

Սկսած XIX դ. վերջին քառորդից Թիֆլիսում նկարչական վաճառատներ և պարբերաբար կազմակերպվող անհատական ու խմբակային ցուցահանդեսներ են բացվել, պայմաններ են ստեղծվել շնորհալի պատանիներին ու աղջիկներին տեղում գեղարվեստական նախնական և միջնակարգ կրթութուն տալու համար: Այդ տեսակետից հատկապես նշանակալից է եղել 1873-ին հիմնադրված Գեղարվեստի խրատուսող կովկասյան ընկերութւյան նկարչական դպրոցի և 1901–1906 թթ. գործած՝ Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիային ենթակա ուսումնարանի խաղացած դերը: Այստեղ սովորած երիտասարդ նկարիչներից ու քանդակագործներից շատերը հետագայում իրենց ուսումը շարունակել են Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Փարիզի, Մյունխենի և եվրոպական այլ քաղաքների գեղարվեստական հեղինակավոր կրթարաններում, այդ թվում նաև Պետերբուրգի Գեղարվեստից կայսերական ակադեմիայում, որն իր ստեղծման պահից՝ 1757-ից մինչև 1917-ի Հոկտեմբերյան հեղափոխութւյունը հանդիսացել է Ռուսաստանում գեղարվեստական բարձրագույն կրթութւյան խոշորագույն, թեև XIX դ. կեսերից պահպանողական-հետադիմական դիրքեր զբաղած սլաշտոնական կենտրոնը:

Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան և զրան այսպես թե այնպես ստորագաս գեղարվեստական այլ կրթօջախները, բնականաբար, խթանել են նաև Ռուսաստանում ապրող հայերի մշակութային կյանքը: Բավական է ասել, որ այդ շրջանում այստեղ են սովորել մի քանի տասնյակ հայ երիտասարդներ, որոնցից առաջիններն ակադեմիայում են հայտնվել գեռ XVIII դ.: Խոսքը հայկական ծագում ունեցող ռուս նկարիչներ Բելսկիների, ինչպես նաև Կալուստովի ու Լալաևի մասին է, որոնք, սակայն, մասնակից չեն եղել ազգային նոր կերպարվեստի ձևավորմանը: Դա վիճակվել է իրականացնել միայն տասնամյակներ անց՝ 1830–1840-ական թվականներին Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան ավարտած, այնտեղ ուսանած կամ ակադեմիայի խորհրդի կողմից նկարչի կոչման արժանացած արվեստագետներ Հակոբ Հովնաթանյանին, Ստեփանոս Ներսիսյանին, Հովհաննես Այվազովսկուն, Հովհաննես Քաթանյանին և այլոց, որոնց մեծ մասը ծնվել, ապրել և ստեղծագործել է Թիֆլիսում:

Նոր շրջանի հայ աշխարհիկ կերպարվեստի հիմնադիրներից մեկն է համարվում Հովնաթանյանների նկարչական տոհմի առավել օժտված և մենից ինքնատիպ ներկայացուցիչ Հակոբ Հովնաթանյանը (1806–1881)²: Նկարչի կենսագրութւյունն իրադարձութւյուններով հարուստ չի եղել: Նա ծնվել է Թիֆլիսում, գեղարվեստական տարրական կրթութւյուն է ստացել իր հոր՝ Մկրտում Հովնաթանյանի մոտ և արդեն մանուկ հասակից յուրացրել է ուղ միջնադարյան հայ նկարչութւյան, ինչպես նաև Սեֆյանների

жизнь Тбилиси в конце XIX — начале XX века. Дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Л., 1982):

² Մ.Արգոսյանը վերոհիշյալ իր աշխատութւյան մեջ Հակոբ Հովնաթանյանի ծննդյան տարեթիվն է համարում 1809 թվականը (տե՛ս Մ. Արգոսյան. նշվ. աշխ., էջ 16 և 18), այնինչ արվեստաբան Մ. Ղազարյանը գեռ 1962-ին հրատարակված իր հոդվածներից մեկում (տե՛ս Մ. Մ. Ղազարյան. Հակոբ Հովնաթանյանի նորահայտ կտավները. — «Պատմա-բանասիրական հանգես», 1962, №3, էջ 213–215) փաստացիորեն ապացուցել է, որ նկարիչը ծնվել է 1806-ին:

չըջանի պարսկական մանրանկարի ու այսպես կոչված «ղաջարները արվեստի» գեկորատիվ լեզուն: 1829-ին քսաներեքամյա Հակոբ Հովնաթանյանը Գեղարվեստից ակադեմիա ընդունվելու մտադրությամբ Պետերբուրգ է մեկնել, սակայն ակադեմիական կանոնադրությամբ նախատեսված տարիքային ցենզը նրան զրկել է մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստանալու հնարավորությունից³: Հիմքեր կան ենթադրելու, որ նկարիչը հետագայում ևս եղել է Ռուսաստանի մայրաքաղաքում, ուր էրմիտաժի սրահներում ծանոթացել է ինչպես ռուսական, այնպես էլ արևմտաեվրոպական դասական և արդի կերպարվեստի հետ: 1841-ին հաշվի առնելով դիմանկարչության մեջ Հակոբ Հովնաթանյանի ձեռք բերած հաջողությունները, ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է կայացրել նրան «պորտրետային ոչ դասային նկարչի» կոչում շնորհել: Հակոբ Հովնաթանյանը զբաղվել է միայն գեղանկարչությամբ⁴, ընդ որում աշխատել է բացառապես դիմանկարի ժանրում: Նրա պատվիրատուներն ու բնորոշներն են եղել թիֆլիսյան տոհմիկ ազնվականությունը, միջին խավի, բարձրաստիճան ու մանրաստիճան չինովնիկների, հարուստ վաճառականների, ունևոր արհեստավորների ներկայացուցիչները և նրանց ընտանիքների անդամները: Նկարչի գեղարվեստական ինքնատիպ ոճը և ուրույն լեզուն ընդհանուր առմամբ ձևավորվել ու մշակվել են 1830-ական թվականներին կատարված աշխատանքներում («Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը», «Շուշանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարը», «Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը», 1834 և այլն) և հետագայում կտրուկ փոփոխությունների չեն ենթարկվել, թեև անընդհատ կատարելագործվել, ավելի նրբագեղ ու բարձրաճաշակ են դարձել: Դա ցայտուն կերպով դրսևորվել է Հակոբ Հովնաթանյանի արվեստի ծաղկման շրջանում՝ 1840–1850-ական թվականներին, երբ նա ստեղծել է Նատալիա Թեոմյանի, Նագելի Օրբելյանի, Մելիքյանների, Գրիգոր Քարաջյանի, Մովսես Լիլիսարյանի, Անանյանի, նկարչի կնոջ՝ Սալոմե Հովնաթանյանի և այլոց դիմանկարները:

Հակոբ Հովնաթանյանի յուզաներկով կատարված փոքրադիր աշխատանքներում մարդիկ սովորաբար ներկայացված են մինչև ծնկները կամ գոտկատեղը՝ երեք քառորդով զեպի մեզ շրջված, սևևուրն հայացքը դիտողին ուղղած: Նրանց ֆիզիոնները հստակորեն ուրվագծված են չեզոք

³ Իր հոդվածում Բ. Վ. Գինգբուրգը սխալմամբ պնդում է, թե իբր 1836-ին Հակոբ Հովնաթանյանն ընդունվել է Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիա «ազատ այցելուի» կարգավիճակով (տե՛ս Բ. Վ. Գինգբուրգ. Роль Всесоюзной Академии художеств..., с.191): Ճիշտ է, երկու տարի անց՝ 1958-ին հրատարակված մեկ այլ հոդվածում (տե՛ս Ի. Գինգբուրգ. Армянские художники первой половины XIX века. — «Историко-филологический журнал», 1958, №3, с. 111) նույն հեղինակը խոստովանել է, որ այդ տեղեկությունը իրականությունը չի համապատասխանում:

⁴ Մի քանի տարի առաջ մամուլում հաղորդում եղավ այն մասին, որ արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը Լոս-Անջելեսում գտնվելու ժամանակ հանդիպել է Հակոբ Հովնաթանյանի ժառանգներից մեկին՝ Մառա Մարտին-Սեդիսյանին, որի մոտ են պահված եղել նկարչի ստեղծագործության ու շրջանում Պարսկաստանում կատարված, մասնագետներին անծանոթ մի քանի տասնյակ գծանկարներ, որոնցից տասը Մ. Մարտին-Սեդիսյանը նվիրաբերել է Հայաստանի ազգային պատկերասրահին (տե՛ս Рисунок Мастера вернулись на родину. — «Урарту», 1997, N 14, с. 3): Սակայն առայժմ գրաֆիկական այդ պատկերները ոչ է հատուկ ցուցադրվել, ո՛չ էլ դրանց իսկությունը հաստատող և հիմնավորող գիտական ուսումնասիրության կամ մասնագիտական փորձաքննության են ենթարկվել:

գույներով երանգավորված հենքերի վրա: Կանայք հաճախ են պատկերվում բազկաթոռի մեջ՝ ձեռքում թաշկինակ կամ համընչ բռնած: Մեծագույն բարեխղճությունը ու վարսետությունը է նկարիչը վերարտագրում նրանց թավշյա մուգ գույներով գունազեղ դրվագումները, արծաթաթելով ասեղնազործված նեղ երիզները, ալյասե բարակ, երկար գոտիները, մարգարիտներով կամ գնդասեղներով զարդարված գլխանոցները, շղարչե թեթև, թափանցիկ քողերն, ինչպես և ոսկյա ականջօղերի, մատանիների կամ ականդեղի թանկարժեք փայլը: Իսկ տղամարդիկ ներկայանում են կանգնած վիճակում, «արժանապատիվ» կեցվածք ընդունած: Նրանք պատկերված են սև արխայուղներով կամ սերթուկներով, ճերմակ շապիկներով ու փուկապղնձով, զինվորականի կամ գիմնադիստի համադրեստներով:

Արաաքին «նմանություն» խնդիրը Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարներում կարևորվել է, բայց երբեք չի դարձել ինքնանպատակ: Նկարչին խորթ էր նատուրալիզմի չոր ու պաղ լեզուն: Նրա լավագույն աշխատանքներն աչքի են ընկնում բանաստեղծական մեղմ տրամագրությամբ, պատկերված մարդկանց դիմադծերի ու հայացքների մեջ տպավորված դեռնոր արթնացող, գեռ չգիտակցված զգացմունքների ու ապրումների բնականությունը: Մարդու կերպարը նորովի ընկալելու, մարդկանց ներաշխարհի մեջ թափանցելու, այն բացահայտելու առումով Հակոբ Հովնաթանյանի կտավները կարելի է համեմատել ինչպես Վաղ Վերածնունդի, այնպես էլ XIX դ. առաջին կեսի եվրոպական ու ռուսական ռոմանտիզմի առանձին վարպետների կտավների հետ: Բազմիցս է նշվել, մասնավորապես, Հակոբ Հովնաթանյանի 1830–1850-ական թվականներին ստեղծված պատանի Ալիմյանի, Պլատոն Գուրգենբեկյանի, Թիֆլիս աքսորված լեհ հեղափոխական Գեորգի Միշևսկու կենդանագրերի կամ Շուշանիկ Նազիրյանի ետմահու դիմանկարի և Օ. Ա. Կիպրենսկու գեղանկարչական ու գրաֆիկական դիմանկարների միջև նկատվող մոտիկությունը⁵:

Հայ նոր կերպարվեստի հիմնադիրներից է եղել նաև Հակոբ Հովնաթանյանի կրտսեր ժամանակակից Ստեփանոս Ներսիսյանը (1815–1884), որը Գեղարվեստից ակադեմիայում սովորելու նպատակով 1835-ին Թիֆլիսից Պետերբուրգ է մեկնել, ուր երկու տարի (1838–1840թթ.) սովորել է ակադեմիայի պրոֆեսորներ Ա. Գ. Վարնեկի և Ա. Ի. Զաուերվեյդի ղեկավարած դիմանկարի և մարտանկարի արվեստանոցներում: 1846-ին «ոչ դասային նկարչի» կոչում ունեցող Ստ. Ներսիսյանը վերադարձել է Թիֆլիս: 1840-ական թվականների վերջերից մինչև 1865 թ. նկարիչը պարբերաբար ապրել և աշխատել է նաև Շուշանում, որտեղ մի քանի հաստոցային դիմանկարներ ու մի շարք եկեղեցական պատկերներ է կատարել: Գրավոր աղբյուրները տեղեկացնում են, որ Ստ. Ներսիսյանը նաև մի քանի պատմական հորինվածքների հեղինակ է եղել, որոնց ճակատագիրն առայժմ անհայտ է: Նկարչի ստեղծած կենդանագրերի շարքում հանդիպում են ինչ-

⁵ Տե՛ս, օրինակ, И. Г и н з б у р г. *Նշվ. աշխ.*, В. Р а з д о л ь с к а я. О некоторых особенностях образной концепции портретов Акопа Овнатаняна. Ереван, 1978; Н. С т е п а н я н. Концепция портретов Акопа Овнатаняна. Тбилиси, 1983:

պես ակադեմիական չոր ոճով լուծված, հանդիսավոր բնույթ ունեցող կտավներ «Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարը» (1853–1856), ռուսական բանակի հայազգի զենեակներ Ա. Տեր-Ղուկասյանի, Բ. Բեհ-բուլթյանի (1857), Մ. Արղուլթյան-Երկայնաբազուկի դիմանկարները, այնպես էլ ավելի ճշմարտահավատ ձևերով լուծված, հոգեբանական և հուզական որոշակի խորություն ունեցող կամերային աշխատանքներ՝ «Անհայտ ռուսանոցի դիմանկարը», «Անհայտ կնոջ դիմանկարը» (1849), «Գ. Ակիմյանի դիմանկարը», դերասանուհի Սոֆիա Մելիք-Նազարյանի (1865) ու նրա ամուսնու՝ հասարակական-մշակութային դործիչ Գրիգոր Իզմիրյանի (1865) և այլոց պատկերները: Աչքի են ընկնում նաև մեծահարուստ վաճառական Ավետիք Թամամյանի և փաստաբան Մելիք-Աղամյանի դիմանկարները, որոնցում հեղինակը բնորոշներին ոչ միայն հուղական-հոգեբանական, այլև շեշտված սոցիալական բնութագրում է տվել: Լայն ժողովրդականություն են վայելել Ստ. Ներսիսյանի յուզաներկ վերջին աշխատանքները՝ հայոց գրերի կերտողներ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի երևակայական դիմանկարները (1882): Նկարչից մեզ հասած միակ թեմատիկ պատկերը («Խնջույք Քուի ափին», անթվակիր) հայ կերպարվեստում կենցաղային ժանրին պատկանող առաջին աշխատանքներից է: Քանիցս այն համեմատվել է ռուս բանաստեղծ Մ. Յու. Լերմոնտովի և նկարիչ Գ. Գ. Գազարինի՝ Թիֆլիսի շրջակայքում կատարված, պեյզաժային նույն ֆոնի վրա երիտասարդ կանանց պարը պատկերող նկարների հետ⁶: Սակայն Ստ. Ներսիսյանը հիմնովին «վերանայել» է վերջիններիս կոմպոզիցիոն կառուցվածքը: Ընտրելով ավելի ցածր ու հեռավոր դիտակետ, նա զգալի չափով ընդարձակել է բնապատկերը, դրան ավելի մեծ տեղ է հատկացրել: Բացի այդ, նա երգիծական երանգ է հաղորդել նկարի միջին սլանում ծավալվող սյուժետային պատումին: Վերջին հանգամանքը Ստ. Ներսիսյանի այս կտավը մոտեցնում է նրա ակադեմիական դասընկերոջ՝ ռուսական քննադատական ռեալիզմի հիմնադիր Պ. Ա. Ֆեդոտովի աշխատանքներին⁷:

Հայկական թեմաներով ու մոտիվներով արված իր նկարներով և մանկավարժական դործունեությամբ ազգային նոր կերպարվեստի ձևավորմանն է նստասեղ նաև ծովանկարիչ Հովհաննես (Իվան) Այվազովսկին (1817–1900): Վաղ հասակից նկարչական վառ ընդունակութուններ դրսևորելով, տասնվեցամյա պատանին 1833-ին ընդունվել է Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիա, ուր սովորել է բնանկարիչ Մ. Ն. Վորոբյովի և մարտանկարիչ Ա. Ի. Չուկերվեյդի մոտ: 1837-ին «Ֆիննական ծովածոցի անդրորը» կտավի համար, Հ. Այվազովսկուն շնորհվել է մեծ ոսկե մեդալ,

⁶ Խոսքը, մասնավորապես, Մ. Յու. Լերմոնտովի «Թիֆլիսի տեսարան» (1837) յուզաներկ կտավի, նույն թվականին նրա ստեղծած «Վրացուհիների պարը» գծանկարի, ինչպես նաև Գ. Գ. Գազարինի «Լեզգիներ» (1840) յուզաներկ էսյուդի և «Պարող վրացուհիներ» (1849) ջրանկարի մասին է:

⁷ Ստ. Ներսիսյանի այս աշխատանքի և Պ. Ա. Ֆեդոտովի ստեղծագործության միջև նկատվող գաղափարական ընդհանրությունները վրա առաջինը ուղարկություն է դարձրել անվանի քանդակագործ Սուրեն Ստեփանյանը (տե՛ս С. Т е п а н Я. Дореволюционное искусство Армении. — "Очерки по истории искусства Армении". М. — Л., 1939, с. 62):

իսկ երկու տարի անց նա ստացել է «դասային նկարչի» կոչում և արտասահմանում կատարելագործվելու իրավունք: 1840-ին Հ. Այվազովսկին ուղևորվել է Իտալիա: Վենետիկում նա այցելել է Ս. Ղազար կղզու հայ վանականներին, որոնց թվում էր նաև նրա ավագ եղբայր Գաբրիել Այվազովսկին: Իտալիայից բացի, նկարիչը եղել է Իսպանիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Նիդեռլանդներում և այլուր, որտեղ անհատական ցուցահանդեսներ է բացել: Նրա գործերը ձեռք են բերել Եվրոպայի արքայական տներն ու Վատիկանը: 1844-ին Հ. Այվազովսկին վերադարձել է Ռուսաստան և անմիջապես ընտրվել Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի իսկական անդամ: Մեկ տարի անց նա մեկնել է Ղրիմ և վերջնականորեն հաստատվել իր ծննդավայր Թեոդոսիայում: Հ. Այվազովսկին ստեղծել է հազարավոր աշխատանքներ, որոնց ճնշող մեծամասնությունը ծովային տեսարաններ են: Նկարիչը ծովը պատկերել է տարվա տարբեր եղանակներին, օրվա տարբեր ժամերին, տարբեր վիճակներում: Հատկապես մեծ ներշնչանքով է նա ներկայացրել հուզված, փոթորկված, «ափերից ելած», խենթացած ծովի խռով կերպարը և ալիքների մեջ սուզվող, խորտակվող, հուժկու տարերքին մի կերպ դիմադրող, ուժասպառ մարդկանց մաքառումները («Իններորդ ալիք», 1850, «Փոթորիկն օվկիանոսում», 1864, «Փոթորկված ծովը», 1872, «Նավաբեկություն», 1876, «Ալիքների մեջ», 1898): Թեև Հ. Այվազովսկու ստեղծագործական մեթոդի հիմքում ընկած են ակադեմիզմի սկզբունքները, սակայն մարդկային կենդանի հույզերով ու զգացմունքներով լեցուն նրա լավագույն աշխատանքները ռոմանտիկական մտածողության դրսևորումներ են: Հ. Այվազովսկին նկատելի ազդեցություն է թողել ոչ միայն ռուսական, այլև հայկական ծովանկարչության և առհասարակ բնանկարի զարգացման վրա: Նրա հետ անմիջականորեն շփվել, նրա մոտ ուսանել, նրա խոսքով ու խրատներով են ոգեշնչվել արևելահայ և արևմտահայ ծովանկարիչներ Մ. Զիվանյանը, Է. Մահտեսյանը, Ա. Շաբանյանը, Վ. Մխիթրյանը, հայ ազգային բնանկարի հիմնադիր Գ. Բաշինջաղյանը:

Հ. Այվազովսկին Հայաստանում երբեք չի եղել, բայց նա մշտապես սերտ կապերի մեջ է գտնվել հայ հասարակական և պատմամշակութային իրականությունից հետո: 1868-ին նկարիչը եկել է Թիֆլիս, ուր անհատական ցուցահանդես է բացել: Ի թիվս այլ նկարների, նա Թիֆլիսյան հանդիսականին է ներկայացրել նաև «Արարատ» և «Սևան» աշխատանքները, որոնք հայկական նոր կերպարվեստում ազգային մոտիվներ արծարծող բնապատկերի առաջին օրինակներն էին: Հ. Այվազովսկին հետագայում էլ անդրադարձել է բիբլիական լեռան վեհաշուք կերպարին («Արարատի հովիտը», 1882, «Արարատը կեսօրին», 1887, «Նոյն իջնում է Արարատից», 1887), իսկ կյանքի վերջում ստեղծել է նաև հայոց հին ու նոր պատմությունների վերաբերող գեղանկարչական և գրաֆիկական մի քանի գործեր՝ «Հայ ժողովրդի մկրտությունը» (1892), «Բայրոնի այցը մխիթարյաններին Ս. Ղազար կղզում» (1898), «Հայերի ջարգը Տրապիզոնում» (1896) և այլն:

Հ. Այվազովսկու հետ դրեթե միաժամանակ Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում է ուսանել Աստրախանում ծնված գեղանկարիչ ու գծանկարիչ, Մ. Յու. Լերմոնտովի մանկությունը ընկեր Մովսես Մելիքովը

(Մելիքյանց՝ 1818-1898-ից հետո⁸): Ակադեմիայում նա մեկ ասորի սովորել է Ֆ. Ա. Բրուենիի մոտ, ասյա սեղափոխվել է Կ. Պ. Բրյուսովի արվեստանոցը: Այդ շրջանի նրա աշխատանքներից հիշատակումներ կան Պետերբուրգի մերձակայքում բնականից արված պեյզաժային էտյուդների («Իմատրա ջրվեժը», «Ցարսկոսելսկի սլարտեզը», «Ծառերը») և «Թղթագալարը ձեռքին ծերունու գլուխը» (1843) ավարտուն կտավի մասին: Նույն թվականին նկարիչը վրձնել է նաև իր հորեղբոր՝ Բորոգինոյի հերոս, ռուսական բանակի գեներալ-մայոր, անվանի բարեգործ Պավել Մելիքովի (Պողոս Մելիքյանց) մեծադիր դիմանկարը, որը Կ. Պ. Բրյուսովի կողմից բարձր գնահատականի է արժանացել⁹:

Մ. Մելիքովի ինքնակենսագրական նոթերից տեղեկանում ենք, որ 1846-ին «ոչ դասային նկարչի» կոչում ձեռք բերած արվեստագետը թողել է Գեղարվեստից ակադեմիան ու Հ. Այվազովսկու միջնորդությամբ ընդգրկվել սեծովյան նավատորմի սկետ, ծովակալ Մ. Պ. Լադարևի կազմակերպած՝ Նիկոլաևի նավահանգստից դեպի Կ. Պոլիս ուղևորվող քարտեզագրական արշավախմբի կազմում: Արշավախմբի երկամյա գործունեությունը ընթացքում, 1847-1848 թթ., նա Սև ու Մարմարա ծովերի առափնյա սեսարանները վավերագրորեն գրանցելուց բացի իր նկարչական ալբոմի մեջ սյտիկերել է նաև գեղարվեստական արժեք ներկայացնող գրաֆիկական բազում բնանկարներ, դիմանկարներ, կենցաղագրական և աղագրական բնույթի գործեր: Մովսիսյա գյուղերում իլևանելիս, նա այցելել է Հայ գեղջուկների տները, ծանոթացել է նրանց կենցաղին ու կացութաձևին, գծանկարել նրանց ազգային բնորոշ տիպերը, տարազը, աշխատանքային սովորույթները, տոնական ու հարսանեկան ծեսերը և այլն: Պոլսահայ ծանոթ ընտանիքների սյտիկներով նա ստեղծել է նաև մի շարք ջրաներկ դիմանկարներ¹⁰: 1848-ի աշնանը արշավախումբը վերադարձել է Նիկոլաև, ուր նկարիչն աշխատանքի է անցել իր իսկ Հիմնադրած՝ վիմագրություն և փորագրություն մասնագետներ պատրաստող

⁸ Մ. Մելիքովի ինքնակենսագրական նոթերը, որոնք հրատարակվել են 1896-ին, անուղղակիորեն վկայում են, որ այդ ժամանակ նկարիչը դեռ ողջ էր, սակայն դրանք նաև տարակուսելու առիթ են տալիս, քանի որ ընթերցողի համար անսպասելիորեն ավարտվում են 1853-ին վերաբերող իրադարձություններով (տե՛ս Մ. Մ. М е л и к о в. Заметки и воспоминания художника-живописца. — «Русская старина», кн. VI, июнь, 1896, с. 643 — 674): Ներկայումս Սանկտ Պետերբուրգի Ռուսական թանգարանում պահվող, իսկ ժամանակին Մ. Մելիքովին պատկանող Կ. Պ. Բրյուսովի գծագրատիպերից մի քանիսի վրա Հայ նկարչի ձեռքով արված մակագրություններից պարզ է դառնում, որ 1898-ին Մ. Մելիքովը դեռ ողջ և առողջ էր ու բնակվում էր Վիլնո քաղաքում (տե՛ս Ե. А ц а р к и н а. Брюллов. М., 1963, с. 387, 401, 407, 442):

⁹ Մ. Սարգսյանի դրքում այս աշխատանքը թյուրիմացաբար ներկայացված է որպես նկարչի քեռու, այլ ոչ թե հորեղբոր դիմանկարը (տե՛ս Մ. Ս ա ր գ ս յ ա ն. Նշվ. աշխ., էջ 68):

¹⁰ Մ. Սարգսյանն իր աշխատության մեջ քարտեզագրական այս արշավախումբը, չդիտես ինչու, «ջրաչափական» է անվանում, իսկ արշավախմբի գործունեությունը, նույնքան անհասկանալի պատճառով, «հետաձգում» է մինչև 1853 թվականը (տե՛ս Մ. Ս ա ր գ ս յ ա ն. Նշվ. աշխ., էջ 71): Սակայն ամենից տարօրինակն այն է, որ նկարչի ինքնակենսագրական նոթերում բերված, Հայ կերպարվեստի պատմաբանի համար առանձնակի հետաքրքրություն ներկայացնող այն տեղեկությունները, որոնք վերաբերում են Մ. Մելիքովի վերոհիշյալ Հայկական թեմաներ ու մոտիվներ շոշափող կամ ազգային «տիպաժով» ներշնչված աշխատանքներին, Մ. Սարգսյանի կողմից առհասարակ անտեսված են:

Ջրագրական դպրոցում: Դրա հետ մեկտեղ, նա եղել է նաև փոխծովակալ Վ. Ա. Կոռնիլովի կնոջ կազմակերպած սիրողական թատրոնի ձևավորող-նկարիչը:

Իր ստեղծագործական կյանքը գրեթե ամբողջությամբ վիմադրական արվեստին է նվիրել Հովնաթանյանների տոհմի վերջին և մասնագիտական բարձրագույն կրթութունն ստացած միակ ներկայացուցիչ Ադաթոն Հովնաթանյանը (1816–1893)¹¹: 1836–1843 թթ., «ազատ այցելուի» կարգավիճակով, նա սովորել է Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում, ուր նույնպես աշակերտել է Կ. Պ. Բրյուլլովին: Ուսանողական շրջանում Ադաթոն Հովնաթանյանն իրեն դրսևորել է որպես «խոստումնալից դիմանկարիչ»: Այդ մասին են խոսում 1843–1845 թթ., ակադեմիան ավարտելուց և «ոչ դասային նկարչի» կոչում ստանալուց անմիջապես հետո նրա կատարած կամ, համենայն դեպս, նրան վերադրվող [Թիֆլիսցի վաճառականներ Պ. Ալզամանյանի և Պ. Պետրոսյանի դիմանկարները¹²: Ու եթե դրանք իրոք Ադաթոն Հովնաթանյանի աշխատանքներն են, ապա կարելի է պնդել, որ ի դեմս նրա XIX դ. հայ կերպարվեստը ևս մի օժտված գիմանկարիչ է ունեցել, քանզի յուզաներկով արված այդ կտավները թե՛ գծանկարման հմուտ վարպետություն, թե՛ լուսաստվերային ճիշտ փոխանցումների, թե՛ հաճելի գուներանգների ջերմ տոնայնություն և թե՛ գեղարվեստական կերպարի ռեալիստական համազոր մեկնաբանություն օչնչով չեն զիջում Ստ. Ներսիսյանի դիմանկարային նույնիսկ հաջողված աշխատանքներին:

1845-ին Պետերբուրգում վերջնականորեն հաստատվելուց հետո Ադաթոն Հովնաթանյանը, ըստ էության, այլևս չի զբաղվել ստեղծագործական ինքնուրույն աշխատանքով՝ սահմանափակվելով լուսանկարների, ինչպես նաև իր ավագ եղբայր Հակոբ Հովնաթանյանի և ուրիշ մի շարք վարպետների հեղինակած յուզաներկ կտավների ու գծանկարների վիմատիպ վերարտադրությամբ: Նրա գրաֆիկական բնագիր աշխատանքներից այսօր հայտնի են միայն 1866–1868 թթ. մատիտով գծված փոքրաթիվ դիմանկարները, բնանկարներն ու կենցաղային բնույթի հատուկենտ պատկերները:

XIX դ. կեսերին ձևավորվել և իր առաջին, դեռ ոչ այնքան վարժ քայլերն է արել հայկական գրաֆիկան: Դրան են նպաստել Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան 1856-ին ավարտած, ուրևս փորագրիչներ Ն. Ի. Ուտկինի և Ֆ. Ի. Իորդանի մոտ ուսանած թիֆլիսցի նկարիչ Հովհաննես Քաթանյանը (1824–1894) և նույն ակադեմիայում նրա հետ միաժամանակ սովորած, իր ստեղծագործական կյանքը հիմնականում Պետերբուրգում

¹¹ Ըստ Մ. Սարգսյանի, Ադաթոն Հովնաթանյանի ծննդյան և մահվան տարեթվերը պետք է համարվեն 1815 և 1894 թվականները (տե՛ս Մ. Սարգսյան. Նշվ. աշխ., էջ 54): Մինչդեռ վաղուց արդեն ապացուցված է, որ նկարիչը ծնվել է 1816-ին (տե՛ս Մ. Ղազարյան. Հայ կերպարվեստը XVIII–XVIII դարերում. Երևան, 1974, էջ 241) և մահացել է 1893-ին (տե՛ս Վ. Գրիգորյան. Նշվ. աշխ., էջ 121):

¹² Նշված դիմանկարները դեռ 1939-ին Ադաթոն Հովնաթանյանին է վերագրել Ս. Ստեփանյանը (տե՛ս Ս. Ստեփանյան. Նշվ. աշխ., էջ 60–61), իսկ ավելի ուշ, առանց վերջինիս անունը հիշատակելու, նույն կարծիքն է արտահայտել նաև Ե. Մարտիկյանը (տե՛ս Ե. Մարտիկյան. Հայկական կերպարվեստի պատմություն. գիրք Ա, Երևան, 1971, էջ 172):

անցկացրած արվեստագետ՝ րանաստեղծ Ռափայել Պատկանյանի ավագ եղբայր Հովհաննես Պատկանյանը (1828–1896), որը հայկական կերպարավեստում տպագիր գրքի գրաֆիկական ձևավորմամբ զբաղված պրոֆեսիոնալ առաջին վարպետներից էր:

Հայ ազգային բնանկարի հիմնադիրն է համարվում Գևորգ Բաշինջաղյանը (1857–1925): Թիֆլիսի Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերությունների և կարգապահական դպրոցն ավարտելուց հետո նա մեկնել է Պետերբուրգ և մինչև 1883-ը սովորել տեղի Գեղարվեստից ակադեմիայում՝ բնանկարիչ Մ. Կ. Կլոդտի արվեստանոցում: Ռուսական ուղևորական ճանապարհորդությունները և իրենց արտացոլումն են գտել նրա վաղ շրջանի աշխատանքներում («Լեռնային պեյզաժ», 1882, «Կեչիների պուրակը», 1883, «Կեչիներ», 1886 և այլն): Դա դրսևորվել է մասնավորապես, «Թանգարանային» մոզզ կոլորիտի, գծանկարի որոշ չորություն, դուրսաշերտի հարթ, լաքապատված մակերևույթի և բնապատկերի մի տեսակ սառած, հուշակալականությանից զուրկ կերպավորման մեջ: Սակայն նույն շրջանում, ինչպես և 1890-ական թվականներին ստեղծված մի շարք գործերում, Հ. Այվազովսկու և վերջինիս աշակերտ՝ դաշտանկարիչ Ա. Ի. Կուլինջիի ազդեցությունից տակ, Գ. Բաշինջաղյանը զգալիորեն հագեցրել է իր գունապանակը: Վաղորդյան միջնադարյան, ցերեկային մառախլապատ ու հատկապես գիշերային լուսնկա տեսարաններում («Սևանը գիշերով», 1884, «Վաղ առավոտյան», 1896, «Գիշեր: Ծովափ», 1897, «Ամպամած եղանակ», 1897, «Անձրևոտ օր», 1899, «Գիշերն Օրթաճալայում», 1899 և այլն) գունաբանության ու լուսաստվերների շարժուն խաղերի ու ազդեցիկ էֆեկտների շնորհիվ նրան հաջողվել է այդ բնանկարներին բանաստեղծական շունչ և ուժանտիկական խորհրդավորություն հաղորդել:

Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների հետագա զարգացման համար կարևոր նշանակություն է ունեցել դեպի Ֆրանսիա կատարած նրա ուղևորությունը (1899–1901), որի ընթացքում նկարիչը լրջորեն ուսումնասիրել է ֆրանսիական «բարբիզոնյան դպրոցի», ինչպես և իմպրեսիոնիստների ստեղծագործական մեթոդները: Դրա շնորհիվ նա, վերջապես, ազատվել է ակադեմիական կոշտ գծանկարից, իր կտավները հարստացրել է մաքուր գույներով ու գունաբանական նուրբ անցումներով, որոնք նրա բնանկարները «թարմացրել» և օգային թափանցիկություն է տալիս («Բորժոմի շրջակայքը», 1902, «Ձանգեզուր», 1904, «Դեպի Արագած տանող ճանապարհը», 1911, «Արարատ», 1912 և այլն):

Գ. Բաշինջաղյանը նաև բիբլիական սյուժեներ արծարծող կոմպոզիցիոն պատկերների հեղինակ է եղել («Գեթսեմանի», 1912, «Գողգոթա», 1913, «Հուդա», 1923): Հետևելով ռուս պերեդվիժնիկներ Ի. Ն. Կրամսկոյի և Ն. Ն. Գեի ստեղծագործական փորձին, նա ավետարանական այս թեմաները մեկնաբանել է բարոյագիտության ու քրիստոնեական մարգասիրության դիրքերից, սակայն դրանց հասարակական սուր, այժմեական հնչողություն է տվել:

Հ. Այվազովսկու ստեղծագործությունների խոր և անմիջական ազդեցությունն է կրել Էմմանուել Մահեսյանը (1857–1908), որը ծնվել է Ղրիմում հայերի հիմնած Արմյանսկ քաղաքում, իսկ 1878–1885 թթ. կրթություն է

ստացել Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում: Հետագայում է. Մահտեսյանը հանդիսատեսին է ներկայացել ինչպես բնության գրկում կառարված էստլեդներով, այնպես էլ արվեստանոցում ավարտված մեծապիւր կաավներով, որոնցից են «Ծովն ու լեռները իրիկնամուտին» (1886), «Ալեկոծումը» (1887), «Փրկութուն սպասողները» (1888), «Առագաստանավը ալեկոծ ծովում» (1898) և այլն: Նկարիչը վարպետորեն է վերարտադրում ջրի թափանցիկութունը, կոհակների փրփրոտ եղրագծերը, մթնոլորտում թանձրացած խոնավութունը («Սե ծովը», 1898, «Սե ծովը նոյեմբերին», 1902, «Ծովը գիշերով», 1904, «Փոթորկից առաջ», 1907, «Ծովափին: Լեռներ», 1907 և այլն): Ասկայն, ի տարբերութուն Հ. Այվապովսկու, նրա կոլորիտն աչքի չի ընկնում գուններանգների ու կիսատոների լաղմաղանությամբ, ավելի մուգ ու միավաղաղ է: Է. Մահտեսյանի «ցամաքային» եզակի գործերից է «Հայկական եկեղեցու տեսարանը Արարատի ֆոնի վրա» (1904) բնանկարը, որը նա ստեղծել է 1901-ին Հայաստան կատարած այցելության տպավորությամբ³:

Առավելապես կենցաղագրական բնույթ են կրում Թիֆլիսում ծնված նկարիչ Հարություն Շամշինյանի (1856–1914) աշխատանքները: Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում Վ. Պ. Վերեջադինի վարած պատմականարի արվեստանոցում ուսումն առնելուց հետո (1877–1883), նա ուղևորվել է արտասահման՝ եղել է Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Ավստրիայում: Մյունխենում ծանոթութուն է հաստատել հունգարահայ անվանի նկարիչ Շիմոն Հոլլոշի հետ, որը 1883-ին վրձնել է նրա փոքրագիր յուղաներկ դիմանկարը¹³: Շուտով Հ. Շամշինյանը վերադարձել է Թիֆլիս, որտեղ ոչ միայն գեղանկարչությամբ ու գրաֆիկայով, այլև մանկավարժական գործունեությամբ է զբաղվել: Նրա ստեղծագործական կյանքում հատկապես բեղմնավոր են եղել 1880–1890-ական թվականները: Հենց այդ շրջանում է նա կատարել կենցաղային ժանրի իր լավագույն կտավները՝ «Փողոց Մայգանում» (1883), «Շայթան-բազար» (1890), «Ղեյնորա» (1893) և այլն: Դրանք հիմնականում ժողովրդական կամ եկեղեցական տոներ, դիմակավորված հանգիստախաղեր, հարսանյաց թափորներ կամ ուխտավորական երթեր պատկերող բաղամարդ, աղմկոտ տեսարաններ են, որոնցում նկարիչը ձգտել է շեշտել ամբոխը կազմող մարդկանց անհատական կերպարանքն ու կեցվածքը, նրանց ազգային տիպաժն ու սոցիալական կարգավիճակը:

Հայ կերպարվեստում Հ. Շամշինյանը օֆորտի ու փայտագրության առաջին վարպետներից է եղել: Պողպատե գրոցներով նա պղնձե թիթեղների

¹³ Սավարաթղթի վրա յուղաներկով արված այս աշխատանքը գտնվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Նկարի գունավոր վերատպութունը դետեղված է է. Մահտեսյանին նվիրված՝ առայժմ միակ մենագրության մեջ (տե՛ս Ա. Մ. Մադեսյան. ԾՄՄԱՆՍԻԱ (Մանյուկ) Մադեսյան. Երևան, 1982): Մ. Սարգսյանի գրքում ոչինչ չի ասվում ո՛չ է. Մահտեսյանի Հայաստան կատարած ուղևորության, ո՛չ էլ հայկական մոտիվով նկարի վրձնած բնապատկերի մասին:

¹⁴ 1883-ին, դեռ Պետերբուրգում, Հ. Շամշինյանի դիմանկարն է ստեղծել նաև Գեղարվեստից ակադեմիայի նրա դասընկեր, ուսու հանճարեղ նկարիչ Միխայիլ Վրուբելը: Բնականից արված, Հ. Շամշինյանին լեռնցու հանդերձանքով (փափախով և այծենակաճով) պատկերող, տուղով փտահորեն ստվարադժված գրաֆիկական այս աշխատանքը նույնպես պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

ու փայտե տախտակների վրա պատկերել է Խաչատուր Աբովյանի (1882), Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի իր ուսուցիչներ Պ. Պ. Ջիսսյակովի, Վ. Ի. Յակոբիի և այլոց կերպարները: Աշխատակցելով Թիֆլիսում լույս տեսնող հայկական թերթերին և ամսագրերին, նա զարկ է տվել դրանց գրաֆիկական ձևավորման արվեստին:

Կենցաղային նկարչության մեջ իր ավանդն է մուծել նաև Գրիգոր Գաբրիելյանը (1862–1898): Նա նույնպես ծնվել է Թիֆլիսում, իսկ մասնագիտական կրթությունն առել է Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիային առընթեր Բարձրագույն գեղարվեստական ուսումնարանում: 1893-ին նկարիչը մեկնել է Վարչավա, ուր և անցել է նրա ստեղծագործական կարճատև կյանքը: Գ. Գաբրիելյանի աչքի ընկնող կտավներից են հայ գյուղացիների և քաղաքաբնակ մշակների աշխատանքային ծանր առօրյան պատկերող «Տաճկահայ բանվորը», «Բեռնակիրը», ինչպես նաև «Գյուղացիների վարը Արագածի ստորոտում» (1893) թեմատիկ հորինվածքները: Ամռան ամիսներին Հայաստանում ստեղծած այս վերջին նկարում Գ. Գաբրիելյանին հաջողվել է ոչ միայն ռեալիստորեն վերարտադրել մարդկանց և լծված եզների ֆիգուրները, այլև դրանք օրգանապես կապել պեյզաժային շրջապատի հետ: 1887–1898 թթ. Պետերբուրգում հայերենով լույս տեսած «Արաքս» պատկերազարդ հանդեսի էջերում զետեղվել են Գ. Գաբրիելյանի գրաֆիկական մանրագիր բնանկարները և կենցաղագրական կամ ազգագրական մոտիվներով արված գծապատկերները («Կովկասյան տեսարան», 1893, «Անիի պարիսպը լուսնյակ գիշերով», 1894, «Հայկական սայլ», 1895 և այլն)¹⁵:

Իրապաշտական հուշով է ընթացել Փանոս Թերլեմեզյանի (1865–1941) արվեստը: Նա ծնվել է Վանում, պատանի հասակից նվիրվել ազգային-ազատագրական շարժմանը, հետապնդվել թուրք կառավարությունից կողմից, գաղթել Պարսկաստան, հայտնվել Թիֆլիսում, որտեղից էլ մեկնել է Պետերբուրգ ու երկու տարի (1895–1897) հաճախել տեղի Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության նկարչական դպրոցը: Փ. Թերլեմեզյանը մտադիր է եղել ուսումը շարունակել կայսերական Գեղարվեստից ակադեմիայում, սակայն քաղաքական մոտիվներով ձերբակալվել ու վտարվել է Ռուսաստանից: Հետագայում նա հաճախ է ուղևորվել գեպի Արևելյան Հայաստան, ուր մի շարք բնանկարներ է վրձնել՝ «Էջմիածնի Մայր տաճարը» (1903), «Սանահին գյուղը» (1904), «Սանահինի լեռները» (1905), «Արագածն աշնանը» (1907), «Ուխտավորները Սևանում» (1907) և այլն: 1900-ական թվականներին ստեղծված նրա բնանկարներում գեռ որոշակի չորություն է նկատվում, բայց արդեն Փարիզում կատարված քաղաքային տեսարաններում («Շատրվան: Փարիզ», 1909, «Փարիզի Տիրամոր տաճարը», 1910, «Փարիզը գիշերով», 1910 և այլն) Փ. Թերլեմեզյանը գիմում է պատկերման իմպրեսիոնիստական եզանակին՝ նրբորեն վերարտադրելով ջրի մեջ ընկած արևի ճառագայթների վետիկտոմները, արհեստական լուսավորությունը հրավառված գիշերային փողոցները և այլն: 1910-ական թվականների նրա աշխատանքներից են «Վանա լիճը և Սիփան սարը

¹⁵ Մ. Սարգսյանը գրական-գեղարվեստական կիսամյա այս հանդեսը սխալմամբ «տարբերք» է անվանում (տե՛ս Մ. Ս ա ռ գ ս յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 135):

Կտուց կյուց» (1915) ընանկարը և «Կոմիտաս» (1913) թեմատիկ դիմանկարը, որի մեջ կարևոր տեղ է հատկացված հանճարեղ երգահանի ու բանահավաքի սևագլխատ ֆիգուրն ընդգծող գունագեղ բնանկարին: Փ.Թերլեմեզյանի այդ տարիների ստեղծագործությունների շարքում հանդիպում են նաև ծովային տեսարաններ՝ «Մովեզր: Բաթում» (1916), «Բոսֆորի ավիերն անձրևից հետո» (1919), «Բրետանի ավիերը» (1921), «Լա-Մանչ» (1921) և այլն:

Պետերբուրգի Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության նկարչական դպրոցում, Ի.Ե.Ռեպինի ղեկավարած՝ այսպես կոչված «Տենիչևյան արվեստանոցում», ապա Գեղարվեստից ակադեմիայում է սովորել Խաչատուր Տեր-Մինասյանը (1870–1906), որը հայ կերպարվեստի պատմության մեջ է մտել 1903-ին ստեղծված «Նախիր» կտավով: Ռուսական բնութային գրկում սլատկերված նախրապանի և կենդանիների ֆիգուրները վկայում են, որ երիտասարդ նկարիչը ոչ միայն լավ է յուրացրել Ի. Ե. Ռեպինի իրապատական մեթոդը, այլև ծանոթ է եղել եվրոպական դասական և ռեալիստական նոր նկարչության ավանդույթներին: Պատահական չէ, որ նրա այս ստեղծագործությունը ժամանակին համեմատվել է XIX դ. ֆրանսիացի անվանի նկարիչ, «բարբիդոնյան դպրոցի» ներկայացուցիչ Կոնստան Տրոյոնի աշխատանքների հետ: Խ. Տեր-Մինասյանի անժամանակ մահից մեկ տարի անց՝ 1907-ին, Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի սրահներից մեկում բացվել է նրա անհատական ցուցահանդեսը:

Ի. Ե. Ռեպինի աշակերտներից են եղել նաև 1900-ական թվականներին Պետերբուրգում բարձրագույն գեղարվեստական կրթություն ստացած նկարիչներ Վլադիմիր Ախիլյանը (1872–1936), Դավիթ Օքրոյանցը (1873–1943) և Կարապետ Չիրախյանը (1877–1914): Նրանցից առաջինը հաճախել է նաև մարտանկարիչ Ֆ. Ա. Ռուբոյի արվեստանոցը և օժանդակ մասնակցություն է ունեցել «Սևաստոպոլի պաշտպանությունը» (1902–1904) կոչվող նրա նշանավոր շրջապատկերի ստեղծման աշխատանքներին: Պետերբուրգում հրատարակվող «ИЛЛУСТ» զավեշտական հանդեսում 1906-ին տպագրվել են Վ. Ախիլյանի քաղաքական ծաղրանկարները: Հետագայում նա աչքի է ընկել որպես հաստոցային գեղանկարիչ, նատյուրմորտի և պեյզաժի վարպետ:

Իրենց ուժերի ներածին չափով պատմական ժանրի ձևավորմանն են նպաստել Դ.Օքրոյանցը և Կ.Չիրախյանը: Նկատի ունենք Դ. Օքրոյանցի հայ միջնադարյան պատմությանը վերաբերող «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը» (1909) և Կ. Չիրախյանի հին հռոմեական պատմությանը նվիրված «Օգոստոս կայսեր վերադարձը Եգիպտոսից» (1907) խոշոր կտավները, թեև դրանք ոչ թե ստեղծագործական ազատ որոնումների, գեղարվեստական ինքնաբերական հղացումների արգասիք են, այլ ընդամենը՝ ակադեմիայի ուսանողներին սլատադրվող, նրանց պրոֆեսիոնալ գրագիտությունը հաստատող դիպլոմային առաջադրանքներ:

Դ.Օքրոյանցը ևս զբաղվել է քաղաքական ծաղրանկարով: Ռուսական կառավարության և կովկասյան չինովնիկներին ծանակող նրա դրաֆիկական սլատկերները հրապարակ են հանվել 1906–1907 թթ. նկարչի խմբագրությունում Պետերբուրգում լույս տեսած «Սափրիչ» երգիծական սլատկերա-

զարդ ամսագրի էջերում:

Հայկական մշակույթի հետ ուսու հանրությանը ծանոթացնելու և այն քարոզելու նսլատակով Դ.Օքրոյանցը, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի խմբավար Գ.Կոզաչենկոյի հետ միասին, 1911-ին այստեղ «Հայ գեղարվեստական ընկերություն» է հիմնել:

Մանր պլաստիկայի ասպարեզում է աշխատել քանդակագործ Միքայել Միքայելյանը (1879–1943), որը 1897-ին մեկնել է Պետերբուրգ, ուր սկզբում հաճախել է բարոն Ա. Շտիգլիցի Տեխնիկական գծագրության կենտրոնական ուսումնարանը, ապա երկու տարի (1898–1900) սովորել Գեղարվեստից ակադեմիայում «ազատ այցելուի» կարգավիճակով: Այդ տարիներին նրան հովանավորել և նյութապես օժանդակել է Հ.Այվազովսկին: 1898-ին շնորհակալ երիտասարդը ծեփել է վերջինիս ամբողջ հասակով պատկերող կավե արձանիկը և այն ընծայել է ծովանկարչին: Հուժմում որոշ ժամանակ անցկացնելուց հետո Մ.Միքայելյանը 1902-ին վերադարձել է Թիֆլիս, որտեղ պարբերաբար մասնակցել է Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության և 1916-ին հիմնադրված Հայ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներին:

Մ. Միքայելյանի քանդակները հիմնականում ժանրային փոքրադիր հորինվածքներ են: Գիպսից կամ բրոնզից ձուլված այդ աշխատանքները («Ժամհար Սաքան», 1903, «Ասեղ թելող կինը», 1906, «Կուժը կտորած աղջիկը», 1907 և այլն) աչքի են ընկնում կոմպոզիցիոն պարզ լուծումներով, պատկերված մարդկանց բնականությամբ, հոգեբանական որոշ խորությամբ, զգացմունքների զուսպ, ըայց կենդանի դրսևորումներով: Այդ տեսակետից հատկապես համոզիչ է թվում անհայտ կնոջ 1909-ին ստեղծված դիմաքանդակը¹⁶: Հաճելի տպավորություն է թողնում մանկական անկեղծ ապրումներով և կենսուրախ տրամադրությամբ համակված «Ծիծալող աղջիկը» (1915):

1898–1902 թթ. Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում փորագրիչ Վ. Վ. Մատեի մոտ է սովորել հայկական արվեստագիտության ու գեղարվեստական քննադատության հիմնագիրներից մեկը՝ Գարեգին Լևոնյանը (1872–1947), որի խմբագրությամբ Թիֆլիսում հրատարակված «Գեղարվեստ» հանգեսը (1908–1921, ընդհատումներով) նշանակալից գեր է խաղացել ազգային կերպարվեստի ուսումնասիրման և քարոզման գործում:

Ինչ վերաբերում է Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթարաններում մինչխորհրդային շրջանում ուսանած Սիմեոն Աբամելիքին (1815–1888), Նիկոլայ Վահանովին (Նիկոլոս Վահանյան, 1829–¹⁷), Առաքել Սափինյանին (1844–1927), Տրդատ Լիսիցյանին (1861–1886), Արշակ Բրուտյանին (1864–1936), Վասիլի Փիրադովին (Բարսեղ Փիրադյան, 1865–1918), Պոլ Ասատուրին (Պոլոս Տեր-Ասատրյանց, 1866–1916), Ալեքսանդր Միրզոյանին (1868–1928) և այլոց, ապա ազգային նոր կերպարվեստում նրանց ներդրումը համեստ է եղել, իսկ Տարադրոս Տեր-Վարդանյանի (1878–1953), Գարեգին Երիցյանի (1879–1966), Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանի (1882–1955),

¹⁶ Մ. Սարգսյանի և Ե. Մարտիկյանի կարծիքով սա, հավանաբար, հայ մեծանուն գերասանուհի Սիրանուշի դիմաքանդակն է (տե՛ս Մ. Ս ա Ր գ ս յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 174 և Ե. Մ ա Ր տ ի կ յ ա ն. նշվ. աշխ., գիրք Գ., Երևան, 1983, էջ 215):

Ալեքսանդր Բաթրեուկ-Մելիքյանի (1891–1966) և Սուրեն Ստեփանյանի (1895–1971) արվեստը ձևավորվել կամ առավել չափով բացահայտվել է արդեն խորհրդային ժամանակներում:

АРМЯНЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ
ПЕТЕРБУРГА
(Досоветский период)

ARARAT AGHASYAN

Р е з ю м е

Статья посвящена армянским художникам – живописцам, графикам и скульпторам нового времени, которые в течение почти целого столетия, начиная с 1830-х годов и вплоть до 1917 года, обучались в различных художественных учебных заведениях Санкт-Петербурга, главным образом – в императорской Академии художеств. Сообщаются неизвестные или малоизвестные факты, проливающие свет на некоторые обстоятельства их профессионального обучения и творческого становления. Говорится о степени и характере влияния на них известных русских художников-педагогов. На примерах краткого анализа основных произведений Акопа и Агафона Овнатянов, С. Нерсисяна, И. Айвазовского, Г. Башинджагяна, А. Шамшиняна, Ф. Терлемезяна, М. Микаеляна и других мастеров, так или иначе связанных с петербургской Академией художеств, с художественными школами и училищами Санкт-Петербурга, в общих чертах намечаются пути эволюции армянского изобразительного искусства этого времени.

THE ARMENIANS IN ART SCHOOLS OF PETERSBURG
(Pre-Soviet period)

ARARAT AGHASYAN

S u m m a r y

The article is about Armenian artists – painters, graphics, sculptors – who studied in various art schools of St. Petersburg, mainly in Imperial Academy of Fine Arts for nearly a century, from the 1830s up to 1917. Unknown or little known facts that throw light on some circumstances of their professional education and artistic growth are reported. A specific influence that famous Russian art teachers had on Armenian artists is characterized. Brief analysis of the main works of H. and A. Hovnatanyan brothers, S. Nersisyan, I. Aivazovsky, G. Bashinjaghyan, H. Shamshinyan, Ph. Terlemezyan, M. Mikayelyan and other artists one way or another, more or less connected with the Academy of Fine Arts, art schools and colleges of St. Petersburg makes it possible to draw a general outline of the evolution of Armenian art of that period.