

ԵՐԵՒԱԿԵԼՈՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ. ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ 19–ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻՆ ԵՎ 20–ՐԴ ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ

ԴԻԱՆԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

*արվեստաբան, ասպիրանտ
Պետեր Պազմանի անվան կաթոլիկ համալսարան
dianeghazaryan@gmail.com*

ՀՏԴ՝ 77.0; 77.04

DOI: 10.54503/1829-4278.2025.1-190

Անփոփագիր

Երուսաղեմի հայկական լուսանկարչական ժառանգությունը կարևոր տեղ է զբաղեցնում Միջին Արևելքի լուսանկարչության պատմության մեջ: 19–րդ դարի երկրորդ կեսին հայերն ու հույները եղան առաջին լուսանկարիչներն Օսմանյան տարածքում, որոնք լուսանկարչատներ բացեցին մայրաքաղաք Կոստանդնուպոլսում: Երուսաղեմի հայկական սփյուռքի պատմության համատեքստում հատկանշական է, որ Սրբոց Յակոբեանց վանքի պատրիարք Եսայի Կարապետյանն (1825թ., 1865–1885 թթ.) առաջինն էր, որ սկսեց զբաղվել լուսանկարչական արհեստով: Նա նույնիսկ արվեստանոց հիմնեց, որտեղ երիտասարդներին դասավանդում էր լուսանկարչական արհեստ, որն էլ իր հերթին տարածաշրջանում լուսանկարչության զարգացման հիմքերը դրեց:

Ուսումնասիրելով հայ համայնքի դերը Երուսաղեմի բազմակրոն միջավայրում տեղի լուսանկարչության կիրառման և 19–րդ դարի վերջի և 20–րդ դարի սկզբի պատմության պրիզմայով, կարելի է նշել, որ հայերը եղել են միջնորդի դերում: Արևմտյան ձանապարհորդների կողմից լուսանկարվելով արևելաբանության (Orientalism) համատեքստում՝ հայերն իրենց հերթին լուսանկարում էին տեղացիներին՝ նրանց դնելով արևելաբանության համատեքստի մեջ: Հայ լուսանկարիչների այս դիրքն ինչպես պատմական, այնպես էլ գոյաբանական առավել լայն համատեքստերում նպաստում է հայկական սփյուռքի կարևոր դերի ընկալմանը:

Բանալի բառեր. լուսանկարչական արվեստ, հայկական լուսանկարչություն, արևելաբանություն, Օսմանյան կայսրություն, Մերձավոր Արևելքի լուսանկարչություն, Երուսաղեմի հայեր, Եսայի Կարապետյան պատրիարք, Կարապետ Գրիգորյան

Սուտք

Երուսաղեմի հայկական մշակութային ժառանգությունն առանձնահատուկ դեր ունի տեղի հայ արվեստի գունապնակում¹։ Տեղի հայ համայնքի կենտրոն Սրբոց Յակոբեանց վանքում պահվող և արդեն որոշակիորեն ուսումնասիրված շուրջ չորս հազար գունազարդ ձեռագրերի, շքեղ ձեռագրակազմերի, դեկորատիվ կիրառական արվեստի նմուշների ուսումնասիրությանը զուգահեռ՝ անհրաժեշտություն է առաջանում քննելու նաև գրեթե չբացահայտված հայկական լուսանկարչական ժառանգությունը։ Վերջինիս առանձնահատկությունն այն է, որ հայերն առաջին լուսանկարիչներն էին Երուսաղեմում։ 1860-ականներին հայոց միաբանության պատրիարք Եսայի Կարապետյանն (1825 թ., 1865-1885 թթ.) առաջինն էր, որը, ոչ միայն համատեղեց իր հոգևոր առաքելությունը աշխարհիկ զբաղմունքի հետ, այլ նաև հիմնեց փոքրիկ աշխատարան հենց վանքի ներսում՝ երիտասարդներին ուսուցանելով լուսի միջոցով պատկերի ստացման արհեստը՝ այսպիսով դնելով լուսանկարչության ավանդույթի ու շարունակականության հիմքերը։

Տարիներ շարունակ Սուրբ հոգում² հայկական ներկայության մասին կատարվել են զգալի ուսումնասիրություններ (պատմական աշխատություններ, կենսագրություններ, ձանապարհորդական նոթեր և արվեստի գործերի հավաքածուների նկարագրություններ), որոնք հիմնականում մնացել են պատմագիտական նկարագրողական մոտեցումների սահմաններում։ Փորձելով դուրս գալ այս սահմաններից և օգտագործելով որոշ արդի քննադատական քննարկումներ՝ սույն աշխատանքը նվիրված կլինի Երուսաղեմում հայկական ներկայությանը՝ թե՛ հայերի կողմից արված և թե՛ օտարերկրացիների կողմից հայերին պատկերած լուսանկարչական փորձի օրինակով։

Միլլեթի համակարգի դերը օսմանյան շրջանի հայ համայնքում

Տասնիններորդ դարում նպաստավոր պայմաններ ստեղծվեցին հայերի համար, երբ Օսմանյան կայսրությունում ներդրվեց միլլեթ (millet) համակարգը՝ առանձին մշակութային-կրոնական համայնքների կառավարումը, որը ձանաչում էր յուրաքանչյուր համայնքի ինք-

¹ Երուսաղեմում պահվող հայ արվեստի գործերի մասին տե՛ս Narkis B., Stone M., Sanjian A., *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Massada Press, 1979.

² Հորդանան գետի և Միջերկրական ծովի միջակայքում ընկած տարածքը, որն ընդգրկում է ներկայիս Իսրայելի (Պաղեստինի օկուպացված տարածք) և արևմտյան Հորդանանը անվանվել է Սուրբ երկիր, քանզի հավասարապես կարևոր նշանակություն ունի աշխարհի երեք խոշոր միաստվածային կրոնների՝ հուդայականության, քրիստոնեության և մուսուլմանության համար։ Սուրբ հոգում այս կրոնների համար կարևորագույն կենտրոնը Երուսաղեմ քաղաքն է, որը հրեաների Առաջին տաճարի կառուցման, Քրիստոսի Խաչելության ու Հարության և Մուհամեդի Գիշերային ճամփորդության վայրն է։

նավարությունը իր ներքին գործերի կարգավորման գործում: Միլլեթ համակարգում առաջին հերթին կարևորվում էր կրոնը, իսկ կրոնական առաջնորդները պետության և համայնքի միջև միջնորդի դեր էին կատարում³: Հայերը մյուս քրիստոնյաների և հրեաների հետ միասին ձանաչվեցին որպես *զհանի* կամ «գրքի մարդիկ» և ստացան իրենց հավատքը պահելու որոշ իրավունքներ:

Միլլեթ համակարգն իր խտրական բնույթով և սոցիալ-տնտեսական սահմանափակումներով հանդերձ⁴ այնուամենայնիվ կրոնական կյանքով զբաղվելու հարաբերական ազատություն տվեց հայերին, ինչը հնարավորություն տվեց ձևավորելու ինքնուրույն համայնքային կառույցներ և ինտեգրվելու օսմանյան հասարակական կյանքին: Այս շրջանը հատկապես կարևոր էր Հայ Եկեղեցու դերի ամրապնդման և հայերի մշակութային ու մասնագիտական ձեռքբերումների առումով, ինչպիսին, օրինակ, լուսանկարչության ոլորտում ունեցած հաջողություններն էին:

Պատմական ակնարկ և քննական մոտեցումներ օսմանյան շրջանի լուսանկարչության վերաբերյալ

Լուսանկարչության հայտնագործման հաջողությունը կապվում է ֆրանսիացի գյուտարարներ Ժոզեֆ Նիսեֆոր Նեպսի (1765–1833 թթ.), Լուի Ժակ Դագերի (1800–1851 թթ.) և անգլիացի Վիլյամ Հենրի Ֆոքս Թալբոթի (1800–1877 թթ.) անունների հետ: 1839 թվականին Փարիզի գիտությունների ակադեմիայում ֆիզիկոս Դոմինիկ Ֆրանսուա Արագոյի շնորհիվ հանրայնացվելուց հետո այն արագորեն հասավ Օսմանյան կայսրության սահմաններ:

Հայերն ու հույներն առաջին տեղացիներն էին, որ հիմնեցին կայսրության լուսանկարչական արվեստանոցները: Դա պայմանավորված էր նրանց հավատքով, քանի որ իսլամական կրոնը, հակադրվելով քրիստոնեականին, արգելում էր մարդու մարմնի պատկերումը: Հետևաբար, չնայած թագավորական շրջանակներում դիմանկարի ավանդույթին, մուսուլմանները չէին ցանկանում լուսանկարվել: Միաժամանակ արհեստավարժ դեղագործ հայերը, որոնք ունեին դագերատիպավորման համար անհրաժեշտ քիմիական գիտելիքներ և Վենետիկի Սուրադ-Ռափայեյյան վարժարանում ձեռք բերած տեխնիկական հմտություններ⁵, դարձան լուսանկարչական արհեստի առաջին և ամենաեռանդուն ջատագովներից:

³ Barkey K., Gavrilis G., The Ottoman Millet System: Non-Territorial Autonomy and its Contemporary Legacy, *Ethnopolitics* 15 (1), 2015, p. 24–42.

⁴ Barsoumian H., Eastern Question and Tanzimat Era, *The Armenian People from Ancient to Modern Times. Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century* (ed. by Richard G. Hovannisian), vol. 2, London: Macmillan Press LTD, 1997, p. 183.

⁵ Özendes E., *Photography in the Ottoman Empire 1839–1919*, 2nd edn., Istanbul: İletişim, 1995, p. 26.

Հայ լուսանկարիչները մեծ հեղինակություն սկսեցին վայելել հատկապես կայսրության մայրաքաղաք Կոստանդնուպոլսում: Հատկանշական է 19-րդ դարի 50-60-ական թվականներին Վիչեն (կամ Վիգեն), Գևորգ և Հովհաննես (որոշ աղբյուրներում՝ Հովսեփ) Աբդուլլահյան եղբայրների օրինակը: Նրանք եղել են օսմանյան սուլթաններ Աբդուլ Ազիզի, Մուրադ V-ի և Աբդուլ Համիդ II-ի լուսանկարիչները, իսկ սուլթան Աբդուլ Ազիզն իր դիմանկարի համար «Ռեսսամը Հազրեթի շեհրիարի» տիտղոսով արքունական լուսանկարիչ է կարգել ավագ եղբայր Աբդուլլահ Վիչենին⁶: Աբդուլլահյան եղբայրների հեղինակությունն ու փորձը տարածվեց մայրաքաղաքի և անգամ կայսրության սահմաններից դուրս, երբ նրանք մասնակցություն ունեցան Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսին⁷:

Ուսումնասիրելով լուսանկարչական արվեստի տեսական-քննական կողմը՝ ընդգծենք, որ այն կարող է ունենալ տարբեր մեկնաբանություններ: Ըստ Էդվարդսի՝ լուսանկարները երբեք կայուն առարկաներ չեն, նույնիսկ եթե դրանք ֆիզիկապես այդպիսին են: Այս իմաստով դրանք կարող են դիտվել որպես շարժուն առարկաներ, որոնք շարունակում են նոր իմաստներ ձեռք բերել հասարակային և պատմական առումով: Դրանք գործուն կերպով փոխվում են տարբեր համատեքստերի միջև և բաց են «բազմաթիվ ձևերով ներկայացվելու և բազմակի իմաստներ ստանալու» համար⁸: Հետևաբար՝ լուսանկարի գտնվելու վայրի ու պատմական հանգամանքների, հեղինակի կամ պատվիրատուի ինքնության ուսումնասիրությանը զուգահեռ կարևոր է հետազոտել նրա թաքնված իմաստային կողմը: Օսմանյան շրջանի Երուսաղեմի հայկական լուսանկարչությունն անհրաժեշտ է ուսումնասիրել այս տեսանկյունից ևս:

Այս առումով, հարկ է նշել պաղեստինյան ծագումով ամերիկացի ակադեմիկոս, հետգաղութատիրական ուսումնասիրությունների հիմնադիր Էդվարդ Սայիդի (1935–2003 թթ.) *Արևելաբանություն* աշխատությունը: Սայիդի ձևակերպմամբ՝ արևելաբանությունն Արևելքի («the Orient») և Արևմուտքի («the Occident») միջև արվող գոյաբանական և իմացաբանական տարբերակման վրա հիմնված մտածելակերպ է⁹: Մատնանշելով Արևելքի և Արևմուտքի միջև տարբերությունը՝ Սայիդն առանձնացնում է Արևելքի նկատմամբ արևմտյան տեսլականը՝ դրա վրա գերիշխելու, այն

⁶ **Թաջարյան Ի.**, *Լուսանկարչության պատմություն (ղասախոսություններ)*, Երևան: ԵՊՀ հրատ., 2019, էջ 60:

⁷ Հայ լուսանկարչական արվեստների հետազոտական շտեմարան. Գևորգ Աբդուլլահյան, <https://www.lusarvest.org/%D5%A3%D5%B8%D6%80%D5%AE%D5%AB%D5%B9%D5%B6%D5%A5%D6%80/%D5%A1%D5%A2%D5%A4%D5%B8%D6%82%D5%AC%D5%AC%D5%A1%D5%B0%D5%B5%D5%A1%D5%B6-%D5%A3%D5%A5%D5%BE%D5%B8%D6%80%D5%A3/> (մուտք՝ 10.03.2025)

⁸ **Edwards E.**, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford: Berg Publishers, 2001, p. 13–14.

⁹ **Said E.**, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 2, **Սայիդ Եդ.**, *Արևելաբանություն* (թարգմ.՝ Սինաս Լուրենց, Րաֆֆի Աճեմյան, Մարկ Նշանեան), Գալուստ Կիլպէնկեան թարգմանական մատենաշար, Երևան, «Bookmark», 2025.

վերակազմավորելու նպատակով: Ըստ էության, ասվածն ընդգծում է այն գաղափարը, որ Արևմուտքը հզոր է, իսկ Արևելքը՝ թույլ¹⁰:

Գերիշխանության քաղաքական կողմը դինամիկ ձևով իր արտացոլումը գտավ մշակույթում: Արևելաբանություն եզրը առավելապես ընդգծվեց 19-րդ դարում որպես վիպապաշտության (romantism) ուղղություն՝ նկատի ունենալով հատկապես արևմտյան նկարիչների կողմից Մերձավոր և Միջին Արևելքի պատկերումը¹¹: Այս ժամանակաշրջանում տիրող տարաշխարհիկի նկատմամբ գայթակղությունը, չբացահայտված մշակույթների «այլությունը» և դեպի նոր սահմաններ ձանապարհորդելու ու նոր արկածներ գտնելու հրապուրանքը նպաստեցին արևելաբանության խոսույթի տարածմանն արվեստում¹²: Այն իր դրսևորումն ունեցավ նաև լուսանկարչության մեջ, որը հայտնագործումից հետո արագ տարածվեց Եվրոպայում և դրա սահմաններից դուրս: Դրան նպաստեց նաև Արդյունաբերական հեղափոխությունը (1750–1900 թթ.), ինչի արդյունքում տրանսպորտային միջոցների և դրանով պայմանավորված կազմակերպված զբոսաշրջության հետևանքով Եվրոպացի ձանապարհորդների բազմաթիվ խմբեր, այդ թվում նաև գիտնականներ ու հնագետներ, ցանկացան այցելել Եգիպտոս, Պաղեստին և Մերձավոր Արևելքի այլ քիչ ուսումնասիրված վայրեր լուսանկարելու համար: Այսպիսով՝ լուսանկարչությունը դարձավ արևմտյան և արևելյան ինքնությունները բացահայտելու նոր տեսողական արտահայտչամիջոց:

Հայ լուսանկարիչների դերը միջինարևելյան լուսանկարչության զարգացման մեջ

Ուսումնասիրելով Սուրբ Երկրում վաղ լուսանկարչության լայն համատեքստը՝ կարելի է տեսնել, որ Պաղեստինի՝ դեռ 1850–ականներին սկսված փաստավավերագրումը Նապոլեոնյան արշավանքի (1798–1801 թթ.) շարունակությունն էր: Վերջինս ոչ միայն ռազմական ներխուժում էր Լևանտ, այլ նաև մտավոր ներթափանցում՝ ուսումնասիրելու մի մշակույթ, որը տարբերվում էր ֆրանսիական մշակույթից իր տարաշխարհիկ (exotic) այլությամբ: Ռազմական բանակի հետ մեկտեղ Նապոլեոնն իր հետ բերեց հավակնոտ գիտնականների «բանակ»՝ բնագետներ և կենսաբաններ, քարտեզագիրներ, հնագետներ և ար-

¹⁰ Said E., *Orientalism...*, p. 42.

¹¹ Պատմության, առօրյա կյանքի, հուշարձանների, բնականների, դինամիկների և այլնի պատկերները արևելաբանության համատեքստում պատկերում են այն աշխարհագրական շրջանի կյանքն ու մշակույթը, որն ընդգրկում էր ժամանակակից Թուրքիան, Սիրիան, Իրաքը, Իրանը, Արաբական թերակղզին, Հորդանանը, Իսրայելը, Լիբանանը, Եգիպտոսը, Լիբիան, Թունիսը, Ալժիրը, Մարոկկոն, երբեմն ժամանակակից Հունաստանը, Ալբանիան և Սուդանը:

¹² Hannavy J., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (A–I Index), vol. 1, New York–London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2008, p. 1029.

վեստագետներ՝ հետազոտություններ անցկացնելու և տարածաշրջանի մասին հնարավորինս շատ նոր բաներ բացահայտելու նպատակով: Չնայած լուսանկարչությունն այդ ժամանակ դեռևս հայտնաբերված չէր, սակայն արշավանքը նպաստեց արևելքում եվրոպական մտավոր ներթափանցման փորձառությանը, որն էլ զարգացավ լուսանկարչության հայտնագործումից հետո:

Պաղեստինում լուսանկարչության սկզբնական տարածումը նույնպես պատկանում էր արևմտյան այցելուներին՝ ձանապարհորդներ, հետազոտողներ, արկածախնդիրներ, միսիոներներ, որոնք 19-րդ դարի կեսերին նույնիսկ երբեմն որոշում էին կայացնում բնակություն հաստատելու միջինարևելյան երկրներում: Նույն ժամանակահատվածում անգլիացի Ֆրենսիս Ֆրիթը դեռևս 1857-1860 թվականներին ստեղծել և հրապարակել է մի շարք ուշագրավ լուսանկարներ Սուրբ երկրում: 1850-ականներին Երուսաղեմի դրամատոնային հարուստ ընտանիքի անդամ Պիտեր Ե. Բերգհեյմը և Երուսաղեմի քաղաքային ճարտարագետ իտալացի Էրեմետ Պիերոտին եղել են Երուսաղեմի առաջին լուսանկարիչներից¹³:

Կոստանդնուպոլսի սահմաններից դուրս՝ մասնավորապես Երուսաղեմում, հայկական լուսանկարչության հետքերը նույնպես մնայուն են: Երուսաղեմի հայկական լուսանկարչական ժառանգությունը բավականին հարուստ է իր ժանրային ներկայացմամբ. գերակշռում են դիմանկարները, բնապատկերներն ու ճարտարապետությունը ներկայացնող գործերը:

Հատկանշական է, որ լուսանկարչության տեղական փորձարկումների զարգացման հիմքը դրվել է Սրբոց Ցակոբեանց վանքում հայոց պատրիարք Եսայի Կարապետյանի (1865-1885 թթ.) ջանքերով, որը պատրիարքական գործերին զուգահեռ զբաղվում էր Երուսաղեմի Սուրբ վայրերը լուսանկարելով: Հետաքրքրական է, որ նա այս արհեստի որոշ նրբություններ ձեռք է բերել հայտնի Աբդուլահյան եղբայրներից¹⁴: Կարապետյանը նաև լուսանկարչական արհեստանոց է բացել վանքում՝ դասավանդելով երիտասարդներին:

Եսայի Կարապետյանի նպատակն էր «առ ի ծանոթս տալ Ազգին Սուրբ Տեղեաց վրայօք՝ նոցա զարևանկարս հանելով, և ներքին դիտաւորութեամբն թէ զկնի ժամանակաց բոլոր Հայաստանի հնութեանց գորպիսութիւնն ծանօթացնել կարասցէ ընդհանուր Ազգին, որ է գործ հայրենասիրութեան, որ արդարև միակ պարտաւորութիւն բազմաց»¹⁵: Փաստորեն

¹³ Powers, T., *Jerusalem's American Colony and Its Photographic Legacy*, 2009, <https://israelpalestineguide.wordpress.com/my-articles/jerusalem-american-colony-and-its-photographic-legacy/> (մուտք՝ 01.03.2022).

¹⁴ Nassar I., Early Local Photography in Jerusalem, *History of Photography* 27, N 4, 2003, p. 320-332.

¹⁵ Եսայի վարդապետ Կարապետեան Ուզունեան Կեսարիոյ Թալասցի, Կենսագրական Նօթեր Ս. Եսայի Գ. Պատրիարքին Սուրբ Երուսաղեմի (Իր ձեռքով գրի առնում), *Սիրն*, 2, 1938, էջ 44-50.

նա իր լուսանկարչական հմտությունները ցանկացել է օգտագործել հայերին Սուրբ վայրերի, ինչպես նաև Հայաստանի ձարտարապետական և հնագիտական պատմության մասին պատմելու համար: Երուսաղեմի բնապատկերների՝ նրա արած նեգատիվների թվայնացրած տարբերակներն այժմ պահվում են Սրբոց Յակոբեանց վանքում:

Եսայի Կարապետյանի աշակերտներից մի քանիսը շարունակեցին լուսանկարչական գործունեությունը և շուտով դարձան շուկայի առաջատարներ: Նրանցից Կարապետ Գրիգորյանը (1847–1920 թթ.) դարձավ Երուսաղեմի առաջին լուսանկարչական արվեստանոցի հիմնադիրը 1885 թվականին: Յաֆայի դարպասների հարևանությամբ գտնվող արվեստանոցը շուտով մեծ համբավ ձեռք բերեց: Այստեղ էին լուսանկարվում թե՛ տեղացիները, թե՛ օտարերկրացի ճանապարհորդները: Վերջիններիս թվում էր Պրուսիայի կայսր Վիլհելմ երկրորդը, որի Երուսաղեմ կատարած այցելության վավերագրումից հետո Գրիգորյանը իր դրոշմակնիքը մակագրել է «Պրուսիայի պալատական լուսանկարիչ» կնիքով (սկ. 1¹⁶)¹⁷: Գրիգորյանի որդի Հովհաննեսը հոր մահից հետո շարունակեց արվեստանոց–ստուդիայի աշխատանքները մինչև 1948 թվականը, իսկ նրա աշակերտներից Խալիլ Ռա՛ադը դարձավ առաջին արաբ լուսանկարիչը Պաղեստինում¹⁸: Վերջիններս դարձան Երուսաղեմի լուսանկարչական երրորդ սերնդի ներկայացուցիչները: Ռա՛ադի բնապատկերները ներկայացնում են Երուսաղեմը և տեղացիների շրջակա միջավայրը՝ շեշտելով նրանց կապը հողի հետ: Նրա աշխատանքներում ներառված են ոչ միայն քաղաքային և գյուղական բնապատկերներ, այլև առօրյա կյանքի տեսարաններ, կրոնական ծեսեր և մշակութային սովորություններ՝ ներկայացնելով պաղեստինյան հասարակության լայնարձակ պատկերը իր ժամանակաշրջանում:

Գրիգորյան որդու կողմից արված դիմանկարները ավելի հանդիսավոր են, քանի որ արված են արվեստանոցում: Այս կերպ լուսանկարիչը փորձել է կերտել լուսանկարվողի համար բացառիկ մի պահ՝ ներկայացնելու վերջինիս իր ամենագեղեցիկ կերպարով: Պետք է նշել, որ արվեստանոցում լուսանկարվելու փորձառությունը թանկ հաճույք էր, և ոչ բոլորը կարող էին թույլ տալ իրենց պատվիրելու ընտանեկան կամ անձնական դիմանկար արվեստանոցում: Ունկոր խավին պատկանելությունը, հասարակության մեջ հեղինակավոր դիրքի պատկերումը

¹⁶ Նշված լուսանկարի հեղինակը Գրիգորյանը չէ:

¹⁷ **Badr al-Hajj**, Khalil Raad, Jerusalem Photographer, *Interactive Encyclopaedia of the Palestine Question*, (մուտք՝ 12.12.2024) [https://palquest.palestine-studies.org/sites/default/files/khalil_raad-Jerusalem Photographer– Badr al-Hajj.pdf](https://palquest.palestine-studies.org/sites/default/files/khalil_raad-Jerusalem%20Photographer-Badr%20al-Hajj.pdf); **Yeshayahu Nir**, *The Bible and the Image: The History of Photography in The Holy Land, 1839–1899*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 126.

¹⁸ **Abushama H.**, Politics of Portraiture: The Studio of Krikorians, *Jerusalem Quarterly*, Issue 81, Spring 2020, p. 140–152. <https://www.palestine-studies.org/en/node/1650018#> (մուտք՝ 30.05.2025).

հաճախ է հանդիպում Գրիգորյան արվեստանոցի հաճախորդների դիմանկարներում: (նկ. 2)

Գրիգորյան ստուդիայի կողմից արված մի շարք լուսանկարներ արտացոլում են նաև վերոնշյալ արևելաբանական խոսույթը: Օրինակ, մի շարք ընտանեկան դիմանկարներ, որոնք ունեն «Բնիկ պաղեստինյան տարագներով ընտանեկան դիմանկար» մակագրությունը, երկակիություն են պարունակում, քանի որ դրանցում պատկերված են կա՛մ պաղեստինցի ընտանիքներ, որոնց լուսանկարել են հայկական լուսանկարչական արվեստանոցում (նկ. 3), կա՛մ պաղեստինյան տարագով հայ ընտանիքներ (նկ. 4): Սա փաստում է, որ հայկական լուսանկարչության դեպքում արևելաբանական խոսույթը կարող է «ես»-ի ձև ստանալ: Այսինքն՝ հայերը երբեմն ներկայացրել են իրենց արևելաբանական համատեքստում (տվյալ դեպքում՝ լուսանկարվելով պաղեստինյան ավանդական տարագներով), իսկ երբեմն լուսանկարել են տեղացիներին՝ վերջիններիս ներկայացնելով արևելաբանական տեսանկյունից:

Եթե համեմատենք ընտանեկան դիմանկարները (նկ. 3 և 4), կտեսնենք, որ նրանք կոմպոզիցիոն առումով ունեն որոշակի նմանություն: Չնայած լուսանկարված անձանց քանակի տարբերությանը՝ երկու դեպքում էլ Գրիգորյանին հաջողվել է հասնել տեսանելի համաչափության: Երկու լուսանկարների նմանությունը տեսանելի է նաև ներընտանեկան հիերարխիայի պատկերումից: Տղամարդկանց նստած և կանանց կանգնած դիրքը, բացառությամբ տան մեծը լինելու հանգամանքից¹⁹, ընդգծվում է նաև դետալային լուծումներով. կնոջ՝ կուժ բռնելու, իսկ տղամարդկանց՝ սուր կրելու հանգամանքը խոսում է մշակութային առանձնահատկության մասին՝ ևս մեկ անգամ շեշտելով ընտանիքում սեռերի դերի ու պարտականությունների բաշխումը:

Կարապետ Գրիգորյանի տեսախցիկին պատկանող հետաքրքիր օրինակ է «Արևմտյան զբոսաշրջիկները մզկիթի աստիճաններին» լուսանկարը (նկ. 5): Լուսանկարում կոմպոզիցիոն առումով համաչափորեն և հավասարակշիռ ձևով պատկերված են հետին պլանում վեր խոյացող մզկիթը և նրա դիմաց աստիճանների վրա շախմատաձև կանգնած մարդկանց խումբը: Վերջիններս եվրոպացի և տեղացի տղամարդիկ են, որոնց կարելի է տարբերել իրենց հագուստից. բաց գույնի տաբատը համադրված մուգ գույնի կոստյումի և բոուլեր գլխարկի հետ կազմում է 19-րդ դարի եվրոպացի տղամարդու ոճը: Տեղացիները, չնայած վերնազգեստի և տաբատի եվրոպամետ ոճին, կրում են օսմանյան ֆեզ և արտաքնապես տարբերվում են «հյուրերից»: Ումանց հայացքն ուղղակիորեն սևեռված է դեպի տեսախցիկը, իսկ մյուսները նայում են կողք. սա կարծես ստեղծում է ներքին երկխոսություն խմբի միջև, իսկ լուսանկարին հաղորդում դինամիկ բնույթ:

¹⁹ Խոսքը նկար 3-ում կենտրոնում նստած կնոջ մասին է, ով հավանաբար ընտանիքի գլուխն է՝ տղամարդկանց մայրը:

Արևելաբանական խոսույթն այստեղ ընդգծված է արևելյան միջավայրի, արևմտյան ներկայության և այս միջավայրում լուսանկարչի միջնորդ դիրքի առկայությամբ: Այս օրինակով միանգամայն տեսանելի է հայ լուսանկարչի, տվյալ դեպքում Կարապետ Գրիգորյանի օտարվելու, անտեսանելի լինելու գործընթացը: Իսլամական սրբավայրի դիմաց լուսանկարված արևմտյան մշակույթի ներկայացուցիչների միջև լուսանկարիչը միջնորդ է, որը կապեր է ստեղծում նորեկների և տեղական միջավայրի միջև: Տվյալ դեպքում այդ կապի առիավատյան լուսանկարն է, որը լուսանկարչի հետ միասին կամուրջ է դառնում երկու մշակույթների միջև: Նման օրինակ է նաև «Արևմուտքից ժամանած զբոսաշրջիկը տեղացի ուղեկցորդների հետ» լուսանկարը (նկ.6):

Հայերի՝ արևելաբանության համատեքստում ստեղծագործելու երևույթը (the act of self-Orientalism) հակասություն է ցույց տալիս մի կողմից իրենց՝ տեղական հասարակության մեջ շատ լավ համարված լինելու, և մյուս կողմից՝ արտաքին եվրոպական հայացքի առջև սեփական տարաշխարհիկությունը հռչակելու միջև: Տվյալ դեպքում հատկանշական է, որ Մերձավոր Արևելքի տեղացի լուսանկարիչները պարզապես եվրոպական արևելաբանության նմանակողներ չէին: Նրանք ակտիվ կերպով մասնակցում էին կարծրատիպային պատկերներին դիմակայող հակա-ներկայացումների (counter-representations) արտադրությանը²⁰: Հետևաբար՝ տեղացի բնակիչների՝ հայերի կողմից արած լուսանկարները, որոնք հիմնականում հիշատակվում են որպես «անհայտ», նույնպես սեփական արևելաբանական կողմն ընդգծող թեզի մաս են կազմում:

Հայերը՝ որպես Օսմանյան կայսրության տիրապետության ընթացքում և դրանից հետո տարածաշրջանում լավ ինտեգրված համայնք, ինչ-որ պահի տարբերվում էին տեղի բնակիչներից նախ և առաջ իրենց հավատքով: Որպես միջնորդ հանդես գալով մուսուլման և հրեա բնակչության միջև՝ հայ լուսանկարիչները մի քայլ հետ են գնացել՝ ցույց տալով տեղի բնակիչներին իրենց «այլությունն» ու «չեզոքությունը»: Լինելով եվրոպացիների պես քրիստոնյա, բայց առավելապես մուսուլմանական միջավայրում, հայերն օգտվել են իրենց ձեռքում գտնվող սարքից՝ տեսախցիկից՝ «տեղական այլոց» պատկերելու համար: Սեփական դիրքն արևելաբանական համատեքստում ներկայացնելու փորձն արտացոլում է նրանց ամբողջական ինտեգրումն ու ներգրավվածությունը երուսաղեմի բազմակրոն և բազմամշակույթ հասարակության մեջ:

²⁰ Behdad A., Gartlan, L., *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2013: Հեղինակն այստեղ հղում է կատարում տվյալ հատորի երկու հոդվածների՝ Մերի Ռոբերթսի «Սահմանափակման սահմանները» ("The Limits of Circumscription") և Էսրա Ակցանի «Շրջանակից դուրս: Ստամբուլի համայնապատկերային քաղաք-պատկերագրերը» ("Off the Frame: The Panoramic City-Albums of Istanbul"):

Մշակույթների երկխոսությունն առկա է նաև Էլիա (Եղիա) Կահվեջանի լուսանկարներում: Հայոց ցեղասպանությունը վերապրած Կահվեջանի՝ 1924 թվականից ի վեր արած լուսանկարներն առանձնանում են իրենց բազմաժանրությամբ, դետալների շեշտվածությամբ, հեռանկարի օգտագործման և կրոնական լուսանկարներից ավելի աշխարհիկ միջավայրի անցման շնորհիվ: Իր յուրաքանչյուր պատկերում Կահվեջանն օգտագործել է առօրյա կյանքի «պահը հավերժացնելու» մեթոդը՝ առանց որևէ միջամտության²¹: Բրիտանական մանդատի շրջանում «Էլիա ֆոտո» ստուդիայի ակտիվ գործունեությունը շարունակվում է առայսօր Կահվեջանի թոռան՝ Գևորգի Կողմից Երուսաղեմի հին քաղաքի փողոցներից մեկում:

Գրիգորյանի և Կահվեջանի ժամանակակից և հետագա հայ լուսանկարիչներից էին Մարդիկյանը, Յուսուֆ Թումայանը, Արամ Հաշադուրը (Խաչատրյան), Հրանտ Նաղաշյանը, Կարապետ Յագեջյանը և Գեղամ Զեղայանը²²:

Եզրակացություն

Երուսաղեմում հայերի լուսանկարչական հետքերը 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին վկայում են միջնորդ դերի մասին, որ հայերն ունեցել են Օսմանյան շրջանի Երուսաղեմի բազմաշերտ միջավայրում: Դիտարկելով հայ լուսանկարիչների ներկայությունը արևելաբանական խոսույթում՝ կարելի է եզրակացնել, որ նրանք, մի կողմից, տարբերվելով տեղացիներից և օտարեցնելով նրանց, միևնույն ժամանակ խորապես ինտեգրված էին տեղի հասարակության մեջ: Այս յուրահատուկ դիրքում նրանք ընդունում էին իրենց «այլությունը»՝ լուսանկարվելով եվրոպացի լուսանկարիչների կողմից: Մյուս կողմից, իրենց ինտեգրվածության աստիճանն այնքան մեծ էր, որ եվրոպացիները երբեմն նրանց ընկալում էին որպես տեղացիներ՝ արևելյան հագուստով (օրինակ՝ պաղեստինյան տարագով): Միջնորդությունն առաջին հերթին սկսեց օգտագործվել որպես հաղորդակցության միջոց, իսկ երկրորդ հերթին որպես խոսույթային ըմբռնում: Կարելի է պնդել, որ Երուսաղեմահայերի ձեռնարկած միջնորդության փորձը կրում էր միջկրոնական, միջմշակութային և միջհամայնքային բնույթ: Սա արտացոլում է Սուրբ երկրում հայ լուսանկարիչների պատմական բազմազանությունն ու աշխարհաքաղաքային (cosmopolitan) հատկությունը:

²¹ Է. Կահվեջանի և նրա ստեղծագործության մասին տե՛ս <https://miridavidovitz.blogspot.com/2015/10/elia-photo-and-story-of-eliahkahvedjian.html> (մուտք 30.05.2025): Լուսանկարչական արխիվից մի հատված՝ <https://malikianphotography.com/studios/studio-kahvedjian/> (մուտք 30.05.2025)

²² Զեղայանը սկզբնապես գործունեություն է ծավալել Յաֆոյում, բայց առավել հայտնի էր Գազայում որպես տեղի առաջին լուսանկարչատան հիմնադիր:

THROUGH THE LENS OF HISTORY: THE ARMENIAN PHOTOGRAPHY OF JERUSALEM IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

DIANA GHAZARYAN

*Art Historian, PhD Student
Pázmány Péter Catholic University*

Abstract

The Armenian photographic heritage of Jerusalem occupies a special place in the history of Middle Eastern photography. As Christians, the Armenians and Greeks founded the first Ottoman studios because, while there was a portrait tradition in royal circles, the Islamic faith frowned on the portrayal of the human body, and Muslims were unwilling to be photographed. The Armenians who were accomplished painters and craftspeople (such as goldsmiths) were also well-known as pharmacists and chemists. Armenians with a knowledge of chemistry were generally required for the Daguerreotype process, thus becoming the first photographers in the Ottoman Empire. The Armenian patriarch of St. James Monastery, Yessayi Garabedian, was the first to practice the photographic craft. He even opened a studio and taught youngsters photography, in this way ensuring the continuation of the craft. The study of the role of Armenians in the ecumenical environment of Jerusalem through the lens of history and the philosophy of photography reveals that they were in the position of mediators. While being photographed by Westerners in the context of Orientalism, they themselves photographed local people, thus Orientalizing them. The position of Armenian photographers in both historical and ontological contexts contributes to a broad understanding of the Armenian diasporic presence in the region over centuries.

Keywords: Photography, Armenian photography, Orientalism, Ottoman Empire, Middle Eastern photography, Jerusalem Armenians, Patriarch Yessayi Garabedian, Garabed Krikorian

ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ИСТОРИИ: АРМЯНСКАЯ ФОТОГРАФИЯ В ИЕРУСАЛИМЕ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

ДИАНА КАЗАРЯН

искусствовед, аспирант

Католический университет Петра Пазмани

Аннотация

Армянское фотографическое наследие Иерусалима занимает важное место в истории ближневосточной фотографии. Будучи христианами, армяне и греки стали первыми фотографами на территории Османской империи, поскольку хоть и портретная традиция была широко распространена при султанском дворе, мусульманская религия запрещала изображение человека в любой форме, включая художественную. Армяне, будучи выдающимися мастерами, а также фармацевтами и химиками, одними из первых начали эксперименты со светом и химией. Эти исследования позволили им овладеть знаниями, необходимыми для процесса дагерротипирования.

В контексте истории армянской диаспоры в Иерусалиме примечательно, что первым фотографией занялся патриарх монастыря Свв. Иаковов Есаи Карапетян (1825, 1865–1885). Он даже основал мастерскую, где обучал молодежь фотографии, тем самым заложив основы для её развития в регионе.

Рассматривая роль армянской общины в полирелигиозной среде Иерусалима через призму местной фотографии и истории конца XIX – начала XX века, можно отметить, что армяне выступали в роли посредников. Западные путешественники фотографировали армян в контексте ориентализма, и сами армянские фотографы, снимали местных жителей, также помещая их в этот контекст. Такая позиция армянских фотографов как в историческом, так и в онтологическом контексте способствует широкому пониманию присутствия армянской диаспоры в регионе на протяжении веков.

Ключевые слова: фотография, армянская фотография, ориентализм, Османская империя, фотография Ближнего Востока, иерусалимские армяне, Патриарх Есаи Карапетян, Карапет Григорян

Գրականության ցանկ

1. **Եսայի վարդապետ Կարապետեան Ուզունեան Կեսարիոյ Թալաս-ցի**, Կենսագրական Նօթեր Ս. Եսայի Գ. Պատրիարքին Սուրբ Երուսաղէմի (իւր ձեռքով գրի առնուած), *Սիոն*, 2, 1938, էջ 44–50.
2. **Թաջարյան Ի.**, *Լուսանկարչոյթյան պատմոյթյուն (դասախոսոյթոյններ)*, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2019:
3. Հայ լուսանկարչական արվեստների հետազոտական շտեմարան. Գևորգ Արդուլլահյան. <https://www.lusarvest.org/%D5%A3%D5%B8%D6%80%D5%AE%D5%AB%D5%B9%D5%B6%D5%A5%D6%80/%D5%A1%D5%A2%D5%A4%D5%B8%D6%82%D5%AC%D5%AC%D5%A1%D5%B0%D5%B5%D5%A1%D5%B6-%D5%A3%D5%A5-%D5%BE%D5%B8%D6%80%D5%A3/>.
4. **Abushama H.**, Politics of Portraiture: The Studio of Krikorians, *Jerusalem Quarterly* 81, Spring 2020, p. 140–152 <https://www.palestine-studies.org/en/node/1650018#>.
5. **Badr al-Hajj**, Khalil Raad, Jerusalem Photographer, *Interactive Encyclopaedia of the Palestine Question*, Accessed December 12, 2024. https://palquest.palestine-studies.org/sites/default/files/khalil_raad-Jerusalem_Photographer-_Badr_al-Hajj.pdf.
6. **Karen B., Gavrilis G.**, The Ottoman Millet System: Non-Territorial Autonomy and Its Contemporary Legacy, *Ethnopolitics* 15, N 1, 2015, p. 24–42.
7. **Barsoumian H.**, Eastern Question and Tanzimat Era, *The Armenian People from Ancient to Modern Times. Foreign Dominion to Statehood: The Fifteenth Century to the Twentieth Century* (ed. by Richard G. Hovannisian), vol. 2, London: Macmillan Press LTD, 1997.
8. **Ali B., Gartlan L.**, *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.
9. **Edwards E.**, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford: Berg Publishers, 2001.
10. **Hannavy J.**, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography (A-I Index)*, vol. 1, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2008.
11. **Nassar I.**, Early Local Photography in Jerusalem, *History of Photography* 27, N 4, 2003, p. 320–332. <https://doi.org/10.1080/03087298.2003.10441267>.
12. **Özendes E.**, *Photography in the Ottoman Empire 1839–1919*, 2nd ed., İstanbul: İletişim, 1995.
13. **Powers Th.**, Jerusalem's American Colony and Its Photographic Legacy, 2009. <https://israelpalestineguide.wordpress.com/my-articles/jerusalem-american-colony-and-its-photographic-legacy/> (accessed March 1, 2022).
14. **Said Ed.**, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1978.
15. **Yeshayahu Nir**, *The Bible and the Image: The History of Photography in The Holy Land, 1839–1899*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Նկարների ցանկ

1. Պրուսիայի Վիլհելմ II-ի պետական այցը Երուսաղեմ. Թագավորական ընտանիքը Արքաների դամբարանում: Երուսաղեմ, Ամերիկյան գաղութ. Ֆոտո բաժնի լուսանկարիչ, 1898 (LC-M32- 13707)
2. Այցելություն ժայռի Գմբեթ, 1900 թ., լուս.՝ Կարապետ Գրիգորյանի , աղբյուր՝ Malikian Photography Collection www.malikianphotography.com
3. Ընտանեկան նկար Պաղեստինի տարագով, մոտ 1925 թ., լուս.՝ Հովհաննես Գրիգորյանի, աղբյուր՝ Malikian Photography Collection www.malikianphotography.com
4. Քուրքիան ընտանիքը ստուդիայի կողմից տրամադրված պաղեստինյան տարագով, մոտ 1910, լուս.՝ Կարապետ Գրիգորյանի, աղբյուր՝ Project Save Photograph Archive
5. Արևմուտքից ժամանած զբոսաշրջիկը տեղացի ուղեկցորդների հետ, 1900-ականներ, լուս.՝ Կարապետ Գրիգորյանի, աղբյուր՝ Malikian Photography Collection www.malikianphotography.com
6. Պաղեստինյան վերնախավի ներկայացուցիչների դիմանկարներ, լուս.՝ Հովհաննես Գրիգորյանի, աղբյուր՝ Kedem auction house

Ընդունվել է՝ 24.04.2025

Գրախոսվել է՝ 12.06.2025

Հանձնվել է տպ.՝ 11.09.2025



1



2



3



4



5



6