ՊԱՐՍԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Posted on May 10, 2011 by Keghart



Category: Opinions

Անի Մարգարյան, Արվեստաբան և Լագրողուհի, Երեւան, 9 Մայիս 2011Ընդհանուր բնութագիր. դպրոցներ, բնորոշ գծեր
«Պարսկական արվեստ» ասելով՝ շատերս առաջին հերթին հասկանում ենք «պարսկական մանրանկարչություն»:

Պարսկական մանրանկարչությունը, իր զարգացման ընթացքում երկարատև ու բարդ ուղի անցնելով, հիրավի պատվավոր տեղ է զբաղեցնում համաշխարհային նկարչական արվեստում: Զարգացման տարբեր ելակետերում այն կրել է Արևելքի այլ ժողովուրդների մշակութային ազդեցությունը, սակայն, այնուհանդերձ, պահպանել իր ավանդույթներն ու ազգային գծերը՝ ինքնին նշանակալից ազդեցություն թողնելով Իրանին կից երկրների մանրանկարչական դպրոցների ձևավորման և զարգացման գործընթացի վրա:

Անի Մարգարյան, Արվեստաբան և Լագրողուհի, Երեւան, 9 Մայիս 2011Ընդհանուր բնութագիր. դպրոցներ, բնորոշ գծեր
«Պարսկական արվեստ» ասելով՝ շատերս առաջին հերթին հասկանում ենք «պարսկական մանրանկարչություն»:

Պարսկական մանրանկարչությունը, իր զարգացման ընթացքում երկարատև ու բարդ ուղի անցնելով, հիրավի պատվավոր տեղ է զբաղեցնում համաշխարհային նկարչական արվեստում: Զարգացման տարբեր ելակետերում այն կրել է Արևելքի այլ ժողովուրդների մշակութային ազդեցությունը, սակայն, այնուհանդերձ, պահպանել իր ավանդույթներն ու ազգային գծերը՝ ինքնին նշանակալից ազդեցություն թողնելով Իրանին կից երկրների մանրանկարչական դպրոցների ձևավորման և զարգացման գործընթացի վրա:

Պարսկական մանրանկարչության գոհարները պահվում են աշխարհի տարբեր թանգարաններում՝ ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում, Վրաստանի թանգարաններում, Լենինգրադի գրադարանում, Թեհրանի, Ստամբուլի թանգարաններում, բազմաթիվ անհատական հավաքածուներում (օրինակ՝ Դեմոտտի, Քելեքյանի և այլն): Պարսկական ձեռագրերի հայտնի ուսումնասիրողներ են Բ.Վ.Դենիկեն, Ա.Ա.Իվանովը, Մ.Աղա-Օղլուև, Բ.Ռոբինսոնը, Բ.Գրեյը և շատ ուրիշ անվանի գիտնականներ:
Իրանական գրքի նկարազարդման վաղագույն նմուշները, ցավոք, մեզ չեն հասել, ուստիև անհնար է ժամանակագրորեն ճշգրիտ կերպով որոշել վերջինիս ծագման շրջանը և նախապայմանները: Արաբ աշխարհագրագետ ալ-Մասուդին (մահացել է 956 թվականին), որը 915 թվականին Իստախրայում (Պարս) տեսել է Սասանյան տիրակալների դիմապատկերներ ներկայացնող մանրանկարներ՝ կցված գրքին, թույլ է տալիս ենթադրել, որ մանրանկարչությունն Իրանում գոյություն է ունեցել արդեն իսկ Սասանյան արքաների գահակալման տարիներին (3-7-րդ դարեր): Ներկադրությամբ հնագույն իրանական մանրանկարները, որոնք պահպանվել են մեզ հասած

ձեռագրերում, առնչվում են Իրանի հարավային պրովինցիայի՝ Պարսի հետ: Վերջիններս զետեղված են Աբդ ար-Ռահման աս-Սուֆիի «Մշտական համաստեղությունների գիրք» ձեռագրում, որը գրվել է Բուիական տիրակալ Ազուդ ադ-Դաուլի պատվերով: Հետագայում այս ձեռագիրն արտագրվել է հեղինակի որդու՝ ալ-Հուսեյնի կողմից 1009-1010 թթ., և հենց վերջինիս ձեռքով են ստեղծվել համաստեղությունների անձնավորումներ (պերսոնիֆիկացումներ) ներկայացնող մանրանկարները: Ցավոք, բուն Իրանի տարածքից մեզ 11-13-րդ դդ. վերագրվող ձեռագրեր հայտնի չեն: Այնուհանդերձ, 12-րդ դարի վերջում-13-րդ դարի սկզբում վերելք են ապրում երկու մանրանկարչական դպրոցներ՝ սիրիական և իրաքյան (Բաղդադի), որոնցից հատկապես վերջինը մեծ ազդեցություն է թողել իրանական մանրանկարչական որոշ դպրոցների (մասնավորապես՝ Շիրազի) ձևավորման վրա: Հատկանշական է, որ Իրաքյան դպրոցում 12-13-րդ դարերում մեծ թիվ են կազմում գիտական տրակտատների (Դիոսկորիդոսի «Բժշկաբանություն» աշխատությունը) նկարազարդումները, սակայն այս դպրոցի կարևորագույն ստեղծագործությունը Մաքամաթ-ալ-Հարիրին է, որի մանրանկարների ոճական առանձնահատկությունները (մարդու մարմնի համաչափությունները, գունային հարաբերությունները, ֆիգուրների տեղադրության սկզբունքը, ֆիգուրների միջև կապը ժեստերի միջոցով, հաճախ դիմահաղի (միմիկայի) և դեմքի արտահայտության բացակայությունը) հետագայում հիմք են հանդիսանում պարսկական մանրանկարչության վաղագույն դպրոցների (Շիրազի դպրոցին պատկանող 1333 թվականի «Շահ-Նամե»-ի նկարազարդումները) ձևավորման համար:

Իրանական մանրանկարչությունը ծագել և զարգացել է միջնադարյան քաղաքներում՝ ըստ այդ շրջանների ի հայտ եկած մանրանկարչական դպրոցների շնորհիվ: Չի կարելի ասել, որ պարսկական մանրանկարչության բաժանումը և տիպաբանումն ավարտված գործընթաց է, այնուամենանիվ առանձնացվում են հետևյալ կենտրոնները՝ Շիրազ, Թավրիզ, Հերատ, Մեշղեդ, Ղազվին, Եզդ, Սամարղանդ, Մարաղա, Սպահան և այլն: Հարկ է նշել, որ այս դպրոցներն իրենց գոյատևման ընթացքում ակնհայտ փոխառնչություններ են ունեցել, ուստի հաճախ բարդ է լինում տարբերել դրանց ներկայացնող առանձին ձեռագրերը: Դա բացատրվում է նաև այն հանգամանքով, որ բազմաթիվ մանրանկարիչ-վարպետներ մի կենտրոնից մյուսն են տեղափոխվել՝ նորանոր աշակերտների ուսուցանելով իրենց արվեստը. Օրինակ՝ 1510 թվականին Հերատի գրավումից հետո տեղական նկարիչների մեծ մասը տեղափոխվում է Թավրիզ, իսկ 1522 թվականին Հերատից ժամանած Քամալ ադ-դին Բեհզադը հատուկ հրամանով (մանշուր) նշանակվում է գոյություն ունեցող քեթաբխանեի ղեկավար: Ուստիև, անհիմն չէ այն տեսակետը՝ ըստ որի արաբական-իրաքյան մանրանկարչությունն ազդել է 12-13-րդ դարերի Թավրիզի և 14-րդ դարի Շիրազի մանրանկարչության, իսկ 15-րդ դարի Հերատի մանրանկարչությունը՝ Թավրիզի 16-րդ դարի մանրանկարչական դպրոցի վրա:

Մինչ իրանական մանրանկարչական դպրոցների բնորոշ գծերը նշելը, հարկ եմ համարում խոսել այն հարցի շուրջ, թե ինչու մանրանկարչությունն այդքան մեծ ծավալների հասավ Պարսկաստանում: Նախ մանրանկարչական արվեստը (նաև որոշ առումով խեցեղենի նկարազարդումները) հնարավորություն էր տալիս ստեղծել քիչ թե շատ իրականությունն արտացոլող, իրական աշխարհի ու շրջապատի ծանոթ ֆորմաները ներկայացնող պատկերներ և, ինչը կարևոր է, մարդկային ֆիգուրներ, մինչդեռ իսլամական արվեստն ընդհանուր առմամբ նախընտրում էր խոսել գերազանցապես օրնամենտի (զարդանախշի) և սիմվոլի (խորհրդանիշի) լեզվով, որը, թերևս, ամեն ոք չէր կարող հստակորեն ըմբռնել: Բացի այդ, մանրանկարչական արվեստանոցները՝ քեթաբխանեները, ստեղծվում էին հիմնականում իշխող դինաստիայի նախաձեռնությամբ՝ արքունիքին կից, դա հնարավորություն էր տալիս վերահսկել մանրանկարիչների գործունեությունը, ուստիև շատ հաճախ նկարիչը մեծ կարևորություն էր տալիս արքայի, ազնվականի կամ պատվիրատուի ճաշակին և նախասիրություններին. պատահական չէ, որ ուսումնասիրողները շատ մանրանկարներ բնորոշում են՝ որպես «պալատական ոճի», «հանդիսավոր»: Այս ամենի արդյունքում բազմաթիվ մանրանկարների առանցքային սյուժեն շահի կյանքն է, նրա անձը, նրա մերձավորները: Ինչ վերաբերում է մանրանկարիչների դիրքին իշխող շրջանակներում, ապա նրանց արվեստը մշտապես հովանավորվել է և գնահատվել արքայական տոհմի ներկայացուցիչների կողմից՝ հաճախ պարգևատրումների և տիտղոսների տեսքով: Բացի բազմաթիվ աշակերտներ ունենալուց՝ մանրանկարիչ-վարպետն իր արվեստը նաև ժառանգաբար է փոխանցել: Հետաքրքիր է այն հանգամանքը, որ պարսիկ մանրանկարիչները հիշատակարաններ և մանրանկարներին կից գրություններ են թողել. այս գրություններն ինքնին գրչագրական արվեստի ընտիր նմուշներ են, որոնք, հաճախ մանրանկարի սյուժեն բացատրելուց բացի, մանրանկարի հորինվածքի կառուցիկ տարրն են հանդիսանում: Հիշատակարաններում գովերգել են արքային և մեջլիսը, սակայն իրենք իրենց անվանել «ստոր», «նվաստ»՝ գթասրտություն և ներողամտություն հայցելով Ալլահից (օրինակ՝ Ռեզա Աբբասին իր՝ 1620 թվականի մանրանկարին կից գրության մեջ): Հայկական ձեռագրերը ևս ունեն հիշատակարաններ՝ սկսած դեռևս 11-րդ դարի սկզբներից (1006 թվականի Ադրիանապոլսի Ավետարան, 1018 թվականի Թալաշի վանքի ձեռագիրը, Անիի դպրոցի ձեռագրերը և այլն), որտեղ նշվում էր ձեռագրի պատրաստման տեղը, հովանավորը, վարպետների անունները, և կրկին մանրանկարիչն ու գրիչն իրենց անվանում են «նվաստ», «անարժան» (օրինակ՝ 1053 թվականի Ավետարանում՝ գլխավոր հիշատակարանում. «...գրեցաւ սուրբ Աւետարանս...ձեռամբ Յովհաննէսի նուաստ և անարժան երեցու...», իսկ Բեգյունց Ավետարանում Հովհաննեսը դիմում է Աստծուն՝ ողորմածություն հայցելով՝ «Յովհաննէսի մեղաւորի գրողի գրոցս» խոսքերով): Հարկ է նշել, որ բյուզանդական ձեռագրերին բնորոշ չէ հիշատակարանի առկայությունը:

Իրանական մանրանկարչական դպրոցներից առավել վաղ գործունեություն է ծավալել Շիրազի դպրոցը: Դա մի շարք պատճառներ ունի. 1258 թվականին Չինգիզ խանի թոռ Հուլագու խանի՝ Բաղդադի գրավմամբ հիմք դրվեց Հուլագուների դինաստիային, և այսպիսով ավարտվեց մոնղոլների կողմից Իրանի գրավման գործընթացը: Այս շրջանում իրանական արվեստում բավականին ցայտուն է չին-մոնղոլական ազդեցությունը, քանզի մոնղոլների հետ միասին Իրանում բնակություն հաստատեցին մեծաթիվ չին արհեստավորներ, նկարիչներ, որոնք իրենց հետ բերում էին չինական արվեստի զանազան իրեր: Պետք է ասել, որ չինական ազդեցությունն առավել ակնհայտ է Թավրիզի դպրոցում, քանի որ Թավրիզը Հուլագուների մայրաքաղաքն էր: Հաճախ Թավրիզի դպրոցի վարպետները պարզապես արտագրում էին չինական ձեռագրերը՝ պատճենելով մանրանկարները («Ջամի աթ-թավարախ» ձեռագիրը դրա վառ օրինակն է): Այնուհանդերձ, 14-րդ դարի ընթացքում պարսիկ նկարիչները վերամշակում են չինական տարրերը՝ օգտագործելով դրանք սեփական ստեղծագործական խնդիրները լուծելու նպատակով: Արդյունքում, չինական ազդեցությունն աստիճանաբար ընկրկում է՝ արտահայտվելով թերևս ամպերի ոճավորված ձևերում, որոնք հանդիպում են Իրանի մանրանկարչական բոլոր դպրոցների ձեռագրերում: Ինչ վերաբերում է Շիրազի դպրոցին, ապա վերջինս զերծ էր մնացել մոնղոլական ավերածություններից՝ գտնվելով ծայր հարավում, ուստի չէր կրում նաև չինական ազդեցության կնիքը: Այս դպրոցից մեզ հասել է 14-րդ դարով թվագրվող յոթ ձեռագիր, որոնցից չորսը Ֆիրդուսու «Շահ-Նամե» («Արքաների կամ շահերի գիրք») հերոսական էպոսի նկարազարդումներ են: Շիրազում 1303-1357 թթ. իշխում էր Ինջուիդների դինաստիան, որը, փորձելով հասարակական-սոցիալական հենարան գտնել անկախանալու նպատակով, ամեն կերպ հովանավորում էր Իրանի հերոսական անցյալի դրվագներից բաղկացած ազգային էպոսի քարոզումը: «Շահ-Նամե»-ն ընդգրկում է Իրանի պատմության էջերը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև մ.թ. 6-րդ դարի կեսերը, երբ երկիրը գրավվեց Արաբական խալիֆաթի կողմից, խոսում է նաև Աքեմենյան կայսրության վերելքի և Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքի արդյունքում վերջինիս անկման մասին, Մակեդոնացու տիրակալության վերաբերյալ՝ նշելով Սասանյան պետության կազմավորումը ևս:

Ի. Շչուկինն ուսումնասիրել է «Շահ-Նամե»-ի երեք նկարազարդումները՝ առաջինը՝ 1333 թ. Լենինգրադի գրադարանում, երկրորդը՝ 1330 թ. Ստամբուլի Թոփկափի թանգարանում, երրորդը՝ 1341 թ.: Լենինգրադի ձեռագրի բնորոշ գծերն են կերպարների դեկորատիվ մեկնաբանումը, ծանրակշիռ ֆիգուրները՝ մեծ գլուխներով, ուրվագիծը լիովին չլցնող գունային զանգվածը, մեծ ծաղիկներն ու թփերը, կարմիր-օխրայանման ետնախորքին. այսինքն՝ դեռևս չի ձևավորվել պարսկական մանրանկարչության համար բնութագրիչ հատկանիշ հանդիսացող ոճավորված, մանրակրկիտ նկարված բնությունը (բնապատկերը)՝ մասնավորապես որևէ ծաղկած բլուր, որի ետնախորքին տեղի է ունենում գործողությունը, և որն ինքնին օրնամենտի կրկնությամբ ստեղծված ծաղկազարդ կտոր է հիշեցնում՝ առանց լուսաստվերի և

գունային անցումների: Համեմատելով Թավրիզի և Բաղդադի նկարչության հետ՝ Շիրազի դպրոցն առավել գավառական արվեստ ունի, սակայն միաժամանակ նրանում նկատվում է բուն իրանյան, տեղական (լոկալ) արվեստի գծերը, որոնք հարում են հնագույն ազգային ավանդույթներին: Շիրազի դպրոցի ձեռագրերում՝ գերազանցապես 1333 թ. «Շահ-Նամե»-ում, բացակայում են չինական, հնդկական և բյուզանդական ազդեցությունները, մարդկային տիպերում, հագուստներում, մոտիվներում հնչեղ է իրանական ակունքը. ինչպես գրում է Ի. Շչուկինը. «այս ձեռագրում ասես փոքր-ինչ կոպտորեն վերածնված են Սասանյան հատկանիշները»: Ըստ էության, 1333 թ. ձեռագրի մանրանկարները բավականին մոնումենտալ են, զբաղեցնում են նկարի ողջ շրջանակը, բնությունն ընդհանրացված է. այս հատկանիշներով մանրանկարները մոտենում են որմնանկարչության արվեստին և 12-14-րդ դարերի իրանական խեցեղենի Ռեյսի և Քաշանյան տիպի նկարազարդումներին: Այս ձեռագիրը սկսվում է կխտարների որսի տեսարանով, որտեղ առկա է հավանաբար Շիրազի տիրակալի պատկերը: Քննարկվող մանրանկարում կան օրնամենտալ մոտիվներ, որոնք առնչվում են Սասանյան ավանդույթի հետ. օրինակ՝ արքայական գահի վերնամասը ծածկող շղթայաձև զարդանախշը, նաև մանրանկարի վերին հատվածում հերալդիկ դիրքով կարմիր ետնախորքին ներկայացված թևավոր հանճարները, որոնք հիշեցնում են Պասարգադի քառաթև հանճարի քանդակը (մ.թ.ա. 7-6-րդ դդ.): 1333 թ. ձեռագրի սյուժեները՝ Բահրամ Գուր և Ազադե, Ռուստամն ազատում է Բիժանին, Սիավուշի սպանությունը, Մազդակի մահապատիժը, հերոսների մահը լեռներում՝ ձյան տակ, և այլն, նախասիրված են ու բազմիցս պատկերվել են իրանական արվեստում՝ մանրանկարչության մեջ, խեցեղենի, գործվածքների նկարազարդումներում: Մասնավորապես «Բահրամ Գուրը և Ազադեն որսի ժամանակ» տեսարանը հաճախ հանդիպում է Սասանյան արծաթե թասերի հորինվածքներում (Էրմիտաժի 7-րդ դարի թասը), 12-րդ դարի խեցեղենի վրա, անգամ քարե ռելիեֆներում: Հարկ է նշել, որ Բահրամ Գուրը Վարախրան 5-րդ շահնշահն է, իր սիրելի Ազադեի խնդրանքով վերջինս կխտարին՝ գազելին, վերածում է արուի՝ որպես եղջյուրներ նետեր արձակելով, իսկ արուին՝ էգի՝ նետի միջոցով եղջյուրները կտրելով: Համանման տեսարան է ներկայացված վերոհիշյալ թասերի խորքում:

Այս դպրոցի հետագա զարգացումը դեռևս պարզ չէ գիտնականների համար: 1370 թվականին «Շահ-Նամե»-ի նկարազարդումներում արդեն իսկ զարմանալիորեն հայտնվում են բարձր հորիզոնը, թփերի և ծաղիկների ռիթմիկ դասավորվածությամբ բնապատկերը, նրբին գունային հարաբերությունները, մարդկային ֆիգուրների առավել կենդանի շարժումները: Անհայտ է այն հանգամանքը, որը ստիպեց կտրուկ անցում կատարել դեպի մի փոքր գլխահակ, բնական դիրքերով նրբագեղ մարդկային ֆիգուրները, համաչափորեն կազմավորված ռիթմիկ հորինվածքը, կապույտ երկնքով ավարտվող հորիզոնի բարձր գիծը, բնության առավել պայմանական-օրնամենտալ վերարտադրությունը:

Նույն ժամանակաշրջանում Շիրազից բացի գլուխգործոցներ էր ստեղծում նաև Թավրիզի դպրոցը, որի հայտնի ձեռագրերից է 1330-1340 թթ. «Շահ-Նամե»-ի նկարազարդումները: Այս ձեռագիրը երկարաձգված խոշոր մանրանկարներ ունի (50 մանրանկարներ), որոնցից յուրաքանչյուրը մի ողջ էջ է զբաղեցնում: Ըստ ուսումնասիրողների՝ մանրանկարները կրում են թե՛ արաբամիջագետքյան դպրոցի, թե՛ չինական նկարչության ազդեցությունը: Այնուհանդերձ, այս երկու ազդեցություններն էլ վերամշակված են՝ համապատասխան տեղական ավանդույթների: Դեկորատիվության այստեղ հասնում են ավելի մանր ծաղկային բծերի և գունանկարի ռիթմով, ուստիև կարելի է փաստել, որ Թավրիզի նկարիչների մոտ կերպարային և դեկորատիվ-զարդանախշային սկզբունքներն անքակտելիորեն զուգակցված են, առանց մեկը մյուսի գոյություն չունեն: Վերոհիշյալ ձեռագրում ակնդետ կերպով պատկերված են մարդիկ, նկարիչը փորձում է որոշակի արտահայտություն տալ նրանց դեմքին և օժտել որոշակիորեն անհատականացված գծերով: Իսկանդարի մենամարտը հրեշի հետ պատկերող մանրանկարում առավել հետաքրքիր է ազնվականների խումբը, որոնք աշխուժորեն զրուցում են միմյանց հետ, նրանց՝ լայն բացված աչքերում զարմանք է դրոշմված: Ինչ վերաբերում է Ֆարիդունին և իր որդու դիակը տանող պատգարակը ներկայացնող տեսարանին, ապա վերջինս խորը դրամատիզմով է տոգորված, ինչն էլ երևում է թե՛ ֆիգուրների դիրքից, թե՛ ժեստերից, թե՛ անգամ դեմքերի արտահայտություններից (հիշենք, որ Շիրազի 1333 թ. «Շահ-Նամե»-ում ֆիգուրները սառը հայացքներ ունեին և կաշկանդված շարժումներ): Շիրազյան ձեռագրից Թավրիզյան նմուշը տարբերվում է նրանով, որ բնանկարում զգացվում է չինական ազդեցությունը, խախտված չէ դեկորատիվ ոճը, ներմուծված է խիստ պայմանական հեռանկար (պարզապես տարբերվում են ավելի մոտիկ և ավելի հեռու իրերն ու կերպարները), հագուստի ծալքերն արաբամիջագետքյան դպրոցին բնորոշ մեթոդով են արված: Հետաքրքիր է այն հանգամանքը, որ ըստ որոշ գիտնականների՝ Թավրիզյան դպրոցն իր գործունեության սկզբում կրել է հայկական ու բյուզանդական մանրանկարչության ազդեցությունը՝ դատելով Հայկական լեռնաշխարհին կից աշխարհագրական դիրքից:

Հարկ է նշել, որ արդեն 16-րդ դարում Թավրիզի դպրոցում աշխատում էին անգերազանցելի վարպետներ Սուլթան Մուհամադը, Միրզա Ալին, Ակա Միրական, Միր-Մուսսավիրան և այլն: Նրանց մանրանկարները բավականին պոետիկ են, լիրիկական և արդեն իսկ պատմողական բնույթ են կրում, քանզի մեծ ուշադրություն է դարձվում ամեն մի մանրամասնի՝ սկսած պատկերվող սյուժեի երկրորդական կերպարներից. օրինակ՝ Լեյլային և Մաջունին պատկերող մանրանկարներից մեկում նկարիչը հանգամանորեն ներկայացրել է գյուղացիներին, վրանում նստած կանանց, աղբյուրից ջուր վերցնող գեղեցկուհուն:

Հարկ եմ համարում մի փոքր խոսել Թավրիզի դպրոցի՝ 16-րդ դարի վերջին պատկանող մի ձեռագրի որսորդության շքեղ տեսարանի մասին՝ բավականին բազմաֆիգուր և

բարդ հորինվածքով: Որսորդության հետաքրքիր տեսարան է մեզ հայտնի Թաղ-ե-Բոստանի ռելիեֆներից մեկը. այստեղ ներկայացված են առանձին վարազների և կխտարների արքայական որսը, իսկ քննարկվող մանրանկարում միայն կխտարների՝ գազելների որս է պատկերված (ընդհանուր առմամբ, պարսկական մանրանկարչության համար 14-17-րդ դարերում առավել բնորոշ է հենց կխտարների որսի տեսարանը). շահը, ճոխ գորգին նստած, փորձում է նետահարել փախչող, թռիչքի մեջ գտնվող, ցատկող եղնիկներին, իսկ նրա բազմաթիվ սպասավորներն օգնում են վերջինիս: Մանրանկարը բավականին էքսպրեսիվ է՝ շնորհիվ կենդանիների ու մարդկանց ամենատարբեր դիրքերի և ռակուրսների, նաև, ինչը կարևոր է, կենդանիները վազում են աջից ձախ և ձախից աջ՝ ասես սրընթաց մխրճվելով միմյանց շարքերի մեջ, մինչդեռ Թաղ-ի-Բոստանում շարժումը միակողմանի է և ի տարբերություն մանրանկարի՝ վարազներն ու կխտարները միանման են, միատիպ: Հարկ է նշել, որ մեզ հասել են որսի տեսարաններ Սասանյան արվեստից՝ մասնավորապես արծաթե թասերի հորինվածքում՝ Շապուհ 2-րդը նետահարում և սպանում է առյուծին, Պերոզը նետահարում է լեռնային ոչխարներին, Վարախրանը սպանում է վարազին(4-րդ դար) և այլն: Հայկական արվեստից հայտնի են Սպիտակավորի 14-րդ դարի պատկերաքանդակը, որտեղ Ամիր Հասանը փորձում է նետով սպանել եղնիկին, ինչպես և 1297 թ. Ուրծի «Ամենափրկիչ» խաչքարի պատվանդանի քանդակը, որը ներկայացնում է առյուծին նիզակով սպանող Գրիգոր Մամիկոնյան իշխանին (վարազի հետ մենամարտող իշխանի պատկեր ունենք դեռևս 4-րդ դարի Աղցի դամբարանից և այլն): Որսի, հատկապես արքայական որսի տեսարանները բնորոշ էին գերազանցապես Արևելյան արվեստին. դրանք, թերևս, ծիսական բնույթ ունեն՝ ցույց տալով տիրակալի անպարտելի ուժը և գերագույն իշխանությունը երկրի վրա:

15-րդ դարից կարևորություն է ձեռք բերում Հերատի դպրոցը («Շահ-Նամե», Նիզամիի «Խամսե» (Հնգապատում) նկարազարդումները): Իրանական մանրանկարչության համար առանցքային էր Ջունայիդ Սուլթանիի արվեստը, քանզի նա ներմուծեց հորինվածքի՝ մասնավորապես ինտերիերի մեկնաբանման նոր միտում, որը տիրապետող դարձավ մանրանկարչության մեջ: Ինտերիերը բաժանվում է 3 հատվածի՝ մակերեսը պատկերված շինության առջև, շինության ներսի սենյակի հատակի պատկերումը (մեծ մասամբ օրնամենտալ, ուստիև հատակը և դրանից դուրս գտնվող մակերևույթը միաձուլվում են՝ տարբերվելով զարդանախշով) և, վերջապես, սենյակի վերջում գտնվող պատուհանն ու դրանից բացվող բնապատկերը՝ ընդհուպ մինչև հորիզոնի գիծը: Հարկ է նշել, որ վաղ Հերատի դպրոցի համար բնորոշ էր նաև գծի ու գծանկարի նրբագեղությունը:

15-րդ դարի վերջում Հերատի դպրոցի շրջանակներում իր գործունեությունն է ծավալում «Արևելքի Ռաֆայել» Բեհզադը: Նրա նորարարությունը կայանում էր նրանում, որ առաջին անգամ իրանական մանրանկարչության մեջ ուշադրություն է դարձնում դեպի մարդը, մարդկային հոգեվիճակը, շրջապատը, տալիս մարդու մարմնի

համաչափությունների մաթեմատիկորեն ճշգրիտ պատկերում: Այնուհանդերձ, ինչպես նշում է ուսումնասիրողներից մեկը, չնայած Բեհզադի հումանիզմին՝ նա նախընտրում էր գերազանցապես իր ուսուցչի՝ Միրաք Նակկաշի պատկերագրությունից, չինական քսիլոգրաֆիայից և նկարչությունից քաղված միտումները: Բացի այդ, Բաբուրը նշում է. «Բեհզադը անմորուսների դեմքերը վատ էր պատկերում, շատ էր ծանրացնում կզակը, իսկ մորուսով մարդկանց նկարելը հիանալի էր ստացվում»: Եվ, իրոք, Բեհզադը որոշակի տիպ էր մշակել՝ հիմնականում մորուսով, դեմքի ուրույն օվալով, գույնով, գրեթե անփոփոխ դեմքի արտահայտությամբ, փոքր քթով, աննշան բերանով, աչքերի նեղ կտրվածքով՝ փորձելով, այնուամենայնիվ, որոշակի անհատականություն հաղորդել կերպարներին: Նրա առավել հաջող աշխատանքներից էր Շահ Հարիբ-Միրզայի դիմանկարը, որը, ըստ Բաբուրի, սապատավոր էր, նվաղ, վատառողջ և հորից շուտ մահանալով՝ սերունդ չթողեց: Այս բոլոր հատկանիշներն առկա են Բեհզադի մանրանկարում, որը չի փորձել իդեալականացնել անգամ իր պատվիրատուին: Հետաքրքրություն է ներկայացնում պալատական գրչին պատկերող մանրանկարը, որն ակնհայտորեն կրում է իտալական կվատրոչենտոյի վարպետների ազդեցությունը (Բելինի)՝ չնայած որ գրիչը Հերատի նորաձևությանը համապատասխան է հագնված և կերպարի մեկնաբանությունը նուրբ գրոտեսկի գծեր է կրում:

16-րդ դարում ակտիվանում են Թավրիզի, Մեշղեդի, Ղազվինի, Շիրազի դպրոցները: 16-րդ դարից իրանական մանրանկարչության մեջ առավել հաճախ են սկսում պատկերել հասարակ գյուղացիների, դարվիշների, հովիվների (օրինակ՝ Ռիզա-իյ-Աբբասիի «Հովիվը» մանրանկարը. քրիստոնեական մանրանկարչության մեջ տարածված էր «Բարի հովվի» կերպարը, վաղ քրիստոնեական շրջանում, ապա հովվի կերպարն ավելի ուշ տեսնում ենք «Քրիստոսի ծնունդը» տեսարանում կամ էլ հազվադեպ լուսանցանկարներում): Այս պերսոնաժների ի հայտ գալը կապվում է նաև սուֆիզմի հետ: Սուֆիզմը (արաբերեն «սուֆի»-բրդյա կոպիտ կտոր) իրանական միստիցիզմն է (խորհրդաբանությունը, խորհրդապաշտությունը), որը զարգացել է իսլամի հողի վրա՝ մեծապես Ղուրանի դրույթներով: Սուֆիզմի հայտնի երրորդությունն է.

ա. Շարիաթ
բ. Հոգու կատարելագործման ուղի
գ. Ճշմարտություն

Սուֆիզմը ծագել է 8-րդ դարում, իսկ 11-13-րդ դարերում այն արդեն իսկ մուտք է գործում Իրանի հոգևոր աշխարհի ամենաբազմազան ոլորտներ, կազմավորում բազմաթիվ մշակութաբանական պատկերացումներ և ինստիտուտներ: Սուֆիզմի տարածման հուժկու խթան էր հանդիսանում պոեզիան, որը ներկայացնում էին Բաբա Թահերը, Ռումին, Հաֆեզը, Ջամին և շատ ուրիշները՝ իրենց բեյթերով, ղազալներով և ռոբայաթներով: Այս հեղինակները հաճախ էին օգտագործում գինի, խրախճանք, վարդ, սոխակ, լուսին, սիրահար, տոն, սեր բառերը, ուստիև վերջիններիս

ստեղծագործությունները նկարազարդող մանրանկարիչները ևս (մասնավորապես Ջամիի աշխատանքներն էին նկարազարդում) կրում էին սուֆիզմի ազդեցությունը՝ օգտագործելով վերոհիշյալ արտահայտությունների խորհրդաբանությունը: Մեծ թիվ են կազմում «սուֆի ուսուցանողը տիրակալի մոտ», «սուֆին մեջլիսում» տեսարաններ ներկայացնող մանրանկարները («Շահը լսում է սուֆիի ուսմունքը», Ջամիի «Լավա իխ», 1570-1571 թթ. Մեշղեդ):

17-րդ դարում առաջին պլան է մղվում Իսֆահանի՝ Սպահանի դպրոցը՝ չնայած այնտեղ արդեն իսկ նկատվում են անկման գծերը, գույնը կորցնում է իր դերը, գիծը կարևորվում է, վերանում են գունային մշակված հարաբերություններն ու համադրությունները, մանրանկարը սկսում է աստիճանաբար կորցնել իր հիմնական գործառույթը՝ գրքի նկարազարդման ֆունկցիան: Այնուհանդերձ, այս շրջանում ևս կան հետաքրքիր ստեղծագործություններ՝ հիմնականում միաֆիգուր հորիվածքներով: Օրինակ՝ մանրանկարներից մեկը ներկայացնում է թափառական դերասանի կամ խեղկատակի, որի հագուստի՝ անբնականորեն ծածանվող քղանցքը պալեոլոգյան արվեստի արձագանքներ է կրում, երգիծանքի ելևէջներ են զգացվում Ալի-Քուլի-բեկ Ջաբբադարի հեղինակած «Հեծյալը» մանրանկարում, որտեղ խախտված են համաչափությունները, մարդը ձիու մեջքին է նստած՝ չափազանց փոքրաչափ լինելով վերջինիցս: Մուհամմադ Սուլթանին ներկայացնում է բավականին օրնամենտալ, հարթապատկերային միջավայրում՝ թերևս պալատում, ծալապատիկ նստած ազնվականների՝ շքեղ հագուստներով, որոնք նայում են դիտողին՝ վերջինիս հետ կապ հաստատելով (հիշենք, որ Բեհզադի կերպարները գլխահակ էին և չէին նայում դիտողին): Այս ազնվականների դեմքերը որոշակի լուսաստվերային-ծավալային մոդելավորում ունեն, սովորաբար պատկերվում է պատուհանի բացվածքից երևացող բնապատկերի մի հատված. նշված երկու հատկանիշները եվրոպական ազդակներ են: Սրանք, անշուշտ, ներկայացուցչական դիմանկարներ են: Շաֆի-ի-Աբբասին նախապատվություն է տալիս կենդանական աշխարհին՝ 1652-1653 թթ. ձեռագրում առանձին մանրանկարներով ներկայացնելով հոպոպի, կաքավի և թութակի: Հարկ է նշել, որ թռչունների և կենդանիների պատկերներով նկարներ ունենք գոթական գրքարվեստից՝ մասնավորապես 13-րդ դարի և 1400 թ. անգլիական ձեռագրերում, սակայն իրանցի մանրանկարիչն ավելի ոճավորված է ներկայացրել այս թռչուններին՝ հարելով ավելի շատ չինական-ճապոնական նկարչությանը, որտեղ բնության և կենդանիների պատկերմանը հատուկ ուշադրություն էին դարձնում:

Բացի չինական-ճապոնական-մոնղոլական ազդեցությունից (մոնղոլական նվաճումների շրջանում հաճախ էին պատկերում մոնղոլական զորքը՝ մոնղոլներին բնորոշ չինական սպառազենով)՝ պարսկական մանրանկարչությունը հատկապես ուշ շրջանում, կրում էր եվրոպական արվեստի ազդեցությունը. դա արտահայտվում էր լաքապատ նկարչության ի հայտ գալով, լուսաստվերային մոդելավորման կիրառմամբ և այլն: Աբբաս Առաջին Իսկանդարբեկ Մուշին գրում է, որ 16-րդ դարի կեսերին աշխատող

վարպետների շարքում աչքի է ընկնում Մուհամմադ Շիրազին, որն էլ պատճենում է եվրոպացի նկարիչների գործերը: Եվրոպական արվեստի ազդեցությունը մեծանում է եվրոպացի միսիոներների և առևտրականների ծավալած գործունեության շնորհիվ. նրանք իրենց հետ բերում էին արվեստի իրեր, նաև ձեռագրեր, ուստիև 17-րդ դարի վերջում պարսկական նկարչության մեջ հայտնվում են եվրոպական առասպելաբանական և քրիստոնեական թեմաներ՝ «Վեներա և Ամուր», «Վերադարձ Եգիպտոսից» և այլն: Ժամանակակիցները գրում են, որ նույնիսկ Շահ-Աբբաս 2-րդը եվրոպացի նկարիչների մոտ դասեր է վերցրել: Եվրոպական ազդեցությունն առավել ցայտուն էր Ղաջարական շրջանում, երբ Փարիզի հետ կապերն ամրապնդվեցին, Իրան բերվեց լուսանկարչությունը:

Այսպիսով, եզրափակելով աշխատանքս՝ ցանկանում եմ նշել պարսկական մանրանկարչության մեջ հաճախ հանդիպող սյուժեների մասին: Որսորդության տեսարանի մասին արդեն իսկ խոսվեց: Հետաքրքիր է խնջույքի կամ խրախճանքի կամ որևէ հանդիսության սյուժեն (Ռիզա-իյ-Աբբաս, 1612 թ. «Տոն», երկու տարբերակով). պատկերվում են ազնվականներ (սովորաբար որպես կենտրոնական ֆիգուր՝ շահը), երաժիշտներ (քնար, սրինգ, շվի, սազ նվագող), սպասավորներ, սիրահար զույգեր, սպասքի մեծ տեսականի, թովիչ բնություն և այլն: Խնջույքի կամ ճաշկերույթի գաղափարը դեռևս արծարծվում է եգիպտական ռելիեֆներում, շումերական կնիքների և շտանդարտների վրա, ուրարտական բրոնզե գոտիների և զարդաթիթեղների պատկերագրության մեջ, Քարաշամբի գավաթի վրա (մ.թ.ա. 22-21-րդ դդ.) (նշված տեսարանները ծիսական բնույթ են կրում), խրախճանքի պատկերներ ունենք հռոմեական դամբարանների, սարկոֆագների վրա (1-3-րդ դդ.), Մերվա քաղաքից հայտնաբերված սափորների մակերեսին (6-րդ դ., պահվում է Աշխաբադի թանգարանում), Սասանյան արծաթե թասերի վրա (օրինակ՝ Էրմիտաժի 7-րդ դարի թասը), հայկական տապանաքարերի հորինվածքում (Արցախ, 14-16-րդ դդ., Ջուղա, 16-18-րդ դդ.):

Հարկ եմ համարում նշել, որ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ հնարավոր էր որևէ խրախճանք կամ ճաշկերույթ պատկերել «Կանայի հարսանիքը», «Խորհրդավոր ընթրիք» տեսարաններում, իսկ պարսկական մանրանկարչության մեջ հաճախ առկա սրնգահարի կերպարը հանդիպում ենք «Քրիստոսի ծնունդը» տեսարանում՝ առավել տարածված Բալկանյան երկրների արվեստում (հայ արվեստում Թորոս Տարոնացու 1318 թ. Աստվածաշնչի «Ծնունդ» տեսարանում մեծ ուշադրություն է դարձված սրնգահարի կերպարին, սրնգահարն առկա է նաև Սարգիս Պիծակի ձեռագրերում, իսկ սազ կամ լարային գործիք նվագող երաժշտի կերպարը կարող ենք տեսնել դեռևս 1211 թ. Հաղպատի Ավետարանում, ինչպես նաև Վասպուրականի ձեռագրերում):

Ավելի ուշ շրջանում իրանական մանրանկարչությունը հարստանում է շինարարություն պատկերող տեսարաններով: Հատկանշական է, որ համանման սյուժեներով

մանրանկարներ են հայտնի գոթական շրջանից (անգլիական 13-14-րդ դդ. «Ս. Օֆֆարի վարքը» գրքից, 14-րդ դարի ֆրանսիական ձեռագրերից) և խճանկարներ ու որմնանկարներ Սիցիլիայից (12-13-րդ դդ. եկեղեցիներից)։ Վաղ շրջանում դրանք ներկայացնում են Բաբելոնի աշտարակի և Նոյյան տապանի շինարարությունը։ Հետաքրքիր է այն հանգամանքը, որ շինարարության տեսարան է առկա 1318 թ. Թորոս Տարոնացու Աստվածաշնչում. դա ընդհանուր առմամբ բնորոշ չէ հայկական մանրանկարչությանը (հավանաբար, Տարոնացին ֆրանսիական ձեռագրից է ընդօրինակել)։ Այնուհանդերձ, պարսկական օրինակներն առանձնանում են նրանով, որ շինություններ կառուցող անձինք միմյանց նման չեն, անգամ պատկերված են տարբեր էթնոսին պատկերող ներկայացուցիչներ (նույնիսկ սևամորթներ, միգուցե նուբիացիներ), իսկ եվրոպական նմուշներում կառուցողների դիմագծերը գրեթե միանման են, ֆիգուրները լոկ հագուստով են տարբերվում։

Պարսկական մանրանկարչության մեջ շինարարության տեսարանը միտում ուներ ցույց տալու տարբեր էթնոսների միասնական աշխատանքն ամենազոր պարսկական կայսրության շրջանակներում, որը հանդուժող էր այլ ազգերի և մշակույթների նկատմամբ՝ չխուսափելով ներկայացնել վերջիններիս ներկայացուցիչներին։

Իրանական մանրանկարչության մեջ հաճախ էին հանդիպում արքունական տեսարաններ՝ «Պոլո խաղը» (թույլ էր տալիս շարժում, տարերք, արագություն ցույց տալ, զանազան դիրքեր՝ բացի այդ՝ այս խաղն արքունական հաճույք էր՝ ներմուծված դրսից), «Դաս մեդրեսում», «Շահն ընդունում է օտարերկրյա դեսպաններին», «Շահը և դարվիշը», «Շահը շրջում է իր տիրույթներում», սիրային տեսարաններ՝ հաճախ երկֆիգուր (Ռիզա-իյ-Աբբասի, 1610-1620 թթ.). համանման տեսարանը հատուկ է նաև հնդկական արվեստին (Աջանտայի որմնանկարներ, 6-7-րդ դդ., հնդկական պատկերաքանդակներ)։ Հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հանգամանքը, որ պարսկական մանրանկարչության շատ սյուժեներին բնորոշ է դուալիզմը՝ փերի և դև (Ջամիի «Լավա իխ»-ի նկարազարդումները, 1570-1571 թթ., Մեշղեդ), դարվիշ և շահ կամ ազնվական (1537-1538 թթ., Թավրիզ), հերոս և հրեշ (1370 թ., «Շահ-նամե», Բահրամ Գուր և հրեշ)։ Չմոռանանք, որ դուալիզմը բնորոշ էր նաև զրադաշտականությանը (Ահուրամազդա՝ բարի, և Ահրիման՝ չար)։

Պարսկական մանրանկարչությանը հատուկ է նաև սիրինի կերպարը՝ կանացի գլխով և թռչնի մարմնով կամ եղնիկի մարմնով ու կանացի գլխով առասպելական էակ, որը հաճախ թագ է կրում։ Սիրինները մեզ հայտնի են բյուզանդական ոսկեզօծ թասերի ձևավորման մեջ(12-13-րդ դդ.), մեզ հասել են Պենջիկենտի պեղումներից սիրին հիշեցնող 6-րդ դարի քանդակ՝ հնագույն շինության հարդարանքի մի մաս, ապա իրանական ջնարակված փոքր անոթ՝ սիրինի տեսքով (8-րդ դար), 1215 թ. Տիգրան Հոնենց եկեղեցու երկու սիրինների պատկերաքանդակները, սիրիններ են առկա Հեթումի 1286 թ. Ճաշոցում, 14-րդ դարի առաջին տասնամյակներով թվագրվող,

Ռումինիայում պահվող հայկական ձեռագրերում՝ գրաֆիկական տարբերակով, Սարգիս Պիծակի ձեռագրերում և այլն: Առավել հաճախ սիրինին տեսնում ենք Թորոս Տարոնացու ձեռագրերում (մասնավորապես 1323 թ. Ավետարանի լուսանցանկարներում և խորանների ձևավորման մեջ): Տարոնացու մոտ սիրինը հաճախ գլխին մոմ է կրում. ըստ ուսումնասիրողների՝ մոմի առկայությամբ մանրանկարիչը փորձել է ցույց տալ քրիստոնեության հաղթանակը հեթանոսության մարմնացում սիրինի նկատմամբ: Հավանական է այն տեսակետը՝ ըստ որի սիրինի կերպարի ակունքները պետք է փնտրել Արևելքում՝ մասնավորապես Իրանի տարածքում:

Կարելի է եզրակացնել, որ պարսկական մանրանկարչությունը բացառիկ մի երևույթ է, որը, անկասկած, ազգագրական հարուստ նյութ է պարունակում՝ արտացոլելով տարբեր ժամանակաշրջանների արքունական բարքերը, սովորույթները, սոցիալ-քաղաքական իրավիճակը, մտածելակերպը, գրականության մեջ իշխող միտումները, պատմական անցուդարձերը և այլն: Իրանական մանրանկարչության պատկերագրության մեջ դեռևս չուսումնասիրված շատ ասպեկտներ կան: Ճիշտ է, այն որոշակիորեն ազդվել է չինական, ճապոնական, մոնղոլական մշակույթներից, սակայն պահպանել իր ազգային-տեղական նկարագիրն ու լոկ իրեն հատուկ գծերը: Այն իր հերթին ազդեցություն է թողել հնդկական մանրանկարչության վրա, անշուշտ, նաև հայկական մանրանկարչության որոշ դպրոցների գործունեության վրա՝ հատկապես ուշ միջնադարում: Ավագ ծաղկողը բազմիցս եղել է Մարաղայում, Սուլթանիայում, ստեղծել ձեռագրեր այդ միջավայրում: Ուշ շրջանում իրանական ազդեցություն են կրել Մխիթար Անեցու և Հակոբ Ջուղայեցու աշխատանքները: Ըստ էության, հայկական մանրանկարչությունն առավել կրել է Թավրիզի և Իսֆահանի (Սպահանի) դպրոցների ներգործությունը:

Click on any picture below to start the slide show.