

ԻՎԵԹ Ն. ԹԱԶԱՐՅԱՆ

ՍՊԱՀԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐԸ, ՌԵԶԱ ԱԲԲԱՍԻՆ ՈՒ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 1999 ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆ

Պարսկական գեղանկարչությունը, ինչպես և Իրանի ողջ պատմությունը, անցել է բազմաթիվ վայրիվերումների միջով, որոնք ուղղակի և անուղղակի կերպով կապված են եղել սոցիալ-ֆազական և կրոնական գործոնների հետ: Գեղանկարչությունը զարգանում էր մի իրավիճակում, երբ գրեթե բացակայում էր ֆազական կայունությունն ու ստեղծագործական ազատությունը: Գեղանկարչությունը Իրանում զարգանում էր այն պարագայում, երբ դեկավար անձը (շահը կամ մի այլ պաշտոնյա) հետաքրքրված էր արվեստի այդ հյուղով, կամ ինչ-ինչ պատճառներով հովանավորում էր այն: Բնական է, որ երբ արվեստի մի որևէ հյուղի զարգացումը պայմանավորված է մեկ անձով ապա, քատերաբեմից վերջինիս հեռացումով դադարում է նաև այդ զարգացումը: Գեղանկարչության Սպահանի դպրոցը նույնպես ենթարկվել է այս օրինաչափությանը:

Երբ Շահ Թահմասբը 1552 թ. դադարեցրեց աջակցությունը արվեստագետներին, կազմալուծվեցին նաև նկարչատները, և շատ արվեստագետներ ստիպված եղան մեկնել Մաշհադ ֆազքը կամ Հնդկաստան: Որոշ գեղանկարիչներ էլ հիմնեցին մասնավոր արվեստանոցներ և սկսեցին նկարագարդել գրքեր ազնվականների համար, կամ ստեղծել առանձին գեղանկարներ: Շահ Իսմայիլ Երկրորդի իշխանության գալուց հետո՝ 1576 թ., շնորհիվ այն հետաքրքրության, որ կար նկարչատների նկատմամբ, արվեստագետները

միավորվեցին՝ որպես կենտրոն ունենալով Ղազվիևի գրադարանը և շարունակեցին ստեղծագործել:

1577 թ. Շահ Իսմայիլ Երկրորդի մահից հետո այդ նկարչատունը նորից անկում ապրեց: Երբ Շահ Աբբաս Առաջինը 1597 թ. մայրաքաղաքը պաշտոնապես Ղազվիևից տեղափոխեց Սպահան, ընդլայնեց արքունի կառույցները: Այստեղ նկարչատներն առանձնացվեցին գրադարաններից և ձեռք բերեցին անկախ կարգավիճակ:

Հետագայում՝ Սեֆևիդների իշխանության վերջին տարիներին նկարչատները բազմացան, որոնցից հիսունը գտնվում էր պալատում, իսկ մյուսները՝ պալատից դուրս: Սրանցից յուրաքանչյուրն ուներ հատուկ պարտականություն: Արվեստանոցն ուներ իր ղեկավարը և ըստ եղած տարածքի ու աշխատանքի ծավալի՝ կային անհրաժեշտ քանակի աշխատողներ: Յուրաքանչյուր արվեստանոց ուներ «մոշարաֆ» կոչվող հարկային վերահացու և նրա պարտականություններից էին արվեստանոցի եկամուտները, վաճառքն ու ծախսերն արձանագրելը: Մոշարաֆը պատասխանատու էր տեսուչի առջև և պետք է հաշվետու լիներ նրան¹:

Արվեստանոցի տնօրենին կոչում էին «հավաֆատեր»: Արվեստանոցների տեսուչը մոշարաֆի զեկույցը մանրակրկիտ լսելուց և ուսումնասիրելուց հետո կազմում էր համապարփակ զեկույց և ներկայացնում լիազոր նախարարին: Առանց լիազոր նախարարի ստորագրության, որևէ փաստաթուղթ վավերական չէր: Լիազոր նախարարի հաստատումից հետո, ստորագրում էր հաշվապահը, իսկ տեսուչը կնքում էր այն: Այդ ձևակերպումներից հետո ստացականը պատրաստ էր գումարներ ստանալու համար:

¹ ՏԵ՛Ա Է. ՔԵՆՎԻՓՐ, ՔԵՆՎԻՓՐԻ համալսարանիան նորերը, Թարգ. ՔԵՂՏԱՎԻՍ ԶԱԽԱՆՂԱՐԻ, (Խարազմի), ԹԵԽՐԱՆ, 1981թ., էջ 145 /պարսկ./:

Շահ Աբբաս Առաջինը 1588 թ. տասնյոթ տարեկանում բազմեց Իրանի գահին: Այդ պահին երկիրը ծանր պայմաններում էր և ուներ բազմաթիվ խնդիրներ. այդ թվում՝ կառավարության դատարկ գանձարանը, «ղզլբաշներին» հակակառավարական դավադրությունը, արևմտյան սահմաններում օսմանցիների սպառնալիքները և արևելքում՝ ուզբեկների հարձակումները²: Շահ Աբբասը կարողացավ վերացնել խառնաշփոթ իրավիճակն Իրանում ու կարգուկանոն հաստատեց. տիրեց հարաբերական անդորր:

Շահ Աբբաս Առաջինի իշխանության տարիներին նոր մայրաքաղաք Սպահանը դարձավ Իրանի հզորության ու կայունության խորհրդանիշ: Մայրաքաղաքի տեղափոխումը Ղազվինից Սպահան տեղի ունեցավ 1598 թ.³: Շահը հովանավորում էր արվեստները: Բայց և այնպես, արվեստի տարբեր ճյուղերի հանդեպ Շահի ցուցաբերած հովանավորչական քաղաքականությունը բացատրվում էր ոչ այնքան թագավորի գեղագիտական հակումներով, որքան քաղաքական ու տնտեսական դրդապատճառներով:

Կարելի է ենթադրել, որ Շահ Աբբասը գեղարվեստական իրերը դիտարկում էր իբրև կարևոր կապիտալ և այդ ստեղծագործությունների արժեքն առավելապես գնահատում էր տեղացի և օտար գնորդների, այլ ոչ թե իր նաշակով: Հիշատակվում է, օրինակ, որ Ռեզա Աբբասիի գեղանկարն այնքան է գերել թագավորին, որ նա համբուրել է արվեստագետի ձեռքը⁴: Նույնիսկ ենթադրություն կա որ, երբ Ռեզա Աբբասին զբաղվում էր գեղագրությամբ, հարկ եղած դեպքում թագավորը անձամբ էր մոմը պահում⁵:

² Տե՛ս **Յ. Աժանդ**, Կերպարվեստի Սպահանի դպրոցը, (Ֆարհանգեստանե հոնար), Թեհրան, 2006թ., էջ 31 /պարսկ./:

³ Տե՛ս **Դ. Թ. Ռայս**, Իսլամական արվեստ, թարգ. **Մահմալեֆ Բահար, Էլմի Ֆարհանգի**, Թեհրան, 2-րդ հրատարակություն, 2002թ., էջ 155 /պարսկ./:

⁴ Տե՛ս **Ա. Թաջբախե**, Սեֆևիների պատմությունը, Նավիդե Շիրազ, Շիրազ, 1999թ., էջ 204 /պարսկ./:

⁵ Տե՛ս **Ռ. Սիվերի**, Սեֆևիների շրջանի Իրանը, թարգ. **Ա. Սաբբա**, Քերպե Թեհրան հրատ., Թեհրան, 1984, էջ 115 /պարսկ./:

Շահ Աբբասի օրոք Սպահանը դարձավ ֆաղափական ու առևտրական խոշոր կենտրոն, կառուցվեցին շուկաներ, մզկիթներ, պալատներ, դպրոցներ և գործատներ: Նոր մայրաքաղաքը զարգացնելու համար Շահը խրախուսեց ներդրումները, և կարճ ժամանակ անց, տարբեր ազգերի առևտրականներ ու գործարարներ բնակություն հաստատեցին Սպահանում՝ նպաստելով առևտրի աշխուժացմանը: Նա Սպահան քաղաքի հին կառուցվածքի մեջ էական փոփոխություններ չկատարեց և որոշեց կառուցապատման աշխատանքներն իրականացնել քաղաքի հին թաղամասերից ֆիջ հեռու: Դրա հետևանքով Սպահանն ունեցավ ավանդական և նորաոճ հատվածներ: Այսպիսով, Սպահան քաղաքի կառուցման մեջ համադրվեցին ավանդապատումներն ու նորարարությունը: Շահ Աբբաս Առաջինի իշխանության հետագա տարիներին զարգացան նաև արդյունաբերության և արվեստի տարբեր ոլորտները:

Նոր Սպահանի կենտրոնը՝ «Նախե Ջահան» հրապարակը, ուղղանկյունաձև էր՝ 507 մետր երկարությամբ և 157 լայնությամբ: Ավելի քան երեք տասնամյակի ընթացքում նրա շուրջը կառուցվեց երկհարկանի գավիթ՝ բոլոր չորս անկյուններում կարևոր շենքերով: Այդ համալիրը Սեֆևյան իշխանության վերակենդանացման խորհրդանիշն էր: Մուսֆի հյուսիսային կողմում էր գտնվում Շահի շուկան և Մեծ շուկան, որը պետության տնտեսական գործունեության սիրտն էր, և նրա վեհաժողովը չափերն ու պատերի տեսքը ցույց էին տալիս Շահ Աբբասի ջանքերը՝ առևտուրը զարգացնելու և արդյունաբերության նոր ոլորտներ ստեղծելու ուղղությամբ:

Հրապարակի հարավային կողմում գտնվում էր Շահի մզկիթի ամրակուռ շինությունը, որը խորհրդանշում էր Սեֆևյան դինաստիայի հավատարմությունը իսլամի շիա ուղղությանը և կրոնի ու պետության միջև հիմնավոր կապը: Հրապարակի արևմտյան կողմը հարում էր թագավորի պալատին և դատարաններին, որը երկրի կենտրոնացված իշխանության վարչական

սիրան էր: Հրապարակի արևելյան հատվածում էր գտնվում Շեյխ Լորֆուլլահի մզկիթը, որը համարվում էր Շահի անձնական մզկիթը: Այն վեհաժողովի ադաբատեղի էր և ընդգծում էր թագավորի ծագումնաբանությունն ու դերակատարությունն իր ժողովրդի կրոնական առաջնորդման գործում⁶: «Զարբադ» կոչված պարտեզը կառուցվեց ֆադաբատեղիի բնակչության համար իբրև ժամանցի վայր, իսկ Զայանդեռուդ գետն՝ իր մեծաժողով կամուրջներով դարձավ զբոսաշրջիկներին հյուրընկալելու վայր:

Շահ Աբբասի ջանքերով Սպահանն ի վերջո դարձավ ծաղկուն ֆադաբ, որի կենտրոնական պողոտաները լի էին արհեստանոցներով և խանութներով: Օտարերկրյա առևտրականները Չինաստանից, Հնդկաստանից, Կենտրոնական Ասիայից, Արաբիայից և անգամ Օսմանյան կայսրությունից սպահանցի արհեստավորների պատրաստած իրերը գնելու նպատակով այցելում էին մայրաքաղաք:

Տեղացի արվեստագետների և արհեստավորների կողմից ավելացան նաև հազարավոր հայեր, որոնց Շահ Աբբասը Արաբսի հովտից ու Հայաստանի կենտրոնական շրջաններից բռնի տեղահան էր արել ու տեղափոխել Սպահանի մոտ: Հայերը հաստատվեցին Սպահանի մերձակայքում, Զայանդեռուդ գետի աջ ափին՝ հիմնելով Նոր Զուղան: Այստեղ հաստատված հայ արհեստավորներն ու արվեստագետները նպաստեցին արվեստների ծաղկմանը Սպահանում:

Շահ Աբբասը հատուկ ֆադաբականություն էր վարում հայերի նկատմամբ: Բավական հոգատար էր նրանց հանդեպ: Առաջել Դավրիժեցիին արձանագրել է, որ Շահ Աբբասն ի պատասխան այն պարսիկների, որոնք դժգոհել էին հայերի նկատմամբ Շահի բարյացակամ

⁶ Տե՛ս Ա. Վեյլ, Շահ Աբբասը և Սպահանի արվեստները, թարգ. Ա. Թադդա, (Ֆարհանգսարայե հոնար) հրատ., Թեհրան, 2006, էջ 23 /պարսկ./:

լինելու պատճառով, պատասխանել էր. «Դուք այդ դատարկ սիրալիրության համար մի վշտանա՞ք ու ինձ մի մեղադրե՛ք... Ես նրանց չբերեցի իրենց օգուտի համար, այլ սրպեսզի մեր երկիրը շենացվի ու մեր ազգն ավելանա: Եվ այժմ էրիստոնյա ազգի մարդկանց, որոնք իրենց երկրից եկել ու այժմ այստեղ են ապրում, էթե նրանց մաս առ մաս կոտորենք, հոդ առ հոդ բաժանենք, նրանցից ոչ ոք մեր կրսնին չի դառնա, նաև մյուսները՝ խրատելով, կսկսեն թափուն փախչել և վերադառնալ իրենց երկիրը, իսկ մեր աշխատանքը իզուր կանցնի: Այդ պատճառով եմ ես նրանց նկատմամբ սիրալիր»⁷:

Սեֆևյան հարստության վարչաճաղաճական կենտրոնացումը Սպահանում, բազում արվեստանոցների հիմնումը, թագավորի աջակցությունն արվեստագետներին, Իրանի հարաբերությունների ընդլայնումը Արևելքի ու Արևմուտքի հետ, արևմտյան արվեստին ընդառաջ գնալը պայմաններ ստեղծեցին, որ հիմնադրվի Սպահանի մանրանկարչական դպրոցը:

Անուրանալի է Շահ Աբբաս Առաջինի կարևոր դերը արվեստի այդ դպրոցի ձևավորման ու զարգացման գործում: Շահ Աբբաս Առաջինի և Շահ Աբբաս Երկրորդի ժամանակաշրջանում Իրանի գլխավոր նկարիչը՝ «նադաբաշին», արժանանում էր «Աբբասի» տիտղոսին (թարգմանաբար՝ Աբբաս=առյուծ իսկ Աբբասի=այն անձը, ով Շահ Աբբասի կողմից ստանում է հատուկ կարգավիճակ) և կարող էր այդ տիտղոսը կիրառել իր մակագրության մեջ: Ռեզա Աբբասին այն բացառիկ գեղանկարիչներից էր, որ Շահ Աբբաս Առաջինից ստացել էր այդ տիտղոսը:

Սեֆևյանների ժամանակաշրջանում թագավորական գրադարանները սովորաբար կազմված էին երկու հիմնական մասերից. մի մասը գրքերի պահպանման համար էր, իսկ մյուս մասը՝ նոր գրքերի պատրաստման: Այս մասի արվեստագետները դասակարգվում էին ըստ

⁷ Ա. Դավրիժեցի, Պատմություն, Եր., 1988, էջ 62:

մասնագիտության և հատուկ սենյակներում աշխատում էին արժուևիքի պատվերների կատարման համար: Թագավորական գրադարանում արվեստանոցը կոչվում էր «Սուրաթխանե», որտեղ աշխատում էին գեղանկարիչներն ու ուրվագծողները: Ավելի ուշ «սուրաթխանե» անվանափոխվեց «Նադաթխանե» (թարգմ.՝ նկարչատուն): Նկարչատան ղեկավարին անվանում էին «Նադաբաշի» (գլխավոր նկարիչ):

Գեղանկարչության ոլորտում ներդրումներն ու պետական հովանավորությունը, արվեստանոցների կառավարման ճշգրիտ կարգն ու կանոնը, պետական այրերի կողմից ցուցաբերվող հովանավորությունը, արվեստանոցներում արտադրանքի և ստեղծագործությունների որակի վերահսկողությունը, ինչպես նաև արվեստագետներին նյութապես ու հոգեպես շահագրգռելը այն գործոններն էին, որոնք ստեղծեցին հիմք «Սպահանի դպրոց» անվամբ արվեստի ու գեղանկարչության նոր սեփ երևան գալու համար:

Ռեզա Աբբասին XVII դարի Սպահանի դպրոցի հիմնադիրն է ու նրա ամենահայտնի ներկայացուցիչը: Նրա ղեկավարությամբ գործող դպրոցը բարգավաճել է ու ընդարձակվել: Վստահորեն կարող ենք ասել, որ մեր օրերում Ռեզա Աբբասին անունը Սպահանյան դպրոցի հոմանիշն է դարձել: Այս դպրոցի սաներն էին, որ խզեցին կապը նկարչության և գրականության միջև, և նկարիչները հեռացան իրանական գեղանկարչության նախկին ավանդույթներից: Սա հնարավորություն տվեց, որ առօրյա իրադարձությունները նույնպես հայտնվեն նկարիչների տեսադաշտում: Սպահանի դպրոցում, նախկին դպրոցների համեմատ, փոխվեցին մարդկային կերպարների համաչափությունները: Վերջիններս սկսեցին պատկերվել բարձր հասակով և գեղեցիկ կազմվածքով. ըստ էության այս դպրոցի շատ ստեղծագործություններում մարդը հորինվածքների հեղափոխումն էր: Նվազեց մարդկային կերպարների բանակը, մինչդեռ

նախկինում գեղանկարները բազմակերպար էին: Նկարիչները կրում էին եվրոպական արվեստի ազդեցությունը:

Այդ ազդեցությունը պայմանավորված էր Իրան ներմուծված եվրոպական արվեստի գործերով և Սպահանում բնակվող եվրոպացի նկարիչների հետ անմիջական շփմամբ: Իրենց դերը խաղացին նաև Նոր Զուղայում բնակվող հայերի և Հնդկաստանի Գուրբանի դպրոցի⁸ նկարիչների աշխատանքները: Սպահանի դպրոցի ծաղկման շրջանում հանդիպում ենք այնպիսի նկարչական աշխատանքների, որոնց մեջ նկատվում է ծավալի, խորության, լույսի ու ստվերի ցուցադրման ձգտում: Սա գուզադիպում է եվրոպական թեմաների նկատմամբ օրավուր ահող հետաքրքրության և մեծամասշտաբ կտավներում յուղաներկի օգտագործման հետ⁹:

Այնուամենայնիվ, եվրոպական արվեստի անմիջական ներթափանցումը այս նոր ալիքի ի հայտ գալու միակ պատճառը չէր: Հնդկաստանի հետ կապն ու հայերի ներկայությունը Նոր Զուղայում նույնպես իրենց դերն էին խաղում այս հարցում:

Այս «դպրոցում» արվեստագետները հրաժարվեցին նաև մանրանկարչության մեջ հորինվածճային հարդարանքներից ու խճեկված զարդարանքներից և բավարարվեցին փոքր ծառերով, թփերով և ծաղիկներով, որոնցով լրացվում էր տեխտը: Սպահանի դպրոցի գեղանկարներում ակնհայտորեն երևում է բնորդի մասնագիտությունը, դիրքն ու պատշաճությունը: Ուշադրություն դարձվեց աչքերի, շրթունքների, էթի, մազերի և արտահայտիչ այլ տարրերի

⁸ Հնդկաստանի Գուրբանյան (Մեծ Մոդուլների) կայսրությանը վերաբերող արվեստն է, որը Հոմայուն Եսի (XVI դարի կեսերին) աջակցությամբ սկիզբ առավ և որի զարգացումը շարունակվեց մինչև Մոհամմադ Շահ Գուրբանի ժամանակները (XVIII դարի առաջին կեսը):

⁹ Տե՛ս Ռ. Փաֆազ, Իրանի նկարչությունը վաղ ժամանակաշրջանից մինչ այսօր, Թեհրան, 2007, էջ 133 /պարսկ./:

վրա: Դեմքերն ընդհանուր առմամբ կանացի նրբություն ստացան, այն աստիճան, որ երբեմն դժվար է լինում տարբերել՝ պատկերվածը սղամարդ է, թե՞ կին:

Մեղմ ներկապնակի դաշտում երբեմն աչքի է ընկնում ոսկեգույնը՝ առանձին, երբեմն էլ մի այլ գույնի հետ համադրված: Ընդհանուր առմամբ գծանկարներում բացի բուն գծանկարի թանաֆի գույնից, առավելագույնս աչքի են ընկնում երկու որևէ այլ գույն: Նույն գույները, որ կիրառվել են գեղանկարիչների ու գեղագիրների կողմից, խորհրդանշում են համեստություն և պարզություն: Հավանաբար և՛ գեղագիրների, և՛ նկարիչների բուն նպատակն էր, որ դիտողի ուշադրությունը հրավիրեն միայն պատկերված անձի վրա: Նրանք խուսափում էին ցանկացած շեղումից: Մանրամասնություններին դիմում էին միայն սպալորությունը կրկնապատկելու նպատակով:

Սպահանքի դպրոցում մեղմ գույների առկայությունը գուցե կարելի է կապել այդ շրջանում տարածված սուֆիզմի հետ¹⁰: Գույների բազմազանությունն այս դպրոցում փոխարինվում է գծերի բաղադրիչների նոր որակով, որը նախկինում սահմանափակվում էր: Այժմ սահուն կերպով և հկունությամբ ուրվագծին հոգի է հաղորդվում, այն աստիճան, որ նույնիսկ որոշ գեղանկարներում ներկ չի օգտագործվում:

Անձնավորումը սովորաբար իրանական գեղանկարչական այլ դպրոցներում օգտագործվում էր որպես ուրվագծման գլխավոր հիմք, այն աստիճան, որ դիմանկարչությունը փոխարինեց գրքերի նկարագրողականը և տարածվեց արժույթից դուրս հասարակության այլ խավերի՝ գյուղացիների, դերվիշների մեջ:

¹⁰ Սուֆիզմը՝ սուֆիական իսլամը կամ թասավուֆը միստիկական հոսանք է իսլամում, դասական արաբա-մուսուլմանական փիլիսոփայական հոսանքներից մեկը: Ըստ սուֆիստների՝ սուֆիզմը հոգու մաքրումն է պիղծ հատկություններից: Այս հասկացության տակ միավորվում են այն բոլոր մահմեդական ուսմունքները, որոնց նպատակը տեսական հիմունքների և գործնական միջոցների մշակումն է, որոնց գործադրմամբ մարդը ճանաչում է Աստծուն: Որոշ սուֆիներ, որպես կրոնական համոզումների հեմարիտ ուղի, կյանքում ընտրում են մենությունը, ազատությունը և թափառաբեկությունը: Այդ սուֆիներին սովորաբար անվանում են դերվիշներ:

Ռեզա Աբբասիի ինֆնուրյունը երկար ժամանակ եղել է ուսումնասիրողների ֆննարկման առարկա: Պատճառը տարատեսակ դրոշմակնիքների տակ եղած ստորագրությունների տարբերությունն է՝ Ռեզա, ադա Ռեզա և Ռեզա Աբբասի անուններով: Մշտապես հարց է առաջացել, թե արդյո՞ք ադա Ռեզան, Ռեզան և Ռեզա Աբբասին միևնույն անձնավորությունն են, թե երեք տարբեր անձինք: Այսօր արդեն Ռեզա Աբբասիի կենսագրությունը վերծանելու համար գոյություն ունեն հինգ հավաստի աղբյուրներ, ըստ որոնց՝ Ռեզան, ադա Ռեզան և Ռեզա Աբբասին նույն անձն է, սակայն երեք անունով ու կնիքներով¹¹: Այս տեսակետը վերջնականապես ապացուցեց Շիլա Քոնրադը 2006 թվականին Ռեզա Աբբասիի մասին իր ծավալուն գրքում¹²:

Սեֆելյան հայտնի գեղանկարիչ Ռեզա Աբբասին ազգվել է Մինասից: Ո՞վ է եղել Մինասը: Նա XVII դարի Նոր Զուղայի հայտնի նկարիչներից էր: Մինասի մասին գրվել են զանազան ուսումնասիրություններ: Բազում աշխատանքներ են վերագրվում նրան, որոնք կատարվել են նկարչի կենդանության օրոք կամ XVIII դարում: Հավաստի ու վստահելի աղ-

¹¹ Բայց ժամանակին, հետազոտողներից շատերը համոզված են եղել, որ դրանք երեք տանձին նկարիչներ են: Շիլա Քոնրադը Ռեզա Աբբասիի մասին իր գրքում ներկայացնում է վերոհիշյալ հետազոտողների կարծիքները և այստեղ հարկ ենք համարում մեջբերել փաստերից մի ֆանիսը¹¹. «1912 թ. Մարտինը գտնում էր, որ ադա Ռեզան նույն ինքը Ալիսեզա Թաբրիզի գեղագիր իտալացին է, որը կատարում էր նկարչական աշխատանքներ: Շուրջը 1914 թ. ադա Ռեզա նկարչին տանձնացնում է Ալիսեզա գեղագրից: 1929 թ. Արևոլդը ադա Ռեզային և Ռեզա Աբբասիին երկու տարբեր անձինք է համարում: Բլաշերն էլ նույն տարում նման կարծիք է հայտնում: 1930 թ. Դիմանդը Ալիսեզա Աբբասիին համարում է Շահ Աբբասի ժամանակաբաժանի գեղագիր-նկարիչ և Ադա Ռեզային Շահ Թահմասրի գանակալության վերջին տարիների նկարիչ: 1933 թվականին Բենյոն-Վիլիսնսինը և Գրեյը իրենց համատեղ գրքում Ռեզա Աբբասիին տարբերում են ադա Ռեզայից: 1934 թ. Էքթինգհաուզենը ադա Ռեզային համարում է ավելի վաղ շրջանի գործիչ, քան Ռեզա Աբբասին էր և նրանից տարիքով ավելի մեծ: Քյունհենը 1939 թ. համոզված էր, որ Ռեզային իր ժամանակակիցները անվանել են ադա Ռեզա, որը հետագայում հանաչվել է որպես «Ռեզա Աբբասի»: 1961 թ. Բազիլ Գրեյը ադա Ռեզային և Ռեզա Աբբասին տանձին նկարիչներ էր համարում, և Գրուբեն էլ նույն կարծիքին էր 1962 թվականին: 1976 թ. Անտոնի Վեյլը Ռեզա Աբբասիին և Ռեզային նույնացնում է, սակայն հիմնավոր պատճառներ չի ներկայացնում իր տեսակետը ապացուցելու համար»:

¹² Տե՛ս նույնը, էջ 40:

բյուրը, որը համեմատաբար ամբողջական տեղեկություններ է հաղորդում Մինասի մասին, Առաֆել Դավրիժեցու «Պատմություն»-ն է: Նրան անդրադարձել է արվեստագետ Մանյա Ղազարյանն իր «Հայ Կերպարվեստը XVII-XVIII դդ.» մենագրության մեջ: Կարող ենք ավելացնել նաև Արամ Երեմյանի «Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը» և Լևոն Մինասյանի «Վարպետ Մինաս. Զուղայի հայտնի նկարիչ»¹³ ուսումնասիրությունները:

Մինասը ինքնուս նկարիչ էր և իր ժամանակակիցների համեմատությամբ համարվում էր ինքնատիպ ու տարբեր: Դավրիժեցին իր գրքում Մինասին ներկայացնում է որպես Իրանի ժողովրդի պարծանք ու հպարտություն: Նա ավելացնում է. «Արվեստի առավել վայելչակերտ, գեղեցկատիպ, չֆնադատես հորինվածքի համար ջուղայեցի մեծամեծները տանում էին իրենց ապարանքների, տների հարկերը ծաղկելու և նկարագարդելու»¹⁴:

Նոր Զուղայի հայտնի ապարանքներից էր մեծանուն հայ հոջա Պետրոս Վելիջանյանի տունը, որի որմնանկարները, ըստ Հ. Տեր-Հովհանյանի, Ա. Երեմյանի և Մ. Ղազարյանի, Մինասի գործերն են: Առաֆել Դավրիժեցին ընդգծում է հոջա Սաֆրազի տան զարդարանքը, որը Մինասի վրձնի գործն էր և նշում է, որ Շահ Սաֆի Սեֆեհին առաջին անգամ Մինասի գործը դիտել է հոջա Սաֆրազի տանը և Մինասին հրավիրել զարդարելու իր պալատները¹⁵: Այս պատմության մանրամասները հետևյալն են. Մի օր երբ Շահ Աբբասը հյուրընկալ էր, հոջա Սաֆրազի տանը, նկատեց տան պատերի չֆնադ զարդանկարները և հետաքրքրվեց, թե ով է նկարիչը: Դրանից հետո Մինասը ներկայացավ թագավորին և Շահ Աբբասը ցանկություն

¹³ Ա. Դավրիժեցի, Պատմություն, Եր., 1988: Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դդ, Եր., 1974: Ա. Երեմյան, Նկարիչ Մինասի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական գծերը. - Անտիտ, 1938, N 4-5: Լ. Մինասյան, Վարպետ Մինաս. Զուղայի հայտնի նկարիչ. - «Արվեստը և ժողովուրդը» ամսագիր, արեգակնային տոմարով 1356 թ., Երևանի պր. ամիս (1977 թ. օգոստոս-սեպտեմբեր), հ. 179 /պարսկ./:

¹⁴ Տե՛ս Ա. Դավրիժեցի, էջ 321-322:

¹⁵ Նույն տեղում:

հայտնեց, որ նա նկարի թագավորի շատ տգեղ աշխատողներից մեկի՝ «Զրագիտանի» պատկերը¹⁶: Բուլոբ ներկաները հասկացան թագավորի մտադրությունը: Զրագիտանը նկարելու ողջ ընթացքում ծամածուրքյուններ էր անում, որպեսզի նկարչի ուշադրությունը շեղի, առանց հասկանալու, որ նկարիչը նրա հենց այս պահվածքի շնորհիվ ավելի լավ էր կարողանում բացահայտել իր դիմագծերը: Աշխատանքի ավարտից հետո ներկաները չկարողացան թաքցնել իրենց հիացմունքը, տեսնելով, թե որքան է նման նկարը Զրագիտանի դեմքին: Հենց այս միջադեպից հետո Մինասը դուրս եկավ հայկական նեղ շրջանակից և ձեռք բերեց մեծ համբավ՝ նկարելով հարուստների ու ազնվականների տներում:

Հայտնի է, որ թագավորն արտակարգ գեղեցիկ նկարի համար (թեման՝ Բագեն և նրա պահակը) Մինասին ուշադրության է արժանացնում, նվիրում է 12 թուման¹⁷ պարգևավճար և պատվո պատմունեան: Թագավորը ցանկանում է նրան տալ արքունի զինվորականի պաշտոն, որպեսզի այդ պատրվակով աշխատավարձ վճարի, սակայն Մինասը չի ընդունում առաջարկությունը՝ գերադասելով որպես հասարակ նկարիչ իր դպրոցում արվեստագետ սաներ կրթել ու նախկինի պես ապրել հարուստների տների պատերը զարդարելով:

Այդ մասին է վկայում մի մակագրություն, որը գտնվել է 1970 թ. Նոր Զուղայի Ս. Բերդեհեան¹⁸ եկեղեցու գմբեթը նորոգելիս: Այնտեղ գրված է, որ պատկերները նկարել են Մինասն ու Մարտիրոսը, իսկ ծաղիկներն ու թփերը պատկանում են Աստվածատուրի վրձնին¹⁹: Քամրան Աֆշար Մոհաջերն իր «Իրանցի արվեստագետն ու մոդեռնիզմը» գրքում Մինասի մասին գրում է. «Մինասն առաջին արվեստագետներից էր, ով Իրան ներմուծեց

¹⁶ Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Ա. Հովհաննիսյան, Նոր Զուղա, Խոջայական ապարանների գեղարվեստական հարդարանքը (XVII-XVIII դդ.), Եր., 2007, էջ 11:

¹⁷ Պարսկական դրամի միավոր:

¹⁸ Եկեղեցին 1627 թ. կառուցել է Խոջա Պետրոս Վելիջանյանը:

¹⁹ Տե՛ս Լ. Մինասյան, Վարպետ Մինաս. Զուղայի հայտնի նկարիչ. - Արվեստը և ժողովուրդը, ամսագիր, արեգակնային տոմարով 1356 թ. Շահրիվար ամիս (1977 թ. օգոստոս-սեպտեմբեր), հ. 179, էջ 29-30 /պարսկ./:

էվրոպական գեղանկարչության թեմաներ: Երիտասարդ տարիներին նա սովորել է մի էվրոպացի ուսուցչի մոտ, ապա՝ բնակություն հաստատել Սպահանի Նոր Զուղայում»²⁰:

Սպահանի Ս. Ամենափրկիչ եկեղեցու արխիվում պահվում է Շահ Սեֆեյիից Մինասին ուղղված մի վավերագիր: Դա Շահ Սեֆեյիի զգուշացումն ու հրավերն է, որ նա աշխատանք շարունակի: Բանն այն է, որ Մինասը անախարս էր թողել թագավորի պալատներից մեկի նկարագրողումները և մի կողմ էր փառել²¹ (փաստաթուղթ 11):

Նոր Զուղայի հայերի մեջ տարածված նկարչությունը և մեզ հասած ստեղծագործությունները կրել են նատուրալիստական նկարչության ազդեցությունը և օգտագործել են էվրոպական, հատկապես իտալական և հոլանդական գեղանկարչության սեղաններ²²: Սպահանի գեղանկարչական սեղանի հիմնադիր Ռեզա Աբբասին որոշ ժամանակ աշխատել է Մինաս նկարչի մոտ²³: Հաշի առնելով այն հանգամանքը, որ Մինասը դիմանկարչության և որմնանկարչության մեջ շատ հմուտ վարպետ էր և նույն հմտությունները նաև առկա էին Ռեզա Աբբասիի արվեստում, կարելի է եզրակացնել, որ Ռեզան կա՛մ ուղղակի Մինասի հետ համագործակցել է, կա՛մ նրա ստեղծագործությունների ազդեցության տակ է եղել:

Մինասը համարվում էր էվրոպական արվեստի կրողներից մեկը, որի մոտ սովորելը Ռեզա Աբբասիի համար մեծ պատիվ էր:

Ռեզա Աբբասիին բնորոշ են խաղաղ բանաստեղծական հորինվածքները, որտեղ մարդկային կերպարները կերպավորվում են սահուն, փակ ուրվագծերով:

²⁰ Տե՛ս Ա. Մոհաջեր, Իրանցի արվեստագետը և մոդեռնիզմը, Թեհրան, 2005, էջ 34 /պարսկ./:

²¹ Փաստաթղթի բնօրինակը 11 համարի ներքո գտնվում է Սպահանի վանքի թանգարանի արխիվում:

²² Տե՛ս Ռ. Հիլենբրաուն, Սեֆյան ժամանակաբաժանի Իրանի պատմությունը, թարգ.՝ Թադուբ Աժանդ, Ջամիլ, Թեհրան, 2001թ., էջ 526 /պարսկ./:

²³ Տե՛ս Թ. Աժանդ, նույն տեղում, էջ 194:

Ռեզայի շփումները հասարակության տարբեր խավերի հետ, այդ թվում՝ ըմբիշների և սուֆիականների, անմիջական ներգործություն ունեցան նրա արվեստի վրա: Սկզբնական շրջանի նկարներում նա օգտագործել է նուրբ և կոր գծեր, որոնք ունենում էին և բխում էին մեկը մյուսից: Այլևի ուշ դեմքերի արտահայտությունները շեշտադրելու համար նա օգտագործել է նաև ուղիղ գծեր: Յուրաքանչյուր գծանկարի մեջ նկատում ենք, որ սրև է տարրի վրա ուշադրություն հրավիրելու նպատակով նա միաժամանակ օգտագործել է և՛ նուրբ, և՛ կոշտ ու շեշտված գծեր: Տարբեր շեշտադրությամբ ֆաշիված գիծը Ռեզա Աբբասիի արվեստի առանձնահատկությունն է: Նա բազմապիսի գծերով կարողացել է ցուցադրել մարդկային կերպարների չափերը, ծափալը, զգեստների հյուսվածքը և շեշտադրել բնավորության առավել արտահայտիչ գծերը:

Ռեզա Աբբասիի կյանքը և անցած ուղին ուսումնասիրելով՝ կարող ենք ենթադրել, որ նա երկար ժամանակ մեկուսի ու ինքնամիտի կյանք է վարել, որն արտացոլվել է իր նկարած կերպարներում: Հասարակ մարդկանց կերպարների մեջ կարծես իրեն է տեսել և իր անհանգիստ հոգեվիճակը, զուգահեռներ է տարել շարժվող անպերի և ծառերի հետ: Առանձին էջերի վրա արված գծանկարներում օգտագործվել են սահմանափակ գույներ: Համեմատաբար աչքի են ընկնում մանուշակագույնը, կարմրաշագանակագույնը և լազուրիտ-կապույտը: Կարող ենք համարձակորեն ասել, որ նրա գիծը, ի տարբերություն իր նախորդների, հաղթեց գույնին:

Ռեզա Աբբասիի ստեղծագործություններից մեծապես ազդվել են Սպահանյան դպրոցի ներկայացուցիչները և այդ ազդեցությունը մինչ օրս շարունակվում է:

Ուսումնասիրելով Մատենադարանում պահվող իրանական արվեստի գործերը, մասնավորապես իրանահայ (հետագայում Ֆրանսիայում ապրած) բանաստեղծ և արձակագիր

Հուիգա Ասլանյանի նվիրաբերած և նրա անունը կրող 1999 համարի ներքո պահվող 18 առանձին միավորից բաղկացած հավաքածուն՝ մենք եկանք այն եզրակացության, որ առանձին էջերում նկարված գործերից շատերը Սպահանյան մանրանկարչական դպրոցից են: Նրանցից մի քանիսը կրկնօրինակներ են Ռեգա Աբբասիի ստեղծագործություններից և մեկը, մեր կարծիքով, հենց վարպետի անստարագիր գործերից է: Այս հավաքածուի բաղկացուցիչ մասերից են նաև մի քանի այլ պատասիկ էջեր ու լաֆապատված ստեղծագործություններ, որոնց կանդրադատումն է մեկ այլ առիթով:

Ռեգա Աբբասիի «Մանուշակագույն փաթեթով մատույակը» աչքի է ընկնում իրեն բնորոշ սեփական առանձնահատկություններով: Ռեգան այս նկարում օգտագործել է հանդերձանքի մանրամասն նկարագրության տեխնիկան, մասնավորապես մեծ փաթեթը, երկու թրակապ, մի քանի շերտերով զգեստ, թիկնոց և տեղ-տեղ վառ գույներ: Արդյունքում այս պարզունակ, բայց իր տեսակի մեջ շեղ ստեղծագործությունն այնչի է հարստացվել գույներով:

Մատենադարանում թիվ 1999 հավաքածուի թիվ 5 և 7 նկարները հիշեցնում են Ռեգա Աբբասիի վերը նշված ստեղծագործական առանձնահատկությունները: Թիվ 5 նկարում գույների շեշտադրումը փաթեթի, գոտու և շարժի մեջ ակնառու է դարձնում այն: Իսկ թիվ 7 և 8 նկարները, յուրաքանչյուրն իր զգեստի մշակմամբ, կոճակներով, փաթեթի գործվածքի տեսակով է առանձնահատուկ: Երկու տղամարդկանց գլխավերևում տեսանելի են նմանատիպ ամպեր, նմանատիպ բուսականություն, մասնավորապես՝ տերևների տեսակներ: Հավաքածուի թիվ 7 և 8 նկարների կերպարները՝ մագերի մշակումով, նմանվում են իրար: Այս մոտեցումը ևս Ռեգա Աբբասիի բնորոշ գծերից է:

Հավաքածուի թիվ 6 նկարը (նկ. 1) անմիջապես կրկնօրինակն է Ռեզա Աբբասիի 1590-92 թթ. «Կանաչ զգեստով երիտասարդ կինը» նկարի (նկ. 2): Կնոջ դիմանկարը, ինչպես նրա վերևի աջ անկյունում առկա Շահ Աբբաս Առաջինի թագավորական դրոշմակնիքն է վկայում, պաշտոնական դիմանկար է: Եթե համարենք, որ մեր հավաքածուի մեջ տեղ գտած աշխատանքը կրկնօրինակում է, անգամ այդ դեպքում այն պատիվ կբերեր նկարչին: Այն վկայում է, որ այդ դպրոցում ավանդաբար կրկնօրինակում էին գլխավոր նկարչին և նրա կերպարներին, այս դեպքում՝ հայտնի կնոջը, որն արժանացել էր թագավորի ուշադրությանը և որը հրամայել էր հավերժացնել նրան: Ռեզա Աբբասիի ստեղծագործական կյանքում այս գործը կարող ենք համարել անցումային փուլն արտահայտող աշխատանք, որտեղ դեռ առկա են իրանական ավանդական մանրանկարչության բնորոշ տարրերը, օրինակ՝ մանրամասնությունները, որոնց դիմել է նկարիչը: Կինը աչքի է ընկնում իր զարդերով՝ թևնոցներով, ապարանջանով, շղարձե ֆողով, ակներով զարդարված հակատակալով և այլն: Երկու կանայք նմանվում են իրենց մագերի հարդարմամբ, երկու մասերից բաղկացած զգեստի ձևով, մասնավորապես իրենց պարանոցի վրայի զգեստի բացվածքով: Ձեռները և ձախ ձեռքի մատները ընդգծվածությունն ավելի նրբագեղ ու բանաստեղծական է դարձնում նրանց:

Ռեզայի արվեստի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը, որով նա առանձնանում է մյուս արվեստագետներից, նրա բերած կառուցվածքային փոփոխություններն են: Ըստ էության, նա կարողացավ կարևորել մի կողմից արժուևիքից դուրս գտնվող հասարակության՝ ցածր խավի մարդկանց, իսկ մյուս կողմից՝ այն կանանց, ովքեր մինչ այդ կամ անտեսված էին, կամ պատկերների մեջ երկրորդական դերակատարություն ունեին:

Եվ ահա հավաքածուի թիվ չորրորդ ստեղծագործությունը ոչ միայն աչքի է ընկնում Ռեզա Աբբասիի վերածիշյալ հատկանիշներով, այլև մեծ վարպետին հասուն կ բացառիկ

նորարարությամբ (նկ. 3): Ստեղծագործական ներշնչանքը, ապրումները, զգացումները, որ Ռեզա Աբբասին ունեցել է բնորդի հետ հաղորդակցվելիս ու ձգտել է դրանք հավերժացնել թղթի վրա տեխնիկապես նմանակելով, անհնարին է վերարտադրել: Ռեզա Աբբասին հենց այդ հատկանիշով է առանձնանում իրեն նախորդած և հաջորդած իրանցի մանրանկարիչներից և գեղանկարիչներից: Նա սահմանափակ գծերով միաժամանակ ձգտել է արտահայտել և՛ արտաֆինին բնորոշ, և՛ ներֆինին առանձնահատուկ հատկանիշներ(նկ. 4): Այս երկուսի միաձուլումը նկատվում է թիվ 4 նկարում, նաև վառ արտահայտված է Ռեզա Աբբասիի հանրահայտ «Նստած դերվիշը» (նկ. 5), «Մորուքավոր դալիբը» և «Ծերունին» (նկ. 6) աշխատանքներում: Բոլոր նկարներում նկատվում են հաստատուն գծեր: Յուրաքանչյուր կերպար աչքի է ընկնում վառ արտահայտված բնորոշ գծերով: Եթե մինչ այդ նկարիչները, կրճակահան հավատալիքներից ելնելով, կերպարները միանման էին պատկերում, ապա այստեղ յուրաքանչյուրն առանձնանում է անհատական հատկանիշներով: Քրի, հոնֆերի, մորուքի և, ամենակարևորը, կյանֆի փորձությունների հետքերը դրոշմվել են կենդան դեմքերի վրա: Այս բոլորը նկատելի են հավաքածուի թիվ 4 (նկ. 3) նկարում: Իր հազ ու կապից ելնելով՝ կարող ենք ասել, որ նկարչի ուշադրության կենտրոնում հայտնված տղամարդը դերվիշ է: Այստեղ իշխողը նույն համարձակ ու ինֆնավստահ գծերն են: Գույների տեղաբաշխումը, սահմանափակ գծերով ստացված զգեստի ծալքերի համեմատությունը ապացուցում են մեր ենթադրությունը, որ սա սպահանյան դպրոցի աշխատանք է: Իսկ արդեն նկարի կատարողական բարձր մակարդակը և նկարչի վստահ ձեռքը համոզում են, որ ստեղծագործությունը շարժային նկարչի աշխատանք չէ²⁴:

²⁴ Ռ. Ամիրբեկյանն իր հեղինակած “Калиграфия и Миниатюра Востока” (Коллекция Матенадарана, Альбом, Ер., 2012) աշխատությունում նշում է, որ վերջինս իրականացված է XVII դարի Սպահանյան մանրանկարչության սնով և տեխնիկական լուծումներով ու կատարմամբ մոտ է հայտնի պարսկական մանրանկարիչ Ռեզա Աբբասու բազմաթիվ հրատարակված աշխատանքներին:

Մատենադարանի ձեռագրական հավաքածուում հանգրվանած Ռեզա Աբբասիի գեղանկարը ուրույն սնի գործ է, որը թեպետ նախորդ սերունդների ստեղծագործությունների արտացոլանքն է, բայց նրանց վրա հենված չէ:

Ռեզա Աբբասին կարողացավ կոտրել իրանական գեղանկարչության կարծրատիպերը և իր համարձակ նորարարությամբ զարգացրեց այն՝ մեծապես հարստացնելով Իրանի գեղանկարչական մշակույթը:

Ивет Н. Таджарян

**ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ ИСФАХАНСКОЙ ШКОЛЫ
МИНИАТЮРЫ; РЕЗА АББАСИ И КОЛЛЕКЦИЯ МАТЕНАДАРАНА N.**

1999

В годы правления шаха Аббаса I-го новая столица Исфахан, стала символом власти и величия Ирана.

Административное-политическое средоточие богатства сефевидов в Исфахане, основание многочисленных мастерских, покровительство художникам, расширение связей Ирана на Западе и на Востоке, устремленность к западному искусству – все это создало условия для основания Исфаханской школы миниатюры.

Реза Аббаси является основателем Исфаханской школы XVII века, а также ее самым известным представителем. Представители этой школы

отошли от предшествующих традиций живописи. Это обуславливалось привезенными в Иран из Европы произведениями искусства, а также непосредственными взаимоотношениями с европейскими художниками, живущими в Иране.

Изучая произведения иранского искусства, хранящиеся в Матенадаране, в частности состоящую из 18 отдельных артефактов коллекцию N1999, подаренную ирано-армянской поэтессой и публицистом Луизой Асланян, и носящую ее имя, мы пришли к следующему выводу: большинство работ, нарисованных на отдельных листах, принадлежат Исфаханской школе миниатюры. Некоторые из них являются копиями работ Резы Аббаси, а одна из них, по нашему мнению, является неподписанной работой самого мастера.

Ключевые слова: Исфаханская школа, Сефевидский, Реза Аббаси, Новая Джуга, Луиза Асланян, иранская миниатюра.

YVETTE N. TAJARIAN

**ESTABLISHMENT OF ISFAHAN'S MINIATURE SCHOOL'S MAIN
FACTORS, REZA ABBASI AND MATENADARAN'S
COLLECTION NO. 1999**

During the reign of Shah Abbas I, Isfahan as a new capital of Iran, became a symbol of power and stability.

Political-administrative centralization of the Safavid dynasty in Isfahan, the establishment of numerous studios, king's support for artists, the expansion of Iran's relations with the west and

the east, following the western art all these attributes create a platform for the establishment of Isfahan miniature school.

Reza Abbasi is the founder and one of the most famous representatives of XVII century's Isfahan school. Artists of this school abandoned their former traditions and typical style of persian painting. This was due to existence and availability of western art and the direct contact of locals with european artist residents in Isfahan.

While studying the Matenadaran's persian artworks, specially the iranian armenian poet and novelist Louisa Aslanyan's donated pieces and her homonym collection (with the tag of 1999), that consist of 18 different units, we came to the conclusion that majority of the illustrated ones are belonged to Isfahan school's miniature style. Some of them are replicas of Reza Abbasi's miniature paintings but there is one, which in our opinion is artist's unsigned artwork.

Keywords - Isfahan School, Safavid, Reza Abbasi, New Julfa, Luisa Aslanyan, Persian miniatures.