

ներ ասպարեզ եկան Պետրոս Աղամյանը, Մարտիրոս Մնակյանը, Սիրանուշ-
շը, Աստղիկը, Ազնիվ Հրաչյան, Ս. Պենկլյանը, Թ. Ֆասուլաճյանը և ուրիշ դե-
րասան-դերասանուհիներ, որոնցից մի քանիսը գալով Կովկաս ու հաղորդա-
կից դառնալով ուսական առաջավոր թատերական արվեստին, ձեռք են բե-
րել մեծ հռչակ, իսկ Աղամյանն ու Սիրանուշը՝ համաշխարհային համբավ:

3. ԿԵՐՊԱՐԿԵՍ

XIX դարի առաջին կեսում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ ավարտ-
վում է միջնադարյան արվեստից նոր շրջանին անցնելու պրոցեսը:

Զարգանում են կերպարվեստի բոլոր ճյուղերը՝ գեղանկարչությունը, կի-
րառական արվեստը, գրաֆիկան, քանդակագործությունը, հատկապես՝ զար-
դաքանդակը, նրկրաչափական միօրինակ զարդանախշը իր պարզ հյուսված-
քով զուգորդվում է փոքրաչափ խաչերին և քանդակագործության այդ բարձր
արվեստը զրկում նրան բնորոշ երբեմնի մոնումենտալությունից:

Մեծ ծաղկում է ապրում գորգագործությունը, որի նախշերում մուտք են
գործում սյուսետային թեմատիկ կոմպոզիցիաներ: Ոսկերչական իրերում, հատ-
կապես կանացի հարդարանքի զարդերում, զգալի տեղ է հատկացվում թան-
կարժեք քարերին, նրանց մեծությանը, ընդհանուր կոմպոզիցիայում նրանց
կենտրոնական տեղ գրավելուն: Օտար մոտիվների մուտքը սակայն չի խան-
գարում կատարողական բարձր վարպետության, ժողովրդական արվեստնե-
րին բնորոշ ավանդների պահպանմանը և զարգացմանը: Այդ հատկապես դր-
սելովում է կարպետագործության, խեցեգործության և ասեղնագործության
բնագավառներում, որտեղ ժողովրդական գեղարվեստական մտածելակերպը
զուգակցվում է ուտիլիտար պահանջներին:

Գրաֆիկայի բնագավառում, արդեն ավանդական դարձած գրքի նկա-
րագրուման արվեստին զուգահեռ, մուտք է գործում թերթերի և ամսագրերի
ձևավորումը: Զգալի տեղ է տրվում զանազան հասկացություններ խորհրդանշե-
լու իմաստների կերպարային լուծումներին: Հրատարակությունների զանա-
զան երկրներում տեղավորված լինելը յուրատիպ կնիք է դնում նաև արվեստի
այդ ճյուղի վրա: Էկլեկտիկ բնույթի գրքային ու ամսագրային ձևավորումների
կողքին տեսնում ենք նաև ազգային պրոֆեսիոնալ գրաֆիկների գոյությունը:
Հատկապես աննախընթաց ծաղկում է ապրում ծաղրանկարչությունը («Մե-
ղու», «Թատրոն»), որտեղ առաջին պլան է մղվում տաղանդավոր նկարիչ
Սիմոն Յազըճյանի անունը: Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում
մասնագիտական կրթություն են ստանում մի շարք շնորհալի նկարիչներ, ո-
րոնց թվում նաև Հ. Քաթանյանն ու Աղ. Հովնաթանյանը:

Հովհաննես Բաբայի Քաթանյանը (1824—1894), ոսկե մեղալով ավար-
տելով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան (1857), իր ողջ կյանքը
նվիրում է մանկավարժական գործունեության, դասավանդելով Թիֆլիսի ներ-
սիսյան և այլ դպրոցներում: Նա, միաժամանակ, թատերական գործի ակտիվ
մասնակիցներից էր, «Հյուսիսսփայլի»-ի եռանդուն պրոպագանդիստներից
Կովկասում, ժամանակի առաջադեմ մտածողներից, որին իր նամակներից մե-

կում Մ. Նալբանդյանը բնորոշում է որպէս «անաշառ և ազգի օգտի վերա մըտածող»։ Հասարակական գործունեության համար Հ. Քաթանյանը 1859—1862 թթ. արտաքսվում է Ստամբուլ։ Մի շարք բարձրարժեք ունեւորութունների հեղինակ («Ուզունի մահը», «Քրիստոսի փորձութունը») Հ. Քաթանյանի ստեղծագործության մեջ առանձնակի տեղ են գրավում նրա գեղարական աւրումները, որոնք եղակի են հայ արվեստի պատմության մեջ։

Աղաթոն Մկրտումի Հովնաթանյանը (1816—1893) տաղանդավոր տոհմի միակ ներկայացուցիչն է, որը մասնագիտական կրթություն է ստացել։ Վրաստանի կառավարիչ բարոն Գ. Ռոզենի միջնորդությամբ Աղ. Հովնաթանյանը ընդունվում է Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիա (1836), սովորում ուսնանալովը նկարիչ Կ. Բրյուլովի արվեստանոցում։ Սկզբնական շրջանում Ա. Հովնաթանյանի ընդունակությունները երևան են գալիս դիմանկարչության, բնանկարի և պատմական նկարչության բնագավառներում, սակայն XIX դարի կեսերին ուսն իրականության մեջ մեծ զարգացում ապրող գրաֆիկայի անմիջական ազդեցության շնորհիվ, նա վերջնականապես հակվում է դեպի հաստոցային գրաֆիկան։ Աղաթոն Հովնաթանյանը հիմնականում վիմագրության տեխնիկայով բազմացնում է իր եղբոր՝ Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարչական ստեղծագործությունները («Գնեբալ Զասի դիմանկարը», «Կոմս Մ. Վորոնցովի դիմանկարը»), Ի. Շառլեմանի «Հիշողություններ Պաժերի կորպուսի մասին» նկարաշարը, մի շարք դիմանկարներ՝ լուսանկարներից, այլ նկարիչների կատարած գրքերի նկարազարդումներ, որոնցում նկարիչը ձգտում է գրաֆիկական գծի արտահայտչականության, ճշկունության։ Աղաթոն Հովնաթանյանը, իր քանակով քիչ աշխատանքներում անգամ, հանդես է գալիս որպէս վարպետ փորագրիչ, վիմագրության տեխնիկայի գիտակ արվեստագետ։

XIX դարի հայ կերպարվեստի կարևորագույն հատվածն է կազմում գեղանկարչությունը։ Դեռևս XVII—XVIII դարերում մեծ թափ ստացած որմնանկարչական արվեստն իր տեղը վերջնականապես զիջում է հաստոցային գեղանկարչությանը։ Որմնանկարչության վերջին օրինակները երևան են գալիս XIX դարի առաջին կեսում (Մեղրու եկեղեցին 1842 թ., Թիֆլիսի Նորաշենի եկեղեցին, 1834—1835 թթ.), Ավարտվում է նաև համաքրական արվեստանոցներում արտադրվող սրբանկարների պատրաստումը (Ախալցխա, Վան, Թիֆլիս, Ալեքսանդրապոլ), քանի որ նրանց փոխարինելու են գալիս գունավոր վիմագրություններն ու լուսանկարչական աշխատանքները։

Խանական լուծը թոթափած Երևանը թեպետ դեռևս չէր դարձել հայ կերպարվեստագետների մշտական ստեղծագործության կենտրոն, բայց և զուրկ չի եղել նկարիչներից։ Երևանում է ստեղծագործել ադրբեջանցի նկարիչ Միրզա Կադիմ Երևանին (1825—1875), որի դիմանկարչական և դեկորատիվ բրնույթի ստեղծագործություններում շարունակվում էին Երևանում մինչև յոգործած մահմեդական նկարիչների արվեստի ավանդները։ Երևան էին գալիս ուսն նկարիչները։ Երևանում որոշ ժամանակ աշխատել են նկարիչներ Հակոբ Հովնաթանյանը, Հովհաննես Քաթանյանը։ Պատմական երևույթների բերումով արևելահայ գեղանկարչության կենտրոնն է դառնում Թիֆլիսը։

Կովկասում արվեստները և մասնավորապես գեղանկարչությունը տարա-

ծելու մասին Կովկասի կառավարչապետ Ի. Պասկևիչն իր նամակներից մեկում գրում էր, որ անհրաժեշտ է «տեղի բնակիչներին ծանոթացնել զիտություններին և եվրոպական գեղարվեստների հետ»¹²։ Այդ նույն հարցը հուզել է նաև խաչատուր Աբովյանին, որը Վ. Ժուկովսկուն և Գ. Պարրոտին հասցեագրած 1835 թ. հունվարի 21-ի և 25-ի նամակներում շարադրում է իր վերաբերմունքը դեպի գեղեցիկ արվեստները։ Խ. Աբովյանը գտնում է, որ իր հայրենակիցները նրանց միջոցով կկարողանան «ամենից լավ՝ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել»¹³։ Որպես հիմնական առարկա Խ. Աբովյանը նկարչությունն ընդգրկում է նաև Երևանի դպրոցական ծրագրերում։

XIX դարի սկզբին Թիֆլիսում անվանի դիմանկարչի համբավ ուներ Մրկերտում Հովնաթանի Հովնաթանյանը (1779—1845)։ Նկարչական արվեստի գաղափարներին ծանոթանալով իր հոր՝ Հովնաթան Հովնաթանյանի մոտ, Մ. Հովնաթանյանը շարունակում է իր նախնիների սկսած գործը էջմիածնի տաճարում, վերանորոգում նրա զարդանկարները, նկարում նոր սրբապատկերներ։ Թիֆլիսում նա արվեստանոց ուներ։ Պահպանված աշխատանքներից հատկապես ուշագրավ են Թիֆլիսի նորաշեն եկեղեցու որմնանկարները, որտեղ հին և նոր կտակարանների թեմաները մեկնաբանված են որպես առանձին հաստոցային նկարներ։ Ժամանակի մշակույթին բնորոշ կլասիցիզմը հատկապես վառ արտահայտություն է ստացել Մկրտում Հովնաթանյանի հայ թագավորների դիմանկարների շարքում («Հայկ», «Արտաշես», «Աշոտ Ա», «Լևոն Բ» և այլն)։ Ժամանակի հայրենասիրական տրամադրություններն արտահայտող այս դիմանկարներում նկարիչը խուսափում է միօրինակությունից, տարազների ընտրության ժամանակ ձգտում պահպանել պատմական ճշմարտացիությունը, ներմուծում տվյալ կերպարին բնորոշ բազմաթիվ ատրիբուտներ։ Մկրտում Հովնաթանյանի դիմանկարչական արվեստին բնորոշ վարպետությունը հատկապես հանդես է եկել Եփրեմ կաթողիկոսի, Ս. Գուրգենբեկյանի դիմանկարներում, որոնք իրենց մի փոքր ուղմանտիկ մեկնաբանումներով և կոմպոզիցիոն ինքնատիպությամբ նախապատրաստեցին նրա որդու՝ հայ անվանի դիմանկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստը։

Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյանը (1806—1881) նկարչական կրթությունը ստացել է հոր մոտ, իսկ 1841 թ. Կովկասի կառավարչապետ Ե. Գուլովիչի դիմանկարի համար Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայից ստանում է «ոչ դասական» նկարչի կոչում։ Կովկասում դիմանկարչական արվեստի զարգացման և Ղարաբաղում վիճաբանական քար գտնելու համար զնահատվում է կառավարության կողմից։ Ժամանակակիցները հատկապես բարձր են գրնահատել Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների նմանությունը պատկերվող անձանց հետ։ Սակայն Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի նշանակությունը բնորոշվում է այն խոշոր դերով, որ նա խաղաց XIX դարի առաջին կեսի հայ ու վրաց արվեստների զարգացման գործում ընդհանրապես, և դիմանկարչության ժանրում՝ մասնավորապես։

12 ՍՍՀՄ ԿԳՊԱ, ֆ. 780, օպ. 1, վավ. 186, էջ 1։

13 Դիվան Խաչատուր Աբովյանի, հատ. 2, Ե. 1948, էջ 25։

Հովնաթանյանի դիմանկարների պատկերասրահում հանդիպում ենք վաճառականների, մոքալաքների, աստիճանավորների, նրանց կանանց, կովկասա արսորված լեհ հեղափոխականի, գիմնազիստի դիմանկարների: Նրա կտավները փոքրածավալ են, մարդիկ տեղավորված են կտավի կենտրոնում, պատկերված կրծքից կամ ծնկներից:

Հակոբ Հովնաթանյանի պատկերած կանայք (Մելիքովայի, Անանյանի, Ն. Օրբելյանի, Ս. Անդրոնիկաշվիլու, Շ. Նադիրյանի, նկարչի դստեր՝ Նունե Հովնաթանյանի դիմանկարները) սև, մուգ կապույտ կամ բաց կանաչ ազգային տարազներ են կրում, որոնք դրվագված են կարմիր, դեղին, բաց վարդագույն երիզներով: Տարազների գունային հարաբերությունները հարստացվում են կանացի հարդարանքի իրերի դեկորատիվ էլեմենտներով: Կանացի դիմանկարներին բնորոշ են թախծոտ, նշաձև աչքեր, բաց վարդագույն սեղմված շուրթեր, մաշկի փղոսկրյա թափանցիկություն: Նկարիչը հատկապես նրբորեն է մոդելավորում դեմքն ու ձեռքերը, խիստ ուրվագծելով ֆիգուրների եզրագծերը:

Տղամարդկանց դիմանկարները հիմնականում կառուցված են սև, սպիտակ, կանաչ և կարմիր գույների համադրությունների վրա (Մելիքով, Գ. Քարաջյան, Գ. Մալինցյան, Գ. Միշևսկի, Մ. Լիլիպարյան, Դե Կորմիկ և այլք): Այս դիմանկարներում արտահայտչական միջոցներն ավելի զուսպ են ու խիստ: Հոգեբանական բնութագրմամբ, կոլորիտի առանձնահատկություններով Հակոբ Հովնաթանյանի լավագույն գործերի թվին են պատկանում Նատալիա Թևումյանի, Թամար Սագինյանի և Ներսես V Աշտարակեցու դիմանկարները, որոնք ոչ միայն Հակոբ Հովնաթանյանի, այլև XIX դարի հայ կերպարվեստի լավագույն գործերից են:

1860-ական թվականներին Հակոբ Հովնաթանյանը մեկնում է Թավրիզ, ապա հրավիրվում պարսկական պալատ, արժանանում «Նադըշ բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոսի, ինչպես նաև ստանում «էլիմի» (գիտություն) շքանշան: Այդ շրջանից պահպանված դիմանկարներից երկուսը հատկապես առանձնանում են իրենց կոմպոզիցիայով: Նասր-էդ-դին շահի և Մոզաֆեր-էդ-դին գահաժառանգի դիմանկարները օժտված են Հովնաթանյանի արվեստին բնորոշ նրբությամբ:

Հակոբ Հովնաթանյանը նոր ժամանակաշրջանի նկարիչ էր, Թիֆլիսի դարգացող մտավորականության հետաքրքիր դեմքերից մեկը: Եթե XIX դ. սկզբին տեղի նկարիչներն իրենց գեղանկարչական կարողություններով զիջում էին ժամանակի խոշորագույն արվեստագետին՝ Հակոբ Հովնաթանյանին, ապա վերջինս էլ նրանցից վերցնում ու ստեղծագործական ինքնատիպ մշակման էր ենթարկում այն ուշադրավր, որը բնորոշ էր այդ ժամանակի Թիֆլիսի արվեստին: Այս փոխընկալումները օժանդակել են հայ և վրաց ժողովուրդների արվեստների զարգացմանը, իսկ Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը մնում է որպես հայ-վրացական մշակութային կապերի փայլուն էջերից մեկը:

Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործությամբ ավարտվեց XVII—XVIII դարերում սկիզբ առած նոր շրջանի հայ կերպարվեստի զարգացումը և յու-

րատիպ օղակ դարձավ հետագա տասնամյակների արվեստի ազգային ավանդ-ների հիմնավորման համար:

XIX դարի հայ արվեստի նշանակալից դեմքերից է նաև Ստեփանոս Հակոբի Ներսիսյանը (1815—1884): Նա ծնվել է Երևանում, սովորել Ներսիսյան դպրոցում, ապա՝ Խ. Աբովյանի միջնորդությամբ ընդունվել Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան, որտեղ սովորել է հայ նկարիչներ Ադ. Հովնաթանյանի, Մ. Մելիքովի (ծնվել է 1818 թ.), Տ. Շևչենկոյի, վրաց նկարիչ Գ. Մայսուրաձեի հետ:

Ստեփանոս Ներսիսյանի գեղագիտական ըմբռնումների համար խոշոր նշանակություն է ունենում նրա ծանոթությունը Ստ. Նազարյանի, Խ. Աբովյանի, Հովհ. Այվազովսկու և ժամանակի առաջավոր մի շարք մտավորականների հետ: Հետագայում Ստ. Ներսիսյանը աշխատում է որպես նկարչության ուսուցիչ՝ Ներսիսյան դպրոցում, Շուշում, որտեղ միաժամանակ մեծ ջանք է գործադրում «Թանգարան վերածնության» անունը կրող հասարակական գրադարանը հիմնելու համար: Վաթսուամյա նկարիչը մահացավ Թիֆլիսում, հիշատակ թողնելով ժողովրդին նվիրված, անձնուրաց արվեստագետի մի կերպար և հետաքրքիր ստեղծագործությունների շարք:

Ստ. Ներսիսյանը ստեղծել է պատմական թեմաներով կտավներ, ժանրային պատկերներ, դիմանկարներ և վիմագրություններ, որոնց ղգալի մասը մեզ չի հասել: Միակ պահպանված ժանրային ստեղծագործությունը, Շաքոսախնջույք Քուռ գետի ափին» կտավն է: Ակադեմիական նկարչության սկզբունքներով կատարված այս աշխատանքում Ստ. Ներսիսյանը պատկերել է Թիֆլիսի մոգավաճների կյանքից մի տեսարան, ուսական-ժանրային նկարչության իր ընկալումները ղուգակցելով տեղական արվեստի դպրոցի սկզբունքներին:

Ժամանակի հայ արվեստի համար միանգամայն օրինաչափ և ինքնատիպ երևույթ էր Ներսիսյան-դիմանկարիչը: Ա. Տեր-Ղուկասյանի, Գ. Իզմիրյանի, Դ. Ակիմյանի, Ա. Մելիք-Աղամյանի և այլոց դիմանկարներում, որոշ չափով պահպանելով տեղական դիմանկարչական արվեստին բնորոշ կոմպոզիցիայի կառուցման արտաքին կողմը, Ստ. Ներսիսյանը ձգտում է պատկերված անձնավորությունների կերպարների մաքուր ղական բնութագրմանը, նրանց ներքնաշխարհի գեղարվեստական դրսերմանը: Այդ տեսակետից հատկապես ուշագրավ է գններալ Վ. Բեհբութովի դիմանկարը, որը օժտված է ներքին կամքով, խստությամբ, բնավորության ղուսպ արտահայտությամբ:

Մեծ ու անգնահատելի է Ստեփանոս Ներսիսյանի վաստակը հատկապես Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի հանրահայտ դիմանկարների ստեղծման գործում: Այս դիմանկարներն իրենց ումանտիկ տրամագրությամբ, կերպարների պարզ ու արտահայտիչ ներգործությամբ, կատարման բարձր վարպետությամբ հիմնավոր տեղ են գրավել հայ մշակույթի պատմության մեջ և հոգեհարազատ դարձել ժողովրդին:

XIX դարի կերպարվեստի խոշորագույն դեմքերից է աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Կոստանդինի Այվազովսկին (1817—1900):

Հովհաննէս Այվազովսկին ծնվել է Թեոդոսիայում (Ղրիմ)։ Վաղ մանկութեան տարիներին դրսևորած նկարչական ընդունակությունները նրան հասցրին Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիա։ Շնորհալի նկարչի համբավ ձեռք բերած երիտասարդ Այվազովսկին 1840 թ. մեկնում է Իտալիա, կյանքի հետագա տարիներին լինում բազմաթիվ երկրներում ու քաղաքներում, կազմակերպում անհատական ցուցահանդեսներ։ Սակայն մշտական բրնակություն է հաստատում իր հայրենի քաղաքում, որտեղ և մահանում է 1900 թ. մայիսի 2-ին։

Հովհաննէս Այվազովսկու նկարների թիվը մոտավորապես 6000-ի է հասնում։ Նա նկարել է ծովը օրվա բոլոր ժամերին, տարվա բոլոր եղանակներին։ Նրա սկզբնական շրջանի աշխատանքներում (իտալական տեսարաններ, ծովանկարներ Ղրիմից և այլն) առկա են ուժանտիզմին հատուկ երևույթի իդեալականացում, գունային պայմանականություն։ Ժամանակի ընթացքում նրա արվեստը ավելի է կապվում իրականությանը, դառնում առավել իրականացած և հասկանալի։

Հասուն շրջանի լավագույն ստեղծագործություններից է «Իններորդ ալիքը», որտեղ Այվազովսկին հանդես է գալիս ոչ միայն որպես տաղանդավոր գեղանկարիչ, այլև որպես մեծ հումանիստ, որը հավատում է մարդու ամենակարող, ամենահաղթ ուժին։ Հովհ. Այվազովսկու տաղանդը փայլել է նաև «Սև ծովը», «Ալիքների մեջ», «Անդորրություն» և այլ աշխատանքներում։ Այվազովսկին չի սահմանափակվել միայն ծովանկարչությամբ։ Նա անտարբեր չի մնացել դեպի ուռաական ծովային նավատորմի հերոսապատումը։ Եվ ստեղծվել են ուռա իրականության մեջ առաջին կտավները՝ նվիրված ուռաական ծովայինների հերոսական գործերին՝ «Չեսմենյան ճակատամարտը», «Բրիգ Մերկուրիի ճակատամարտը թուրքական նավերի դեմ», «Նավարինի ճակատամարտը» և այլն։ Հովհաննէս Այվազովսկուն հրապուրել են նաև բիրիական թեմաները։ Նա կատարել է բազմաթիվ գծանկարներ, դիմանդկարներ։ Այս ամենի ֆոնի վրա հատկապես արժեքավոր է այն, ինչը նրան կապում է հայ իրականության հետ։ Դրանք միայն անձնական ծանոթություններ չեն հայ մշակույթի անվանի գործիչների հետ (Ղ. Աղայան, Պ. Աղամյան, Ս. Սպենդիարյան, Վ. Սուրենյանց և այլք), կամ այն մեծ նյութական օգնությունը, որ նա ցույց էր տալիս հայ գաղթականներին։ Դրանք այն ուշապրավ ստեղծագործություններն են, որոնք կատարվել են հայկական թեմաներով։

Այվազովսկու մեծությունը նրանումն է, որ իր ստեղծագործություններում նա կարողանում է գեղեցիկ զգացմունքներ ու տրամադրություն հաղորդել մարդկանց, իրականությունը վերարտադրել գեղարվեստական բարձր արտահայտչականությամբ։ Իրականության ընդհանրացված գեղարվեստական կերպարներով նա ստիպում է մարդկանց մտածել, խորհել, ուրախանալ, տրտմել, ոգևորվել, առավել զգալ իրականության գեղեցկությունը և այդ գեղեցկության մեջ տեսնել մարդու ստեղծագործական կարողությունները։ Եվ իր արվեստի այս կողմերով էլ Այվազովսկու արվեստը դուրս եկավ ազգային սահմաններից ու դարձավ համամարդկային։

XIX դարում հայ կերպարվեստը դուրս եկավ միջնադարյան նկարչության կանոնիկ դարձած սահմաններից, ընդունեց զարգացման նոր հուն, որի ձևավորմանը նպաստեց դեպի ռուսական ակադեմիական նկարչությունն ունեցած հայ նկարիչների կողմնորոշումը: Ստեղծագործական անհատականությունների բազմազանությունը, հետաքրքրությունների լայն շրջանակները հող նախապատրաստեցին հայ դասական նկարչության նոր, աչքի ընկնող դեմքերի հանդես գալու համար:

4. ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ ժողովրդը թեև կոխեց XIX դարը՝ շունենալով կազմակերպված երաժշտական կյանք, պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ ու երաժիշտ-կատարողներ, Տիրապետող բանավոր ավանդույթի ուժով սերնդից սերունդ փոխանցվող ժողովրդական ու գուսանական երաժշտությունն էր, որ ապրում էր ժողովրդի հիշողության մեջ:

Հատ ի. Շոպենի տվյալների, Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելու առաջին տարիներին ամբողջ հայկական մարզում կային 96 երաժիշտներ, որոնցից 85-ը հայեր էին¹⁴: Դրանք թափառաշրջիկ աշուղներ էին, գուսնաչիներ ու դուդուկահարներ, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոնախմբություններին, խնջույքներին ու հարսանիքներին:

Երաժշտական գործիքներից տարածված էին. փողայիններից՝ զուռնան, դուդուկը, հովվական սրինգը, լարայիններից՝ թառը, քամանչան, քանոնը, սանթուրը, սազը և այլն: Մշտապես գործածվում էին նաև զանազան հարկանային գործիքներ (թմբուկը, դափը, նաղարան և այլն): Դարի կեսերին հետզհետե մուտք են գործում երգեհոնը (գլխավորապես հայ կաթոլիկ եկեղեցում), դաշնամուրը, ջութակը և կիթառը, որոնք հայ իրականության մեջ նոր էին սկսում տարածվել:

Արևելյան Հայաստանի տերիտորիայում ռուսական կայազորները ըստեղծվելուց հետո մուտք են գործում նաև առաջին փողային նվագախմբերը և ռուսական ժողովրդական երաժշտական գործիքները:

Հայ ժողովրդական և գուսանա-աշուղական երաժշտությունը կազմում էր ժողովրդի երաժշտական կենցաղի անբաժանելի մասը: Սակայն նրա հավաքման և ուսումնասիրության ուղղությամբ դեռ երկար ժամանակ (մինչև դարի վերջին քառորդը) կազմակերպված աշխատանք չէր կատարվում: Ղևոնդ Ալիշանն էր, որ 1840-ական թվականներից սկսած հավաքում և «Բազմավեպ»-ում պարբերաբար հրապարակում էր ժողովրդական (իր տերմինով առած՝ «ռամկական») երգերի առաջին նմուշները, որոնք հետագայում ամփոփվեցին նրա «Հայոց երգը ռամկականը» (Վենետիկ, ս. Ղազար, 1852) գրքուկում: Սա առաջին հավաքածուն էր, որի մեջ միջնադարյան հայ ժողովրդական երգերի կողքին տեղ էին գտել հարսանեկան, զարիբության և այլ երգեր: Ընդամենը 19 երգ էր զետեղված այդ գրքուկում, բայց դժբախտաբար,

¹⁴ И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. С. Петербург. 1852, стр. 896—898.