

ԻՎԵՌ ԹԱՉԱՐՅԱՆ

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՆԱՄԱԼՍԱՐԱՆ



YEREVAN STATE UNIVERSITY

YVETTE TAJARIAN

HISTORY OF PHOTOGRAPHY

COURSE OF LECTURES

**YEREVAN
YSU PRESS
2019**

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԻՎԵԹ ԹԱՋԱՐՅԱՆ

**ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ**

(ԴԱՍԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ)

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2019**

ՀՏԴ 77(091)(042.4)
ԳՄԴ 85.16գ7
Թ 249

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը:*

Թաջարյան Ի.

Թ 249 Լուսանկարչության պատմություն (Դասախոսություններ)/ Ի. Թաջարյան: Եր., ԵՊՀ հրատ., 2019, 100 էջ:

Աշխատության մեջ ներկայացված են համաշխարհային և հայկական լուսանկարչությունը, վերջինիս նշանակությունը, տեղն ու դերը հայկական արվեստում: Հեղինակն անդրադառնում է լուսանկարչական տեխնիկային, համաշխարհային և հայ անվանի լուսանկարիչներին, ներկայացվում են վերջիններիս ստեղծագործական շարքերը և ոճական առանձնահատկությունները:

Դասախոսությունները նախատեսված են արվեստաբանների, պատմության և մշակույթի պատմության մասնագետների, հայագետների, ուսանողների, ինչպես նաև ընթերցողների լայն շրջանակի համար:

ՀՏԴ 77(091)(042.4)
ԳՄԴ 85.16գ7

ISBN 978-5-8084-2368-8

© ԵՊՀ հրատ., 2019
© Թաջարյան Ի., 2019

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....	7
ԹԵՄԱ Ա. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	9
ա. Լուի Դագերի և նկարիչ Շառլ Բուտոնի համագործակցությունը Փարիզում: Դիորամայի առանձնահատկությունները	9
բ. Դագերի և Նյեպսի համագործակցությունը. մարդիկ, որոնց շնորհիվ աշխարհը տեսավ լուսանկարչությունը	10
ԹԵՄԱ Բ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ, ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑՆԵՐԸ ԵՎ ՆՎԱՃՈՒՄՆԵՐԸ	16
ա. Օդային լուսանկարչություն	21
բ. Ստորջրյա լուսանկարչություն	22
գ. Սպիրիտուալ լուսանկարչություն	23
դ. Կինոարվեստ	24
ԹԵՄԱ Գ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՊԱՐԱՏՆԵՐԻ ՀԱՅՏՆԱԳՈՐԾՈՒՄԸ, ԿԱՐՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԶԱՆԳՎԱԾԱՅԻՆ ԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ	27
ա. Լուսանկարչական ապարատների կառուցվածքը	27
բ. Լուսանկարչական ապարատների զանգվածային արտադրությունը (Կոդակ №1, Լեյկա, Քենոն, Կոսմոնոլ, Կիև, Ջենիթ, Նիկոն, Կոնիկա)	29
ԹԵՄԱ Դ. ՓԱՍՏԱՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ	34
ա. Լուսանկարը՝ որպես այցեքարտ	35
բ. Հայոց ցեղասպանությունը վավերացնող լուսանկարիչները	37
ԹԵՄԱ Ե. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	39
ա. Պրենաֆայելիտների խմբավորումը	42
բ. Ակնթարթային լուսանկարներ (Էնդի Ուորհոլ): Լուսանկարչական ռեպլիզմը կամ հիպերռեպլիզմը	46
գ. Բեմադրված լուսանկարներ (Վարդգես Սուրենյանց)	47
ԹԵՄԱ Զ. 19-21-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՎԱՌ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉՆԵՐԸ	51
ա. Նադար (1820-1910 թթ.)	51
բ. Զուլիա Մարգարետ Քեմերոն (1815-1879 թթ.)	53
գ. Դմիտրի Իվանովիչ Երմակով (1845-1916 թթ.)	53
դ. Ալֆրեդ Շթիգլից (1864-1946 թթ.)	54
ե. Էդուարդ Շտեյնեն (1879-1973 թթ.)	54
զ. Դորոթեա Լանջ (1895-1965 թթ.)	55
է. Ռիչարդ Ավերոն (1923-2004 թթ.)	56

ը. Ֆրանցիսկո Ինֆանտե Արանա (ծնվ. 1943 թ.)	56
թ. Յուրի Մեչխոով (ծնվ. 1950 թ.).....	57
ժ. Համառոտ ակնարկ մի խումբ հանրահայտ լուսանկարիչների մասին.....	58
ԹԵՄԱ Է. ՀԱՅ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԴԻՐՆԵՐԸ.....	59
ա. Արդուլլահ եղբայրներ	59
բ. Պողոս Թարքուլյան.....	61
գ. Եսայի Կարապետյան (1821-1885 թթ.)	62
ԹԵՄԱ Ը. ՊԱՐՍԿԱՍՏԱՆՈՒՄ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ ՀԱՅ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ	
19-20-ՐԴ ԴԱՐԵՐՈՒՄ	64
ա. Անթուան Սկրուգին (1851-1933 թթ.).....	69
ԹԵՄԱ Թ. 19-21-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ ՀԱՅ ԱՆՎԱՆԻ	
ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ	73
ա. Յուսուֆ Քարշ (Հովսեփ Քարշյան, 1908-2002 թթ.)	74
բ. Իդա Քար (1908-1974 թթ.).....	75
գ. Արա Գյուլեր (1928-2018 թթ.)	77
դ. Մարիամ Շահինյան (1911-1996 թթ.)	78
ե. Նախախորհրդային և խորհրդային տարիների լուսանկարչությունը.....	79
զ. Անդրանիկ Քոչար (1919-1984 թթ.).....	81
է. Նենրուֆ Բաղդասարյան (1907-1988 թթ.)	83
ը. Գազիկ Հարությունյան (ծնվ. 1946 թ.)	84
թ. Գերման Ավագյան (ծնվ. 1962 թ.)	85
ԹԵՄԱ Ճ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄՏՔԵՐԸ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ.....	86
ՊԱՐՏԱԴԻՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	88
ՕԺԱՆԴԱԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	92
ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	97

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Լուսանկարչություն (ֆրանսերեն՝ photographie) բառը ծագել է հին հունարենից. ֆոտո/ֆոտոս (φωσ/φωτος) նշանակում է լույս, իսկ գրաֆո (γραφω)՝ գրում եմ, այսինքն՝ նկարչություն լույսի օգնությամբ:

Լուսանկարչությունը՝ շրջանակի մեջ ամրագրված վայրկենական պատկերով, օգնում է պահպանել անցյալը, այն անցյալը, որը նախկինում ներկա էր:

Լուսանկարչությունն առաջին հերթին անհրաժեշտ է տարբեր իրադարձությունների փաստագրման, արձանագրման և հավերժացման համար: Լուսանկարչական փաստագրումը հնարավորություն է ընդգրկում ոչ միայն ամրագրել իրադարձությունը, այլև լայնորեն տարածել տեղեկատվությունը:

Լուսանկարչությունը՝ իբրև ցուցադրող միջոց, լայնորեն կիրառվել է գիտության տարբեր ոլորտներում՝ բուսաբանության, կենսաբանության, աշխարհագրության մեջ և այլուր: Լուսանկարչությունը հնարավորություն է ընձեռում մանրամասնորեն ամրագրելու և մի կադրում ամփոփելու առարկայի ամենամանրանշան տարրերը, նրա շարժումը և հատկապես կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում միկրոսկոպիայի, աստղագիտության, երկրաբանության ոլորտներում, որտեղ կարևոր է ոչ միայն բուն փաստը, այլև նրա չափագրման ընթացքը:

Տեխնիկապես լուսանկարչությունը գտնվում է երկու հստակորեն տարբեր համադրումների խաչմերուկում. մեկը՝ ֆիզիկական՝ պատկերի ֆիքսումը օպտիկական սարքի միջոցով, մյուսը քիմիական՝ լույսի ազդեցությունը պատկերի ստացման վրա:

Այն, ինչ լուսանկարը վերարտադրում է, տեղի է ունենում միայն մեկ անգամ. լուսանկարը մեխանիկորեն կրկնում է մի բան, որը երբեք չի կրկնվի փաստացի:

Լուսանկարչությունը գեղանկարչություն չէ: Լուսանկարչին, ճիշտ է, նկարիչ չենք համարում, սակայն նա ունի իր ուրույն ընկալումը, ինքնատիպ հայացքն այն ամենի հանդեպ, ինչը մենք ամեն օր տեսնում, բայց չենք նկատում: Լուսանկարիչը վավերացնում է ակնթարթը, որի կողքով անտարբեր անցնում ենք, ու միայն հետո, այդ լուսանկարը տեսնելով, ապշում ենք դրա գեղեցկությունից՝ միաժամանակ զարմանալով, թե ինչպե՞ս կարող էինք դա չնկատել:

Այսօր մենք չունենք հայկական լուսանկարչությունը ներկայացնող պետական կամ ոչ պետական որևէ հավաքածու: Ինդիորը նաև տեսաբանական է: Իրականում մենք չենք կարող ասել, թե որն է հայկական լուսանկարչությունը, քանի որ դրա առաջացման, զարգացման պատմության ուրվագիծը հստակ դրված չէ, որովհետև նյութը հիմնովին ուսումնասիրված չէ, տեսականորեն ու գիտականորեն բնութագրված չէ: Լուսանկարչության բացակայությունը հայ արվեստի պատմության մեջ կարծես թե ճակատագրի հեգնանք է, քանի որ հայ արվեստի ավանդը համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ (մասնավորապես՝ 19-րդ դարի կեսերից 20-րդ դարի կեսերը) հենց լուսանկարչությանն է:

Ժամանակակից թվային տեխնոլոգիաների առաջընթացի դարում, երբ լուսանկարչությունը համընդհանուր մատչելիություն է ձեռք բերել, նայելով նրա անցած ուղուն, ակամայից տեսնում ենք նրանում գոյություն ունեցող հայկական ֆենոմենը:

ԹԵՄԱ Ա. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լուսանկարչությունը քիմիայի (լույսի գործոնը) և ֆիզիկայի (պատկերի կազմավորումն օպտիկական սարքի միջոցով) բնագավառում արված մի շարք հայտնագործությունների համադրման արդյունք է: Քիմիայի բնագավառում կարևոր են Ալբերտուս Մագնուսի և Ջորջ Ֆաբրիցիուսի կողմից արծաթի նիտրատի և արծաթի քլորիդի հայտնաբերումը, ինչպես նաև Ուիլիեմ Հոմբերգի և Հենրիխ Շուլցեի՝ արծաթի որոշ աղերի լուսազգայուն լինելու մասին նկարագրությունները:

Լուսանկարչության հայտնագործման պատմության սկիզբը կապված է երեք անունների հետ՝ Ժոզեֆ Նիսեֆոր Նյեպս (1765-1833 թթ.), Ժակ Լուի Մանդե Դագեր (1787-1851 թթ.) և Վիլյամ Հենրի Ֆոքս Թալբոթ (1800-1877 թթ.):

ա. Լուի Դագերի և նկարիչ Շառլ Բուտոնի համագործակցությունը Փարիզում: Դիորամայի առանձնահատկությունները

Դիորաման բաղկացած էր պատկերներից՝ կիսաթափանցիկ կտավի վրա, որի երկու կողմերում պատկերվում էին նկարի ցերեկային և գիշերային տարբերակներով սյուժեները: Այդ կտավը կարելի էր լուսավորել առջևից և հետևից հսկա պատուհանների միջոցով, որոնք ծածկված էին թափանցիկ շարժական էկրաններով կամ լուսային ֆիլտրերով: Դիորամայի կտավները մեծ չափերի էին՝ 22 մ երկարությամբ և 14 մ բարձրությամբ: Հայելիների, լամպերի

ու վարագույրների բարդ համակարգի շնորհիվ կարելի էր ստեղծել առանձին տեսարաններ և հաջորդաբար փոխել պատկերները:

բ. Դագերի և Եյեպսի համագործակցությունը. մարդիկ, որոնց շնորհիվ աշխարհը տեսավ լուսանկարչությունը

Եյեպսի հայտնագործությունները կիրառվում էին միայն փորագրանկարների (փորագրված կլիշեից արտատպված նկար, գրավյուր – ֆր.՝ gravure) կրկնօրինակման համար, իսկ Դագերը նպատակ էր դրել հասնելու դիմանկարի ստեղծմանը, որը, ըստ նրա, կցնցեր հանրությանը: 1823 թվականին նա ստեղծեց լաբորատորիա, որտեղ սկսեց զբաղվել լուսանկարչական փորձարկումներով: Սկզբում նա զբաղվում էր կամերա–օբսկուրայի (լատիներեն՝ obscurus–մութ, իսկ camera obscura – մութ խցիկ) կատարելագործման աշխատանքով: Որպես օբյեկտիվ՝ Դագերը նրա մեջ օգտագործում էր Վիլյամ Վոլլասթոնի պերիսկոպիկ ոսպնյակը: Նա նաև փորձարկումներ էր անում քիմիական լուսազգայուն նյութերով, որոնք հայտնի չէին Եյեպսին: Դագերն արագ յուրացրեց Եյեպսի մեթոդը և փորձեց ինչ-որ փոփոխություններ մտցնել դրա մեջ: Տասնմեկ տարվա գիտափորձերից հետո՝ 1837 թվականին, գյուտարարը վերջապես արդյունքի հասավ:

Դագերի կողմից մտածված գործընթացը բաղկացած էր մի քանի փուլերից: Արձաթապատ պղնձե ափսեն ներծծվում էր յոդի գուլորշիներով, ինչի արդյունքում ձևավորվում էր լուսազգայուն յոդային արծաթի շատ բարակ շերտ, այնուհետև այն տեղավորվում էր կամերա–օբսկուրայի մեջ: Թաքնված

պատկերը ենթակա էր երևակման և ամրագրման: Ափսեն տեղավորվում էր սնդիկով ամանի վրա՝ տաքացված սպիրտային լամպով մինչև 65 աստիճան՝ ըստ Յելսիուսի: Այն բանից հետո, երբ արծաթի մակերեսի վրա հայտնվում էր պատկերը, ափսեն տեղավորում էին սառը ջրում, իսկ հետո՝ ամրագրում նատրիումի թիոսուլֆատի լուծույթով: Այս եղանակով էր ստացվում պոզիտիվը՝ միակ լուսանկարը, որն էլ գյուտարարն անվանեց Դագերոտիպ: Սկավառակի վրայի նկարը դժվար էր դիտել պատկերի հայելային փայլի պատճառով, բացի դրանից՝ պատկերը շատ անկայուն էր, հեշտ մաքրվում էր փոքր շփումից: Ափսեի մի քանի օրինակ պատրաստելն անհնար էր, սակայն այս մեթոդը թույլ տվեց ազատվել ինչպես նկարչի, այնպես էլ փորագրիչի (գրավյորի) աշխատանքից:

Դագերն իր արածի մասին պատմեց հայտնի ֆիզիկոս և աստղագետ Դոմինիկ Ֆրանսուա Արագոյին: 1839 թվականի հունվարի 7-ին Արագոն Փարիզի գիտությունների ակադեմիայում զեկուցում ներկայացրեց Դագերի հայտնագործության վերաբերյալ և առաջարկեց Ֆրանսիայի կառավարությանը գնել արտոնագիրը: Սա իրադարձություն էր, որով լուսանկարչությունը դասվեց գիտությունների շարքին, և պատմության մեջ այդ օրը գրանցվեց որպես լուսանկարչության ծնունդ: Ավելի ուշ գիտնականները կատարելագործեցին Դագերի գյուտը:

Գյուտարարն ինքը պատկերների ստացման եղանակի մասին փաստերի հրապարակումից հետո ոչ մի նոր բան չարեց լուսանկարչության ասպարեզում: Լուի Դագերը մնացյալ կյանքն ապրեց մենության մեջ՝ Բրի-սյուր-Մարն վայրում՝ Փարիզից ոչ հեռու, որտեղ էլ մահացավ 1851 թվականին:

Նյեպսին և Դագերին հիանալիորեն հաջողվեց լուծել լուսային պատկերների ամրագրման խնդիրը, բայց Դագերի մեթոդով ստացված պատկերը՝ Դագերոտիպը, մնում էր միակ օրինակով, այն հարկավոր էր կրկնել, բայց նրանից հնարավոր չէր ստանալ ոչ մի կրկնօրինակ: Լուսանկարների բազմացումն ու մեծացումը հնարավոր դարձան միայն այն ժամանակ, երբ հայտնագործվեց լուսանկարչական նեգատիվը, և լուսանկարչական պրոցեսը սկսեց բաժանվել 2 հիմնական և իրար հաջորդող ընթացքների՝ նեգատիվային և պոզիտիվային:

Լուսանկարի պատմության ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ առաջին ամրագրված լուսանկարն արվել է դեռևս 1822 թվականին Նյեպսի կողմից, բայց այն չի պահպանվել, դրա համար էլ, որպես առաջին լուսանկար, ընդունված է համարել 1826 թվականին նույն Նյեպսի կողմից արված մի լուսանկար, որը կոչվում է «Տեսարան լուսամուտից»:

Նեգատիվի և օպտիկական մեծացման հայտնագործությունը պատկանում է անգլիացի Վիլյամ Հենրի Ֆոքս Թալբոթին, որը լույսի միջոցով փորձարկումներ էր սկսել 1834-ին: Արդեն 1835-ին նա կարողանում է ստանալ առաջին «կայուն լուսանկարները», այսինքն՝ առարկաների ու բույսերի նեգատիվ դրոշմները կամ հետքերը լուսազգայուն թղթի վրա, որը պատված էր արծաթի նիտրատով: Ավելի ուշ Թալբոթը սկսեց օգտագործել ոչ մեծ կամերա-օբսկուրաներ, որոնցում նա նույնպես ստանում էր նեգատիվ պատկերներ: Փարիզում Դագերի կողմից կատարված հայտարարությունները Թալբոթին ստիպեցին էլ ավելի լարել ուժերը հետազոտությունների մեջ, որպեսզի դրա մասին տեղեկանա հասարակությունը, հատկապես թերթերի միջոցով: Նրա հայտնա-

գործությունը հիմնված էր կալեոգրաֆիայի սկզբունքների վրա: Լուսանկարը կրկին արվել էր կամերա-օբսկուրայի միջոցով, բայց ոչ թե մետաղի, այլ լուսազգայուն հեղուկով պատված թղթի վրա. սա թղթային նեգատիվն էր, որից տպում էին լուսանկարը: Թալբոթի մեթոդն իր մեջ միավորում էր և՛ լուսանկարի բարձր որակը, և՛ այն բազմացնելու հնարավորությունը:

Երկար ժամանակ չէին դադարում վեճերը. ու՛մ էր արդյոք պատկանում լուսանկարչության հայտնագործումը՝ Նյեպսի՞ն, Դագերի՞ն, թե՞ Թալբոթին: Մեծամասնության կարծիքով՝ միանշանակ Նյեպսին էր պատկանում առաջին պատկերների ստացման հայտնագործումը՝ ասֆալտային պատկերների առաջին ամրագրումը, որը նաև հելիոգրաֆիայի հիմնադիրը:

Ինչպես Դագերի, այնպես էլ Նյեպսի մեթոդներում հիմքը կազմում էին արծաթե սկավառակները: Երկուսն էլ օգտագործում էին յոդ, բայց բոլորովին տարբեր եղանակներով: Առաջին անգամ յոդային արծաթի օգտագործումը՝ որպես լուսազգայուն նյութ, սնդիկային գոլորշիների օգնությամբ հազիվ տեսանելի պատկերների երևակման եղանակի հայտնաբերումը և արծաթե պատկերների ամրագրումը միանշանակ պատկանում էին Դագերին: Ի տարբերություն Նյեպսի, որը ձգտում էր պատկերների բազմացմանը, Դագերը փորձում էր ավելի մաքուր և ընդգծված պատկերներ ստեղծել: Դագերոտիպերը կարող էին մանրամասնորեն պատկերել օբյեկտի ամենափոքր մասերը և տալ հիանալի պատկեր, սակայն լուսանկարման համար երկար ժամանակ էր հարկավոր, որն էլ հենց դագերոտիպերի ամենամեծ թերությունն էր: Մյուս թերությունն այն էր, որ միևնույն նկարից

մի քանի օրինակ ստանալու համար հարկավոր էր մի քանի անգամ նկարել, ինչը ոչ միշտ էր հնարավոր: Սակայն որոշ գիտնականներ կարողանում են գտնել ելքը և գրաֆիկական մեթոդներով ստանալ կրկնօրինակները: Այնուամենայնիվ, մարդկությունը Դագերի անունն առանձնահատուկ է կարևորում, բայց հարգանքով է հիշում նաև Նիսեֆոր Նյեպսին և Ֆոքս Թալբոթին:

1850-ական թթ. դագերոտիպերին փոխարինելու եկավ լուսանկարչության թաց կոլոդիոնի եղանակը: Այն պատրաստվում էր անմիջապես լուսանկարելուց առաջ՝ ապակու վրա տարածված խոնավ կոլոդիոնի շերտի վրա նստեցնելով լուսազգայուն շերտը և լուսագրելով, ինչպես նաև ամրացնելով քիմիական եղանակով:

Լուսանկարչության հետագա զարգացումը կապված է արդեն բազմաթիվ այլ գիտնականների՝ Շառլ Նևայլեի, քիմիկոս Ժան Բատիստ Դյումայի, ֆիզիկոս և աստղագետ Դոմինիկ Ֆրանսուա Արագոյի, քիմիկոս և ֆիզիկոս Լուի Ժոզեֆ Գեյ-Լյուսակի, ֆիզիկոս և քիմիկոս Հեմֆրի Դևիի ձեռնարկած տևական փորձարկումների հետ, որոնք այս կամ այն կերպ օգնություն են ցուցաբերել մեծագույն հայտնագործության իրականացման և հանրահռչակման գործում:

Աստիճանաբար սկսեցին բացվել առաջին լուսանկարչատները, և առաջիններից մեկն էր Ալեքսեյ Ֆեոդորովիչ Գրեկովի լուսանկարչական պավիլիոնը Մոսկվայում, որը բացվեց դագերոտիպերի հայտնագործումից ընդամենը տասն ամիս անց: Պավիլիոնները տարատեսակ դեկորատիվ հարդարանքներով հագեցած լուսանկարչական տաղավարներ էին, որոնցում որոշակի բարձրության վրա դրվում էին մի քանի լուսանկարչական խցիկներ, կենտրոնում՝ բազկաթոռ՝

համապատասխան հարմարանքներով: Սկզբնական շրջանում, երբ լուսազգայուն շերտի զգայունությունը թույլ էր, ստեղծվել էին հատուկ հարմարանքներ, որոնց միջոցով ֆիքսվում էին լուսանկարվողի մարմնի տարբեր հատվածները՝ գլուխը, ձեռքերը, իսկ ոտքերը կապվում էին ամրակներով: Համապատասխան սարքը կոչվում էր «Ապոլո», որը կիրառվեց բավական երկար ժամանակ:

**ԹԵՄԱ Բ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ,
ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑՆԵՐԸ ԵՎ
ՆՎԱՃՈՒՄՆԵՐԸ**

Լուսանկարչության զարգացման ողջ ընթացքում արևմտյան աշխարհում զուգահեռաբար առաջացան համապատասխան կառույցներ, որոնք զբաղվում էին լուսանկարչությանն առնչվող գրականության հրատարակությամբ, կազմակերպում դասախոսություններ, գիտաժողովներ, ցուցահանդեսներ և այլն:

1850-ական թթ. արվեստի ոլորտում փորձառություն ունեցող մեծ թվով մարդիկ ներգրավվեցին լուսանկարչության մեջ: Այդ ժամանակից ի վեր կիրառվում էին գեղարվեստական մոտեցման այնպիսի ձևեր, ինչպես, օրինակ, մի քանի «նեգատիվի» համադրմամբ մեկ պատկերի ստացումը՝ կոլաժը: Զարգացման ընթացքում լուսանկարը ստանում է որոշակի ձև՝ ֆորմա, իր հորինվածքով, հեռանկարով և ոակուրսներով լուծված տարածությամբ, լուսաստվերային մոդելավորմամբ, տոնային երանգավորմամբ, որը ժամանակի ընթացքում լրացվեց գունային հարաբերություններով: Ձևի առանձնահատկությունները լուսանկարչությանը հնարավորություն տվեցին ոչ միայն օբյեկտիվորեն արձանագրելու երևույթները, այլև սուբյեկտիվորեն մեկնաբանելու դրանք՝ դառնալով հեղինակային արվեստի արտահայտություն, ինչից հետո լուսանկարները սկսեցին մեկնաբանվել արվեստաբանական քննարկման շրջանակում:

1853 թ. Անգլիայում հիմնադրվեց Մեծ Բրիտանիայի թագավորական լուսանկարչական ընկերությունը (The Royal

Photographic Society of Great Britain), որը հիմնականում ընդհանուր բնույթի տեղեկություններ էր պարունակում լուսանկարչության վերաբերյալ:

1854 թ. Ֆրանսիայում ստեղծվեց Ֆրանսիացի լուսանկարիչների միություն (Societe francaise de Photographie), որը գործում է մինչև այսօր: Այդ ընկերակցությունը 1855 թվականից հրատարակում է «Բյուլետեններ» տեղեկագիրը, որը, անկասկած, մեծապես նպաստել է լուսանկարչական տեխնիկայի զարգացմանը և համապատասխան տեղեկատվության տարածմանն ամբողջ աշխարհում:

1854-1865 թվականներին Գերմանիայում լույս էր տեսնում լուսանկարչական ամսագիր, որը ներկայացնում էր հոդվածներ դագերտիպերի և թաց կլոդիոնային մեթոդների վերաբերյալ:

1860-1880 թվականներին այլ երկրներում նույնպես ի հայտ եկան լուսանկարչական միություններ, և հրատարակվեցին լուսանկարչական խնդիրներին վերաբերող տարբեր պարբերականներ:

1888 թ. Փարիզում սկսեց հրատարակվել «Ֆոտոռկյու» ամսագիրը, որը հիմնվում էր սիրողական ֆոտոկինոյի փորձի վրա:

1896 թվականին Ռուսաստանում այդ ուղղությամբ նույնպես լայն գործունեություն ծավալվեց: 1896 թվականից Ռուսաստանում, այնուհետև ԽՍՀՄ-ում տեղի ունեցավ լուսանկարչությանը վերաբերող երեք խոշոր համաժողով: Լուսանկարչության զարգացման տեսակետից մեծ նշանակություն ունեցավ 1977 թվականին հիմնադրված առաջին համամիութենական լուսանկարչական դպրոցը, որն արագորեն համալրվեց աշակերտներով (հիմնադիրներից էր Մ. Վ.

Ալֆիմովը):

Լուսանկարչական ընկերությունների ստեղծման և դրանց բուռն գործունեության ընթացքում (1949-1982 թթ.) կազմակերպվեցին միջազգային տասնյոթ համագումարներ, գիտաժողովներ և կոնգրեսներ (Լեժ՝ 1959 թ., Յյուրիխ՝ 1949 և 1961 թթ., Բրիստոլ՝ 1950 թ., Փարիզ՝ 1951 և 1965 թթ., Լոնդոն՝ 1953 թ., Բյուն՝ 1956 թ., Թուրին՝ 1963 թ., Տոկիո՝ 1967 թ., Մոսկվա՝ 1970 թ., Դրեզդեն՝ 1974 թ., Ռոչեստեր՝ 1978 թ. և Քեմբրիջ՝ 1982 թ.):

19-րդ դարի 60-70-ական թվականներին լուսանկարի տարածումն ուղղակիորեն կապված էր գիտության տարբեր բնագավառների հետ: Լուսանկարիչները սկսում են օգնել հնագետներին՝ պեղված առարկաների տեսողական պահպանման համար, ֆիզիկոսներին և քիմիկոսներին՝ կատարված հայտնագործություններում:

19-րդ դարի 90-ական թվականներից սկսած՝ ի հայտ են գալիս լուսանկարների տեսքով բացիկներ: Այս երևույթն իր հերթին խթան էր լուսանկարչության զարգացման համար. ավելի ու ավելի շատ մարդիկ էին իրենց համար բացահայտում լուսանկարը: Հրատարակչական տները սկսում են մեծ շահույթներ ստանալ լուսանկարներով զարդարված տարբեր գրքերի, ալբոմների և ուղեցույցների հրատարակումից: Լուսանկարիչները պատվերներ էին ստանում լուսանկարելու հեռավոր երկրներ, տարբեր պատմական ու մշակութային վայրեր, ինչի շնորհիվ էլ լուսանկարչությունն ավելի մեծ մասսայականություն էր վայելում:

20-րդ դարի 20-30-ական թվականների սկզբին լուսանկարչության պատմության մեջ նոր շրջան էր, որն անմիջականորեն կապված էր թերթերի և ամսագրերի զանգվածա-

յին տպագրման հետ: Լուսանկարը սկսում էր փոխել իր ոճը՝ նախապատվություն տալով վավերագրական ու ռեպորտաժային լուսանկարին: Վավերագրումն ու գեղարվեստական իրագործումն աստիճանաբար միահյուսվում են նոր շունչ ստացած լուսանկարի մեջ: Լուսանկարիչների նոր սերունդը ստեղծում էր ֆոտո-ընկերություններ, որոնք էլ փորձում էին լուսանկարը դարձնել արվեստի ինքնուրույն տեսակ:

Գեղարվեստական լուսանկարչության կայացման փուլում նշանակալի դեր ունեցան տեխնիկայի նվաճումն ու կատարելագործումը: Լուսանկարելու տևողությունը հասցվեց վայրկյանների, ի հայտ եկան գունային լուսապատկերի նկատմամբ որոշակի զգայունություն ունեցող ժապավեններ, կիրառության մեջ մտան ակնոցապակիները, մենակնոցները, առաջացան պոզիտիվ, պիզմենտային, յուղային, բրոմոյուղային և տպագրության մի շարք այլ միջոցներ: Նկատելի դարձավ արդեն իսկ համարձակ դիտակետերի ու դինամիկ էֆեկտների օգտագործումը: Գործառության մեջ մտան տարբեր տեսակի՝ կարճ ու երկար ֆոկուսային օբյեկտիվները, որոնք էլ հնարավորություն տվեցին ներկայացնելու տվյալ պատկերը տարբեր ռակուրսներից՝ շատ հաճախ համադրելով խոշոր ու հեռավոր պլանները: Իսկ ֆոտոմոնտաժի ի հայտ գալն էլ ավելի ընդլայնեց լուսանկարի գեղարվեստական առանձնահատկությունները և ուղի հարթեց ոչ միայն նկարի ավելի խորը մեկնաբանման, այլև նոր բովանդակության հայտնաբերման, կյանքի առանձին դիտարկումների ընդհանրացման համար: Բազմատեսակ տեխնիկական այս հնարավորություններն արդեն իսկ թույլ էին տալիս լուսանկարի ամբողջ հորինվածքի կառուցողականությունն ու գաղափարախոսությունը ենթարկել լուսանկարչի մտահղացմա-

նը՝ դրանով իսկ աստիճանաբար այն դարձնելով արվեստի յուրօրինակ մի տեսակ:

Պետք է ասել նաև, որ լուսանկարչության զարգացումն անխախտելիորեն կապված է եղել արվեստի մյուս ճյուղերի, մասնավորապես՝ գեղանկարչության հետ և վերջինիս հետ ընթացել է բավական սերտ առնչությամբ՝ որոշ դեպքերում նույնիսկ ընդհարվելով և հակասելով նրան: Գեղանկարչության հետ ունեցած նրա փոխառնչությունների առաջին վկայությունները հորինվածքային կառուցվածքի նոր փոփոխություններն էին: Տոնային, գծային ու գունային տարրերի հմտորեն սինթեզի մեջ արդեն իսկ կարևորվում էին լուսանկարի ավարտվածությունն ու ընդհանրացվածությունը և նախամտածված հորինվածքային որոշումները:

Միջազգային առաջին ցուցահանդեսներից էր Նյու Յորքում Ալֆրեդ Ստիգլիցի կողմից 1908 թվականին բացված լուսանկարների պատկերասրահը՝ «291» համեստ անվանմամբ: Այն ժամանակակից արվեստի իսկական ցուցահանդես էր, որտեղ հայտնի գեղանկարիչների ստեղծագործությունների կողքին ցուցադրված էին խոստումնալից լուսանկարիչների աշխատանքներ:

Սև ու սպիտակ լուսանկարչությանը տիրապետելուն զուգընթաց մարդը մշտապես ձգտել է ստեղծել գունավոր լուսանկարներ: Ամենասկզբում փորձում էին գունավոր լուսանկարներ ստանալ գունային ճառագայթների միջոցով: Առաջին փորձը՝ կապված քլորային արծաթի միջոցով գունավոր լուսանկարների գյուտի հետ, պատկանում է շվեյցարացի գիտնական Սենթբիեին: Զգալիորեն ավելի արդյունավետ էին Վեկերելիի արդյունքները, որը քլորով մշակված, հարթեցված արծաթե մակերեսի վրա ստացավ նկատելիորեն

բարձրորակ գունավոր լուսանկարներ: Որոշ գիտնականների կարծիքով՝ առաջին որակյալ գունավոր լուսանկարը ստացել է Մաքսվելլը 1861 թվականին: Իսկ 1851-1866 թթ. Նյեպս դե Սեն-Վիկտորը նույնպես ստացավ բարձրորակ գունավոր լուսանկարներ: Նա անընդհատ աշխատում էր գույների բարելավման վրա. տասը տարվա աշխատանքից հետո միայն կայուն գույներ ստացավ: Ռուսաստանում 1904 թ. առաջինը գունավոր ժապավենով լուսանկարել են Լև Տոլստոյին:

ա. Օդային լուսանկարչություն

Օդային լուսանկարչությունը տարածքը բարձրությունից օդային տեսախցիկի օգնությամբ լուսանկարելն է: Օդային լուսանկարչության համար տարածություն են համարվում ինքնաթիռները, ուղղաթիռները, օդապարիկները, օդագնացները, հրթիռները և այլն:

Օդային լուսանկարչության տիպերը

Շեղ լուսանկարներ: Թեք անկյան տակ արված լուսանկարները կոչվում են շեղ: Եթե դրանք ներքև են ուղղված, կոչվում են ներքև թեքվածությամբ, իսկ ոչ մեծ անկյամբ արվածները կոչվում են բարձր թեքվածությամբ:

Ուղղահայաց լուսանկարներ: Դրանք հիմնականում օգտագործվում են լուսանկարչական երկրաչափության և պատկերագրության մեջ: Ուղղահայաց լուսանկարները հաճախ օգտագործվում են երկրաչափական պատկերների, լուսանկարչական նախագծերի և քարտեզներ կազմելու համար: Դրանք կիրառվում են նաև տեսարանի և օբյեկտների

դիրքի ճշգրտման համար:

Առաջին օդային լուսանկարներն արվել են 1858 թվականին ֆրանսիացի լուսանկարիչ, ծաղրանկարիչ, վիպասան, լրագրող և օդագնաց Նադարի (իրական անունը՝ Ֆելիքս Թուռնաշոն) կողմից: Վերջինիս նորարարությունն առաջին օդային լուսանկարների ասպարեզում օգնեց նաև քարտեզագրությանը և Ֆրանսիայի տարածքի ուսումնասիրությունները խորացնելուն:

բ. Ստորջրյա լուսանկարչություն

Ստորջրյա լուսանկարչության պատմությունն սկսվում է մակերեսի վրա առաջին լուսանկարի ստացումից հետո: Առաջին ստորջրյա լուսանկարներն արվել են 1856 թվականին գերմանացի գյուտարար Վիլհելմ Բաուերի կողմից: Նույն թվականին Անգլիայում Ուիլիամ Թոմսոնի կողմից արվել է մեկ այլ լուսանկար, որի պատճառով լուսանկարչական խցիկում լցված ջրի հետևանքով անորակ պատկեր է ստացվել:

Ստորջրյա լուսանկարչության հայրը համարվում է ֆրանսիացի ջրակենսաբան Լուի Բուտանը, որը 1892 թվականին նախագծել և ստեղծել է առաջին ստորջրյա լուսանկարչական խցիկը: Տեսախցիկի կարևոր մասը խցիկն էր, որը հարմարեցված էր ջրի տակ աշխատանքներ կատարելու համար:

1914 թվականին Ջոն Էռնեստ Ուիլյամսոնը պատմության մեջ առաջին անգամ նկարահանում է ստորջրյա տեսաֆիլմը:

1933 թվականին ԽՍՀՄ-ում Ֆ. Լեոնտիվիչը ստեղծում է կինոխցիկ ջրային նկարահանման համար:

Նույն թվականին ֆրանսիացի կապիտան Իվ լե Պիեռը ջրասույզի նախկին համակարգերը համադրում է հատուկ մշակված փականով՝ բարձր ճնշման բալոնով, որպեսզի

թույլ տա ազատ շարժվել առանց օդային խողովակների ու պարանների: Ստորջրյա լուսանկարչության մեջ Իվ լե Պիեռը շարունակեց Բուտանի գործը: Նա ձեռքի ֆոտոխցիկի համար նախագծեց լարովի մեխանիզմով անջրանցիկ կաղապար, որը լիցքավորված էր լուսանկարչական ժապավենով: Այս խցիկով նա սուզվում էր և իրար հետևից նկարում հինգ կադր:

Լուսանկարչական խցիկի զարգացմանը վերաբերող կարևոր քայլը եղավ էլեկտրոնափմպուլսային գազալիցքավորված լամպի բռնկման օգտագործումը, որն ստացել էր Հառոլդ Էդգերտոնը: Այս հարմարավետ, հզոր լուսային հոսանքով սարքն առաջին անգամ օգտագործվել է ստորջրյա լուսանկարչության մեջ՝ 1951 թվականին ճարտարագետ Դմիտրի Ռեբիկովի կողմից:

գ. Սպիրիտուալ լուսանկարչություն

Սպիրիտուալ լուսանկարչությունը սկիզբ է առել 19-20-րդ դարերում՝ բազմաթիվ մարդկանց հավատացնելով, որ իսկապես գոյություն ունի հոգու անմահություն, և հարազատները հնարավորություն ունեն հաղորդակցվելու իրենց հանգուցյալների հետ: Ամերիկացի Վիլյամ Մամլերը 1861 թվականին մշակեց մի եղանակ, որի միջոցով էլ հիմք դրեց սպիրիտուալ լուսանկարչության ստեղծմանն ու զարգացմանը: Կան վկայություններ, որ սպիրիտուալ լուսանկարներն արվել են ավելի վաղ՝ 1851 թվականին, անգլիացի գիտնական Ռիչարդ Բուրսնելի կողմից, սակայն, ցավոք, նրա կատարած լուսանկարները չեն պահպանվել:

Եվրոպայում սպիրիտուալ լուսանկարչությունը տարածվեց ավելի ուշ: Եվրոպայում սպիրիտուալ լուսանկարիչներ

էին անգլիացիներ Վիլյամ Հոուփը, Ֆրեդերիկ Հադսոնը և ֆրանսիացի Էդուարդ Իսիդոր Բուգեն:

Սովորաբար լուսանկարիչներն աշխատում էին «մեդիումի» հետ, որն ապահովում էր ուրվականների ներկայութունը: Վերջիններս հաղորդակցվում էին հաճախորդների հետ՝ պարզելով, թե ում են ուզում տեսնել իրենց լուսանկարում: Այդ մեթոդով աշխատող լուսանկարիչներից շատերը ենթարկվում էին դատական հետապնդումների: Այնուամենայնիվ, սպիրիտուալ լուսանկարչությունը պահպանեց իր դիրքերը մինչև 1930-ական թվականների վերջերը:

դ. Կինոարվեստ

Լուսանկարչությունը գիտության և արվեստի խառնուրդն է համարվում. պատկերայնության այդ նոր համակարգը խթան դարձավ նաև քսաներորդ դարի զարմանահրաշքերևույթի՝ կինոարվեստի ծագման համար:

Կինեմատոգրաֆի հայտնագործումը պայմանավորված էր օպտիկայի, քիմիայի, էլեկտրատեխնիկայի և ֆոտոտեխնիկայի, տեսողության ֆիզիոլոգիայի և այլ բնագավառներում գիտության ու տեխնիկայի ձեռք բերած նվաճումներով: Նրա ծնունդը ոչ միայն զուտ տեխնիկական ու գիտական նվաճումներով, այլև կյանքի պահանջմունքների ազդեցությամբ պետք է բացատրել:

Կինեմատոգրաֆի սկզբնական զարգացման և տարածման ժամանակաշրջանը համարվում է 1895 թվականը, երբ տեղի ունեցավ առաջին հանրային ցուցադրումը Փարիզում՝ կազմակերպված Լյումիեր եղբայրների կողմից: Հենց նրանք էլ հայտնաբերել են կինոնկարահանման և պրոյեկցիոն

առաջին սարքավորումները: Այնուամենայնիվ, շարժման տեսողական պատրանքի ստեղծման սկզբունքը պատկանում է ավելի վաղ ժամանակաշրջանի: Տվյալ սկզբունքը հիմնված է, այսպես կոչված, ստրոբոսկոպիկ էֆեկտի վրա, որը հնարավորություն է տալիս ընկալելու առանձին պատկերների արագ փոփոխությունները: Առաջին ստրոբոսկոպի ստեղծողներն են եղել Պլատոնն ու Ստամպֆերը, որոնք հայտնագործել են 1833 թվականին՝ միմյանցից անկախ:

Առաջինը Մյուրիջն ու Մարեյն էին, որ օբյեկտների պատկերների համապատասխան շարժման դինամիկայով ստացան ակնթարթային լուսանկարներ: Կինեմատոգրաֆիայի լայն տարածմանը հիմնարար կերպով նպաստեց 1887 թվականին Գուդվինի կողմից կինոժապավենի հայտնագործումը:

Շարժման պատրանք ստեղծելու համար նախ օգտագործում էին նկարչական մեթոդը: Այդ պատկերները ներկայացնում էին օբյեկտի շարժումը: Այսօրինակ գծանկարների առաջին ռիթմիկ լուսանկարները պատկանում են Մյուրիջին և Մարեյին, որոնց հաջողությունը պայմանավորված էր նաև բարձրորակ ֆոտոնյութերով: Կարելի է ասել, որ այս առումով լուսանկարչությունը դարձավ կինեմատոգրաֆիայի հիմքը՝ ստեղծելով հաջորդաբար շարժումը ֆիքսող լուսանկարների շարք: Մարեյի աշխատանքները, ըստ էության, հանգեցրին կինեմատոգրաֆիայի գաղափարին: Նրա ստեղծած ֆոտոխրոնոգրաֆը (1890 թ.) դարձավ կինոնախագծային ապարատի նախօրինակը:

Կինեմատոգրաֆիայի ի հայտ գալը բանավեճերի առիթ դարձավ Ֆրանսիայում. այն էր՝ թե ով է, ի վերջո, կինոյի հիմնադիրը: Այսօր արդեն պարզ է, որ կինեմատոգրաֆիայի

գաղափարը կապված է միմիայն Մարեյի անվան հետ: Երկար տարիներ այդ գյուտը թյուրիմացաբար կապվում էր Լյումիեր եղբայրների անվան հետ:

Կինեմատոգրաֆիայի հետագա պատմությունը ներառում է ոչ միայն տեխնիկական կատարելագործումը, այլև գլխավորապես հարստացնում էր կինոֆիլմերի արտադրության նյութական հիմքը, հատկապես՝ գեղարվեստական ֆիլմերի բնագավառում: 1960-ական թվականներից Խորհրդային միությունում այս ասպարեզում զգալի առաջընթաց տեղի ունեցավ:

ԹԵՄԱ Գ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՊԱՐԱՏՆԵՐԻ ՀԱՅՏՆԱԳՈՐԾՈՒՄԸ, ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԶԱՆԳՎԱԾԱՅԻՆ ԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լուսանկարչական ապարատների նախօրինակներ են համարվում, այսպես կոչված, կամերա-օբսկուրաները: Որոշ աղբյուրների համաձայն՝ առաջին կամերա-օբսկուրաներն ստեղծել է անգլիացի փիլիսոփա, գյուտարար Ռոջեր Բեկոնը (1217-1294 թթ.):

1604 թ. գերմանացի աստղագետ Յոհան Կեպլերը սահմանեց հայելու մեջ լույսի արտացոլման մաթեմատիկական օրենքները, որոնք հետագայում ընկան լինզաների մասին տեսության հիմքում, իսկ ավելի ուշ, դրանց հիման վրա, իտալացի ֆիզիկոս Գալիլեո Գալիլեյը երկնային մարմիններն ուսումնասիրելու համար ստեղծեց առաջին հեռադիտակը: Լույսերի բեկման սկզբունքն արդեն սահմանված էր, մնում էր միայն սովորել ինչպես պահպանել ստացված պատկերները տպագրության շնորհիվ՝ դեռ չբացահայտված քիմիական ճանապարհով:

19-րդ դարի քառասունական թվականներին Ֆրանսիայում սկսեցին արտադրվել առաջին պարզագույն փայտյա լուսանկարչական ապարատները, որոնք 1841 թվականին արդեն տարածում գտան և ամբողջ աշխարհում մեծ պահանջարկ ունեցան:

ա. Լուսանկարչական ապարատների կառուցվածքը

Տոտոապարատը բաղկացած է երկու հիմնական մասից՝

օբյեկտիվից և ոչ լուսաթափանցիկ խցիկից:

Օբյեկտիվի միջոցով մենք ստանում ենք պատկերներ, այսինքն՝ պատկերը կառուցվում է օբյեկտիվով, և հաղորդում ժապավենին: Օբյեկտիվի վրա գտնվում է ֆոկուսային հեռավորության ղեկավարման վահանակը, որի միջոցով ղեկավարվում է ապարատից մինչև նկարահանվող կետն ընկած տարածությունը:

Դիաֆրագմայի միջոցով ղեկավարվում է այն լույսի քանակը, որը պետք է հայտնվի ժապավենի վրա: Ինչքան լույսը քիչ է, այնքան պետք է ցածր դրվեն դիաֆրագմաները՝ 2/2, 8/4 և հակառակը: Բարձր լուսավորության դեպքում պետք է դրվեն բարձր դիաֆրագմաներ՝ 8/11/16:

Ապարատի երկրորդ հիմնական մասը ոչ լուսաթափանցիկ խցիկն է, որն ավելի շատ ֆիզիկական դեր է կատարում և ունի բազմաթիվ ֆունկցիաներ:

Արագությունների վահանակը կախված է խցիկի ներսում գտնվող փակաղակից: Վահանակի վրա կան տարբեր արագություններ, օրինակ՝ 30, 60, որպեսզի ավելի շատ լույս ընկնի ժապավենի վրա: Իսկ բարձր լուսավորության դեպքում դրվում են ավելի մեծ արագություններ, օրինակ՝ 250, 500: Այսինքն՝ արագությունների վահանակը ղեկավարում է այն ժամանակը, որի ընթացքում լույսը պետք է ընկնի ժապավենի վրա, որպեսզի ստացվի հստակ ու պարզ մգություն: Արագությունը և դիաֆրագման միասին կոչվում են էքսպոզիցիա, իսկ գործիքը, որով չափվում է էքսպոզիցիան, կոչվում է էքսպոնոմետր, որը նույնպես գտնվում է խցիկի վրա: Արագությունը կատարում է ֆիզիկական դեր և ապահովում է ժապավենի մգության աստիճանը: Պատկերը հիմնականում ղեկավարվում է դիաֆրագմայի միջոցով, որով

կարող ենք ստանալ տարբեր խորություններ, այսինքն՝ հե-
ռանկար: Ինչքան դիաֆրագման մեծ է, այնքան խորությունը
շատ է և հակառակը:

Խցիկի վրա կան նաև հետևյալ ֆունկցիաները՝

- *նկարահանման սեղմակը,*
- *ֆոտոապարափի լարման մեխանիզմը,*
- *կադրերի հաշվիչը,*
- *արհեստական լույսի տեղադրման և միացման
հարմարանքները,*
- *տեսարանաորոշիչը,*
- *ժապավենի հավաքման մեխանիզմը,*
- *ավտոմատ նկարահանման մեխանիզմը,*
- *եռոտանուն միանալու հարմարանքը,*
- *խցիկի միջի փակաղակը:*

**բ. Լուսանկարչական ապարատների զանգվածային
արտադրությունը (Կոդակ №1, Լեյկա, Քենոն,
Կոնսոնոլ, Կիև, Ջենիթ, Նիկոն, Կոնիկա)**

1820-ականներին Նյեպսը բացահայտեց ստացված
պատկերը պահպանելու եղանակը: Դա արվում էր հետևյալ
կերպ. ասֆալտային լաքով պատված ապակու վրա ընկած
լույսը ենթարկվում էր մշակման կամերա-օբսկուրայում: Աս-
ֆալտային լաքի շնորհիվ պատկերը ձև էր ստանում և դառ-
նում տեսանելի: Այս ֆոտոապարատները կազմված էին լու-
սաթափանց արկղից, որի վրա արդեն կար օբյեկտիվ: Վեր-
ջինս կառուցում է պատկերը և փոխանցում արկղի մեջ տե-
ղադրված արծաթյա թիթեղի վրա: Նկարահանելիս թիթեղի
վրա ստացվում է իրական փոքրացված և շրջված պատկեր:

1835 թ. Թալբոթը, ուսումնասիրելով Նյեպսի ստեղծած կամերա-օբսկուրան, կարողացավ հասնել լուսանկարչական ավելի լավ պատկերի՝ իր հայտնագործած նեգատիվի (լուսանկարի հետքի) շնորհիվ: Այդ նոր հայտնագործությունը հնարավորություն տվեց ստեղծելու նույն պատկերի բազմաթիվ կրկնօրինակներ:

1838 թ. ֆոտոապարատը կոչվեց դագերոտիպ, որի աշխատանքային սկզբունքը հետևյալն էր՝ պատկերը լավ լուսավորում էր, որովհետև առաջին ֆոտոթիթեղներն ունեին շատ ցածր լուսազգայունություն: Օբյեկտիվի կառուցած պատկերը ցուցադրվում էր դագերոտիպի հետին պատին, որը բաղկացած էր կաթնագույն ապակուց: Նկարահանելուց առաջ ապակին հեռացվում էր, և տեղը դրվում էր ֆոտոթիթեղ, որի վրա կատարվում էր լուսանկարումը: Առաջին ֆոտոթիթեղները պատրաստվում էին արծաթից, որոնք շատ հարթ մշակելուց հետո մուգ սենյակում տեղադրում էին յոդով լի ափսեի վրա: Ափսեն տաքացնում էին, և յոդի գուրջները, նստելով արծաթե թիթեղի վրա, առաջացնում էին լուսազգայուն միացություն: Թիթեղը դնում էին սենյակում՝ հատուկ կասետայի մեջ, և նկարահանման ժամանակ տեղադրում ապարատի վրա: Այդ թիթեղով հնարավոր էր նկարել մեկ լուսանկար, որից հետո արծաթե թիթեղը ենթարկում էին քիմիական մշակման:

1861 թ. անգլիացի լուսանկարիչ Սետտոնը հայտնաբերեց առաջին լուսանկարչական ապարատը՝ միասնական հայելային օբյեկտիվով: Լուսանկարչական այս ապարատի աշխատանքի մեխանիզմը հետևյալն էր. շտատիվի վրա ամրացվում էր արկղ, որի վերևի կափարիչով լույս չէր անցնում, բայց վերջինիս միջոցով հնարավոր էր կատարել դիտարկումներ:

Օբյեկտիվը կարգավորում էր կիզակետը (ֆոկուսը), որտեղ ապակիների միջոցով ստեղծվում էր պատկերը:

1889 թ. լուսանկարչության պատմության մեջ հիմնավորվել է Ջորջ Իստման Կոդակի անունը, որը հայտնաբերել և արտոնագրել է առաջին ֆոտոժապավենը՝ փաթաթված տեսքով, ապա նաև՝ Կոդակ լուսանկարչական ապարատը՝ ստեղծված հատուկ ֆոտոժապավենի համար: Հետագայում «Կոդակ» անվանումը դարձավ բրենդ ապագա խոշոր կազմակերպության համար:

1904 թ. Լյումիեր եղբայրներն սկսեցին թողարկել գունավոր լուսանկարչության շերտեր, որոնք դարձան ապագայի գունավոր լուսանկարչության հիմքը: 1923 թ. հայտնվեց առաջին լուսանկարչական ապարատը, որում օգտագործվում էր 35 մետրանոց ժապավեն՝ վերցված կինոժապավենից: Այսպիսով՝ արդեն հնարավոր էր ստանալ փոքրիկ նեգատիվներ, դիտել դրանք, ընտրել առավել լավ ստացված լուսանկարները, ապա տպել ավելի մեծ չափերով:

1925 թ. Գերմանիայում Լեյտց կազմակերպությունն սկսեց փոքր չափսի «Լեյկա» լուսանկարչական ապարատների արտադրությունը, որոնք նախատեսված էին 35 կադրից բաղկացած անիվային ժապավենի համար: Իսկ «Լեյկա-2» լուսանկարչական ապարատներն ունեին տեսադիտման սարք՝ հզոր ֆոկուսավորման համակարգով, որոնք համատեղում էին երկու պատկերը մեկում: Ավելի ուշ նոր «Լեյկա-3» լուսանկարչական ապարատներում օգտագործվում էր սպասման ռեժիմի կարգավորումը: Երկար տարիներ «Լեյկա» լուսանկարչական ապարատները զեղարվեստական լուսանկարչության պատմության անքակտելի մասն էին կազմում:

1935 թ. «Կոդակ» ընկերությունը թողարկում էր զանգվա-

ծային արտադրության «Կոդակ քրոմ» գունավոր ֆոտոժապավեններ: Բայց դեռ երկար ժամանակ էր պետք երևակումից հետո ժապավենը վերամշակման տալու համար, որտեղ արդեն երևակման ընթացքում դրվում էին գունավոր բաղադրիչները:

1942 թ. «Կոդակը» թողարկում էր գունավոր ժապավեններ, որոնք հետագա կես դարի ընթացքում սիրողական և մասնագիտական լուսանկարչության մեջ ծառայում էին իբրև միակ ֆոտոժապավեն:

1952 թ. առաջ եկան խորհրդային արտադրության «Զենիթ» լուսանկարչական ապարատները, որոնք հայելային էին և ունեին մեկ օբյեկտիվ:

1963 թ. արագ լուսանկարչության տպագրության մասին պատկերացումները կապված էին «Պոլարոիդ» լուսանկարչական ապարատների հետ, որոնցով լուսանկարը տպվում էր նույն պահին՝ մեկ հպումով: Բավական էր սպասել ընդամենը մի քանի րոպե, և թղթի վրա նշմարվում էին բարձր որակի տպագրությամբ գունավոր պատկերներ:

1970-ական թվականներին լուսանկարչական ապարատները հարստացվում էին ներդրված էքսպոնոմետրով, ինքնաֆոկուսավորման սարքերով և լուսանկարչության ավտոմատ ռեժիմներով: Սիրողական 35 մմ-անոց ապարատներն արդեն ունեին ներդրված ֆոտոլուսարձակում:

1980-ական թվականներին ապարատներում սկսեցին ներդրվել փոքրիկ էկրաններ, որոնք լուսանկարչին ցույց էին տալիս կարգավորումները: Այսպիսով՝ թվային լուսանկարչության դարաշրջանն սկսված էր:

1980 թ. «Սոնի» ընկերությունը թողարկեց թվային վի-

դեռապարատներ: Նկարահանված նյութը պահպանվում էր սկավառակի կրիչի վրա, որը հնարավոր էր մաքրել և նորից օգտագործել:

1988 թ. «Ֆուլի ֆիլմ» ընկերությունը թողարկեց առաջին թվային լուսանկարչական ապարատը՝ «Ֆուլի BS1P», որտեղ լուսանկարները պահպանվում էին էլեկտրոնային կրիչի վրա՝ թվային տեսքով: Այս ապարատն օժտված էր 16 մեգաբայթ հիշողությամբ:

1991 թ. «Կոդակ» ընկերությունը թողարկում է թվային հայելային ապարատ՝ «Կոդակ DCS10», որն ուներ պատրաստի ֆունկցիաների հավաքածու մասնագիտական թվային նկարահանման համար:

1994 թ. «Քենոն» և «Նիկոն» ընկերություններն իրենց որոշ մոդելներ հարստացնում են պատկերի օպտիկական կարգավորման համակարգով, իսկ 1995 թ. այս ընկերությունները թողարկում են իրենց հանրահայտ ֆիրմային ժապավենով ապարատները:

2000-ական թվականներին «Սոնի» և «Սամսոնգ» ընկերությունները գրավում են թվային լուսանկարչական ապարատների շուկան, և ժամանակի ընթացքում սիրողական ապարատներն անցնում են 3 մեգապիքսելի սահմանը՝ հասնելով մինչև 7 և 12 մեգապիքսելի:

ԹԵՄԱ Դ. ՓԱՍՏԱՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղագիտությունն ամենավաղ լուսանկարներին գեղարվեստական որևէ գնահատական չէր տալիս: Արվեստագիտական միջավայրը լուսանկարչությանը տրվող իրենց գնահատականներում երկու մասի էր բաժանվել: Ոմանք այն համարում էին դարի կարևորագույն հայտնագործություններից, որը կխթաներ թե՛ գիտության, թե՛ արվեստի զարգացմանը: Մյուսները պնդում էին հակառակը՝ գտնելով, որ այն ամեն կերպ խոչընդոտելու է մասնավորապես գեղանկարիչների ստեղծագործական ձգտումներին: Ձեռնպահ մնալով միանշանակ գնահատական տալուց՝ լուսանկարչությունն ու գեղանկարչությունն արվեստում զուգահեռ ուղիներով էին զարգանում:

Բացի վերոհիշյալ հանգամանքից՝ 19-րդ դարում լայնորեն տարածված էր այն կարծիքը, որ արվեստ կարող են համարվել միայն ձեռակերտ ստեղծագործությունները: Համապատասխանաբար, լուսանկարները, որոնք ստացվում էին մի շարք ֆիզիկաքիմիական միջոցների օգնությամբ, չէին կարող հավակնել արվեստի տեսակ դառնալուն: Արվեստի տեսաբաններն ու քննադատներն այն համարում էին իրականության մեխանիկական պատճեն, որը կարող էր գոյություն ունենալ միայն որպես գեղանկարչության պատճեն: Վերջիններս լուսանկարը դիտում էին իբրև պատմությունը վավերագրող մի փաստաթուղթ՝ փաստավավերագրական լուսանկար:

ա. Լուսանկարը՝ որպես այցեքարտ

Հայտնի լուսանկարչատների մասին ծավալուն տեղեկություններ ենք ստանում լուսանկարիչների անվանական կնիքներից, նրանց գրություններից, որոնք թողնում էին յուրաքանչյուր լուսանկարի վրա: Դրանք արժեքավոր տեղեկություններ են տալիս լուսանկարիչների մրցանակների, պարգևների, տիտղոսների, նաև աշխատանքային հնարավորությունների մասին: Վերջինիս հետ կապված հետաքրքիր գրությունների կարելի է հանդիպել. օրինակ՝ մի լուսանկարչատան պահպանված կնիքի վրա գրված է. «Լուսանկարը մեծացվում է բնական չափերով», կամ՝ «Եղանակը խանգարող չէ լուսանկարչությանը», մեկ ուրիշին՝ «Կատարվում են գիշերային լուսանկարներ» և այլն: Այս նույն նպատակին է ուղղված նաև տարբեր լեզուներով լուսանկարչատների հասցեների առկայությունը կնիքների վրա: Կնիքները հավաստի տվյալներ են տալիս վարպետ լուսանկարչի հետնորդների մասին, ինչը միաժամանակ հետապնդում էր առևտրային նպատակներ:

Որոշ լուսանկարիչներ իրենց բարձրարժեք ստեղծագործություններով միջազգային ցուցահանդեսներում ստացել են բարձրագույն պարգևներ՝ ոսկե և արծաթե մեդալներ (շքանշաններ), ինչը հաստատում է նրանց վարպետությունը: Շքանշաններից պատրաստվել են դրոշմակնիքներ, որոնցով կնքվել է լուսանկարի հետևի մասը: Օրինակ՝ միջազգային ցուցահանդեսներին մասնակցած Գեղամ Թարիվերոյանցի լուսանկարչական կնիքի վրա դրոշմված են 1909 թ. Ռոտերդամի և 1910 թ. Հռոմի ցուցահանդեսներում նրա շահած երկու ոսկե մեդալների պատկերները: Իսկ Անթուան խան

Սևրուզիների ստացած շքանշանների և մրցանակների պատկերները՝ «խան» տիտղոսի հետ, տեղ են գտել բնօրինակ լուսանկարների դարձերեսում: Այստեղ կային լուսանկարչի անձը հաստատող կնիքներ, որոնք յուրօրինակ խորհրդանշաններ էին՝ երեք տարբեր լեզուներով: Առաջին հայացքից աչքի էր ընկնում պարսկական արքունիքի խորհրդանիշը՝ արևը և առյուծը, որը պալատական ծառայությունների համար էր վաստակել: Դրա վերևում տեսանելի էին չորս շքանշանների պատկերներ. դրանցից երկուսը Սևրուզիների՝ Եվրոպայում, այսինքն՝ Բոլյուսելում 1897 և Փարիզում 1900 թվականներին շահած շքանշանների պատկերներն են: Երրորդ շքանշանը ֆրանսերենով է. հավանաբար լուսանկարիչը Ֆրանսիայում է ստացել: Չորրորդ շքանշանը, ի նշան երախտագիտության, Ռուսաստանում է շնորհվել, որը խորհրդանշում է լուսանկարչի ու նրա ընտանիքի կապը Ռուսաստանի հետ: Առանձին հատվածում ֆրանսերենով և պարսկերենով նշված են լուսանկարչի ստուդիայի հասցեն և տեղը: Երբեմն էլ երեք դիմանկարներով շքանշաններ ենք տեսնում, որոնցից առաջինը պատկանում է Նյեպսին, երկրորդը՝ Դագերին, երրորդը՝ Թալբոթին:

Նմանատիպ շքանշանները ծառայել են թե՛ տեղի և թե՛ Եվրոպայի պահանջներին: Դիտողը, նկարի հետևում տեսնելով այս նշանները, առաջին հերթին համոզվում է, որ լուսանկարը բնօրինակ է, և երկրորդ՝ թե լուսանկարիչը երբ է ապրել, իսկ լուսանկարը որ ժամանակաշրջանի ստեղծագործություն է:

բ. Հայոց ցեղասպանությունը վավերացնող լուսանկարիչները

Գոյություն ունեն Հայոց ցեղասպանությանը վերաբերող բազմաթիվ լուսանկարներ, որոնք ներառված են աշխարհի տարբեր, մասնավորապես՝ Ռուսաստանի, Գերմանիայի, Ավստրիայի, ԱՄՆ-ի, Նորվեգիայի, Հայաստանի և այլ պետությունների արխիվներում, որոնցից ամենախոշորը Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտի արխիվն է: Հայոց ցեղասպանության ականատեսներից են եղել Վիկտոր Պիչմանը, Բոդիլ Կատարինեն և Արմին Վեգները: Մեզ հայտնի ցեղասպանության լուսանկարների մեծամասնությունը պատկանում է Վեգներին: Վերջինիս լուսանկարները դարասկզբին տեղի ունեցած ոճրագործությունը փաստող անփոխարինելի և անժխտելի վկայություններ են: Հիմնականում զանգվածային տեսարաններով լուսանկարներ են, թշվառականների, կմախքացած հայ որբուկների լուսանկարներ, որոնք պատկանում են փաստավավերագրական ժանրին և չունեն գեղարվեստական ոչ մի նշանակություն:

Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտում դրանք հավաքագրվել և ներկայացված են հետևյալ հավաքածուների կազմում.

- *Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտի արխիվի հավաքածու,*
- *Հայաստանի ազգային արխիվի հավաքածու,*
- *«1915-1916 թթ. գաղթականական այլրոմի» հավաքածու,*
- *«Արմյանսկի վեստնիկ» շաբաթաթերթի հավաքածու,*
- *Գերմանական արխիվների հավաքածու,*

- Մերձավոր Արևելքի նպաստամատուց ընկերության հավաքածու,
- Լեսլի Դևիսի հավաքածու,
- Բողիլ Բյորնի հավաքածու,
- Մարիա Յակոբսենի հավաքածու,
- Արաք ականատեսների հավաքածու,
- «Արմին Վեգներ» ընկերության հավաքածու,
- Ռուսական ազգագրական թանգարանի հավաքածու,
- «Նեշընլի ջիոգրաֆիկ» ամսագրի հավաքածու,
- Կոնգրեսի գրադարանի հավաքածու,
- Սուրբ Ղազարի Մխիթարյան միաբանության հավաքածու,
- Ռուսական «Իսկրա» թերթի հավաքածու,
- Երևանի պատմության թանգարանի հավաքածու:

**ԹԵՄԱ Ե. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԵՎ
ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ՓՈԽՎԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Երկար տարիներ են պահանջվել, մինչ լուսանկարը գտել է իր տեղն ու դերը կյանքի բոլոր բնագավառներում, և այժմ անհնար է պատկերացնել որևէ բնագավառ առանց լուսանկարի: Արվեստի և գիտության բոլոր ճյուղերն էլ հիմնվում են լուսանկարչության վրա:

Անչափ հետաքրքիր է լուսանկարչության զարգացման պատմության ուսումնասիրությունը գեղանկարչության հետ փոխհարաբերությունների համատեքստում: Ինչպես կինոմատոգրաֆիայի դերի նշանակալի մեծացման ժամանակ խոսվում էր թատերարվեստի փլուզման մասին, այնպես էլ լուսանկարչության տարածման հետ մեկտեղ սկսեցին նախագուշակություններ անել գեղանկարչության մոտալուսավարտի վերաբերյալ: Լինելով շատ ավելի երիտասարդ արվեստի տեսակ՝ լուսանկարչությունը, ի տարբերություն գեղանկարչության կամ գրաֆիկայի, հարուստ ավանդույթներ չունի: Դա էր պատճառը, որ լուսանկարը սկսեց յուրացնել գեղանկարի ժանրերն ու հնարքները:

Դժվար է նշել որևէ հստակ թվական, թե երբ լուսանկարչությունը՝ որպես արվեստ, սկսեց ընդունվել արվեստագետների և արվեստաբանների կողմից: Դա երկար ու դժվարին ընթացք էր, որը տեղի էր ունենում աստիճանաբար: Ստեղծման ամենավաղ փուլում լուսանկարը գեղագիտական ավանդույթներ չունի, այն յուրատեսակ «մրցակցության» մեջ էր կերպարվեստի մյուս ճյուղերի հետ: Ֆրանսիացի հայտնի գեղանկարիչ Պոլ Դելարոշը նամակ է ուղարկում Փարիզի գիտությունների ակադեմիա, որտեղ ընդգծում է

այն հնարավորությունները, որոնք արվեստի առջև բացվում են լուսանկարչության միջոցով:

Լուսանկարչության՝ որպես արվեստի տեսակի զարգացման պատմությունը մի քանի փուլերից է բաղկացած: Ամենավաղ շրջանում լուսանկարիչները փորձում էին օգտագործել իրենց արդեն իսկ ծանոթ գեղանկարչական հնարքները: Այն հետևում էր որոշակի գեղանկարչական ժանրերի՝ դիմանկար, բնանկար, նատյուրմորտ, կենցաղային և անիմալիստական ժանր, թեմատիկ պատկեր: Լուսանկարիչները հիմնականում լուսանկարում էին մոնումենտալ, անշարժ օբյեկտներ: Կարող էր հետևել նաև որոշակի ուղղությունների: Դեռևս խոսք լինել չէր կարող լուսանկարի գեղարվեստականության և արտահայտչականության մասին: Լուսանկարը երկար ժամանակ չէր կարողանում դուրս գալ գեղանկարչության «ստվերից»:

Մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսերը մարդկանց նկարում էին միայն գեղանկարիչները, ինչը, բնականաբար, շատ թանկ հաճույք էր: Դրանից կարող էին օգտվել միայն բարձրաստիճան հասարակությունը, իշխանները, ազնվականները: Լուսանկարչությունը ստեղծման վաղ շրջանում հասանելի էր միայն հարուստ մարդկանց, սակայն տեխնիկայի արագ զարգացման շնորհիվ այն դառնում է ավելի մատչելի և հասանելի բոլոր խավերի համար: Այդ ժամանակ լուսանկարիչներն իրենք էին ուշադրության կենտրոնում պահում հասարակության տարբեր խավերի կյանքը:

1869 թվականին շվեդ Օսկար Ռեյլանդերը ստեղծեց 30 (որոշ աղբյուրներում՝ 32) տարբեր նեգատիվներից համակցված յուրահատուկ մի լուսանկար՝ «Կյանքի երկու ճանապարհները»: այն ներկայացնում է հնագույն առասպել երկու երիտասարդների մասին: Այլաբանական այս լուսային

պատկերն ակնթարթորեն լայն ճանաչում է գտնում: Այս համակցված լուսանկարը վստահորեն կարելի է համարել լուսանկարչական արվեստի առաջին ինքնուրույն ստեղծագործություններից մեկը: Լուսանկարի հաջողությունը մասամբ կապված էր նաև Ռեյլանդերի զուտ դասական արվեստաբանական կրթության հետ: Ինչպես նշում են նրա ժամանակակիցները, նա փայլուն գեղարվեստական մտածողություն ուներ: Հետագայում նրա անվան հետ են կապվում բազմաթիվ լուսանկարչական նորարարություններ (մի շարք փորձարարություններ ֆոտոմոնտաժի հետ, երկակի լուսակայումը և այլն):

Ռեյլանդերի գործը հաջողությամբ շարունակում է նկարիչ և լուսանկարիչ Հենրի Պիչ Ռոբինսոնը, որը հայտնի դարձավ իր «Հեռացողը» կամ «Կյանքը մարում է» համակցված լուսանկարի շնորհիվ: Լուսանկարում ներկայացվում է երիտասարդ մահացող աղջիկ՝ շրջապատված սգացող հարազատներով: Չնայած տեսարանի բեմադրված լինելուն՝ շատերը համարում էին, որ այն չափազանց դրամատիկ է լուսանկարում ներկայացվելու համար: Վերջինս ստեղծվել էր 5 նեգատիվներից: Չնայած արժանացած քննադատությունների մեծ ալիքին՝ այս լուսանկարը մեծ ճանաչում ունեցավ, իսկ Ռոբինսոնը դարձավ Անգլիայում և Եվրոպայում պիկտոռեսալիստական լուսանկարչության առաջատար ներկայացուցիչը:

Ժամանակի հայտնի ու անհայտ նկարիչները լուսանկարներ օգտագործում էին իրենց արվեստի զարգացման գործում: Լուսանկարի օգտագործումը միանշանակ չէր ընդունվում արվեստի քննադատների կողմից, ուստի երբեմն նկարիչները թաքցնում էին իրենց կապը լուսանկարչության հետ:

ա. Պրեռաֆայելիտների խմբավորումը

1848 թ. Մեծ Բրիտանիայում ստեղծվում է Պրեռաֆայելիտների (նախառաֆայելականներ կամ մինչև Ռաֆայելը) խմբավորում՝ գեղանկարիչներ Ուիլյամ Հոլման Հանտի, Դանթե Գաբրիել Ռոսսետտիի, Ջոն Էվերեթ Միլենսի և Արթուր Հյուզի գլխավորությամբ: Նկարիչների այս խումբը ոգեշնչվում էր իտալական պրոտոռենեսանսի (նախավերածնունդ) և 15-րդ դարի գեղանկարչությամբ: Նրանք դեմ էին ակադեմիական կրթությանը և բարձր հասարակարգի ճաշակին: Սա համընկնում էր լուսանկարի ստեղծման հետ, և մինչ շատերը դեմ էին դրան, խմբավորման անդամները մեծ ոգևորությամբ ընդունեցին ստեղծագործման նոր հնարավորությունը: Իրատեսությունն այն հիմքն էր, որը մոտեցնում էր պրեռաֆայելիտներին և լուսանկարիչներին: Նրանք լուսանկարն օգտագործում էին որպես նախապատրաստական փուլ իրենց ապագա կտավների համար: Միևնույն ժամանակ գեղարվեստական արժեք ունեին նաև ֆոտոէսքիզները:

Պրեռաֆայելիտներից մի քանի տարի անց Անգլիայում ստեղծվեց նոր խմբավորում՝ «Բարձր գեղարվեստական լուսանկարի կողմնակիցները»: Կազմակերպիչները սերտ կապեր ունեին պրեռաֆայելիտների հետ և կիսում էին նրանց գաղափարները: Նրանք լուսանկարը ներկայացնում էին որպես գեղանկար, որը կարող էր համապատասխանել ակադեմիական բոլոր չափանիշներին: Խմբավորման առաջնորդներից Հենրի Պիչ Ռոբինսոնը գրում է. «Գեղանկարիչը, որ ցանկանում է ստեղծել նկար ֆոտոխցիկի միջոցով, ենթարկվում է նույն օրենքներին, ինչ նկարիչը, որ օգտագործում է մատիտներ և ներկեր»:

Ակադեմիական անկողմնակալ գնահատական տվեց ար-

վեստի հայտնի տեսաբան Իպոլիտ Տենը՝ միաժամանակ կարծես ամփոփելով այդ «դիմակայության առաջին տասնամյակը. «Լուսանկարն իրենից ներկայացնում է արվեստ, որը ստեղծվում է գծերի և լուսաստվերի համագործակցությունից՝ ավելի ճշգրտորեն պատկերելով այս կամ այն առարկայի ձևը: Անկասկած, լուսանկարը շատ օգտակար մեթոդ է գեղանկարչության համար, երբեմն այն գեղարվեստական նշանակություն է ստանում փորձառու և ընդունակ մարդկանց ձեռքում, բայց, այնուամենայնիվ, այն չի հավակնում նույն հարթության վրա լինել գեղանկարչության հետ»:

Սակայն լուսանկարչությանը տրվող գնահատականը՝ նույնիսկ գեղանկարչության հետ հարաբերություններում, այսքան միանշանակ չէր: Պատկերման այս միջոցը, որ ինչոր կերպ ենթարկվում էր տեխնիկային, երբեմն՝ նյարդայնացնում, երբեմն՝ անհանգստացնում, իսկ երբեմն էլ մտածելու տեղիք էր տալիս ժամանակի նկարիչներին, նոր նկարիչներ կրթող ուսուցիչներին, ինչպես նաև այլ արվեստագետների ու արվեստի քննադատներին:

1850-ական թվականներից արվեստի ոլորտում փորձառություն ունեցող արվեստագետներ ներգրավվեցին լուսանկարչության մեջ: Այդ ժամանակից ի վեր կիրառվում էին գեղարվեստական մոտեցման այնպիսի ձևեր, ինչպես, օրինակ, մի քանի նեգատիվի համադրմամբ պատկերի ստացումը՝ կոլաժը (Օսկար Ռեյլանդերը, Հենրի Պիչ Ռոբերտսոնը):

19-րդ դարի վերջում ձևավորվում է միջազգային լուսանկարչական շարժում, որն ստանում է «պիկտորալիզմ» (Pictorialism) անունը: Նրանց հիմնական նպատակն էր ցուցադրվել արվեստի տարբեր թանգարաններում և իրենց ստեղծագործություններն առանձնացնել սիրողական լուսա-

նկարչությունից: Վերջին հանգամանքը պայմանավորված էր նրանով, որ լուսանկարչական սարքերն արդեն մատչելի էին դարձել, իսկ լուսանկարչությունը, լինելով լրագրերի և հանդեսների անբաժանելի մաս, «դարձել էր ամենօրյա լրատվության անբաժանելի մաս»:

Պիկտոռեալիզմի ներկայացուցիչներն իրենց ստեղծագործություններում շեշտը դնում էին այն հատկանիշների վրա, որոնք լուսանկարը մերձեցնում էին ժամանակաշրջանի գեղանկարի և գծանկարի հետ (տվյալ դեպքում իմպրեսիոնիզմ, պրեռաֆայելիտներ, սիմվոլիզմ, ար-նուվո): Ցանկալի արդյունքի հասնելու համար նրանք մշակում էին նկարահանման ու տպագրման յուրատեսակ միջոցներ: Ամենավառ օրինակները դիմանկարներն էին, որտեղ լուսանկարիչը թույլ կենտրոնացման (ֆոկուսի) միջոցով ստանում էր խորհրդավոր միջավայր:

Ռուս արվեստագետ, լրագրող և թարգմանիչ Ֆլորենտի Պավենկովն անդրադառնում է այն գեղանկարիչների հայտարարություններին, որոնք քննադատում էին լուսանկարչությունը և նրան բնորոշ բազմացման երևույթը՝ ասելով, որ այն խլացնում է իրական արվեստը. «Լուսանկարչությունը մեքենայի հորինվածք է միայն, որ ճնշում է գեղանկարչությանը՝ խլելով նրանից գոյատևելու և հավերժանալու միջոցները»:

Օգյուստ Ռոդենը գտնում էր, որ շարժման մեջ լուսանկարված կերպարներն անհեթեթ տեսք են ունենում. կարծես նրանց մարմնի մասերը մի քանի ակնթարթ ուղղակի կանգ են առնում: Ռոդենը համարում էր, որ երբ ժամանակակից գեղանկարիչներն օգտագործում են ակնթարթային լուսանկարի դիրքերը, օրինակ՝ վազող ձիերի պատկերման հա-

մար, հենց այդ ժամանակ էլ կնքում են իրենց դատավճիռը:

Ե՛վ գեղանկարը, և՛ լուսանկարը տեսողական արվեստի տեսակներ են, որոնք ժամանակ առ ժամանակ եղել են «հակառակորդներ» կամ համագործակցության եզրեր են գտել: Այդուհանդերձ, արվեստի պատմության զարգացումն անհնար է պատկերացնել առանց արվեստի այս երկու ճյուղերի փոխազդեցությունների:

Գեղանկարչությունն իր հերթին փոխառնեց լուսանկարչական մի շարք միջոցներ՝ հասնելով իր գեղարվեստատա հասյոչական հնարների ընդլայնմանը: Այսպես, օրինակ, գեղանկարչության մեջ անսովոր պլանների համադրումը, յուրահատուկ ընտրված դիտակետերը, ժամանակակից կյանքի ռիթմի սուր զգացողություններն ու մի շարք այլ առանձնահատկություններ, անշուշտ, լուսանկարչությունից ստացված անմիջական ազդեցության առաջին արձագանքներն էին:

Լուսանկարիչները նախկինում հաճախ գեղանկարիչներ (Դագեր, Լեգրե, Լեսեկ, Բալդյուս) կամ ծաղրանկարիչներ էին (Նադար, Կարժա), իսկ գեղանկարիչներն էլ հաճախ լուսանկարն օգտագործում էին որպես պատկերագրական աղբյուր կամ իրենց բնորդի, բնանկարի նախնական ճեպանկար (Դելակրուս, Դելարոշ, Կորո, Դեգա, բարբիզոնյան դպրոցի նկարիչները): Լուսանկարչության ազդեցությունից անմասն չմնաց նաև ռուսական և հայկական գեղանկարչությունը (Ռեպին, Վրուբել, Շիշկին, Սուրենյանց, Ֆեթլաճյան):

բ. Ակնթարթային լուսանկարներ (Էնդի Ուորհոլ):
Լուսանկարչական ռեալիզմը կամ հիպերռեալիզմը

Ակնթարթային լուսանկարը ճշմարտացի լուսանկարման գնահատման և մեկնաբանման ակնթարթային մոտեցում է:

Ամերիկացի արվեստագետ Էնդի Ուորհոլի ստեղծագործական բազմաշերտ ու հարուստ կյանքի մասն են կազմում նաև կյանքի վերջին տասնամյակի լուսանկարները, որոնք իրենց ճշգրտությամբ և դինամիկայով համարվում են ակնթարթային լուսանկարների վառ օրինակ: Այդ մեկ ակնթարթը բավական էր, որպեսզի հեղինակը հասցներ որսալ մանրամասները և իրեն շրջապատող իրականության տրամադրությունը: Նայելով այդ լուսանկարներին՝ սկսում ես ավելի լավ հասկանալ արվեստագետ Էնդի Ուորհոլին: Դրանից բացի՝ տեսնում ենք վավերագիր-լուսանկարչի յուրահատուկ հայացքը 70-ականների վերջի և 80-ականների սկզբի աշխարհին, որն իրենից ներկայացնում է մասս-մեդիայի՝ սեփական ընկալման պրիզմայով անցկացրած այդ շրջանի իրադարձությունների ինտիմ հայեցողությունը: Լուսանկարների բոլոր օբյեկտները՝ կենցաղային իրերի ընտրանին, ակնթարթային լուսանկարի միջոցով հավերժացել են որպես այդ շրջանի իրականության արտացոլանք, որն էլ փոփոխություններ է մտցրել ժամանակակից արվեստի ընկալման մեջ:

Հիպերռեալիզմն առաջին հայացքից նմանվում է ակնթարթային լուսանկարչությանը, իսկ իրականում դա նկարչության մի ժանր է, որը հիշեցնում է խիստ խոշորացված լուսանկարներ: Հիպերռեալիզմը համարվում է ֆոտոռեալիզմի կատարելագործված տարբերակը՝ կիրառելով այնպիսի մեթոդներ, որոնք կստեղծեն հավասարազոր կտավներ: Այս

եզրույթն ի սկզբանե ծագել է այս տեսակ արվեստի ընթացքում՝ Միացյալ Նահանգներում և Եվրոպայում: Հիպերոռեալիզմը, 2000 թվականից սկսած, մեծ զարգացում է ապրել: Ռիչարդ Եսթեսի, Դենիս Պետերսոնի, Օդրի Ֆլեքիկամ Չակ Բլուսի պես նկարիչները հաճախ օգտվում էին լուսանկարչական մեթոդներից՝ ստեղծելու այդ ուղղությանը մոտ կտավներ, որոնք ասես լուսանկարներ լինեին:

գ. Բեմադրված լուսանկարներ (Վարդգես Սուրենյանց)

Բեմադրված համարվող լուսանկարները (տաղավարային) վկայում են այն մասին, որ լուսանկարիչը բավական երկար ժամանակ է ունեցել, որպեսզի բնորդին կամ բնորդուհուն պատրաստի լուսանկարելու համար: Գեղանկարիչները երբեմն ընդօրինակել են օտար լուսանկարչի, իսկ երբեմն էլ իրենց ստեղծած լուսանկարից. դա ժամանակը խնայելու միջոցներից է: Լուսանկարի միջոցով գեղանկարիչն իր մտածածն ավելի արագ ամրագրում է թղթի վրա, իսկ ավելի ուշ՝ հանձնում կտավին: Գեղանկարիչն իր լուսանկարի միջոցով փորձում է արագորեն շեշտել իր վրա թողած բանաստեղծական տպավորությունը: Նկարիչներն իրենց լուսանկարներում ձգտել են կարճ ժամանակահատվածում ստանալ կերպարի մեջ առավել տիպականը՝ շեշտելով առավել էականը: Իսկ մանրամասնությունները, որոնց վրա կանգ են առնում նկարիչ լուսանկարիչները, անշուշտ արդարացվում են այն իմաստով, որ դրանք շեշտում և ուժեղացնում են հորինվածքի իրական պատկերը:

Վարդգես Սուրենյանցի արվեստի կազմավորման գոր-

ծում կարևոր է լուսանկարչության կիրառման հանգամանքը, որը, սակայն, հաճախ դուրս է մնացել հետազոտողների ուսումնասիրությունների հիմնական շրջանակից: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ֆոնդերում պահվող լուսանկարները վկայությունն են այն բանի, որ Սուրենյանցը ստեղծագործական կյանքի մի շրջանում օգտագործել է լուսանկարչությունը՝ այն ծառայեցնելով իր գեղանկարչությանն ու գրաֆիկային:

Այս դեպքում նույնպես տեսնում ենք, որ Սուրենյանցը, ինչպես նույն ժամանակաշրջանի եվրոպական արվեստի մի շարք ներկայացուցիչներ, լուսանկարչությանը հատկացրել է իր «օգնականի» դերը: Այնուամենայնիվ, նկարչի լուսանկարներն ավելի են, քան ուղղակի հուշող փաստաթղթեր. դրանք նախապես մտածված, գեղարվեստական տարբեր լուծումներ ստացած լուսանկարներ են: Վերջիններիս միջոցով հնարավորություն ենք ստանում ծանոթանալու նրա մտքի թռիչքին, երևակայությանը և ստեղծագործական ընթացքին:

Լուսանկարչությունից դեպի գունանկար կամ գրաֆիկա տանող ճանապարհը կարելի է պատկերացնել հետևյալ կերպ. բեմադրված լուսանկար-հորինվածքի՝ նախապես լավ մտածված և կշռադատված մտահղացում, որը մեծ մասամբ կապված է ապագա գեղանկարի հետ, ընտրված դիտակետի կատարելագործում, մշակում, դեմքի արտահայտում, ձեռքի շարժում, ընտրված տարբերակի բազմակի արձանագրում ժապավենի վրա և, վերջապես, պատկերի ամփոփումը հորինվածքի մեջ:

Բոլորովին զարմանալի չէ, որ Սուրենյանցը լրջորեն հետաքրքրվել է լուսանկարչությամբ: Մի կողմից՝ լուսանկարչության բուռն զարգացման շրջանը, երբ աշխարհի ամենա-

հայտնի նկարիչները մեծ ոգևորությամբ էին օգտագործում լուսանկարը, համընկավ Սուրենյանցի ստեղծագործական կյանքի վերելքի հետ, իսկ մյուս կողմից, ապրելով և սովորելով Եվրոպայում, այնուհետև՝ Ռուսաստանում, նա անմիջականորեն առնչվում էր այն միջավայրին, որն արվեստում նոր եղանակների և ոճերի ստեղծման ուղիով էր ընթանում:

1890-ական թվականների ստեղծագործություններում անգլիական գրականությամբ և գեղանկարչությամբ հրապուրված Սուրենյանցը մտածողության զուգահեռներ էր դրսևորում 19-րդ դարի կեսերին անգլիական արվեստում սկիզբ առած «Պրեռաֆայետիստների եղբայրություն» անունը կրող գեղարվեստական ուղղության հետ: Վերջիններս, արվեստի համար հիմք ընդունելով մինչռաֆայետյան շրջանի Վերածնության իրապաշտական նկարչության սկզբունքները, պայքարի դուրս եկան նույն ժամանակաշրջանի անգլիական սկադեմիական արվեստի քաղքենիական ճաշակի ու նախասիրությունների դեմ: Զուգահեռաբար զբաղվելով գեղանկարչությամբ և լուսանկարչությամբ՝ նրանք նոր շունչ հաղորդեցին արվեստին: Այս եղբայրության ներկայացուցիչները զգալի տեղ էին հատկացնում նաև դեկորատիվ զարդանախշերի ոճավորված մոտիվներին: Հենց այսօրինակ առանձնահատկություններն էին որոշ չափով հոգեհարազատ Սուրենյանցին: Նա պրեռաֆայետիստների գեղանկարչական սկզբունքները զուգակցեց իր՝ արդեն իսկ կազմավորված ստեղծագործական մտածողությանը:

Սուրենյանցի կողմից ստեղծված յուրաքանչյուր լուսանկար իր մեջ կրում է նկարչի գեղարվեստական ներշնչանքի և ճաշակի դրոշմը: Դրանք հետաքրքիր են հատկապես կանանց կերպարների ուսումնասիրման տեսանկյունից, քանի

որ ֆոտոէտյուդների գերակշիռ մասը ներկայացնում է կանանց լուսանկարներ. կանայք լուսանկարված են պարզ, բնական և անկաշկանդ կեցվածքներով: Նա 19-20-րդ դարերի սահմանագծին ժամանակակից արվեստ է ներմուծում տարբեր ռակուրսներում պատկերված բնորդուհիների կերպարներ: Նկարիչը տարբեր դիրքեր ու դիտակետեր է մշակել, մի քանի տարբերակներ ստեղծել, որոնցից ընտրել է լավագույնը՝ իր հետագա գեղանկարի կամ գծանկարի համար:

Ուսումնասիրելով Սուրենյանցի լուսանկարները՝ հասկանում ենք, որ նա նաև լուսանկարի միջոցով է փորձել արտահայտել իր արվեստը, փոխանցել արվեստանոցի մթնոլորտը՝ արևելյան կահույքով, իրերով, գործվածքներով: Սա կարող ենք համարել ար-նուվոյի (ֆր. art nouveaux՝ նոր արվեստ կամ մոդեռն) արձագանքը նրա արվեստում: Եթե լուսանկարները զարմանալի ճշգրտությամբ ցույց են տալիս կանանց, ապա գեղանկարներում Սուրենյանցը, լուսանկարից ստացված տպավորություններից բացի, ներդրել է իր հայացքներն ու հույզերը:

ԹԵՄԱ 2. 19-21-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԴԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՎԱՌ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉՆԵՐԸ

ա. Նադար (1820-1910 թթ.)

Լուսանկարչության մեջ հոգեբանական դիմանկարի ուղղության հիմնադիրներից է Գասպար Ֆելիքս Թուռնաշոն կամ Նադարը, որը ստեղծել է իր ժամանակակիցների բազմաթիվ դիմանկարներ: Նադարին լուսանկարչության ոլորտում մեծ հռչակ բերեց այն, որ նա հայտնի ֆրանսիական կլասիցիզմի ներկայացուցիչ Էնգրի խնդրանքով սկսեց նկարել բոլոր նրանց, ում նկարները ցանկանում էր ունենալ նկարիչը: Վերջինիս կենսագիր Միրեկուրի վկայությամբ՝ Էնգրն իր դիմանկարները նկարում էր լուսանկարների միջոցով՝ ամենևին չունենալով բնորդի կարիք: Այս ամենից հետո նկարիչները Նադարին սկսեցին անվանել «լուսանկարչության Տիցիան»: Նա առաջիններից մեկն էր այն լուսանկարիչներից, որոնք սկսեցին իրենց լուսանկարներում օգտագործել արհեստական լույսը:

Լուսանկարչությունն առաջին անգամ «օդ բարձրացավ» 1858 թվականին հանրահայտ լուսանկարիչ Նադարի շնորհիվ, որը 80 մետրից նկարեց գետինը: Անսովոր այս փորձի առաջին արդյունքներն այնքան էլ որակյալ չէին: Ավելի ուշ՝ 1860-1861 թվականներին, ամերիկացիներին հաջողվեց լուսանկարել Բոստոն քաղաքը: Նադարը 1868 թվականին միայն 200 մետր բարձրությունից կարողացավ ստանալ Փարիզի հոյակապ լուսապատկերը: Իսկ Օնորե Դոմիյեն այդ դիպվածով կատարեց ծաղրանկարչական վիմագրական

աշխատանք՝ «Նադարը բարձրացնում է լուսանկարն արվեստի մակարդակի»:

1886 թվականին Նադարն իր որդու հետ կատարեց առաջին ֆոտոհարցազրույցները. լուսանկարների շարք, որոնց ներքևում գրվում էին այն խոսքերը, որոնք ասվել էին լուսանկարման պահին:

Նադարն առաջինն էր, որը լուսանկարչության մեջ համարձակվեց դուրս գալ դիմանկարչության կադապարներից և զարմացրեց ժամանակակիցներին մի պատկերով, որտեղ խոշոր պլանով պատկերված էին ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Շառլ Գունոյի աչքերը, և նկարը հենց այդպես էլ կոչվում է՝ «Շառլ Գունոյի աչքերը»:

Նադարը նկարել է հայտնի անձանց՝ Ժորժ Սանդի, Էժեն Դելակրուայի, Ալեքսանդր Դյումայի, Դյումա որդու, Բերլիոզի, Ռուսինիի, Վերդիի և այլոց դիմանկարները: Նադարի մոդելներից էին նաև գիտության և արվեստի ներկայացուցիչները՝ Լուի Պաստերը, Իյա Մեչնիկովը, Անրի Ֆաբրը, Մանեն, Մոնեն, Կոռն, Բոդլերը, Դոմյեն, Դոռեն, Սառա Բեռնարը, Վագները, և նույնիսկ քաղաքական գործիչները՝ սկսած կայսրերից՝ Նապոլեոն III և Ալեքսանդր III, մինչև հեղափոխականներ՝ Միխայիլ Բակունին, Պյոտր Կրոպոտկին և այլք:

Նադարը միակ համարձակն էր, որը 1874 թ. իմպրեսիոնիստներին տրամադրեց իր լուսանկարչատունը, որտեղ էլ առաջին անգամ ցուցադրվեցին իմպրեսիոնիստների կտավները (այստեղ խիստ ակադեմիական ոճով քանդակներ և գեղանկարներ էին ցուցադրվում):

Մեծ է Նադարի ներդրումը լուսանկարչության բնագավառում: Նրա նորարարությունների շնորհիվ այսօր լուսանկարչությունը հասել է զգալի բարձունքների:

բ. Զուլիա Մարգարետ Քեմերոն (1815-1879 թթ.)

Ընդամենը տասնմեկ տարիների ստեղծագործական կյանքում Զուլիա Մարգարետ Քեմերոնը կարողացել է փառքի արժանանալ: Քեմերոնն այն բացառիկ լուսանկարիչներից էր, որի համար լուսանկարչությունը գեղարվեստական ինքնաարտահայտման միջոց էր: Լուսանկարչության մեջ նա հատկապես մասնագիտացած էր դիմանկարչական ժանրում: Նրա մեծ կարողությունը՝ թափանցել բնորդի ներաշխարհը, իրեն թույլ է տվել լավագույնս արտահայտել պահի տրամադրությունը, բնորդի ներքին հուզաշխարհը և հոգեկան ապրումները:

գ. Դմիտրի Իվանովիչ Երմակով (1845-1916 թթ.)

Դմիտրի Երմակովը (կրթությամբ ռազմական տոպոգրաֆ, լուսանկարիչ ու ազգագրագետ) ծնվել է Թիֆլիսում: Նրա արվեստը մեծ հռչակ էր վայելում Վրաստանի սահմաններից դուրս, բայց ստեղծագործական կյանքը կապված էր Թիֆլիսի հետ, որտեղ նա սկսել էր իր լուսանկարչական գործունեությունը: Լուսանկարչին առավել հարազատ էին կենցաղային, քաղաքային տեսարանները, որոնք նա ստեղծում էր իր շրջագայությունների ընթացքում: Նրա լուսանկարները կարևոր նյութ են Թիֆլիսի 19-րդ դարավերջի ու 20-րդ դարասկզբի կենցաղն ու մշակույթը հասկանալու համար: Երմակովը 1870-ական թթ. ճամփորդել է Իրան և իր շրջագայությունների ընթացքում բազմաթիվ լուսանկարներ ստեղծել: Ռուսական կայսրության հատուկ ծառայությունների հրամանով Երմակովը մասնակցել է 1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմին հարավ-կովկասյան ճակատում՝

որպես վավերագրող լուսանկարիչ: Նրա ստեղծագործական ողջ ժառանգության շնորհիվ հնարավոր է պատկերացնել Կովկասի ժամանակագրությունը՝ թե՛ պատմական և թե՛ ազգագրական համատեքստում:

Դմիտրի Երմակովի՝ կյանքի ընթացքում ստացած մրցանակների ու պարգևների թիվը հասնում է երեսունի:

դ. Ալֆրեդ Շթիգլից (1864-1946 թթ.)

Ալֆրեդ Շթիգլիցը համարվում է պիկտոռեալիզմի (19-րդ դարի վերջին սկիզբ առած և 20-րդ դարի սկզբին մեծ տարածում գտած լուսանկարչական ուղղություն է, որն իր մեջ միավորել է լուսանկարչությունն ու գեղանկարչությունը) մեծագույն վարպետներից մեկը՝ առաջին լուսանկարիչը, որի լուսանկարները տեղ են գտել ԱՄՆ-ի թանգարաններում՝ հանրահայտ նկարիչների կողքին: Նա մեծ դեր ունեցավ լուսանկարչության՝ որպես արվեստի անկախ ճյուղի կայացման գործում:

ե. Էդուարդ Շտեյխեն (1879-1973 թթ.)

Լյուքսեմբուրգում ծնված և ԱՄՆ-ում մեծացած Էդուարդ Շտեյխենն ամբողջությամբ տարված էր գեղանկարչությամբ, իմպրեսիոնիզմով և հիանում էր Մոնեի աշխատանքներով: Ե՛վ իմպրեսիոնիզմի, և՛ լուսանկարչության մեջ առկա են ակնթարթը, պահը հավերժացնելու միտումը, խոշոր պլանը և լույսի ազդեցությունը: Հավանաբար այս ընդհանրություններն էլ մեծ հետաքրքրություն առաջացրին դեպի լուսանկարչությունը: Նրա առաջին լուսանկարները ցուցադրվեցին պիկտոռեալիստական լուսանկարչության Ֆիլադելֆիա-

յի երկրորդ ցուցահանդեսում և անվանվեցին «գերէքսպրեսիոնիստական»: Շտեյխենը տարված էր նաև պիկտոռեալիզմով:

Պիկտոռեալիստները լուսանկարում ընդգծում էին այն հատկանիշները, որով լուսանկարը մոտենում էր գրաֆիկային կամ գեղանկարին (իմպրեսիոնիստական, սիմվոլիստական և այլն): Վերջինիս հասնելու համար լուսանկարիչներն օգտագործում էին նկարահանման և երևակման հատուկ սարքավորումներ ու տեխնիկաներ: Իսկ 1917 թվականին Շտեյխենի կյանքում տեղի են ունենում կարևոր փոփոխություններ. նա դառնում է ԱՄՆ-ի ռազմական նավատորմի լուսանկարիչը: Դա շրջադարձային եղավ նաև նրա ստեղծագործական կյանքում: Այս շրջանում նա սկսեց հեռանալ պիկտոռեալ լուսանկարչությունից դեպի «ուղիղ» նկարահանումը: Հետագայում նա համագործակցել է հանրահայտ ամսագրերի հետ՝ դառնալով նորաձևության ոլորտում պահանջված լուսանկարիչ: Շտեյխենը մշակում է ստուդիայի նկարահանման իր եղանակը՝ նվազագույն առարկաներ և բնորդի առավելագույն պլաստիկա:

Շտեյխենի մեթոդները դրեցին ռեպորտաժային նկարահանման հիմքերը և հնարավորություն տվեցին նկարահանելու այն գեղեցիկը, որ գոյություն ունի առօրյայում:

գ. Դորոթեա Լանջ (1895-1965 թթ.)

Դորոթեայի ստեղծագործություններում հիմնականում նկատվում է բարձր հումանիզմը. նա կարեկից է իր շրջապատի հանդեպ: Լանջի ստեղծագործությունները թեմատիկայով իրար նման են. դրանցում պատկերված են աղքատ գաղթականներ, գործադուլավոր քաղաքացիներ, Երկրորդ

համաշխարհային պատերազմի արդյունքում Ամերիկայում բռնի վերաբնակեցված ճապոնացիներ:

է. Ռիչարդ Ավեդոն (1923-2004 թթ.)

Ռիչարդ Ավեդոնը համարվում է 20-րդ դարի արվեստի, նորաձևության և քաղաքական գործիչների դիմանկարների ստեղծողը: 1940-ական թվականները գովազդային ամսագրերի, նոր ոճի և նորաձևության լուսանկարների ծաղկման ու հաստատման ժամանակաշրջանն էին: Եվ այս նոր ճանապարհի սկզբին Ռիչարդ Ավեդոնը սկսեց ձևավորել նոր տեսակետ նորաձևության և գովազդային լուսանկարներում: Իսկ 1954 թվականին՝ 35 տարեկան հասակում, Ավեդոնն ընդգրկվեց աշխարհի լավագույն տասը լուսանկարիչների շարքում: Սկսած 70-ական թվականներից՝ մեկը մյուսի ետևից դուրս են գալիս վարպետի լուսանկարներով ալբոմներ, և ամերիկյան լավագույն թանգարաններում կազմակերպվում են նրա ցուցահանդեսները: Ավեդոնի համար կյանքն ու արվեստը միշտ եղել են միասնական՝ գեղեցկության և պարզության մի հանգույցի մեջ հյուսված:

ը. Ֆրանցիսկո Ինֆանտե Արանա (ծնվ. 1943 թ.)

Ռուսական ավանգարդի գլխավոր ներկայացուցիչներից է Ֆրանցիսկո Ինֆանտե Արանան: 1962-1964 թվականներին եղել է երկրաչափական և մետաֆիզիկական ուղղության նկարիչների ընկերության անդամ, 1964 թ.՝ «Շարժում» ("Движение") խմբի անդամ, 1970 թվականին կնոջ՝ Նոնա Գորյունովայի հետ կազմակերպել է ճարտարագետների և նկարիչների «Արգո» ("Арго") խումբը: Լուսանկարիչը մաս-

նակցել է 300-ից ավելի ցուցահանդեսների: 1996 թվականին մրցանակ է ստացել ՌԴ գրականության ու արվեստի ասպարեզում՝ «արվեստի մեջ նոր լեզու մշակելու համար»: Կարևոր է նշել, որ Ինֆանտե Արանայի աշխատանքները ստեղծվել են առանց համակարգչային հատուկ ծրագրի, փոխարենը՝ յուրօրինակ էֆեկտներ ստանալու համար կիրառել է տարբեր ձևերի հայելիներ, պարաններ, ճոպաններ և այլն: Վերջիններս հանդես են գալիս որպես գեղարվեստական սինթեզ, որի միջոցով արհեստական առարկան փոխադարձ ներգործության մեջ է մտնում բնության հետ: Արդյունքում կարելի է նոր գեղարվեստական կապեր գտնել արհեստական առարկայի և բնության միջև: Այս կապակցությամբ Ինֆանտե Արանան ասում է. «Աշխարհը ոչ միայն անվերջ է, այլև առեղծվածային, գեղարվեստական միջոցներն ինձ համար միայն միջոց են՝ իրականացնելու աշխարհի հանդեպ իմ անհատական տպավորությունները»:

Թ. Յուրի Մեչիտով (ծնվ. 1950 թ.)

Վրացի հայտնի լուսանկարիչ, բազմաթիվ գրքերի հեղինակ Յուրի Մեչիտովը ծնվել է 1950 թվականին Թբիլիսիում: Լուսանկարչությամբ սկսել է հետաքրքրվել, երբ ընդամենը ութ տարեկան էր: Մեչիտովը մի կարճ ժամանակ հետաքրքրվում է նաև կինոյով և հենց այդ ժամանակ էլ ծանոթանում է Սերգեյ Փարաջանովի հետ: Իր կյանքի ստեղծագործական քսան տարիները նվիրել է Փարաջանովին նկարելուն: «Երբ Փարաջանովը կյանքից հեռացավ, նա իր ետևից թողեց թախիժ, ցավ, ափսոսանք և հիասքանչ լուսանկարներ», - գրում է նա: Լուսանկարներից մեկը, որն արվել է 1981 թվականի մայիսի 15-ին, Փարաջանովն անվանել է

«Դարի կադր»։ Այս լուսանկարի հիման վրա հետագայում նա ստեղծում է մի շարք հետաքրքիր կոլաժներ։ Այժմ Վրաստանում՝ Հին Թիֆլիս թաղամասում՝ Շարդեն կոչվող հասվածում, կանգնեցված է այս լուսանկարից ստեղծված քանդակը, որի հեղինակը քանդակագործ Պրաստոն է (Վաժա Միկաբիձե)։ Այն կանգնեցվել է 2003 թվականին՝ Փարաջանովի 80-ամյակին։ Ինչպես Մեչիտովն է ասում, լուսանկարչությունը նրա կոչումն է և ոչ թե մասնագիտությունը։ Ունեցել է 20-ից ավելի անհատական և մոտ 50 խմբակային ցուցահանդեսներ։ 2010 թվականը բեղումնավոր էր Միչիտովի համար. նույն տարում հրատարակվել է նրա «101 դիմանկարներ Յուրի Մեչիտովի կողմից» ալբոմը, որտեղ ներկայացված են աշխարհահռչակ մշակութային և քաղաքական անհատների լուսանկարներ։ Նրանց թվում կարող ենք տեսնել Չուբուա Ամիրջաձեի, Ռոբերտ դե Նիրոյի, Ալեքսանդր Աբդուլովի, Մայր Թերեզայի և այլոց լուսանկարներ։

ժ. Համառոտ ակնարկ մի խումբ հանրահայտ լուսանկարիչների մասին

Լուսանկարչության ասպարեզում իրենց մեծ ներդրումն են ունեցել Շիրին Նեշաթը, Շադի Ղադիրյանը, Արնոլդ Նյումենը, Գրիգորի Կուլբերտը, Վլադիմիր Մուսայեյանը, Գրեգ Գորմանը, Աննա Խյոխը և ուրիշներ։

ԹԵՄԱ Է. ՀԱՅ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԴԻՐՆԵՐԸ

Աշխարհագրական ու ժամանակային լայն ընդգրկում ունեցող հայ լուսանկարչության պատմությունը բավական հարուստ է: Չնայած այն փաստին, որ այն հիմնովին ուսումնասիրված և տեսականորեն բնութագրված չէ, այնուամենայնիվ, 19-րդ դարի կեսերից մինչև 20-րդ դարերի կեսերի համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ հայ լուսանկարչության ավանդը զգալի է:

Պատմական տարբեր իրադարձությունների հետևանքով ու ճակատագրի բերումով հայազգի բազմաթիվ արվեստագետներ ապրել և ստեղծագործել են աշխարհի տարբեր երկրներում: Նրանք կամա թե ակամա իրենց արվեստով բազմիցս նպաստել են հենց այդ երկրների մշակութային զարգացմանը: Պատմականորեն դաժան ճակատագրի բերումով հայ լուսանկարիչների մի մասը ստիպված է եղել փոխել ազգանունները, թաքցնել իրենց ինքնությունը: Ուսումնասիրելով լուսանկարչության վերաբերյալ գրականությունը՝ հանդիպում ենք նաև նման արվեստագետների:

Հայ լուսանկարչության պատմության մեջ մեծ վաստակ ունեն նաև պոլսահայ լուսանկարիչները: Նրանք մեծ ներդրում ունեն Թուրքիայի և Միջին Արևելքի մի շարք երկրների լուսանկարչական արվեստի հիմնադրման գործում:

ա. Աբդուլլահ եղբայրներ

Ժամանակագրական առումով հայ լուսանկարիչների գործունեության ամենավաղ տվյալներն այսօր պատկանում

են Աբդուլլահ եղբայրներին (Հյուրմուզյան)՝ Վիչեն (կան աղբյուրներ, որտեղ նշված է Վիգեն), Գևորգ, Հովհաննես (որոշ աղբյուրներում՝ Հովսեփ): Լինելով Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Մուրադ Ռաֆայելյան վարժարանի սաներ՝ նրանք իրենց թե՛ հայրենասիրական և թե՛ լուսանկարչական գործունեությամբ պատիվ են բերել նաև այդ անվանի կրթօջախին: Նրանք Օսմանյան կայսրությունում ամենահայտնի առաջին լուսանկարիչներն էին, որոնք մեծ համբավ էին վայելում ոչ միայն հայրենի Պոլսում, այլև ԱՄՆ-ում, Եվրոպայում:

Եղբայրներից անդրանիկը՝ Վիչեն Աբդուլլահը, իր եղբոր՝ Գևորգի հետ (որը եղբայրների մեջ ամենատաղանդավորն էր) արժանացել է անգլիական «Թայմս» օրաթերթի բարձր գնահատականին, ինչը խոսում է նրանց գեղագիտական բարձր արժանիքների մասին: 1836 թվականից կայսրությունում լուսանկարչության մենաշնորհը պատկանում էր ծագումով հայ եղբայրներին: Հենց այս ժամանակ էլ նրանք դառնում են սուլթան Աբդուլ Ազիզի հատուկ լուսանկարիչները: Եղբայրները սիրված ու սպասված էին սուլթանի պալատում, և եթե նա որևէ պատվավոր հյուր էր ունենում, ապա վերջինիս լուսանկարելու իրավունքը տալիս էր միայն Վիչենին ու Գևորգին:

Նրանք լուսանկարել են երեք սուլթաններին՝ Աբդուլ Ազիզին, Մուրադ V-ին և Աբդուլ Համիդ II-ին, իսկ սուլթան Աբդուլ Ազիզն իր դիմանկարի համար «Ռեսսամը Հազրեթի շեհրիարի» տիտղոսով արքունի լուսանկարիչ է կարգել Վիչենին:

Իր տպավորություններում ճանապարհորդ Մյուրրեյը գրում է. «Ամենամեծ և ամենահայտնի արվեստանոցը պատ-

կանում էր Աբդուլլահ եղբայրներին: Իրենց տաղանդի շնորհիվ նրանք միջազգային ճանաչում ունեցան: Ոչ մեկին դեռ չի հաջողվել հավասարվել նրանց լուսանկարչության ասպարեզում: Ստամբուլի ամենահետաքրքիր և տպավորիչ լուսանկարները ստեղծվել են նրանց վարպետության շնորհիվ, և բոլոր օտարերկրացիներին, որոնք գնում են Ստամբուլ, խորհուրդ կտամ ձեռք բերել այդ լուսանկարներից»:

Աբդուլլահ եղբայրների արվեստանոցը գտնվում էր Բերայի թաղամասում: Նրանք առավել օգտագործում էին բնական լույսը՝ աշխատելով արվեստանոցի վերևի հարկում, որի առաստաղն ապակուց էր:

Եղբայրները հրատարակել են 51 լուսանկարչական ալբոմ, որոնց մեջ են մտնում Ստամբուլի կյանքը պատկերող լուսանկարներ, սոցիալական և ժամանակակից թեմաներով կատարված հորինվածքային աշխատանքներ՝ բոլորն էլ ռեալիստական մոտեցումով և ֆորմալիստական ծայրահեղ թեքումներից զերծ, վճիտ ու դյուրահաղորդ ոճով իրականացված ազգային հագուստներով:

Երեք եղբայրներն էլ իրենց բարձր որակի աշխատանքով ճանապարհ հարթեցին Օսմանյան կայսրության տարածքում ապրող և իրենց գործունեությունը ծավալող հայ լուսանկարչուհիների համար:

բ. Պողոս Թարքուլյան

Ստամբուլի Բերա թաղամասի լուսանկարիչներից էր նաև Պողոս Թարքուլյանը (Թարգյուլ), որը հատկապես հմտացել էր դիմանկարչության մեջ: Նա Թուրքիայի առաջին լուսանկարիչն է եղել, որը ձեռքով է գունավորել (ռետուշ) լուսա-

նկարները: Աբդուլ Համիդ Երկրորդի պալատական նկարիչներից մեկն էր: Թարքուլյանը պարգևատրվել է Մեջհդեի հինգերորդ կարգի շքանշանով: Միաժամանակ լուսանկարիչը բացել է «Ֆոտո Ֆեբիուս» ու «Ապուլո և Ժոայիե» ֆոտոստուդիաները: Հիշատակված վերջին ստուդիայում է մասնագիտացել հայազգի լուսանկարիչ Ժակ Իսկանդերը՝ դառնալով դրա սեփականատերը և վերանվանելով այն «Սեբահ»: Թարքուլյանի արվեստանոցը պահպանվել է մինչև Թուրքիայի Հանրապետության հռչակումը, որից հետո նա դառնում է Աթաթուրքի հայտնի լուսանկարիչներից մեկը: Առաջին թողարկած 50, 100, 500, 1000 թղթադրամների վրա արտատպված Աթաթուրքի դիմանկարների լուսանկարիչը հենց Պողոս Թարքուլյանն էր:

Աբդուլ Համիդի պալատական լուսանկարիչներից էին նաև Գյուլմեզ եղբայրները՝ Երվանդը, Արթինն ու Գրիգորը:

գ. Եսայի Կարապետյան (1821-1885 թթ.)

19-րդ դարի վերջին քառորդի պոլսահայ նշանավոր լուսանկարիչներից էր Եսայի Կարապետյանը, որի ստեղծագործական գործուն շրջանը վերաբերում էր 1870-ական թվականներին: Եսայի Կարապետյանն իր առաջին լուսանկարչական գիտելիքները ստացել է Աբդուլլահ եղբայրներից Կոստանդնուպոլսում սովորելու տարիներին: Նա 1859 թվականին Քուդուսում հիմնել է Միջին Արևելքում առաջին նկարչական դպրոցը:

Եսայի Կարապետյանը Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքն է եղել: 1865 թվականին Սբ. Հակոբյանց վանքում բացել է լուսանկարչատուն, որը գործել է 17 տարի, և որտեղ լուսա-

նկարիչների հինգ սերունդ է կրթվել՝ ոչ միայն հայեր, այլև արաբներ: Նա մեծ հարստություն է թողել հատկապես հայերին՝ նկարելով Երուսաղեմի հայոց պատրիարքության հոգևորականներին: Լուսանկարիչը Երուսաղեմը ներկայացնող բազմաթիվ լուսանկարներ ուներ, որոնք այժմ պահպանվում են Երուսաղեմի տարբեր թանգարաններում:

Ըստ փաստաթղթերի հիշատակման՝ Եսայի Կարապետյանը տեղական լեզվով լուսանկարչության ձեռագիր դասագիրք է գրել, որով կրթվել են իր սաները: Լուսանկարիչ Գաբրիել Լեքեջյանը նույնպես ակտիվ գործունեություն է ծավալել 1860-90-ական թվականներին, ու նրա լուսանկարները ևս Երուսաղեմի թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում են պահպանվում:

**ԹԵՄԱ Ը. ՊԱՐՍԿԱՍՏԱՆՈՒՄ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ
ՀԱՅ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ
19-20-ՐԴ ԴԱՐԵՐՈՒՄ**

19-րդ դարի վերջին քառորդում Թեհրանում, Թավրիզում և Նոր Զուղայում աշխատել են հայ լուսանկարիչներ:

Առաջին հայ լուսանկարիչներից է եղել Ժոզեֆ (Հովսեփ) Փափագյանը, որը 1875 թվականին Թեհրանում հիմնել է իր լուսանկարչատունը: Փափագյանի աշխատանքը բարձր է գնահատվել Թեհրանի վերնախավի կողմից, և Նասեր էդ-Դին շահը նրան պարգևատրել է ոսկե «Շիր օ խորշիդ» («Առյուծ և արև») շքանշանով, որը զարդարում է Ժոզեֆ Փափագյանի՝ մեզ հասած լուսանկարների դարձերեսը:

Թեհրանում են աշխատել նաև Հովսեփ խան Աքասբաշին, Թավրիզից՝ բավական հայտնի Ստեփան Ստեփանյանը, Բեգլար Աղայանցը, Ասլան Հայրապետյանը, Հովսեփ խան Հովսեփյանը, Ավետիս Թորգոմյանը, Սրապիոն Կոստանյանը և Մելիք Ոսկանյանը:

Վերոհիշյալ խմբին պատկանող Ստեփան Ստեփանյանն իր լուսանկարչությամբ հավերժացրել է Թավրիզում տիրող քաղաքական անցուղարձը: Եվ ամենակարևորը՝ Եփրեմ խանի և Բաղեր խանի՝ մինչ օրս պահպանվող չափազանց գնահատելի լուսանկարների մեծ մասը պատկանում է հենց նրան:

Թավրիզի հայ հայտնի լուսանկարիչների թվին է պատկանում բավական հայտնի Հովսեփ խան Հովսեփյանը (Յուսուֆ խան), որը եղել է պալատական լուսանկարիչ և աշխատել է Ղաջարական հարստության վերջին շրջանում: Հովսեփյանը լուսանկարչական կրթություն ստանալու համար

Թավրիզից մեկնել է Թիֆլիս և մի քանի տարի հետո, երբ հմտացել է մասնագիտության մեջ, վերադարձել է իր ծննդավայրը: 1900 թ. Թավրիզում հիմնադրել է իր լուսանկարչական ստուդիան: Հետզհետե հմտանալով և վարպետանալով՝ դարձել է Ղաջար հարստության իշխան Միրզայի անձնական լուսանկարիչը: Նա երեսունութ տարի զբաղվել է լուսանկարչական մասնագիտությամբ, ապա թողել է իր ստուդիան և մնացած կյանքն անց է կացրել Թեհրանում: Պետք է նշել, որ Հովսեփյանը 1928-1936 թթ. ընթացքում Թավրիզում զբաղվել է նաև կինոարվեստով: Թավրիզի բազմաթիվ անվանի լուսանկարիչները եղել են նրա աշակերտները:

Ըստ Նազար Գորոյանի՝ 1897 թվականին Թավրիզում գործել են չորս հայ լուսանկարիչներ:

Թավրիզի ավելի ուշ շրջանի լուսանկարիչներից էր Ժորես Ոսկանյանը, որն իր կյանքի յոթ տարիների ընթացքում լուսաբանել է Պարսկաստանում գտնվող պատմական հուշարձանները՝ ստեղծելով եզակի լուսանկարներ: Ոսկանյանի լուսանկարների շնորհիվ հասարակությունը մոտիկից ծանոթացել է հայ համայնքի կյանքին ու գործունեությանը: Նա այդ լուսանկարներն առաքել էր տարբեր երկրներ, այդ թվում՝ Հայաստան՝ Երևանի պետական համալսարան, և Իտալիա՝ Միլանի ճարտարապետական համալսարանի հնագիտության բաժին:

Նոր Զուղայից հիշատակված են Թոնի-Հովհաննես Մարտիրոսյանի (1864-1946 թթ.) և Մինաս (Մկրտիչ) Պատկերահանյանի (1885-1972 թթ.) անունները:

Թոնի-Հովհաննես Մարտիրոսյանը մանկության դժվարին տարիներն անցկացրել է Սպահան քաղաքում: Նա մի գերմանացի վաճառականի մոտ աշխատել է, որն էլ Պարս-

կաստանից մեկնելու ժամանակ իր լուսանկարչական գործիքները Թոնիին է նվիրել: Սկզբնական շրջանում առօրյա հոգսերը հոգալու համար նա լուսանկարչությամբ է զբաղվել և բավական կարճ ժամանակում մասնագիտացել: Զալ Օլ սուլթանը լուսանկարչին արքունիք է հրավիրում, և նա պալատական արքունիքի և, մասնավորապես, թագավորի ու նրա ընտանիքի բազմաթիվ լուսանկարներ է անում և միաժամանակ լուսանկարչական մի փոքր ստուդիա հիմնադրում: Նրա շնորհիվ էլ լուսանկարվելու սովորությունը մտնում է ոչ միայն բարձր խավի ներկայացուցիչների կենցաղ, այլև դառնում է մատչելի հասարակ մարդկանց համար: Հավանաբար, Թոնիի լուսանկարչական ստուդիան Սպահանի առաջին լուսանկարչատունն էր:

Սպահան քաղաքից մեկ այլ հայտնի լուսանկարիչ՝ Մինաս Պատկերահանյանը, լուսանկարչական կրթությունը ստացել է տասնհինգ տարեկան հասակում Հնդկաստանի Կալկաթա քաղաքում: Նա տասը տարի ապրել է Հնդկաստանում, ապա լուսանկարչության մեջ վարպետանալուց հետո վերադարձել է Պարսկաստան: Սկզբնական շրջանում հաստատվել է Սուլթանաբադ (ներկայիս՝ Իրաք) քաղաքում, որտեղ պատրաստել է փոքրիկ չափսերով լուսանկարներ, որոնք օգտագործվել են կրծքազարդերի մեջ. այս ուղղությամբ նա նորամուծություններ էլ է կատարել:

Պատկերահանյանը ճամփորդել է Թեհրան և Ահվազ քաղաքներ, բայց վերջնականապես հաստատվել է Սպահանում: 1911 թվականին նա Սպահանում հաստատել է իր լուսանկարչական ստուդիան, որն անվանել է «Մինասի լուսանկարչատուն», և մինչև 1961 թվականը զբաղվել է լուսանկարչությամբ: Նրանից բազմաթիվ լուսանկարչական նե-

գատիվ ապակիներ են պահպանվել: Նրա մահվանից հետո գավակը՝ Վահան Պատկերահանյանը, շարունակել է հոր արհեստը:

Նոր Զուղայի լուսանկարիչներից են եղել նաև Հովան Գյուրեղյանը և Մաթևոս Աղախան Ղարախանյանը (1860-1947 թթ.): Չնայած Մաթևոս Աղախան Ղարախանյանը վաթսունմեկ տարեկան հասակից է սկսել զբաղվել լուսանկարչությամբ, բայց բավական կարճ ժամանակահատվածում է հմտացել իր մասնագիտության մեջ:

Նոր Զուղայի ավելի ուշ շրջանի լուսանկարիչներից է եղել Լևոն Աբգարյանը: Նա 1936-1964 թվականներին աշխատել է իր լուսանկարչական ստուդիայում և համարվել է Սպահանի հայտնի լուսանկարիչներից: Իր լուսանկարներով հավերժացրել է Նոր Զուղայի հայ համայնքի ներկայացուցիչների դեմքերը և դրվագները նրանց ազգային գործունեությունից:

Այլ քաղաքներից ևս կան մի քանի հայ լուսանկարիչներ, ինչպես Ռաշտից՝ Խաչատրյան եղբայրները, լուսանկարիչ Մարգարյանը, որն «Ուրնիա» լուսանկարչատան տնօրենն է եղել, և Մնացական Չալիք Եգանյանը՝ իր «Չալիք» լուսանկարչատնով, որը հիմնվել է 1920-1923 թվականներին: Այդ լուսանկարչատան մասին իրական և հետաքրքիր մի պատմություն կա: Հայտնի Միրզա Քուչաք խանի գլխատված լուսանկարն այս լուսանկարչատան աշխատանքներից է. պատմում են, թե մի օր երկու հոգի մի ճամպրուկով ներս են մտնում հիշյալ լուսանկարչատունը և ճամպրուկում գտնվող Միրզա Քուչաք խանի գլուխը լուսանկարել տալիս:

* * *

1895 թվականին Թեհրանի առաջին հայ դեղագործ դոկտոր Կարապետ Փափագյանը պարսկերեն մի գիրք է հրատարակում՝ «Լուսանկարչության արվեստը» վերնագրով, որը լուսանկարչության արվեստին վերաբերող առաջին գիտական-ուսուցողական աշխատություններից է:

«Լուսանկարչության արվեստը» գիրքը բաղկացած է երեք հատորներից: Առաջին հատորը կոչվում է «Լուսանկարչություն» և ունի տասներկու ենթաբաժին, որտեղ լուսաբանվում են լուսանկարչության խնդիրներն ու առանձնահատկությունները:

Լուսանկարչության արվեստին վերաբերող երկրորդ հատորը դոկտոր Գառնիկ Դալքեչյանի ուսումնասիրած «Նոր լուսանկարչության գիտություն» աշխատությունն է, որը 1907 թվականին պարսկերենով լույս է տեսել Թեհրանում:

Եվ երրորդ հատորն արժեքավոր մի ուղեցույց է. այն կարևոր է այն անձանց համար, որոնք հետաքրքրվում են փաստագրական լուսանկարչությամբ: Այդ հատորներում ամփոփված լուսանկարներն արևելագետների համար հարուստ աղբյուր են, և հետազոտողներն Արևելքից խոսելիս անպայման հիշատակում են դրանք:

Կարապետ Փափագյանը Թեհրանում մի դեղատուն էր բացել, որտեղ վաճառում էր զանազան դեղորայք, լուսանկարչական պիտույքներ, նկարի երևակման ու տպագրության հատուկ նյութեր, վիրահատման գործիքներ և ատամնաբուժական սարքեր:

Պարսկաստանում ժամանակի ընթացքում այս մասնագիտությամբ զբաղվողների թիվը մեծացավ, և լուսանկարիչներից շատերը համաշխարհային համբավ ստացան, որոնց

թվում նաև հայազգի լուսանկարիչներ Փիթր Կարապետյանը և Նիկոլ Ֆերեյդունին:

ա. Անթուան Սևրուգին (1851-1933 թթ.)

Պարսկաստանում աշխատել են այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են՝ Մինաս Պատկերահանյանը, որի ազգանունն արդեն խոսում է իր գործունեության մասին, Մաթևոս Ղարախանյանը, Մանուկ Մարտինը, Թոնի-Հովհաննես Մարտիրոսյանը, Խաչատրյանց եղբայրները, Օսիայանցը, Տեր-Հովհաննիսյանցը, Փափազյանցը, Հովսեփ Տեր-Կյուրեղյանը, Նիկոլ Ֆերեյդունին, Հովսեփ Հովսեփյանցը (Յուսուֆ խան), որը պալատական նշանավոր հայ լուսանկարիչներից է եղել և արժանացել է «աքաս բաշի» (գլխավոր լուսանկարիչ) տիտղոսին (որոշ հեղինակների դեպքում, ինչպես նկատելի է, կիրառվում են միայն նրանց ազգանունները՝ անվան անհայտ լինելու պատճառով):

Անթուան Սևրուգինը պատկանում է այն եզակի լուսանկարիչների շարքին, որոնք 19-րդ դարի երկրորդ կեսին Պարսկաստանի տիրակալ Նասեր էդ-Դին շահի (1848-1896) պալատ ներմուծեցին գեղարվեստական լուսանկարչությունը: Հետագայում Պարսկաստանին մատուցած ծառայությունների համար Սևրուգինը շահի կողմից արժանացավ «Խան» տիտղոսի և պարգևատրվեց «Շիր օ խորշիդ» («Առյուծ և արև») ադամանդակուռ շքանշանով:

Անթուան Սևրուգինը լուսանկարչությունն ուսանել է Թիֆլիսում՝ հայտնի ռուս լուսանկարիչ Դմիտրի Իվանովիչ Երմակովի (1845-1916 թթ.) մոտ:

Սևրուգինը, լուսանկարչական սարքը ձեռքին, անընդհատ շրջագայել է և իր ճամփորդությունների ընթացքում

բազմաթիվ լուսանկարներ ստեղծել: Նրա աշխատանքներն ընդգրկում են հիմնականում հնագիտական, պատմական վայրերի, գեղեցիկ ու անակնկալ դրվագների, ինչպես նաև թափառական դերվիշների, սուֆիների, աշխարհի բեռն ու հոգսերը շալակած կերպարների լուսանկարների ամբողջական շարքեր: Նրա լավագույն լուսանկարները պատկերում են ինչպես Թեհրանի տեսարանները, այնպես էլ ճանապարհորդությունների ընթացքում իր այցելած քաղաքներն ու գյուղական շրջանները: Սևրուզինի ուշադրությանն են արժանացել տեսարժան վայրերը, արդյունաբերական շրջանները՝ այնտեղ տիրող աշխատանքային եռուզեռով: Ապա հրապարակ են գալիս հին բարքեր ու հետադիմական սովորություններ պատկերող աշխատանքներ՝ բոլորն էլ ռեալիստական մոտեցումով, զերծ ծայրահեղ ֆորմալիստական ուղղություններից ու շքեղություններից, իրականացված պարզ, անմիջական և բնական գրավչությամբ:

1883 թվականին Անթուանն իր երկրորդ ստուդիան բացել է Թեհրանի «Ալա էդ-Դոլե» պողոտայի վրա գտնվող մի շենքի երկրորդ հարկում: Բարեբախտաբար այդ շենքի ճակատային մասի քարերը տեղափոխվել և այժմ պահպանվում են Թեհրանի կենտրոնական լուսանկարչատանը (Աբսխանե-յե շահր):

Անթուանը լուսանկարում էր ոչ միայն ստուդիայում, այլև Թեհրանի փողոցներում, ինչը երբեմն լի էր վտանգներով: Յուրաքանչյուր մարդ, առավել ևս՝ արվեստագետը, պետք է հաշվի առներ տվյալ տարածաշրջանի կրոնական բարքերն ու սովորույթները: Սևրուզինն իր մարդկային բարձր որակների շնորհիվ, հոգեբանի խորաթափանցությամբ կարողացել է թափանցել մահմեդականների հոգու մեջ և նրանց վստահությունը շահելով՝ մուտք գործել նույնիսկ արգելված

տարածքներ:

Ավստրիացի մի բարեկամի խորհրդով, որը Նասեր էդ-Դին շահի անձնական բժիշկն էր (հավանաբար՝ Ժ. Է. Փոլաք), Անթուանը մեկնում է Վիեննա: Դա մի հրաշալի առիթ էր՝ անձամբ ծանոթանալու եվրոպական լուսանկարչական տեխնիկայի զարգացմանն ու վերջին նորություններին: Եվրոպայում Անթուանին ճանաչում և ընդունում էին որպես արևելքից եկած հայի կամ արևելցի լուսանկարչի, սակայն այդ ասպարեզում ունեցած ձեռքբերումների ու իր մոտեցումների համար նրան համարում էին եվրոպացի: Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ նա իր երևակայությամբ ու զգայուն հոգով խորապես արևելցի էր, իսկ իր ըմբռնումներով ու մտածողությամբ նույնքան արևմուտցի էր, որքան արևելցի: Մի քանի տարի Վիեննայում և եվրոպական այլ քաղաքներում շրջագայելուց հետո, լուսանկարչության վերաբերյալ լուրջ փորձառություն ու նոր գործիքներ ձեռք բերած, վերադառնում է Թեհրան:

Աևրուգինը հիանալի լուսանկարներ է ստեղծել իրական կյանքից վերցած դրվագներով, սակայն նա առավել հայտնի էր իր դիմանկարներով, ինչի շնորհիվ դարձել էր Նասեր էդ-Դին շահի պալատի «աքաս բաշին»՝ գլխավոր լուսանկարիչը: Նա այդ պաշտոնում մնաց մինչև Ռեզա շահի (1925-1941) գահակալությունը:

Աևրուգինը մասնակցել է բազմաթիվ միջազգային մրցույթների և շահել առաջին մրցանակներ ու շքանշաններ Բրյուսելում (1897), Փարիզում (1900), Ռուսաստանի, Ավստրիայի մի շարք քաղաքներում կազմակերպված ցուցահանդեսներում (ցավոք, վերջիններիս թվականները հայտնի չեն):

Աևրուգինի լուսանկարների երկրպագուները պալատական բարձր խավի ներկայացուցիչներն ու եվրոպացի գրո-

սաշրջիկներն են. նրա ինքնատիպ ոճը, վարպետությունն ու մտածելակերպը մեծ հետաքրքրություն են առաջ բերել տեղացի և օտարազգի արվեստաբանների ու հնագետների շրջանակում: Նրա լուսանկարները կարելի է տեսնել Ժամանակի ամենահայտնի թերթերում և ամսագրերում: Սևրուզինը լուսանկարների ամբողջական շարքեր է ստեղծել պարսկական արվեստի երախտավորներ պրոֆ. Արթուր Ուփհամ Փոփի և պրոֆ. Ֆրիդրիխ Ջարրեի հրատարակած գրքերի համար:

Որևէ հայտնի ուղղության չհետևելով՝ Անթուան Սևրուզինը կարողացել է ստեղծել իր ինքնատիպ ոճը, որը բավարարել է և՛ արևմուտքի, և՛ արևելքի խստապահանջ հաճախորդներին: Նրա լուսանկարները՝ իրենց բարձր որակով և գեղարվեստական մակարդակով, համապատասխանում են ժամանակի արևմտյան լուսանկարչության չափանիշներին: Սևրուզինի լուսանկարչական գործերն այսօր պահպանվում են աշխարհի բազմաթիվ երկրների թանգարաններում:

* * *

Իրանում Փեիլիների գահակալության օրոք պալատի լուսանկարիչն է դարձել Երվանդ Միքայելյանը, որը 1951 թ. ունեցել է իր անձնական լուսանկարչատունը Թեհրանում և արքունի լուսանկարչի պաշտոնում գործել է մինչև 1979 թվականը՝ իր Ամերիկա տեղափոխվելը:

Մեծանուն հայ լուսանկարիչների փորձն ու գործունեությունն այսօր շարունակում են Սիմոն Այվազյանը, Արման Ստեփանյանը, Րաֆֆի Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Մալյանցը, Սուրեն Ստեփանյանը, Կորյուն Սարգսյանը, Ավո Հովհաննիսյանը և այլք:

ԹԵՄԱ Թ. 19-21-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂ ՀԱՅ ԱՆՎԱՆԻ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ

19-րդ դարի վերջերին Կահիրեում աշխատող Գաբրիել Լեքեջյանը (Լեքեգյան) Փարիզում կայացած միջազգային ֆուտոցուցահանդեսի ժամանակ ստացել է ոսկե մեդալ, իսկ մեկ տարի անց՝ 1893 թվականին, Չիկագոյում կայացած միջազգային ցուցահանդեսում արժանացել է «Գրան պրի»-ի:

Ոսկե մեդալների արժանացել են ոչ միայն Հայաստանի սահմաններից դուրս աշխատող հայ վարպետները, այլև հենց բնիկ երևանցի Գեղամ Թահվերդյանցը: Նա 1909 թ. Ռոտերդամում, ապա 1910 թ. Հռոմում կայացած ինդուստրիալ և ավիացիոն ցուցահանդեսներում ստացել է ոսկե մեդալներ:

Կահիրեում առաջին լուսանկարիչներից էր Լևոն Բոյաջյանը՝ Վան Լեոն: Հայ լուսանկարիչները հաճախ փորձարկումներ ու նորարարական հետազոտություններ էին կատարում: Արմանդը, Արշակը, Թարթան և Արամ Արնավուդյանը՝ Ալբան, 20-րդ դարի առաջին լուսանկարիչներից էին, որոնք Կահիրեում ֆոտոմշակույթի զարգացման մեջ նոր ձեռքբերումների և արժեքավոր ավանդույթների հեղինակներ դարձան:

Հայ լուսանկարիչներից շատերն ապրել ու ստեղծագործել են եվրոպական ու ամերիկյան երկրներում: Փարիզում հայտնի հայ վարպետներից են եղել Հակոբ Սեմերճյանն ու Գրիգոր Ճուլոյանը: Հակոբ Սեմերճյանը համարվել է Ֆրանսիայի յոթ լավագույն լուսանկարիչներից մեկը: Նա լուսանկարել է անվանի շատ մարդկանց, այդ թվում՝ Ֆրանսիայի՝ միմյանց հաջորդած երկու նախագահներին:

Եթովպիայի արքունիքում Բոյաջյանները 1904-1974 թթ. հաջորդաբար ծառայել են պալատական լուսանկարչի պաշտոնում: Պետրոս Բոյաջյանը, ապա նրա զավակներից Հայկազը, հետագայում էլ՝ Թոնին (Թորգոմ) և քույրը՝ Դիկին (Տիգրանուհի) Բոյաջյանները, չնայած քաղաքական կյանքի տարերքներին, բարձր պահեցին արքունական լուսանկարչի իրենց անունը և Ադդիս-Աբեբայի իրենց հաճախորդների հարգանքը:

Պետրոս Բոյաջյանը, որը Եթովպիայում հայտնի էր նաև Մուսա Պետրոս անվամբ, մեծ հարգանք էր վայելում. դրա մասին է վկայում նաև նրա՝ Եթովպիայի հայկական համայնքի նախագահ լինելը:

ա. Յուսուֆ Քարշ (Հովսեփ Քարշյան, 1908-2002 թթ.)

Հայտնի և նշանավոր մարդկանց դիմանկարի ժանրում անմահացնելու ռեկորդակիր վարպետը Յուսուֆ Քարշն է: Նա իր ստեղծագործական ներշնչանքը ստացել է Բոստոնում ստեղծագործող հայազգի լուսանկարիչ Ջոն Գարոյից (Հովհաննես Կարոյան, 1870-1939 թթ.), որը համարվել է իր ժամանակի ամերիկացի հանրահայտ լուսանկարիչներից:

2000 թվականին "International Who's Who" հայտնի պարբերականը Քարշին ընդգրկեց 20-րդ դարի աշխարհի 100 ամենահայտնի մարդկանց շարքում, որոնցից 51-ին լուսանկարել է հենց ինքը՝ Քարշը, որոնցից էին՝ Ուինսթոն Չերչիլը, Սոմերսեթ Մոեմը, Էռնեստ Հեմինգուեյը, Էլիանորա Ռուզվելտը, Ալբերտ Էյնշտեյնը, Պաբլո Պիկասոն, Խուան Միրոն, Էնդի Ուորհոլը, Ալբերտո Ջակոմետտին, Դուայտ Էյզենհաուերը, Ֆիդել Կաստրոն, Ջոն և Ժակլին Քենեդիները,

Բիլ ու Հիլարի Քլինթոնները, Նիկիտա Խրուշչովը, Միխայիլ Գորբաչովը, Բերնարդ Շոուն, Ալբեր Քամյուն, Մարտին Լյութեր Քինգը, Հովհաննես Պողոս II պապը, Պիոս XII պապը, Էլիզաբեթ II թագուհին, Յուրի Գագարինը, Մայր Թերեզան, Սալվադոր Դալին, Օդրի Հեփբերնը, Բրիջիտ Բարդոն, Էլիզաբեթ Թեյլորը, Սոֆի Լորենը, Ժերար Դեպարդիեն, Ուոլտ Դիսնեյը, Ալֆրեդ Հիչկոկը, Քրիստիան Դիորը և ժամանակի շատ այլ հասարակական-քաղաքական գործիչներ, դերասաններ, երգիչներ ու գիտնականներ: Քարշի ինքնատիպությունը խիստ մտածված, սակայն մանրամասներից զերծ հորինվածքի կառուցման մեջ էր, որտեղ լուսանկարիչն ազդեցիկության է հասնում լուսաստվերային մոդելավորման միջոցով, իսկ կերպարի խառնվածքն առավելագույնս բացահայտվում էր ճիշտ ընտրված դիրքի, ինչպես նաև ռակուրսի շնորհիվ:

Յուսուֆ Քարշի աշխատանքները գտնվում են Կանադայի ազգային պատկերասրահի, Նյու Յորքի ժամանակակից արվեստի թանգարանի և Մետրոպոլիտեն արվեստի թանգարանի, Ջորջ Իսթման Հաուզի լուսանկարչության և կինոյի միջազգային թանգարանի, Ֆրանսիայի ազգային գրադարանի, Լոնդոնի և Ավստրալիայի ազգային պատկերասրահների մշտական հավաքածուների մեջ: Կանադայի գրադարանը և արխիվներն ունեն նրա լուսանկարների ամբողջական հավաքածուն՝ ներառյալ նեգատիվները, տպված նկարներն ու փաստաթղթերը:

բ. Իդա Քար (1908-1974 թթ.)

Իդա Քարը (Աիդա Քարամյան), որը հայտնի էր «Բոհեմական լուսանկարչուհի» անվամբ, նախորդ դարասկզբին

լուսանկարչական արվեստում համաշխարհային ճանաչում էր վայելում: Նա իրենից հետո թողել է 10.000-ից ավելի լուսանկարներ, որոնց մի մասը մինչ այժմ էլ ցուցադրվում է հեղինակավոր սրահներում, Լոնդոնի ազգային դիմանկարի պատկերասրահում, մյուսները՝ մասնավոր հավաքածուներում:

Լուսանկարչության պատմության մեջ մեծ է եղել լուսանկարչուհի Իդա Քարի ներդրումը հատկապես իր ստեղծած դիմանկարներով, որոնցում անմահացրել է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի անվանի մարդկանց: Դիմանկարային ժանրի նրա լավագույն ստեղծագործություններում հավերժացվել են արվեստի տարբեր բնագավառների ներկայացուցիչներ՝ նկարիչներ, դերասաններ, ռեժիսորներ, կոմպոզիտորներ, գրողներ, արվեստի քննադատներ և այլն: Իդա Քարի բազմաժանր աշխատանքները, որոնք հիշարժան են նաև իրենց գեղագիտական լուծումների շնորհիվ, նաև համարվում են 20-րդ դարի եվրոպական լուսանկարչական արվեստի կարևոր նվաճումները:

1957 թ. Իդա Քարն առաջին անգամ Հայաստան է այցելել Ամենայն հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաջինի հրավերով: Այդ ժամանակ էլ հանդիպել է Ավետիք Իսահակյանին, Գոհար Գասպարյանին, Ալբերտ Ազարյանին, լուսանկարել նրանց: Շրջել է նաև երկրով մեկ ու ստեղծել լուսանկարների հայաստանյան շարքը (հայ մանուկներ, փայտե առաջին կարուսել, գինեգործներ, հայկական բերք-բարիքի շուկա, կոլտնտեսականներ):

Հայ արվեստագետ-լուսանկարիչներն իրենց աշխատանքներով երբեք չեն զիջել համաշխարհային լուսանկարչական ընտրախավին: Ստեղծելով գեղարվեստական բարձ-

րարժեք լուսանկարներ՝ նրանք հաճախ արժանացել են բարձրագույն գնահատականների:

գ. Արա Գյուլեր (1928-2018 թթ.)

Լուսանկարչական արվեստը Թուրքիայում զարգացել է հիմնականում հայերի շնորհիվ՝ հասնելով մեծ բարձունքների: 20-րդ դարի կեսերից մինչև վերջերս Թուրքիայում իր գործունեությունն էր ծավալում աշխարհում մեծ ճանաչում ունեցող Արա Գյուլերը (Արա Տաճատի Տերտերյան): Նա դասվում է աշխարհի լավագույն ֆոտոլրագրողների շարքին: Հենց Գյուլերին է հաջողվել նվաճել «Ստամբուլի աչք» տիտղոսը՝ շնորհիվ Ստամբուլն ամենատարբեր կողմերից բացահայտող լուսանկարների: Իսկ գեղագիտությունը մյուս առանձնահատկությունն է, որով էլ տարբերվում են Գյուլերի լուսանկարները:

1961 թվականին Միացյալ թագավորությունում հրատարակված «Լուսանկարչության բրիտանական ամսագիր» տարեգրքում Գյուլերը ճանաչվել է աշխարհի յոթ լավագույն լուսանկարիչներից մեկը, իսկ մեկ տարի հետո՝ 1962 թվականին, Գերմանիայում ստացել է «Լեյկայի վարպետ» մրցանակը: 2000 թվականին նա Թուրքիայում ճանաչվել է տասը լավագույն լուսանկարիչներից մեկը և նույն տարում դարձել է Մեդիա լուսանկարիչների ամերիկյան միության (ASMP) անդամ՝ միակ ներկայացուցիչը Թուրքիայից: 2002 թվականին Ֆրանսիայի կառավարությունը նրան շնորհել է մի շարք մրցանակներ: Նա ստացել է «Արվեստի և գրականության պատվո լեգեոնի» շքանշան: 2004 թ. Յիլդիզի տեխնիկական համալսարանից ստացել է պատվավոր դոկտորի կոչում,

2005 թվականին՝ Մշակույթի և արվեստի նախագահական մեծ մրցանակ, 2009 թ.՝ Թուրքիայի Ազգային ժողովի մեծ մրցանակ՝ մատուցած բացառիկ ծառայության համար: 2012 թվականին Արա Գյուլերը պարգևատրվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալով:

Արա Գյուլերը հարյուրավոր ցուցահանդեսներ է ունեցել ամբողջ աշխարհում, հրատարակել է բազում գրքեր: Նրա ստեղծած լուսանկարներն իրենց արժանի տեղն են զբաղեցնում Եվրոպայի և ԱՄՆ-ի բազմաթիվ քաղաքների լավագույն թանգարաններում ու պատկերասրահներում (Փարիզի ազգային թանգարան, Ռոչեստերի «Ջորջ Իստմեն» թանգարան (ԱՄՆ), Նեբրասկայի համալսարանի «Sheldon» հավաքածու, Քյոլնի լուսանկարչական «Das Imaginaire», «Լյուդվիգ» թանգարաններ), ինչպես նաև առանձին անհատների մասնավոր հավաքածուներում:

դ. Մարիամ Շահինյան (1911-1996 թթ.)

Թուրքիայի առաջին կին հեղինակավոր լուսանկարչուհին Մարիամ Շահինյանն է եղել: Նա ստեղծագործել է 1935-1985 թթ. Թուրքիայում: Մարիամ Շահինյանի ստեղծագործության զգալի մասը տաղավարում ստեղծված դիմանկարներ են, որոնք եղել են լուսանկարչի գեղանկարչական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումները: Վարպետի՝ «Գալաթասարայ» անվամբ լուսանկարչատան հիմնական հաճախորդները սոցիալական տարբեր խմբերի պատկանող մահմեդականներ էին: Մարիամ Շահինյանը վավերացրել է իր ժամանակի հասարակ մարդուն՝ գյուղացուն, պատանուն, երիտասարդին ու տարեցին, նրանց դիմախաղը, ապրումները, անգամ մտքերն ու ցանկությունները:

Մարիամ Շահինյանը հատկապես արձանագրել է կանանց, նրանց տրամադրություններն ու բնավորությունները: Հիմնականում կանանց լուսանկարելու փաստը, հավանաբար, պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ վերջիններս իրենց գլխաշորերը կարող էին հանել միայն մեկ այլ կնոջ ներկայությամբ, և արդյունքում ստացվում էր, որ լուսանկարչի արխիվի 70 տոկոսը կանանց ու աղջիկների պատկերներ էին: Մարիամ Շահինյանի հատկապես այս շարքի լուսանկարներն են կարևորվում, որովհետև կանայք, լուսանկարչուհու շնորհիվ, մի պահ դառնում էին «ազատ և անկախ»՝ հեռու առօրյա հոգսերից, կապանքներից և գրված ու չգրված օրենքներից:

1986 թ., երբ Մարիամը 75 տարեկան էր, որոշում է թողնել «Գալաթասարայը»: Նա իր ստեղծագործական կյանքում հանդես է եկել տարբեր անվանումներով՝ Մարիամ Շահինյան, Մերյեմ Շահինյան, Մարիամ Շահինօղլու և Մերյեմ Շահինօղլու (Maryam Şahinyan, Meryem Şahinyan, Maryam Şahinoğlu, Meryem Şahinoğlu):

Ե. Նախախորհրդային և խորհրդային տարիների լուսանկարչությունը

Հայ լուսանկարիչներն աչքի են ընկել ոչ միայն հայրենիքի սահմաններից դուրս, այլև իրենց հայրենիքում: Նախախորհրդային Երևանում գործող անվանի լուսանկարիչներից Գեղամ Թարիվերոյանցը, լուսանկարիչ Դադայանցը, Ռուբինյանցը, Հովհաննես Քյուրքչյանցը, Փեշտմալջյանը, Դոնկովը, Մելիք Աղամալյանը դարձան Հայաստանի արդի հայ

լուսանկարչության հիմնադիրները: Թարիվերոյանցն առաջին լուսանկարիչն է եղել, որն ունեցել է լուսանկարչատուն, և այն քչերից մեկը, որն արժանացել է կրկնակի ոսկե մեդալի՝ 1909 թվականին Ռոտերդամում և 1910 թվականին Հռոմում:

Հովհաննես Քյուրքյանցն առաջինն էր, որը հայ ժողովրդի հնադարյան ու միջնադարյան ճարտարապետական ինքնատիպ արվեստի բեկորների բազմաքանակ լուսանկարները դարձրեց հանրության սեփականությունը:

Արամ Վրույրի գործունեության սկիզբը կարող ենք համարել 19-րդ դարի վերջը: Նա անդրադարձել է հայ լուսանկարչական արվեստի ուրույն ճյուղերից մեկին՝ պատմական հուշարձանների լուսագրմանը, ինչը սերտորեն առնչվում է այդ բնագավառի հիմնադիր Հովհաննես Քյուրքյանցի անվան հետ: Արամ Վրույրը լուսանկարել է թե՛ Անիում և նրա շրջակայքում գտնվող հայկական ճարտարապետության հուշարձանները և թե՛ պեղումների արդյունքում հայտնաբերված նյութական գտածոները:

Նախախորհրդային շրջանում լուսանկարչական տեխնիկայի զարգացման շնորհիվ լուսանկարչությունը բաժանվում է երկու ժանրի՝ տաղավարային (պետք է նշել, որ այդ ժամանակ այն համարվում էր արհեստ) լուսանկարչություն, որտեղ հիմնականում պատրաստում էին դիմանկարներ, և վավերագրական:

Զուգահեռ ստեղծվում էին այնպիսի աշխատանքներ, որոնք բովանդակությամբ և կատարման վարպետությամբ գեղարվեստական մտքի ստեղծագործություն էին համարվում թե՛ Հայաստանում և թե՛ Խորհրդային Միության տարածքում տեղի ունեցած ցուցահանդեսներում ու մրցույթներում:

Խորհրդային շրջանում տաղավարները համախմբվեցին կենցաղ-սպասարկման ֆոտոկոմբինատի հովանու տակ, որտեղ գործում էր ժամանակաշրջանին հատուկ պլանային համակարգ: Այդ տարիներին շատ վարպետներ ծավալեցին իրենց գործունեությունը: Նրանց թվում էին Սփյուռքից հայրենիք վերադարձած շատ լուսանկարիչներ, որոնք իրենց հետ բերեցին և հայաստանյան լուսանկարչություն ներմուծեցին ժամանակի արտասահմանյան լուսանկարչության բոլոր նորագույն նվաճումները՝ թե՛ տեխնիկայի և թե՛ նկարահանման գործառության առումներով: Իրենց գործի փայլուն վարպետներ էին լուսանկարիչ Գաբրիել Խանոյանը, Անդրանիկ Բարսեղյանը, Սամվել Խանդիկյանը, Գուրգեն Միսակյանը, Գուրգեն Եկարյանը, Շանթ Տեր-Առաքելյանը, Թորգոմ Բոյաջյանը, Անդրանիկ Քոչարը և այլք:

19-րդ դարի 80-ականներին լուսանկարչատներ էին բացվել Երևանում և Ալեքսանդրապոլում: Երևանում ֆոտոտաղավար ունեցող առաջին լուսանկարչատներից մեկը պատկանում էր Գեղամ Թարիվերդյանցին: 20-րդ դարի առաջին կեսին Երևանի լուսանկարչության անբաժան մասնիկն էր նաև «Խանդիկյան» լուսանկարչատունը:

գ. Անդրանիկ Քոչար (1919-1984 թթ.)

1962 թվականին Անդրանիկ Քոչարի ջանքերով հիմնադրվում և 10 տարի շարունակ նրա ղեկավարությամբ գործում է «Երևան» լուսանկարչական ակումբը: Այս ակումբի անդամների կազմում կային ոչ միայն մասնագետ լուսանկարիչներ, այլև մեծաթիվ հայտնի նկարիչներ: Ակումբը զգալի նշանակություն ունեցավ լուսանկարչական արվեստի

զարգացման և ֆոտոսիրողների աշխատանքների ցուցադրման համար, որոնք ակումբի շնորհիվ ցուցադրվեցին հանրապետական և միջազգային մի շարք ցուցահանդեսներում և արժանացան պատվոգրերի:

Անդրանիկ Քոչարի լուսանկարչական հավաքածուն արժեքավոր է 20-րդ դարի հայազգի անվանի մարդկանց դիմանկարներով: Նրա լավագույն ստեղծագործություններում հավերժացվել են արվեստի տարբեր բնագավառների ներկայացուցիչներ՝ նկարիչներ, դերասաններ, ռեժիսորներ, կոմպոզիտորներ, գրողներ, արվեստի քննադատներ և այլք: Այս գործերն աչքի են ընկել իրենց ինքնատիպությամբ, քանի որ Քոչարը կարողացել է արտահայտիչ շեշտել պատկերվող անձանց բնավորության բնորոշ գծերը: Դիտելով Քոչարի լուսանկարչական աշխատանքները՝ մենք տարվում ենք դրանց ներքին թաքնված բովանդակությամբ, մեր առջև բացահայտվում են պատկերվող անձանց ներաշխարհը, աշխարհայացքը: Նա կարողացել է լուսանկարներին կենդանություն հաղորդել լուսաստվերային խաղերի միջոցով՝ կերպարներին տալով շարժում, դինամիկա: Առաջին իսկ հայացքից ընկալվում են տվյալ պահի մթնոլորտը, տրամադրությունը, նույնիսկ կարելի է գուշակել թեմատիկան: Նայելով լուսանկարվող անձին՝ կարելի է կռահել հասարակության մեջ նրա զբաղեցրած դիրքը, մասնագիտությունը:

Քոչարի դիմանկարների զգալի մասը, որ հարազատ է դիտողին, դարձել է խորհրդանիշ: Այդ դիմանկարների շարքին են պատկանում Վիլյամ Սարոյանի, Գուրգեն Մահարու, Մարտիրոս Սարյանի, Վահրամ Փափազյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Ռուբեն Մամուլյանի և այլ հայտնի անձանց դիմանկարները:

Անդրանիկ Քոչարի ստեղծագործական շրջանակը ներառում է ոչ միայն դիմանկարային ժանրը, այլև նատյուրմորտն ու բնանկարը, ճարտարապետական հուշարձանները, բայց նա առավելապես հայտնի է իբրև սև ու սպիտակ դիմանկարի վարպետ, որը լավագույնս տիրապետում է այդ երանգների նրբություններին: Նկարչի ստեղծագործական ժառանգությունը կազմում է ավելի քան երեք հազար նեգատիվ:

Այդ նույն ժամանակաշրջանում աշխարհով մեկ ցրված հայազգի շատ վարպետ-լուսանկարիչներ մեծ գործունեություն են ծավալել իրենց հանգրվանած երկրներում՝ Հակոբ Սեմերճյանը և Գրիգոր Ճոլոյանը՝ Փարիզում, Արթուր Գավուքը՝ Կանադայում, Արամ Ալբանը (Առնավուտյան)՝ Եգիպտոսում:

է. Նեմրուֆ Բաղդասարյան (1907-1988 թթ.)

Հայկական լրագրության դաշտում Նեմրուֆ Բաղդասարյանն առաջինն էր, որ զբաղվեց ֆոտոլրագրությամբ: Նրա վաստակը մեծ էր Հայաստանի լուսանկարչության կայացման ու զարգացման գործում:

Նեմրուֆ Բաղդասարյանի գործերը փաստագրական մեծ արժեք ունեն: Թեև տաղավարներում ստեղծված լուսանկարներից ոչ բոլորն ունեին գեղարվեստական արժեք, սակայն դրանք ունեին փաստավավերագրական մեծ նշանակություն և ցույց էին տալիս տվյալ ժամանակաշրջանի իրականությունը, ինչն էլ առավել քան կարևոր էր դարձնում դրանց նշանակությունը: Նրա շնորհիվ խորհրդային տարիների երևանյան պատմական իրադարձությունները բացահայտվել, առանձնացվել և լուսաբանվել են: Լուսանկարիչն արժևորել ու հավերժացրել է թե՛ քանդակների և

կառույցների քննարկման ու նախագծման պահը, թե՛ ստեղծման կամ վերականգնման ընթացքը:

Նեմրուֆ Բաղդասարյանը միակ լուսանկարիչն է եղել, որին շնորհվել է արվեստի վաստակավոր գործչի կոչումը:

ը. Գագիկ Հարությունյան (ծնվ. 1946 թ.)

Խորհրդային միության ժամանակ Գագիկ Հարությունյանը լուսանկարչությունը բարձրացրեց մի մակարդակի, որն այսօր կոչվում է գեղարվեստական լուսանկարչություն: Հարությունյանը խորհրդահայ լուսանկարչության միակ արվեստագետն է, որն աշխատել է պատկերաշարերով՝ «Երևանյան լիճ», «Թռչնաբուծական ֆաբրիկա», «Ղարաբաղ» և այլն:

Շուրջ երեք տասնամյակ լուսանկարիչը համագործակցել է գրեթե խորհրդային բոլոր երկրներում հրատարակվող խոշոր պարբերականների, հատկապես՝ «Գարուն» ամսագրի հետ, ինչի արդյունքում զգալի ազդեցություն է ունեցել գեղարվեստական լուսանկարչության հանրային ընկալումների փոփոխության վրա:

Բազմիցս գործուղվել է արտասահման, ինչը եզակի բարեբախտություն էր Խորհրդային Հայաստանի քաղաքացու համար: Դանիա, Ֆրանսիա, Հունաստան, Ավստրիա, Բելգիա, Լյուքսեմբուրգ, Հունգարիա, Գվինեա, Սենեգալ, Գերմանիա, Մերձբայթյան հանրապետություններ, Ռուսաստան և շատ այլ երկրներ կատարած ուղևորություններից արվեստագետը վերադառնում էր լուսանկարչական պատկերաշարերով, որոնք ներկայացվում էին հայաստանյան հանրությանը:

թ. Գերման Ավագյան (ծնվ. 1962 թ.)

Գերման Ավագյանի լուսանկարները փոխել են ճակատագրեր ու դեպքերի ընթացք: Ավագյանը գտնում է, որ լուսանկարի իմաստը պատմություն ներկայացնելն է: Նա խորհրդային տարիներին առաջին հայ լուսանկարիչն էր, որը նկարեց հոգեբուժարանի հիվանդներին, քանի որ այդ ժամանակ լուսանկարիչների մուտքը հոգեբուժարան արգելվում էր: Այնուհետև 1999 թ. ստեղծում է «Կույրերի դպրոց» շարքը: Այս դպրոցի երեխաների մեծ մասը կուրացել էր ոչ թե հիվանդություններից, այլ սահմանամերձ գյուղերում ու Ղարաբաղում մնացած ռումբերի, ականների պայթյուններից: Լուսանկարների՝ «Մահաբեր խաղալիքներ» կոչվող շարքը պատմում է այն երեխաների մասին, որոնք հաշմանդամ են դարձել պատերազմից հետո: Գերման Ավագյանն ապրում, ստեղծագործում և թղթի վրա հավերժացնում է պատմություններ, որ տրամադրության անկման փոխարեն հույսի ծիլեր են արթնացնում:

* * *

Ժամանակակից հայ լուսանկարիչներից են նաև Անդրանիկ Բարսեղյանը, Հակոբ Սեմերճյանը, Ռոբերտ Աղաջանյանը, Արթուր Գավուքը, Վարազդատ Բոռեցյանը, Անդրանիկ Մնջոյանը, Պարզև Չոլաքյանը, Գուրգեն Ռուզբերյանը, Ռաֆայել Համբարձումյանը, Ազատ Մանուկյանը, Վարազդատ Սևոյանը, Բաբկեն Մավիսակալյանը, Ալեքսանդր Իսահակյանը, Մարտին Շահբազյանը, Արթուր Չոլաքյանը, Հարի Գունտագճյանը, Գուրգեն Միսակյանը, Ռուբեն Մանգասարյանը, Հրաչիկ Ղազարյանը, Սուրեն Մանվելյանը, Հայկ Ադամյանը, Վահան Քոչարը, Զավեն Խաչիկյանը, Հրայր Բազեն, Արման Ստեփանյանը և այլք:

**ԹԵՄԱ Ժ. ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄՏՔԵՐԸ
ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ**

Սա արվեստ է, որ համագործակցում է արևի հետ:

Ալֆոնս դե Լամարտին

Լուսանկարչի ներկայությունը պետք է աննկատելի լինի, հակառակ դեպքում կոմպոզիցիան կվերածվի դիմակահանդեսի:

*
* *

Լուսանկարն ավելին է, քան պարզապես դեմքի պատկերումը: Երբ որ ես լուսանկարում եմ հանրահայտ մարդու, ես ձգտում եմ պատկերել այն, թե ինչ էր ցանկանում այդ մարդն արտահայտել իր կյանքում: Լուսանկարիչը պետք է իմանա, թե ինչի է ուզում հասնել, պետք է զգա, «կարդա» նրան, ում լուսանկարում է:

*
* *

Լուսանկարչությունն արվեստի նման բան է, բայց արվեստ չէ:

*
* *

Լուսանկարիչը չի կարող լինել նկարիչ: Նրա գործը ճշմարտության հետևից ընկնելն է:

*
* *

Որպեսզի սովորես, թե ինչպես է աշխատում ֆոտոխցիկը, քեզ բավական է ընդամենը մի քանի շաբաթ: Իսկ ինչը պետք է իսկապես սովորես, դա գեղագիտություն է և մշակույթ: Կարևորը լավ զարգացած ճաշակ ունենալն է...

Արա Գյուլեր

Հրաշք ակնթարթի մեջ է թաքնված հավերժականը:

*
* *

Ամեն տղամարդու և կնոջ մեջ մի գաղտնիք է թաքնված. որպես լուսանկարիչ՝ իմ պարտականությունն է հնարավորինս բացահայտել այդ գաղտնիքը:

Յուսուֆ Բարշ

Անգամ ամենահասարակ կամերան ավելի լավն է, քան ամենապրոֆեսիոնալ լուսանկարիչը:

*
* *

Կեղծիքը լուսանկար է մտնում այն պահից սկսած, երբ լուսանկարիչը սկսում է ընտրել հարմար պարամետրեր, երբ լաբորանտը մութ սենյակում աշխատում է նկարահանման դետալների վրա: Յուրաքանչյուր լուսանկար ստում է սկզբից մինչև վերջ: Միանգամայն օբյեկտիվ լուսանկար գոյություն չունի, մնում է միայն որոշել խաբկանքի աստիճանը:

*
* *

Լուսանկարչության նպատակն է աջակցել մարդկանց միջև փոխըմբռնմանը և օգնել մարդուն ճանաչել ինքն իրեն: Եվ դա աշխարհի ամենադժվար խնդիրներից է:

Էդուարդ Շտեյնեն

Հիմա մարդիկ լուսանկարներում շոկ են փնտրում, արցունք, իսկ իրականում մարդուց արցունք կարելի է կորզել նույնիսկ առանց դիակ կամ պատերազմ ցույց տալու:

Գագիկ Հարությունյան

ՊԱՐՏԱԴԻՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Ավետիսյան Հ., «Ազգ», օրաթերթ, «500 լուսանկարիչ՝ մեզ և աշխարհին», Մշակույթ, թիվ 009, 10.05.2008:
2. Բողլեր Շ., Էսթետիկա, քննադատություն, «Սարգիս Խաչենց», Երևան, 1999:
3. Բորև Բ., Գեղագիտություն, թարգմ.՝ Մ. Խոցանյան, «Հայաստան», Երևան, 1982:
4. Գալստյան Վ., Ժամանակի ստվերները. Գազիկ Հարությունյանի լուսանկարչական արվեստը, 1970-1995, Գերմանիա, 2017:
5. Թաջարյան Ի., Իրանը՝ Անթուան Սևրուզինի լուսանկարչական օբյեկտիվից, «ՎԷՄ» համահայկական հանդես, թիվ 3 (39), Երևան, 2012:
6. Մարության Ս., Գեղարվեստական լուսանկարչությունն ու լրագրությունը, Երևան, 2010:
7. Մեջլումյան Ա., Լուսանկարչական արվեստը Երևանում (19-րդ դարի վերջ-20-րդ դարի կես): Առցանց նյութեր՝ Երևանի պատմության թանգարան, 15/08/2017: Տե՛ս <http://yhm.am/archives/9031>:
8. Նահապետյան Հ., Արա Գյուլերի արվեստը: Թուրքահայ լուսանկարչի մասին, «Գարուն», Երևան, թիվ 4, 2001:
9. Լազարյան Ժ., Իրանահայոց հանրագիտարան, Երևան, 2012:
10. Քոչար Վ., Հայ լուսանկարիչներ, «Տիգրան Մեծ», Երևան, 2007:

11. Блюмфельд В. П., Из истории фотографии, Москва, 1988.
12. Бунимович Д. З., Юнный фотолобитель, изд. "Московская правда" Москва, 1961.
13. Бунимович Д. З., Краткий курс фотографии, изд. 2-е, "Искусство", Москва 1975.
14. Братья А., Вне конкуренции" по материалам Энгин Озендес "Братья Абдулла. Придворные фотографы Османской империи" Анив N 4 (37) 2011.
15. Головня И. А., С чего начиналась фотография, Москва, 1991.
16. Дега Э., Письма, воспоминания современников, Москва, "Искусство", 1971.
17. Дыко А. П., Беседы о фотомастерстве, изд. 2-е, "Искусство", Москва, 1977.
18. Дыко А. П., Головня А. Д., Фото-композиция, изд. 2-е, "Искусство", Москва, 1962.
19. Дыко А. П., Нофис Е. А., Фотография, техника и искусство, "Искусство", Москва, 1960.
20. Ермилов Н., Краткая история фотографических процессов в хронологических датах, том 3, Москва, "Огонёк", 1930.
21. Крауш Л. Я., Первые шаги в фотографии, "Искусство", Москва, 1977.
22. Васнецов А., Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи, Москва, "Кнебель И. ", 1908.
23. Мастера искусства об искусстве, т. 3, Москва-Ленин-

град, “Искусство”, 1939.

24. Морозов С., Русская художественная фотография, Москва, 1961.
25. Морозов С., Творческая фотография, Москва, “Искусство”, 1986.
26. Морозов С., Фотография как искусство, Москва, “Знание”, 1970.
27. Морозов С., Человек увидел все, Москва, 1959.
28. Нильсон В., Изобразительное построение фильма, Москва, “Кинофотоиздат”, 1936.
29. Роден О., Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб, 1914.
30. Сапаров М., Импрессионизм и фотография, Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, 1974.
31. Стародуб Д. О., Азбука фотографии, “Техніка”, Киев, 1980.
32. Плужников Б. Ф., Особые приемы фотографии, “Искусство”, Москва, 1976.
33. Чибисов К., Общая фотография, Москва, “Искусство”, 1984.
34. Чибисов К., Очерки по истории фотографии, “Искусство”, Москва, 1987.
35. Чибисов К., Щеберстов В. И., Слуцкий А. А., Фотография в прошлом, настоящем и будущем, Москва, 1988.
36. Ясон Х. В., Ясон Э. Ф., Основы истории искусств, Санкт-Петербург, “Икар”, 1996.
37. Bredekamp Н., Hyperrealism - One Step Beyond. Tate Museum, Publishers, UK. 2006.

38. Chase, L., *Photorealism at the Millennium, The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in Context*. Harry N. Abrams, Inc. New York, 2002.
39. Къркман G., *Armenian Painters in Ottoman Empire (1600-1923)*, Volumes I, II.
40. "Matusalem Publications", Istanbul, 2004.
41. James. T. H., *The Theory of the Photografic process*, Ed. IV, New York, McMillan Publ. Company, 1977.
42. Mechitov Y., *Sergei Parajanov*, Tbilisi, 2014.
43. Meisel L., *Photorealism*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. 1980.
44. Pinchon P., *La Lumière dans les arts européens 1800-1900*, Paris, "Hazan", 2011.
45. Shneider W., *Pocket Kultur, Kunst und Gesellschaft*, "Globus", Berlin, 2008.
46. Thompson G., *American Culture in the 1980s (Twentieth Century American Culture)* Edinburgh University Press, 2007.

ՕԺԱՆԴԱԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Առաքելյան Գ., Անդրանիկ Քոչարի լուսանկարչական արվեստը, ատենախոսություն, Երևան, 2014:
2. Թաջարյան Ի., Լուսանկարչության և գեղանկարչության փոխազդեցությունը, «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, հտ. Բ, Երևան, 2013:
3. Թաջարյան Ի., Անթուան Սևրուգին (1851-1933), կատալոգ-գրքույկ, Երևան, 2015 /հայ., անգլ., պարսկ./:
4. Թաջարյան Ի., Լուսանկարչական արվեստն ու նրանվաճումները Պարսկաստանում, ԵՊՀ, Պատմության ֆակուլտետ, «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, հտ. Բ, Երևան, 2011:
5. Խաչիկյան Լ., «Հույս» ամսագիր, «Յուսուֆ Քարշ», հուլիսի 30, 2008 թ., թիվ 31:
6. Ղազարյան Մ., Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, 1974:
7. Մարտիրոսյան Հ., Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, հտ. VIII, Երևան, 1975:
8. Մելիքսեթյան Հ., Արևմտահայերի բռնագաղթը և սփյուռքահայերի հայրենադարձությունը Սովետական Հայաստան (1915-1940), Երևան, 1975:
9. Մելիքսեթյան Հ., Հայրենիք-Սփյուռք առնչությունները և հայրենադարձությունը (1920-1980), Երևան, 1985:
10. Նավասարգյան Ա., Իրան-Հայաստան ոսկի կամուրջներ, Գլենդեյլ, 1997:
11. Алпатов М. В., Композиция в живописи, исторический очерк, Москва, 1940.

12. Таджарян И., Эмануэль Севрюгян, "Творчество Антуан-хана Севрюгина", журнал «Анив» 2013, № 6 (45).
13. Armenian Forum, "A journal of Contemporary Affairs", New Jersey, N. 2. Summer, 1998.
14. Arnold H. J. P. William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science. London, 1977.
15. Alfred A. Knopf. In search of greatness: Reflections of Yousof Karsh. New York, 1962.
16. Arabs & Young Turks: Ottomanism, Arabism & Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1919, Berkeley, 1997.
17. Beaumont Newhall, The History of Photography from 1839 to the Present Day, New York, 1949.
18. Benjamin, Walter. A Short History of Photography. Trans. Phil Patton, New York, 1977.
19. Benjamin, Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Illuminations, ed. Hannah Arendt. New York, 1969.
20. Bela Balazs, Theory of the Film, Thanslated by Edith Bone, New York, 1953.
21. Christopher, Dresser, The Art of Decorative Design, London, 1862.
22. Donna Stain. Lecture in the Brooklyn Museum, The Art and Culture of Qajar Iran., Brooklyn, New York, April 14, 1987.
23. Donna Stain. Three Photographic Traditons in 19th century Iran, An Annual on Islamic on Islamic Art and Architecture. Leiden, 1989.
24. Elizabeth Anne McCauley. Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1948-1871. Yale University Press,

New haven and London, 1994.

25. Engin Ozendes. Abdullah Freres, "Ottoman court photographers", Istanbul, 1998.
26. Gerald Mast. Marshall Cohen, Leo Braudy. Film Theory and Criticism. Introductory Readings, Oxford University press, New York, 1992. Güler Ara, Antartist Yayinlari, İstanbul, 2005.
27. Harisson, William Jerome. A History of Photography. New York, 1887.
28. Iraj Afschar. Some "Remarks on the Early History Photography in Iran" Qajar Iran Political, Social and Cultural Change 1800-1925. Edinburg, 1983.
29. James T. H. Theory of the Photographic process. Ed. New York, McMilan Publ. Company, 1977.
30. Jean-Loup Bourgel, "Journal of Modern Literature", Volume 3, Number 2, London, 1973.
31. Jussim Estelle. Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century. New York, 1983.
32. Louiz Vaezek and Gail Buckland. Travellers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919. Boston, 1981.
33. Marie Weneke J., The boundaries of art: Soviet photography from 1956 to 1970 dissertataion, The University of Texas, Austin, 2015.
34. Newhall B. Photography and Development of Kinetic Visualization. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes". London, 1944.
35. Nissan N. Perez. Focus East, Early Photography in the Near

- East, 1839-1885. New York, 1988.
36. Pritchard H. Baden. *The Photographic Studios of Europe*. London, 1882.
 37. Renkler Yitirilmiş, *Dünya Yayıncılık*, İstanbul, 1995.
 38. Roland Barthes. *La Chambre Claire-Note sur la photographie*. Paris, 1980.
 39. Root, M. A. *The Camera and the Pencil*. New York, 1864.
 40. Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception*. California, 1954.
 41. Rudolf Arnheim. *Film As Art*. The Regents of the University of California. Reprinted by permission of the University of California Press, 1957.
 42. Sarafian Ara. *Conversion of Armenian Women & Children*, paper delivered at the international conference on, *Genocide, Religion & Modernity*, at the United States Holocaust Memorial Museum, 11-13 May 1997.
 43. *Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870-1930*. Edited by Frederick N. Bohrer, Published by the Arthur M. Sackler Gallery. Smithsonian Institution, Washington, D. C., and the University of Washington Press, Seattle and London 1999.
 44. *Sevruguin's IRAN: Late Nineteen Century photographs of Iran from the National of Ethnology in Leiden, the Netherlands*. Editors L. A. Ferydoun Barjesteh van Waalwijk van Doorn & Dr. Gillan M. Vogelsang-Eastwood with contributions of Dr. Sahar Barjesteh van Waalwijk van Dorn-Khosravani wim Rosema Dr. Reza Sheikh Dr. Willem Vogelsang Drs. Corien J. M. Vuurman, Tehran/Rotterdam 1999.

45. Sevrugian bilder orients in fotografie und malerei-1980, Zurrezeption des fotogafischen werks von Antoin-Khan Sevruguin, Museum of world cultures, Frankfort on the main, Frankfort, 2008.
46. Sir Edwin Pears, Turkey & its People. London, 1916.
47. Talbot William Henry, The Pencil of Nature. New York. 1969.
48. Tupitsyn M., The Soviet photograph, 1924-1937, Yale University Press, 1996.
49. Tucker P., "The First Impressionist Exhibition in Context", In The Painting: impressionist, 1874-1886. San Francisco, Calif., 1986.
50. Venturi L., History of Art Criticism. New York, 1964.
51. Werge John, The Evolution of Photography. London, 1890.
52. Yayinlari Dünya, Eski İstanbul Anilari,, İstanbul, 1994.
53. Yaşayacağız Babilden Sonra, Kisa hikayeler, Aras Yayınevi, İstanbul, 1996.
54. Yayinlari Hil, Ara Güler'in Sinemacıları, İstanbul, 1989.
55. Yayinlari Hil, Ara Güler'in 70. yaşgünü için özel olarak yapılan Ara Güler'e Saygi kitabı, İstanbul, 1998.
56. Yayinlari Yapi Kredi, 100 Yüz, İstanbul, 2003.
57. Yayinlari Hil, Retrospektif – 50 Yil Fotojurnalizm, İstanbul, 2004.
58. Yayinlari Karacan, Fotoğraflar, İstanbul, 1980.
59. Yedi İz Yeryüzünde, Yapi Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
60. Yeryüzü Yüzlerinde, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1995.
61. Yetmişyedi Ara'dan, Yil Geçti, Fotografevi Yayınları, İstanbul, 2005.

ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ասլանյան Թ., «Հայաստանի զրուցակից» ամսագիր, թիվ 99 (ըստ Վահան Քոչարի): Տե՛ս <http://nla.am/HAG/Grapat/pdf/2009-2.pdf> (03.05.2017):
2. Ավետիսյան Հ., «Ազգ» օրաթերթ, «500 լուսանկարիչ՝ մեզ և աշխարհին», Մշակույթ, թիվ 009, 10.05.2008թ., (14.03.2014):
3. Громов М., Живопись и фотография. "Советское фото", 1967г., № 9, (23.01.2016):
4. Արվեստագիր | Առցանց մշակութային հանդես, Ծագումով հայ լուսանկարիչ եղբայրների մենաշնորհը Օսմանյան կայսրությունում և նրա սահմաններից դուրս, հունվարի 30, 2016: Տե՛ս <http://arvestagir.am/am/tcagu-mov-hay-lusankarich-eghbayrneri-menashnorheh-osmanyankaysruthyunum-ev-nra-sahmanneric-durs/>, (23.04.2017):
5. Արվեստագիր | Առցանց մշակութային հանդես, Հայաստանում ֆոտոլրագրության հիմնադիրը: Նեմրութ Բաղասարյան, մարտի 25, 2015: Տե՛ս <http://arvestagir.am/am/hayastanum-fotolragruthyan-himnadireh-nemruth-baghdasaryan/>, (08.04.2015):
6. Lusadaran, Armenian Photography Foundation, 2016/ Khanoyan Gabriel: Տե՛ս <http://lusadaran.org/artists/khanyan-gabriel/>, (10.10.2016):
7. Մարուս Մ., Անդրանիկ Քոչարի Հայաստանը, «Երեկոյան Երևան» թերթ, հուլիսի 12, 1988, էջ 29, (17.02.2015):

8. Արշարունի Ա., Լուսանկարիչ, արվեստագործ Անդրանիկ Քոչարյան, «Լրաբեր», թիվ 107, մարտի 26, Նյու Յորք, 1949, էջ 1, (12.06.2015):
9. Բարսեղյան Ա., Նեմրութ, «Գրական թերթ», թիվ 23, հունիսի 6, Երևան, 1975, էջ 4, (03.09.2014):
10. Հովակիմյան Բ., Սամվել Խանդիկյան արվեստագետը, «Ազգ» օրաթերթ, թիվ 16, Երևան, 2014, էջ 5: Տե՛ս <https://www.azg.am/AM/culture/2014061303>, (15.06.2015):
11. Վարդանյան Հ., Սամվել Խանդիկյան, «Գրական թերթ», թիվ 23, հունիսի 6, Երևան, 1975, էջ 4, (25.04.2016):
12. Բայադյան Հ., Լուսանցագրություն, լուսանկարչություն և արվեստը: Տե՛ս www.hetq.am, (07.11.2018):
13. Հարությունյան Յ., «Հայ լուսանկարիչները Օսմանյան կայսրությունում», փետրվարի 18, 2010: Տե՛ս www.lurer.do.am/news/043/2010-02-18-71, (16.05.2014):
14. Մարգարյան Ա., «Յուսուֆ Քարշ. Աշխարհահռչակ հայ լուսանկարիչը»: Տե՛ս www.blog.liberal.am, (21.05.2018):
15. «Յուսուֆ Քարշ. լուսանկարիչ»: Տե՛ս www.aurorapize.com, (14.03.2018):
16. Հակոբյան Մ., Յուսուֆ Քարշ: Տե՛ս <http://emporium.am/lusankarner/1765-yousuf-karsh>, (09.08.2017):
17. Фоменко А., «Медиаживопись: Фотография как поэзия современной жизни»: Տե՛ս www.zhivopis-maslom.com, (02.10.2018):
18. Сапаров М.А. - Импрессионизм и фотография: Տե՛ս www.proza.ru, (03.12.2018):
19. Смородина Н., Фотография и живопись: в поисках искусства: Տե՛ս www.iledebeaute.ru, (03.08.2017):

20. Делакруа и фотография: Ст'у www.latander.livejournal.com, (02.04.2018):
21. Зиновьева Л., Взаимоотношения живописи и фотографии в современном искусстве: Ст'у www.larisa-zinovyeva.com, (11.06.2018):
22. Толстая Н., Художник Шишкин, Творческая лаборатория, Наука и жизнь, N 1, 2008: Ст'у www.nkj.ru, (23.01.2014):
23. Фотография в творчестве Борисова-Мусатова: Ст'у www.Ovalia.livejournal.com, (25.07.2016):
24. Млчох Я., Муха А., Музей декоративных искусств, Прага: Ст'у www.latander.livejournal.com , (03.04.2014):
25. Виттих П., Алберт Муха: Ст'у www.latander.livejournal.com, (25.10.2015):
26. Зарождение фотографии - клад Луи Жака Дагера, Prophotos: журнал о фототехнике и фотографии: Ст'у <https://prophotos.ru/lessons/3102-zarozhdenie-fotografii-lui-dager>, (11.10.2011):

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ
ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

ԻՎԵԹ ՆՈՐԱՅՐԻ ԹԱԶԱՐՅԱՆ

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՍԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խմբագիր՝ պ. գ. թ. Ա. Մխիթարյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Ա. Խանզադյանի, Կ. Չալարյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Խանզադյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Հ. Ասլանյանի

Տպագրված է «Քոփի փրինթ» ՍՊԸ-ում:
ք. Երևան, Խորենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 12.07.2019:
Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. մամուլը՝ 6.25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.am



ՎՐԱՏԱՐԱԿՆԻԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2019
publishing.ysu.am