ. Յ. Ստերնին «Очерки русской сатирической графики» Москва, Искусство, 1963/64.

THE FORNATION OF THE CENTERS OF ARMENIAN SATIRICAL PAINTING BEFORE THE 1920S. (HISTORICAL OVERVIEW)

LUSINE HAMBARDZUMYAN

PhD student, SAFAA

ABSTRACT

This work attempts to present the history of the formation of Armenian satirical paintings before the 1920s according to centers. The work consists of two parts. The first considers "Armenian satirical painting" as a term, reflecting on the scope of its application and some features. The work's second part is dedicated to the history of Armenian satirical painting. An attempt was made to observe the history of the formation of centers of Armenian satirical painting with historical background and main stylistic features.

Keywords: *Armenian satirical paintings, the centers of satirical paintings, Satirical press, Constantinopolis.*

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕНТРОВ АРМЯНСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ДО 1920-Х ГГ. (ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

ЛУСИНЕ АМБАРДЗУМЯН

аспирант ГАХА

РЕЗЮМЕ

Данная работа является попыткой представить историю становления армянской сатирической живописи до 1920-х гг. по центурам. Работа состоит из двух частей. Первый рассматривает «армянскую сатирическую живопись» как художественный термин, размышляя о сфере его применения и некоторых особенностях. Вторая часть работы посвящена истории армянской сатирической живописи. Сделана попытка проследить историю формирования центров армянской сатирической живописи с исторической подоплекой и основными стилистическими особенностями.

Ключевые слова: *Армянская сатирическая живопись, центры сатирической живописи, сатирическая пресса, Константинополь.*



Նկ. 1. Թատրոն պարբերական, անհայտ հեղինակ, 1876, Հոկտեմբեր 13 (Համար 197)
Նկ. 2. Մամուլ հանդես, անհայտ հեղինակ, Հունիսի 13 1870 թ., (համար 84)



Նկ. 3. Դավիթ Օքոյան(ց), Սակիրիչ երգիծական պարբերական, 1906 (համար 3) շապիկ

Նկ. 4. Օսկար Շներլինգ Խաթաբալա երգիծական երկշաբաթաթերթ, Հուլիս 7 1906 թ., (համար 5) շապիկ

