

ԻՎԵԹ Ն. ԹԱԶԱՐՅԱՆ

ՍՊԱՀԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐԸ, ՌԵԶԱ ԱՔԲԱՍԻՆ ՈՒ ՄԱՏԵՆԱԳԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 1999 ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆ

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

Երբ Շահ Թահմասբը 1552 թ. դադարեցրեց աշակցությունը արվեստագետներին, կազմալուծվեցին նաև նկարչատները, և շատ արվեստագետներ ստիպված եղան մեկնել Մաշհադ քաղաքը կամ Հնդկաստան: Որոշ գեղանկարիչներ էլ հիմնեցին մասնավոր արվեստանոցներ և սկսեցին նկարագարող 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 Ղազվինի գրադարանը և շարունակեցին ստեղծագործել:

1577 թ. Շահ Իսմայիլ Երկրորդի մահից հետո այդ նկարչատունը նորից անկում ապրեց: Երբ Շահ Աբբաս Առաջինը 1597 թ. մայրաքաղաքը պաշտոնապես Ղազվինից 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՝ կալին անհրաժեշտ քանակի աշխատողներ: Յուրաքանչյուր արվեստանոց ուներ «մոշարաֆ» կոչվող հարկային վերակացու և նրա պարտա-

կանոթյուններից էին արվեստանոցի եկամուտները, վաճառքն ու ծախսերն արձանագրելը: Մոշարաֆը պատասխանատու էր տեսուչի առջև և պետք է հաշվետու լիներ նրան¹:

Արվեստանոցի տնօրենին կոչում էին «հավաքատեր»: 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:

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, «ղզլբաշների» հակահառավարական 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 ճաշակով: Հիշատակվում է, օրինակ, որ Ռեզա Աբբասի գեղանկարն այնքան է գերել թագավորին, որ նա համբուրել է արվեստագետի ձեռքը⁴: Նույնիսկ ենթադրություն կա որ, երբ Ռեզա Աբբասին զբաղվում էր գեղագործյամբ, հարկ եղած դեպքում թագավորը անձամբ էր մոմը պահում⁵:

¹ Տե՛ս Է. Քեմփֆը, Քեմփֆի համփորդական նոթերը, թարգ. Քեյքավուս Զահանգարի, (Խառազմի), Թեհրան, 1981թ., էջ 145 /պարսկ./:

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

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

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

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

Շահ Աբբասի օրոք Սպահանը դարձավ քաղաքական 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 քիչ հեռու: Դրա հետևանքով Սպահանն ունեցավ ավանդական և նորաոճ հատվածներ: Այսպիսով, Սպահան քաղաքի կառուցման մեջ համադրվեցին ավանդապաշտությունն ու նորարարությունը: Շահ Աբբաս Առաջինի իշխանության հետագա տարիներին զարգացան նաև արդյունաբերության և արվեստի տարբեր ճյուղերը:

Նոր Սպահանի կենտրոնը՝ «Նախշե Զահան» 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 վերականգնանքի խորհրդանիշն էր: Մուտքի հյուսիսային կողմում էր գտնվում Շահի շուկան և Մեծ շուկան, որը պետության տնտեսական գործունեության սիրտն էր, և նրա վեհաշուք չափերն ու պատերի տեսքը ցույց էին տալիս Շահ Աբբասի ջանքերը՝ առևտուրը զարգացնելու և արդյունաբերության նոր ճյուղեր 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 սիրտն էր: Հրապարակի արևելյան հատվածում էր գտնվում Շեյխ Լոթֆոլլահի մզկիթը, որը համարվում էր Շահի անձնական մզկիթը: Այն վեհաշուք աղոթատեղի էր և ընդգծում էր թագավորի ծագումնաբանությունն ու դերակատարությունն իր ժողովրդի կրոնական առաջնորդման գործում⁶: «Զարբադ» կոչված պարտեզը կառուցվեց քաղաքային բնակչության համար իբրև ժամանցի վայր, իսկ Զայանդեռուդ գետն՝ իր մեծաշուք կամուրջներով դարձավ զբոսաշրջիկներին հյուրընկալելու վայր:

Շահ Աբբասի ջանքերով Սպահանն ի վերջո դարձավ ծաղկուն քաղաք, որի կենտրոնական պողոտաները լի էին արհեստանոցներով և խանութներով: Օտարերկրյա առևտրականները Զինաստանից, Հնդկաստանից, Կենտրոնական

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

Ասիայից, Արաբիայից և անգամ Օսմանյան կայսրությունից սպահանցի արհեստավորների պատրաստած իրերը գնելու նպատակով այցելում էին մայրաքաղաք:

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

Շահ Աբբասը հատուկ քաղաքականություն էր վարում հայերի նկատմամբ: Բավական հոգատար էր նրանց հանդեպ: Առաքել Դավրիժեցին արձանագրել է, որ Շահ Աբբասն ի պատասխան այն պարսիկների, որոնք դժգոհել էին հայերի նկատմամբ Շահի բարյացակամ լինելու պատճառով, պատասխանել էր. «Դուք այդ դատարկ սիրալիրության համար մի վշտանաք ու ինձ մի մեղադրեք... Ես նրանց չբերեցի իրենց օգուտի համար, այլ որպեսզի մեր երկիրը շենացվի ու մեր ազգն ավելանա: Եվ այժմ քրիստոնյա ազգի մարդկանց, որոնք իրենց երկրից եկել ու այժմ այստեղ են ապրում, եթե նրանց մաս առ մաս կոտորենք, հող առ հող բաժանենք, նրանցից ոչ ոք մեր կրոնին չի դառնա, նաև մյուսները՝ խրտնելով, կսկսեն թաքուն փախչել և վերադառնալ իրենց երկիրը, իսկ մեր աշխատանքը իզուր կանցնի: Այդ պատճառով եմ ես նրանց նկատմամբ սիրալիր»⁷:

Սեֆևյան հարստության վարչաքաղաքական 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՝ «նաղաշբաշին», 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

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

արվեստագետները դասակարգվում էին ըստ մասնագիտության և հատուկ սենյակներում աշխատում էին արքունիքի պատվերների կատարման համար: Թագավորական գրադարանում արվեստանոցը կոչվում էր «Սուրաթխանե», որտեղ աշխատում էին գեղանկարիչներն ու ուրվագծողները: Ավելի ուշ «սուրաթխանե» անվանափոխվեց «Նաղաշխանե» (թարգմ.՝ նկարչատուն): Նկարչատան ղեկավարին անվանում էին «Նաղաշբաշի» (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 ոճի 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 Աբբասի 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 տեսագաշտում: 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 հենասյունն էր: Նվազեց մարդկային կերպարների քանակը, 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 Գուրքանի դպրոցի⁸ նկարիչների աշխատանքները: Սպահանի դպրոցի ծաղկման շրջանում հանդիպում ենք այնպիսի նկարչական աշխատանքների, որոնց մեջ նկատվում է ծավալի, խորության, լույսի ու ստվերի

⁸ Հնդկաստանի Գուրքանյան (Մեծ Մոդոլների) կայսրությանը վերաբերող արվեստն է, որը Հումայուն շահի (XVI դարի կեսերին) աջակցությամբ սկիզբ առավ և որի զարգացումը շարունակվեց մինչև Մոհամմադ Շահ Գուրքանի ժամանակները (XVIII դարի առաջին կեսը):

ցուցադրման ձգտում: Սա զուգադրիպում է եվրոպական թեմաների նկատմամբ օրավուր աճող հետաքրքրություն և մեծամասշտաբ կտավներում յուզաներկի օգտագործման հետ⁹:

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

Այս «դպրոցում» արվեստագետները հրաժարվեցին նաև մանրանկարչության մեջ հորինվածքային հարդարանքներից ու խճճված զարդարանքներից և բավարարվեցին փոքր ծառերով, թփերով և ծաղիկներով, որոնցով լրացվում էր տեքստը: Սպահանի դպրոցի գեղանկարներում ակնհայտորեն երևում է բնորդի մասնագիտությունը, դիրքն ու պաշտոնը: Ուշադրություն դարձվեց աչքերի, շրթունքների, քթի, մազերի և արտահայտիչ այլ տարրերի վրա: Դեմքերն ընդհանուր առմամբ կանացի նրբություն ստացան, այն աստիճան, որ երբեմն դժվար է լինում տարբերել՝ պատկերվածը տղամարդ 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 թանաքի 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 տպավորությունը կրկնապատկելու նպատակով:

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

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

¹⁰ Սուֆիզմը՝ սուֆիական իսլամը կամ թասավվոֆը միսթիկական հոսանք է իսլամում, դասական արաբա-մուսուլմանական փիլիսոփայական հոսանքներից մեկը: Ըստ սուֆիստների՝ սուֆիզմը հոգու մաքրումն է պիղծ հատկություններից: Այս հասկացության տակ միավորվում են այն բոլոր մանևեդական ուսմունքները, որոնց նպատակը տեսական հիմունքների և գործնական միջոցների մշակումն է, որոնց գործադրմամբ մարդը ճանաչում է Ասածուն: Որոշ սուֆիներ, որպես կրոնական համոզումների ճշմարիտ ուղի, կյանքում ընտրում են մեղմությունը, աղքատությունը և թափառաշրջիկությունը: Այդ սուֆիներին սովորաբար անվանում են դերվիշներ:

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

Ռեզա Աբբասիի ինքնությունը երկար ժամանակ եղել է ուսումնասիրողների քննարկման առարկա: Պատճառը տարատեսակ դրոշմակնիքների տակ եղած ստորագրությունների տարբերությունն է՝ Ռեզա, աղա Ռեզա և Ռեզա Աբբասի անուններով: Մշտապես հարց է առաջացել, թե արդյո՞ք աղա 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, աղա Ռեզան և Ռեզա Աբբասին նույն անձն է, սակայն երեք անունով ու կնիքներով¹¹: Այս տեսակետը վերջնականապես ապացուցեց Շիրա Քոնբայը 2006 թվականին Ռեզա Աբբասիի մասին իր ծավալուն գրքում¹²:

Սեֆևյան հայտնի գեղանկարիչ Ռեզա Աբբասին ազդվել է Մինասից: Ռ՝վ է եղել Մինասը: Նա XVII դարի Նոր Զուլայի 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 աղբյուրը, որը համեմատաբար ամբողջական տեղեկություններ է հաղորդում Մինասի մասին, Առաքել Դավրի-

¹¹ Բայց ժամանակին հետազոտողներից շատերը համոզված են եղել, որ դրանք երեք առանձին նկարիչներ են: Շիրա Քոնբայը 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 աղա Ռեզան նույն ինքն էր Ալիոզա Քաբրիզի գեղագիր հարսն է, որը կատարում էր նկարչական աշխատանքներ: Շուրջ 1914 թ. աղա Ռեզա նկարչին առանձնացնում է Ալիոզա գեղագրից: 1929 թ. Արնոլդը աղա Ռեզային և Ռեզա Աբբասիին երկու տարբեր անձինք է համարում: Բյոշերն էլ նույն տարում նման կարծիք է հայտնում: 1930 թ. Դիմանդը Ալիոզա Աբբասիին համարում է Շահ Աբբասի ժամանակաշրջանի գեղագիր-նկարիչ և Աղա Ռեզային Շահ Թահմասպի զահակալության վերջին տարիների նկարիչ: 1933 թվականին Բենյոն-Վիկոնսինը և Գրեյը իրենց համատեղ գրքում Ռեզա Աբբասիին տարբերում են աղա Ռեզայից: 1934 թ. էքսինգհաուզենը աղա Ռեզային համարում է ավելի վաղ շրջանի գործիչ, քան Ռեզա Աբբասին էր և նրանից տարիքով ավելի մեծ: Քյունսելը 1939 թ. համոզված էր, որ Ռեզային իր ժամանակակիցները անվանել են աղա Ռեզա, որը հետագայում նանաշվել է որպես «Ռեզա Աբբասի»: 1961 թ. Բազիլ Գրեյը աղա Ռեզային և Ռեզա Աբբասիին առանձին նկարիչներ է համարում, և Գրեյն 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:

ժեցու «Պատմություն»-ն է: Նրան անդրադարձել է արվեստագետ Մանյա Ղազարյանը 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, չքնադատես հորինվածքի համար ջուղայեցի մեծամեծները տանում էին իրենց ապարանքներին, տների հարկերը ծաղկելու և նկարազարդելու»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: Առաքել Դավրիժեցին ընդգծում է հոջա Սաֆրազի տան զարդարանքը, որը Մինասի վրձնի գործն էր և նշում է, որ Շահ Սաֆի Սեֆ7ին 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 չքնաղ զարդանկարները և հետաքրքրվեց, թե ով է նկարիչը: Դրանից հետո Մինասը ներկայացավ թագավորին և Շահ Աբբասը ցանկություն հայտնեց, որ նա նկարի թագավորի շատ սգեղ աշխատողներից մեկի՝ «Չրազխանի» պատկերը¹⁶: Բոլոր ներկաները հասկացան թագավորի մտադրությունը: Չրազխանը նկարելու ողջ ընթացքում ծամածռություններ 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 Չրազխանի դեմքին: Հենց այս միջադեպից հետո Մինասը դուրս եկավ հայկական նեղ շրջանակից և ձեռք բերեց մեծ համբավ՝ նկարելով հարուստների ու ազնվականների տներում:

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

¹⁴ Տե՛ս Ա. Դավրիժեցի, էջ 321-322:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Ա. Հովհաննիսյան, Նոր Զուղա, հոջայական ապարանքների գեղարվեստական հարդարանքը (17-18րդ դդ.), Եր., 2007, էջ 11:

Հայտնի է, որ թագավորն արտակարգ գեղեցիկ նկարի համար (թեման՝ Բագեն և նրա պահակը) Մինասին ուշադրության է արժանացնում, նվիրում է 12 թուման¹⁷ պարգևավճար և պատվո պատմունճան: 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. Բեթղեհեմ¹⁸ 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 եվրոպական գեղանկարչության թեմաներ: Երիտասարդ տարիներին նա սովորել է մի եվրոպացի ուսուցչի մոտ, ապա՝ բնակություն հաստատել Սպահանի Նոր Զուղայում»²⁰:

Սպահանի Ս. Ամենափրկիչ եկեղեցու արխիվում պահվում է Շահ Սեֆեվիից Մինասին ուղղված մի վավերագիր: Դա Շահ Սեֆեվիի զգուշացումն ու հրավերն է, որ նա աշխատանքը շարունակի: Բանն այն է, որ Մինասը անավարտ էր թողել թագավորի պալատներից մեկի նկարազարդումները և մի կողմ էր քաշվել²¹ (փաստաթուղթ 11):

Նոր Զուղայի հայերի մեջ տարածված նկարչությունը և մեզ հասած ստեղծագործությունները կրել են նատուրալիստական նկարչության ազդեցությունը և օգտագործել են եվրոպական, հատկապես իտալական և հոլանդական գեղանկարչության ոճեր²²: Սպահանի գեղանկարչական ոճի հիմնադիր Ռեզա Աբբասին որոշ ժամանակ աշխատել է Մինաս նկարչի մոտ²³: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Մինասը դիմանկարչության և որմնանկարչության մեջ շատ հմուտ վարպետ էր և նույն հմտությունները նաև առկա են Ռեզա Աբբասիի արվեստում, կարելի է եզրակացնել, որ Ռեզան կա՛մ ուղղակի Մինասի հետ համագործակցել է, կա՛մ նրա ստեղծագործությունների ազդեցության տակ է եղել:

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./:

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

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

²² Տե՛ս **Ռ. Հիլեմբրանտ**, Սեֆյան ժամանակաշրջանի Իրանի պատմությունը, քարգ.՝ **Յադուբ Աժանդ**, Զամի, Թեհրան, 2001թ., էջ 526 /պարսկ./:

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

Մինասը համարվում էր եվրոպական 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:

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 ութմիկ են և բխում են մեկը մյուսից: Ավելի ուշ դեմքերի արտահայտությունները շեշտադրելու համար նա օգտագործել է նաև ուղիղ գծեր: Յուրաքանչյուր գծանկարի մեջ նկատում ենք, որ որևէ տարրի վրա ուշադրություն հրավիրելու նպատակով նա միաժամանակ օգտագործել է և՛ նուրբ, և՛ կոշտ ու շեշտված գծեր: Տարբեր շեշտադրությամբ քաշված գիծը Ռեզա Աբբասիի արվեստի առանձնահատկությունն է: Նա բազմապիսի գծերով կարողացել է ցուցադրել մարդկային կերպարների շփերը, ծավալը, 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 անհանգիստ մթնոլորտը, զուգահեռներ է տարել շարժվող ամպերի 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 Լուիզա 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 Ռեզա Աբբասիի ստեղծագործություններից և մեկը, մեր կարծիքով, հենց վարպետի անստորագիր գործերից է: Այս հավաքածուի բաղկացուցիչ մասերից են նաև մի քանի այլ պատառիկ էջեր ու լաբապատված ստեղծագործություններ, որոնց կանգրադառնանք մեկ այլ առիթով:

Ռեզա Աբբասիի «Մանուշակագույն փաթեթոցով մատուվակը» աչքի է ընկնում իրեն բնորոշ ոճային առանձնահատկություններով: Ռեզան այս նկարում օգտագործել է հանդերձանքի մանրամասն նկարագրության տեխնիկան, մասնավորապես մեծ փաթեթոցը, երկու թրակապ, մի քանի շերտերով զգեստ, թիկնոց և տեղ-տեղ վառ գույներ: Արդյունքում այս պարզունակ, բայց իր տեսակի մեջ շքեղ ստեղծագործությունն ավելի է հարստացվել գույներով:

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

Հավաքածուի թիվ 6 նկարը (տե՛ս ներդիր, նկ. 29) անմիջապես կրկնօրինակն է Ռեզա Աբբասիի 1590-92 թթ. «Կանաչ զգեստով երիտասարդ կինը» նկարի (տե՛ս ներդիր, նկ. 30): 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, շղարշե քողով, ակներով զարդարված ճակատակալով և այլն: Երկու կանաչ նմանվում են իրենց մազերի հարդարմամբ, երկու մասերից բաղկացած զգեստի ձևով, մասնավորապես իրենց պարանոցի վրայի զգեստի բացվածքով: Ձեռքերը և ձախ ձեռքի մատների 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 արքունիքից 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 շորորոգ ստեղծագործությունը ոչ միայն աչքի է ընկնում Ռեզա Աբբասիի վերոհիշյալ հատկանիշներով, այլև մեծ վարպետին հատուկ բացառիկ նորարարությամբ (տե՛ս ներդիր, նկ. 31): 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՛ արտաքինին բնորոշ, և՛ ներքինին առանձնահատուկ հատկանիշներ(տե՛ս ներդիր, նկ. 32): Այս երկուսի միաձուլումը նկատվում է թիվ 4 նկարում, նաև վառ արտահայտված է Ռեզա Աբբասիի հանրահայտ «Նստած դերվիշը» (տե՛ս ներդիր, նկ. 33), «Մորուքավոր դպիրը» և «Ծերունին» (տե՛ս ներդիր, նկ. 34) աշխատանքներում: Բոլոր նկարներում նկատվում են հաստատուն գծեր: Յուրաքանչյուր կերպար աչքի է ընկնում վառ արտահայտված բնորոշ գծերով: Եթե մինչ այդ նկարիչները, կրոնական հավատալիքներից ելնելով, կերպարները միանման էին պատկերում, ապա այստեղ յուրաքանչյուրն առանձնանում է անհատական հատկանիշներով: Քթի, հոնքերի, մորուքի և, ամենակարևորը, կյանքի փորձությունների հետքերը դրոշմվել են կնճռոտ դեմքերի վրա: Այս բոլորը նկատելի են հավաքածուի թիվ 4 (տե՛ս ներդիր, նկ. 31) նկարում: Իր հագ ու կապից ելնելով՝ կարող ենք ասել, որ նկարչի ուշադրության կենտրոնում հայտնված տղամարդը դերվիշ է: Այստեղ իշխողը նույն համարձակ ու ինքնավստահ 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 շարքային նկարչի աշխատանք չէ²⁴:

Մատենադարանի ձեռագրական հավաքածուում հանգրվանած Ռեզա Աբբասիի գեղանկարը ուրույն ոճի 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:

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 ոճով և տեխնիկական լուծումներով ու կատարմամբ մոտ է հայտնի պարսկական մանրանկարիչ Ռեզա Աբբասու բազմաթիվ հրատարակված աշխատանքներին:

Ивет Таджарян

**Основные факторы становления Исфаханской школы
миниатюры; Реза Аббаси и коллекция Матенадарана п. 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 короля 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 N 1999, 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 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.