

UOT 82.091

Əfsanə MƏMMƏDOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Nizami Gəncəvi adına
Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyi
af.mammadova@gmail.com

MOĞOL DÖVRÜ MINIATÜR SƏNƏTİ VƏ NİZAMİ GƏNCƏVİ İZLƏRİ

Açar sözlər: Moğollar, miniatürlər, Hindistan, multikulturalizm, təsviri sənət, Səfəvilər, Şah Hümayun, Şah Əkbər, Nizami Gəncəvi, Xəmsə, Əmir Xosrov Dehləvi

Keywords: Mughals, miniatures, India, multiculturalism, fine arts, Safavids, Shah Humayun, Shah Akbar, Nizami Ganjavi, Khamsa, Amir Khusrau Dihlavi

Ключевые слова: Моголы, миниатюры, Индия, мультикультурализм, изобразительное искусство, Сефевиды, Шах Хумаюн, Шах Акбар, Низами Гянджеви, Хамса, Амир Хосров Дехлеви

Giriş. Hələ qədim dövrlərdən yazılı mətnlər, o cümlədən, əlyazmalar və onlara çəkilən miniatürlər Şərq dünyasında yüksək qiymətləndirilmiş və müqəddəs mətnlər kimi qəbul edilmişdir. Latınca “miniare” sözündən götürülən və “qırmızı qurğuşunla rəngləmək” mənasına gələn miniatürlər kiçik illüstrasiyalar olub, qədim və orta əsr əlyazmalarını bəzəmək üçün istifadə edilirdi. XV əsrdən başlayaraq rəsmlər əlyazmaların başlıca komponentinə çevrildi; onların funksiyası dəyişdi. Əgər əvvəllər rəsmlər sadəcə əlyazmaları bəzəmək üçün istifadə edilirdisə və sayça çox deyildisə, bu dövrdən etibarən Moğol təsviri sənətinə yeni tendensiya daxil oldu: daha çox vizual yolla oxucu diqqətini cəkmək və maraqlandırmaq başlıca məqsəd kimi qarşıya qoyuldu. Bu, şübhəsiz, İran¹ və türk rəsm məktəblərinin təsiri ilə əlaqəli idi. Saray əhlinin gündəlik həyatı, ov və kef məclisləri, təbiət hadisələri, nəbatat və heyvanat aləminə dair təsvirlərin daxil edilməsi ilə mövzular daha dünyəvi, rənglər daha parlaq, kompozisiyalar daha təbii oldu. Moğol dövrü miniatür nümunələri qədim hind, İran və Avropa üslublarının çoxşaxəli sintezi kimi unikal bir sənət məktəbinin əsasını qoydu. Haqlı olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Moğol təsviri sənət məktəbinin başlanğıcı Şah Hümayunun dövründə qoyulmuş, Şah Əkbər və Şah Cahangirin dövründə kulminasiya nöqtəsinə çatmışdı. Səfəvi rəsm ənənələri, məşhur təbrizli və şirazlı ustaların rəsm üslublarından bəhrələnən Moğol təsviri sənətində Azərbaycanın məşhur ustaları, ələlxüs Nizami Gəncəvinin təsiri daha çox görünürdü. Böyük ustadın zəngin ideya və düşüncələrini vahid bir kompozisiya tərkibində birləşdirmək rəssamlardan böyük məharət tələb edirdi; bu da, öz növbəsində, daha mürəkkəb kompozisiyaların və daha kamil sənət əsərlərinin yaranmasını şərtləndirirdi.

XVIII əsrdən başlayaraq Moğol miniatür sənəti “Əyalət Moğolu” adı altında Hindistanın ətraf əyalətlərində inkişafına davam etdi. İncəsənət hökmdar kürsüsündən enərək sıradan insanların içərisinə qarışdı. Təəssüf, Moğol imperiyasının qiymətli inciləri xarici hücumlar nəticəsində talan edilmiş və dağıdılmışdır: bəziləri Nadir şahın Hindistana hücumu zamanı, qalanı Britaniya müstəmləkəsi dövründə. Bugünün özündə Britaniyanın ən zəngin kolleksiyaları və muzeylərində Moğol dövrünə aid

¹ İran sözünün işlənməsi təsadüfi olmayıb, İran coğrafi ərazisində məskunlaşan müxtəlif millətlərin nümayəndələrinə, o cümlədən, Cənubi Azərbaycan türklərinə işarədir.

çox sayda miniatürlərə rast gəlmək mümkündür. Hazırda Lahorda miniatür ənənəsi azsaylı rəssamlar tərəfindən tarixi miras kimi yaşadılır, nəsilən-nəslə ötürülür. Çəkilən illüstrasiyalar daha çox neoklassik üslubda olub, orijinaları təqlid etsə də, Moğol miniatür sənətini yaşatmaq baxımından əhəmiyyətliyədir.

Moğol təsviri sənət məktəbinin yaranması və sənətkarlıq ənənələrinin formalaşmasına təsir edən cərəyanlar. Hindistanda XI əsrə aid dini mövzuda olan ilk əlyazmalarda müqəddəslərin – Budda və Krişnanın, eləcə də, mifoloji obrazların təsvirləri geniş yer alırdı. Onlar etalon kimi qəbul edildiklərindən reallığa uyğun yox, oxucunu cəlb edəcək və kosmik enerjini təsvir edəcək şəkildə qeyri-adi biçimdə çəkilirdi: başlar daha çox yumurta şəklində, gözlər daha iri və biz az bərəlməmiş, kürəklər enli, sinə geniş və qabarmış.

Erkən Moğol dövrünə aid miniatürlərdə daha çox hind təsviri sənətinin Benqal məktəbi və Cayn üslubları sezilirdi. Sərhədi konkret müəyyən edilməyən rəngli düz sahələr, məhdud palitra, dekorativ naxış və sıx xətlər – müasir Cayn üslubunu müəyyən edən başlıca elementlərdir. Cayn üslubu əlyazmalarında istifadə olunan başlıca rənglər ağ, yaşıl, qırmızı, sarı və göy-qara rənglər idi. Bu, hind rəsmlərində istifadə edilən fundamental rənglərdir.

Moğol hökmdarı Şah Hüməyunun dövründə Moğol təsviri sənəti yeni bir mərhələyə qədəm qoydu. 1544-cü ildə Səfəvi şahı I Təhmasibin himayəsinə sığınmış Şah Hüməyun Hindistana geri dönərkən özü ilə Səfəvi sarayından bir neçə məşhur rəssamı da apardı. Moğol tarixçisi Bəyazidin dediyinə görə, Hüməyun sarayına gələn təbrizli rəssamlar içərisində Mir Seyyid Əli, Əbd-əs-Səməd, Molla Fəxr, Şeyx Məhəmməd, Mövlana Dost Müsəvvir kimi məşhur sənətkarlar var idi [16, s. 6].

Səfəvi sarayından tək sənət adamları deyil, elm və qələm ustadları da Hindistana axın etmişdilər. Bu fakt Şah Təhmasibin elm və incəsənətə laqeyd münasibətindən, yaxud digər neqativ səbəblərdən irəli gəlməsi ilə bağlı çoxsaylı suallar doğurur. Bəzi tədqiqatçılar hesab edir ki, guya bu, Səfəvi sarayı əhli üçün nəzərdə tutulmuş tövbə fərmanı ilə əlaqəli idi və daha çox dini inanclardan irəli gəlirdi. Lakin bu iddia özünü doğrultmur. Budaq əl-Qəzvininin yazdığına görə, Şah Təhmasibin içki və əyləncə məclislərinə dair qadağası rəssamlara və sənət insanlarına şamil deyildi. Şahın içki düşkünü rəssam Behzad və Dost Məhəmmədə güzəşt etməsi məlum idi [19, s. 51]. Digər tərəfdən, rəsm çəkməni kafirliyin bir nümunəsi kimi qəbul edən sünni məzhəb ardıcılardan fərqli olaraq, şiələr buna qarşı əks iddia irəli sürməmişdilər. Səfəvilər dövründə rəsm sənəti, xüsusilə miniatür sənəti çox geniş vüsət almışdı. Şiələr inanırdılar ki, müqəddəs Quran kəlmələrinin şərhı və çizgisi ilk şiə imamı Hz. Əliyə ötürülmüşdür. Buna görə də şiələr arasında rəssamlıq və xəttatlığın bilavasitə Hz. Əli tərəfindən müdafiə və hifz olunması inancı yayılmışdı [19, s. 51]. Çox güman ki, elm və sənət adamları maddi sıxıntı yaşadıklarından dolayı maddi qazanc naminə köç etməli olmuşdular. Şah Təhmasibin qardaşı, incəsənət və xəttatlığın mahir bilicisi Bəhram Mirzənin şah qarşısında diz çökərək ona rəssam Müzəffər Əlinin məvacibinin artırılması ilə bağlı vəsatət təqdim etməsini göstərən təsvir əslində bu iddianı doğrulayır.

Şübhəsiz, Səfəvi saray adət-ənənələrinin Moğol sarayında da davam etdirilməsi, digər tərəfdən, İslam və türk kökləri üzərində yetişən müsəlman mədəniyyəti Moğol imperiyasını Səfəvi sarayının uzaq Asiyadakı təcəllisinə çevirmişdi. Şah Hüməyunun Səfəvi saray rəssamlarını Hindistana dəvətindən sonra miniatürlərdə Təbriz sənətkarlarının təsiri hiss olunmağa başladı. Hind miniatürlərindən fərqli olaraq, Teymuri üslubuna xas nazik xətt kimi göz biçimi, çəlimsiz bədən quruluşu, bənövşəyi

rəngdə fon mənzərələri, birözlülü hamar səth və zəngin arxa fonla geniş məkan vahid cəxələməntli kompozisiyaların yaranmasını şərtləndirirdi.

Hümayundan sonra hakimiyyətə gələn Şah Əkbər miniatür sənətini yeni bir mərhələyə qaldırdı. Yeni paytaxt Fatehpur Sikri incəsənətsevərlərin və sənətkarların sevimli yerinə, Mərkəzi Asiyada elm və incəsənətin mərkəzinə çevrilməkdə idi. İncəsənət vurğunu olan və bu sahədə Təbrizdə tanınmış ustadlardan dərs almış Şah Əkbərin dövründə fəaliyyət göstərən rəssamlıq emalatxanaları çox məşhur idi. Sarayda Ayn əl-Əkbəri adı altında fəaliyyət göstərən emalatxanada, Əbu-l-Fəzlin dediyinə görə, yüzədək rəssam eyni anda çalışırdı. Onların arasında Xoca Əbd-Səməd, Dasvant, Basavan, Tara, Kesu, Mukund, Lal, Fərrux, Müşkin, Madho, Fərrux Qalmaq, Cahan, Moheş, Kəmkərən, Sanvla, Hariban, Ram və bu kimi məşhur adlara rast gəlmək mümkündür [5, 1 c., s. 107-108]. Təbrizli Mir Seyyid Əli ən yüksək maaş alan rəssam idi. Professionalıq və bilikdə heç kəs onunla yarışa bilməzdi. Digər məşhur ad “Şirazın şirin qələmi” ləqəbli Əbd əs-Səməd idi. Onun himayəsi altında çox çayda sənətkar yetişmişdi.

Emalatxanada işlər komandalar şəklində icra edilirdi. Bir rəsm üzərində eyni zamanda bir neçə rəssam işləyə bilirdi. Biri çizgisini çəkir, digəri rəngləyir, başqası bəzək vururdu. Hətta ən xırda iş belə çox böyük diqqət və incəlik tələb edirdi. Daha çox diqqət tələb edən çoxmiqyaslı və çoxdetallı işlərin çoxu gənc rəssamlar tərəfindən icra edilirdi. Mürəkkəb əsasən təbii minerallardan hazırlanırdı. Alətlər və fırçaların hazırlanmasında heyvan tüklərindən, əlyazmaları cildləmək üçün heyvan dərisindən istifadə edilirdi. Nəzarətçilər hər gün bir rəsmi şahə təqdim edər və onun qiymətləndirilməsi ilə rəssamlara maaş təyin edərtilər. Maraqlıdır ki, mövzuları rəssamlar yox, şah özə seçərdi. Çünki çəkilən miniatürlər onların könlünü və gözünü oxşamalı idi. Şah Əkbərin təlimatı ilə çox sayda əsərlərə illüstrasiyalar çəkilmiş və bəzədilmişdi.

Erkən Moğol miniatürlərinin başlıca obrazları şah və saray əyanları idisə, Şah Əkbər və Şah Cahangirin dövründən etibarən miniatürlərə sırayı insanlar, sənətkar və xədimlər daxil olmağa başladı. Bəzən bir rəsmdə sarayın gündəlik həyatı bütün incəlikləri ilə öz əksini tapırdı. Şah Əkbərin incəsənət zövqü tək əsərlər və əlyazmalarla bitmirdi. O, memarlıq abidələrində də eyni həssaslığı və zövqü gözləyirdi. Aqra və Fatehpur Sikridəki memarlıq abidələri İran və erkən hind motivlərinin sintezindən yaranmışdır.

Şah Əkbər incəsənəti Allahı tanımağın bir yolu kimi dəyərləndirərək onu yeni mərtəbəyə ucaltdı. O, rəssam və sənət adamlarının Allahın əta etdiyi bilikləri daha yaxşı əxz etdiklərini söyləməkdən çəkinməzdi. Əkbərin fəlsəfəsi ondan ibarət idi ki, rəssam Allahın yaratdıqlarını təsvir edərkən onu mükəmməl şəkildə ifadə edə bilmədiyi üçün Allahın qüdrət və şanını hər dəfə etiraf etməli və onun aliliyi qarşısında təzim etməli olur [5, 1 c., s. 108].

Şah Əkbər emalatxanasının ilk əsəri “*Tutinamə*” və “*Həmzənamə*” idi. 1562-ci ildə başlamış və 15 il ərzində ərsəyə gəlmiş 12 cildlik “*Həmzənamə*”yə ümumilikdə 1 400 miniatür çəkilmişdi. Onlardan sadəcə 200-ü zəmanəmizədək gəlib çıxmışdır. Bu əsər Böyük Moğol incəsənətinin ilk ən böyük və qiymətli incisi hesab olunur. Deyilənə görə, Nadir şah Moğolların zəngin elm və incəsənət xəzinəsini talan edərkən odövrkü Moğol şahı Məhəmməd şah sadəcə “*Həmzənamə*”nin geri qaytarılmasını istəmişdi [21, s. 46].

Bu dövrdə çəkilən rəsmlər real mənzərələrin təsvirindən ibarət idi. Hamar və birözlülü miqyaslar üçölçülü miqyaslarla əvəz olundu, rakurslar düzgün seçilməyə

başladı: elementlərin ölçü baxımından kiçildilməsi məkanı vizual olaraq genişlətdi. Erkən Moğol dövrü illüstrasiyalarından fərqli olaraq, istifadə olunan rənglər daha açıq tonlarda idi. Jestlər daha dinamik, dəyişməz bədən formaları daha elastiki formada təsvir olunurdu. Monqoloid üz cizgiləri və çəlimsiz bədən formaları dəyişərək qövsvari və balığaoxşar biçimdə gözlər, iti və sivri burun, geniş sinə və kürək formaları ilə əvəzləndi. İnsanların hissələrini və duyğularını ifadə edən üz cizgiləri daha çox qabardıldı. Bir müstəvi daxilində təsvir olunan elementlərin bir-biri ilə ahəngi təmin olundu. Zənginlik və həşəməti təsvir etmək üçün istifadə olunan dekorativ təsvirlər, geyim və aksesuarların zənginliyi əslində Moğol həyat tərzini ifadə edirdi [17, s. 244]. Getdikcə bu həşəmət təbiət mənzərələrinə də yansıdı. Yalın və sadə təbiət təsvirləri bol bağatlı, yaşılbaş vadilər və sarayda saxlanan çeşidli heyvan təsvirləri ilə əvəzləndi. Fatehpur, Lahor, Aqra və Dehli kimi böyük şəhərlərdən səhnələr, qəsr və saray divarları, onların ətrafında salınan bağlar Fatehpur və erkən Lahor dövrü miniatürlərinin başlıca elementləri idi. Urbanizmin təsvirində qırmızı rəngin çoxluğu Moğol dövrü binalarının üstünlüklə qırmızı rəngdə olması ilə əlaqəli idi və Moğol memarlığının səciyyəvi rəngi hesab olunurdu. Ağ rəng daha çox hind məbədlərini təsvir etmək üçün istifadə edilirdi [16, s. 163-164].

1590-1595-ci illərdə daha naturalist rəsmlərin meydana çıxması ilə təsviri sənətdə realizm dövrü başladı. Şah Əkbər paytaxtı Lahora köçürdükdə emalatxana da köçürüldü və yeni şəhərdə yeni tendensiyalar özünü göstərməyə başladı. Artıq bir əlyazma üzərində bütöv komanda yox, tək-tək rəssamlar işləyirdi: hər birinin fərdi imzası və üslubu var idi. Təsədüfi deyil ki, məhz bu dövrdən etibarən rəssamlar öz əsərlərinə imza qoydular. Kollektivizmin individualizmlə əvəzlənməsi fərqli tabloların yaranmasına təkan verdi. Arxa fondakı əlavə elementlər azaldı, başlıca elementlərə vurğu edildi, bir-biri ilə uyuşan rəng çalarlarından istifadə olundu.

Şah Cahangirin dövründən başlayaraq miniatürlər əlyazmalardan müstəqil şəkildə hazırlanmağa başladı: əlyazma mətnlər onların üzərinə yapışdırılaraq qızılı çərçivə ilə haşiyələnirdi. Muraqqa adlanan bu albomlarda daha innovativ üslubi elementlərdən istifadə edilirdi [bax: 6; 14; 22]. Avropa üslubu daha çox hiss olunmağa başladı, ələlxüsüs işıq və kölgənin nizamlanmasında. Bu, həcm anlayışını formalaşdırdı; hər hansı elementlərin vurğulanması, yaxınlıq və uzaqlıq, məkanın böyüdülməsi və kiçildilməsi işıq və kölgələrin hesabına təmin olunurdu. Qarışıq mənzərələr yerini konkret obrazlara verdi: obrazlar miqyas və ölçü baxımından daha böyük, üz cizgiləri isə daha aydın təsvir olunmağa başladı. Avropa təsviri sənətinə məxsus digər məşhur element Moğol hökmdarlarının alilik və üstünlüyünü ifadə edən baş ətrafına çəkilən işıq-halo dairəsi idi. Bu, İntibah dövrü rəssamlarının xristian müqəddəslərinin təsvirində istifadə etdikləri başlıca elementdir ki, XVI əsr rəsmlərində geniş istifadə olunmağa başladı. Lakin Moğol sənətkarları nə qədər Avropa üslubundan yararlısalar da, özünəməxsus hind-müsəlman ruhunu qoruyub saxlamağa çalışırdılar. Avropa sənətkarlarının, xüsusilə italyan rəssamlarının çəkdiyi, bədən formalarının daha əzələli və güclü təsvir olunduğu insan obrazlarından fərqli olaraq, Moğol təsviri sənət nümunələrində obrazlar daha incə, olduğundan daha ariq (sonrakı dövrlərdə bu tendensiya dəyişdi və təsvir subyektləri gerçək ölçülərində təsvir olunmağa başladı) və cansız təsvir olunurdu. Avropa təsvirlərində obrazların başı yanakı əyilmiş və nəzərləri konkret bir nöqtəyə dikilmişdir. Onların bədən vəziyyəti eyni zamanda həm gücü, həm də ümitsizliyi ifadə edir. Moğol obrazları tam profildə təsvir olunurdu; onların siması daha yumru, dodaqları pənbə, saçları qabarıqdır. Onların siması ümitsizlik yox, əksinə, rahatlıq və təmkinlik ifadə

edir. Bu tendensiya təbiət təsvirlərində də özünü göstərir: “xoşbəxt və rifah” mesajı verən estetikləşdirilmiş təsvirlər səciyyəvi idi [19, s. 199]. Məsələn, atasının Məcnunu səhrada ziyarət etməsi səhnəsində səhra Məcnunun durduğu yalın qayalıqdan ziyadə ətrafı zəngin fauna və florası ilə meşəlik təsiri bağışlayır. Bu kimi ideallaşdırılmış mənzərələr təsvir olunan ədəbi mətnə uyğun yox, mövcud və qəbul edilmiş standartlara əsasən təsvir edilirdi.

Şah Əkbər dövrü miniatürlərində zaman və məkan anlayışı yoxdur. Burada daim gözəl yaz-yay havası hökm sürür. İçəri və bayır anlayışları, məkanın xarici və daxili anlayışları itir: hər şey eyni anda və eyni məkanda baş verir [10, s. 210]. Bu tendensiya Şah Cahangirin vaxtında dəyişdi. Getdikcə mikroşəhər mənzərələri kiçildi və sadələşdirildi. Çoxsüjetli hekayələr daha iri planda təsvir olunan konkret obraz və hadisələrlə əvəzləndi. Profil duruş tərzii istifadə olunmağa başladı: dombagöz nəzərlər azacıq aşağı düşmüş şəkildə, bütöv bədən üzvü baxana tərəf, ayaqlar və ayaq biləkləri başla eyni istiqamətdə təsvir olundu. Rasa üslubu – sringâra, başla bədən eyni istiqamətdə profil duruşu vəziyyətində təsvir olunması estetik nöqteyi-nəzərdən xoş və təbii mənzərənin yaranmasını təmin etdi [13, s. 71].

Nizami “Xəmsə”sinə çəkilən miniatürlərin kompozisiyası, üslubi və xarakterik cəhətlərinin tədqiqi. Nizami Gəncəvi “Xəmsə”sinin Hindistan nüsxələri və hind müəllifləri tərəfindən “Xəmsə”yə yazılan nəzirlər, sözsüz, Moğol dövrü ədəbiyyat və incəsənət tarixinin qızıl fondunu təşkil edir. “Xəmsə” motivləri Moğol təsviri sənətinin çiçəklənmə dövründə rəssamların ən çox müraciət etdikləri motivlər olmaqla yanaşı, eyni zamanda, onların məharətdə bir-biri ilə yarışdığı sənətkarlıq meydanı idi [15, s. 96].

Şah Əkbərin sifarişi ilə Əbd ər-Rəhman Ənbərin tərəfindən 1593-95-ci illərdə üzvü köçürülən Nizami Gəncəvi “Xəmsə”si hind xəttatlıq sənətinin və Moğol miniatür məktəbinin ən gözəl nümunələrindən hesab olunur. Əlyazma 44-dək miniatürlə bəzənmişdir: onlardan 2-si zamanəmizə gəlib çıxmamış, 5-i Baltimorda Walters Art Muzeyində (W.613) [bax: 22], qalanı isə Britaniya Kitabxanasında (Or. 12208) [bax: 14] qorunub saxlanılır. Ümumilikdə miniatürlərin çəkilməsinə 20-dək sənətkar cəlb olunmuşdu ki, onların başında Şah Hüməyunun dəvəti ilə Moğol sarayına gələrək fəaliyyətini burada davam etdirən təbrizli ustad Mir Seyyid Əli və “Şirin qələm” ləqəbli şirazlı rəssam Xoca Əbd əs-Səməd dururdu [18, s. 270]. Moğol təsviri sənət tarixində “Əkbərin “Xəmsə”si” adı ilə məşhur olan əlyazma hind-müsəlman incəsənətinin ən gözəl təcəssümü olaraq qəbul edilir. Tədqiqatçı Barbara Brend Şah Cahangirin zamanında (~1611-1620-ci illər) “Xəmsə”yə yeni miniatürlərin əlavə olunduğunu, hətta rəssamın öz rəsmini də həkk etdiyini bildirir [8, s. 159]. Şah Əkbərdən sonra əlyazma Şah Cahangirə vərəsəliklə keçmişdi. Nadir şah Hindistana hücum edərkən Moğol kitabxanasının ən nadir incilərini İrana daşımış, qalanı isə Britaniya müstəmləkəçiləri tərəfindən Londona aparılmışdır. Ehtimal olunur ki, “Əkbərin “Xəmsə”si” də Londona aparılan qiymətli əsərlər içərisində olub. 1909-cu ildə əlyazmanı ingilis iş adamı, qiymətli daş-qaş, kitab və əlyazma kolleksioneri olan Çarlz Uilyam Dayson Perrins əldə etmiş və ölümündən sonra əsər ailəsi tərəfindən Britaniya muzeyinə bağışlanmışdır.

Nizami “Xəmsə”sinə çəkilən miniatürlər həm tarixləri, həm də üslubları baxımından fərqlidir. Məsələn, Şah Cahangir dövrü qadın rəssamlardan Səhifə Banunun “Yeddi gözəl”də “Xəvərnəq qəsrinin tikintisi” fəslinə istinadən çəkdiyi miniatür neoklassik üslubun səciyyəvi işlərindəndir. Bu dövr sənətkarları arasında keçmiş rəssamların üslubunu daha fərqli və yeni tendensiyalarla işləmək, onları dövrün

müasir təsvir elementləri ilə zənginləşdirmək və bununla da sələflərini məharətcə üstələmək dəbi sgeniş hal almışdı. Səhifə Banu məşhur miniatüründə Teymuri təsviri ənənəçiliyini daha innovativ şəkildə, Moğol təsviri sənətinə xas ənənələr və üslubi elementlərdən istifadə etməklə təkrarlamışdır. Çox güman ki, Teymurilərin məşhur əmirlərindən Əmir Əli Barlas (1469-1506) üçün çəkilmiş miniatür artıq Moğol sənətkarlarına tanış idi. Deyilənə görə, o, XVI əsrin ortalarında Aqraya gətirilmiş və Moğol imperiya kitabxanasına hədiyyə edilmişdi. Sələflərindən fərqli olaraq, Səhifə Banu qəsrin fasadını səthi və hamar deyil, üçölçülü miqyasda həndəsi xətləri göstərərək təsvir etmişdir. Digər bir cəhət, Teymuri nüsxəsindən fərqli olaraq, təsvir olunan obrazların müxtəlif rəng və cizgilərlə təsvir olunmasıdır. Bu, Hindistanın çoxmillətli cəmiyyətinin inikasıdır. Səhifə Banu rəsmə fəlsəfi və vizual yanaşaraq öncəki illüstrasiyada olmayan yeni elementlər daxil etmişdir. Məsələn, Teymuri rəsmində günəş və səma təsvir olunmayıb. Halbuki Səhifə Banunun rəsmində günəşin üzərini örtən buludlar belə məcazi mənada zamana və ustaların qəsrini tikmək üçün gecə-gündüz çalışdıqlarına işarədir. Arxa fonda xəyali olaraq hökmdar obrazı yaradılıb. Ehtimal ki, bu obraz qəsrini Simnar adlı ustaya tikdirən Nemandır. Miniatürdə o, yaşıl əba geymiş və ayaqlarını çarpaz birləşdirərək oturaq vəziyyətdə təsvir edilmişdir.

Teymuri nüsxəsində bu obraz yoxdur. Xəvərnəq və Səmərqənd qəsrlərinin tikintisi Moğol hökmdarları üçün tarixi önəm daşıyır. Çox güman ki, Səhifə Banu məcazi olaraq Şah Əkbərə və onun Aqra qalasını tikməsinə işarə etmişdir. Rəsmdə təsvir edilən müxtəlif dəri rəngində və cizgilərdə olan ustalar Moğol dövrü Hindistanında mövcud kosmopolit cəmiyyətin inikasıdır. Türk-monqol sülaləsindən gəlmə olan moğollar İslam dininə beyət etsələr də, onların idarəçiliyi altında çox sayda müxtəlif dini icmalar – yaqubçular, yunan ortodoksları, nestorianlar və başqa din və millətlərin nümayəndələri yaşayırdı. Faktiki olaraq, mədəni dözümlülük Moğol sarayının tək mədəni həyatında deyil, sosial-siyasi həyatında da özünü göstərirdi və bununla da multikultural siyasət yürüdən moğolları aparteid siyasəti yeridən digər dünya imperiyalarından kəskin şəkildə fərqləndirirdi. Şah Əkbər və sələfi Cahangirin siyasəti “sülhi-küll” (hamı üçün sülh) olub ümumbəşəri barışıq və sülhü təlqin edirdi [11, s. 253]. Bu, qədim Hindistan cəmiyyətində ayrı-seçkiliyi təbliğ edən kasta və irqçilik doqmasına tamamilə zidd idi. Moğolların idarəçilik, ictimai və dini həyatda geniş tətbiq edilən tolerant siyasətinin nəticələri çoxşaxəli hibrid mədəniyyəti və plüralist təsviri sənətində də geniş əksini tapmışdır. Səhifə Banunun rəsmi də bu baxımdan səciyyəvidir.

Nizami “Xəmsə”sinə çəkilən digər maraqlı miniatür 1593-95-ci illərə aid olması güman edilən Nizaminin “İsgəndərnamə”sində “Əflatunun çalğı aləti qayırması” bölümündən Əflatunun vəhşi heyvanları musiqisi ilə ovsunlaması epizodudur. Nizami bu prosesi belə nəql edir: “Əflatun səhrada guşənişinliyə çəkilərək müxtəlif səslər verən 7 küpün vasitəsilə sehrli nəğmələr yaradır. Saraya xəbər çatır ki, Əflatun bir saz icad edib ki, onun sirrini tapan olmayıb. Əflatun yerdə bir dairə çəkərək (Məndəl xətti – tilsimli xətt) düzəltdiyi sazı götürüb sehrli havalardan çalmağa başlayır. İfa etdiyi ilk havada sazın səsinə toplaşan heyvanlar ustadın qoyduğu həmin çevrəyə baş qoyub yuxuya gedirlər. Başqa havanı çalanda yuxulayan heyvanlar oyanmağa başlayır. Heç kəs Əflatunun sirrini çözə və məharətdə üstələyə bilmir. O gündən Əflatunun adı Rum elində baş ustad kimi anılır və nüfuzu ən uca məqama yüksəlir...” [2, s. 70-72]

Britaniya Kitabxanasında saxlanılan miniatur Şah Əkbər üçün 1593-95-ci illərdə hazırlanmışdır. Rəssamın saray rəssamlarından Madhu (Maddu) Xanzadə olması güman edilir. Rəsmdə Əflatun ud tipli alətlər qrupuna daxil olan qədim simli çalğı alətində çalır. Nizami Əflatunla bağlı epizodda bu çalğı alətini təsvir edərkən “ud”, “rud”, “saz” sözləri ilə yanaşı “ərgənün” sözündən istifadə edir:

İçi boş qabağa çəkərək dəri,
Düzəltdi, bağladı o, pərdələri.
Ceyran dərisinə çəkdi qara rəng,
Quru ud səslənib oldu xoşahəng.
Bir xeyli cəhd edib, fikrinə uyğun
Düzəltdi, nəhayət, o bir **ərgənün**.
Telləri yaxşıca köklənmiş bu **saz**
Başladı verməyə ahəngdar avaz.
Zil və bəm nəğmələr hasil edərək,
Səslər çıxarırdı bərkdən, yavaşdan... [4, s. 74]

Tədqiqatçı Ə.Əhmədov Nizamidəki ərgənünün simli alət olduğunu deməklə onu orqandan fərqləndirir [1, s. 119]. Çox güman ki, bu alət Nizaminin təsvirində sazla ərgənünün (orqan) sintezindən yaranan qeyri-adi, bəlkə də mistik çalğı aləti idi. Nizami alətin təsvirində “bir küpün içində gizlənilib 7 küpün səsinə axtarmaq” ifadəsindən istifadə edir [2, s. 73]. Prof. Əkrəm Cəfər Nizaminin 7 küp dedikdə 7 planet, 7 kainata işarə etdiyini bildirir [2, s. 235]. İstisna deyil! Lakin onu da nəzərə alaq ki, orqanın digər çalğı alətlərindən fərqi onda müxtəlif səs tonlarını ifadə edən 7 manualın (indiki formasında klaviatura) və hava ilə üfürülən boruların olmasıdır. Əslində Nizaminin işlətdiyi “küp” boru mənasına da gələ bilər. Çox güman ki, Nizami 7 küp deyərək təkcə kainatı deyil, həm də orqan alətinin özünü təsvir etmişdir. İlk nümunələri m.ə. III əsrə gedib çıxan orqan aləti müxtəlif formalarda olmuşdur. Qədim yunan və Roma mətnlərində orqan küləklə üfürülən və çox sayda simi olan alət kimi təsvir edilir [9, s. 185]. Yalnız orta əsrlərdən etibarən orqan indiki formasını almışdır. Çox güman ki, Moğol sənətkarı Madhu Xanzadə həm Nizamidən, həm də Moğol sarayında mövcud orqandan ilhamlanaraq hər iki çalğının sintezini yaratmağa çalışmışdır. Onu da qeyd etmək ki, ərgənün alətinin adı tək Nizamidə deyil, Cəlaləddin Rumi, Fərrux Sistani, Xaqani Şirvani və b. keçir. Orqan tək musiqi aləti kimi yox, kainatın və bəşəriyyətin sirrini aşkar edən bir alət kimi təsvir edilir. XIII əsr musiqişünasları Məhəmməd İbn Əbubəkir Şirvani və Şəhabəddin Şirvani gözəl ərgənün çalmaları ilə məşhur idilər.

Miniatürdə Əflatunun Moğol müdrik hind alimi görkəmində – əba, çalma və uzun saqqalı ilə təsvir edilməsi məcazi olaraq Moğol hökmdarı Şah Əkbərə işarədir [16, s. 142]. Əbu əl-Fəzlin ideal insan, hökmdar-filosof olaraq səciyyələndirdiyi Şah Əkbərin rəssam Madhu tərəfindən assosiativ olaraq Nizaminin İsgəndər obrazı ilə qarşılaşdırılması onun Moğol dövlətçiliyi tarixində ali məqamına dəlalət edir. Necə ki, Əflatun 7 kainatın sirrinə bələd idi, miniatürdə məcazi olaraq xəyali obrazı yaradılmış Şah Əkbər də eləcə bütün kainatların sirrinə bələd, insani-kamil – bütün insan və heyvanların dilinə bələd müdrik alim və adil şah qismində təcəlli edir. Tək siyasətdə və idarəçilikdə deyil, elm və incəsənətdə də kifayət qədər bilikli və mütərəqqi görüşlü olması ilə tanınan Şah Əkbər Moğol elm və təsviri sənət məktəbinin inkişafına geniş yol açmışdır.

Rəsmdə diqqəti cəlb edən detallardan biri də orqan üzərinə müxtəlif təsvirlərin həkk olunmasıdır. Orqan üzərində müsəlman ədəbiyyatı və xristian ikonoqrafiyasından elementlər və obrazların olması mədəniyyətlərarası əlaqənin olmasına işarədir. Diqqətlə baxdıqda orada Nizaminin digər əsərlərindən olan motivlərə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, səhrada miskin görkəmdə təsvir edilən insanın “*Leyli və Məcnun*” əsərindən Məcnun, taxtda əyləşən qadın hökmdarın isə “*Xosrov və Şirin*” əsərindən Şirin, yaxud “İsgəndərnamə”dən Nüşabə olmasını ehtimal etmək olar. Təsvirlərin birində katib və ya rəssamın təsviri var. Ehtimal ki, bu, rəssam Madhunun özü və “Xəmsə”nin üzünü köçürən katibdir. Orqanın digər divarında Avropa görünüşlü, yarıya qədər təsvir olunan adamın başından papağının düşməsi musiqinin gücünə məcazi işarə, yaxud digər ehtimalla, musiqi çalınanda hərəkət edən mexanizmlə fəxrdir. Ehtimal ola bilər ki, orqan üzərindəki o illüstrasiyalar təsvir olunmuş, bu və ya digər şəkildə hərəkət edən mexanizmlə fəxrdir. Bu çeşid orqanlar artıq XIII əsrdən mövcud idi. Onlardan biri – üzərində taxtadan yonulmuş tovuzquşları olan monqol xanı Hülakuya (1260-1264-cü illər) bağışlanmışdır [9, s. 76].

Nizami “Xəmsə”sinə çəkilən illüstrasiyalardan bir başqası 1610-1620-ci illərə aid olduğu güman edilən Makedoniyalı İsgəndərin Moğol imperatoru Hümeyun ilə görüşündən bir parçadır. Hind hökmdarı siyasət işlədərək ulu İsgəndəri qiymətli hədiyyələrlə yola salır və ölkəsini onun qəzəbindən və talanından qorumuş olur. Nizamidə Hindistan hökmdarının adı Keyd kimi keçir:

O, Keyd göndərdi belə bir xəbər:
"Çarpışmaq istərsən, durma, ordu çək!
Baş əyib əmrə bel bağlamış olsan,
Qurtuldun, demək, bu kəskin qılıncdan" [3, s. 257-263].

Qeyri-şəffaf akvarel və qızılı kağız üzərində çəkilən rəsm Ağ xan muzeyində saxlanılır. Əgər öncəki rəsmlərdə Böyük İsgəndər daha çox çəkildiyi yerin insanlarına oxşar cizgilər və onların geyim tərzində təsvir olunurdusa, bu rəsmdə onun Şərq hökmdarlarına xas olmayan tərzdə qızıl dəbilqə və yaxalığı dördkünc kəsimli əbə geydiyinin şahidi olarıq. Onu da qeyd edim ki, Moğol sarayında geyilən əbaların kəsimi daha çox üçbucaqlıdır. Bəzi tədqiqatçıların fikrincə, Makedoniyalı İsgəndərin bu təsviri, çox güman ki, Moğol sarayına gətirilmiş yunan və Roma sikkələrinə həkk olunmuş portretindən əxz olunmuşdur [6, s. 74]. Miniaturda Hümeyun və İsgəndər ağacın üzərində inşa edilmiş çay köşkündə oturaraq çay içirlər. Köşkün ağacın üzərində təsviri onun ikimərtəbəli olub, yerdən hündür olmasına işarədir. Köşklər İslam mədəniyyətində əhəmiyyətli yer tutur. Bu baxımdan orta əsr ədəbi-bədii nümunələrində onların çoxsaylı təsvirinə rast gəlmək mümkündür. Adətən zəngin bağ-bağatların rəsmlərdə təsviri ölkənin zənginlik və həşəmətinə işarə idi. Moğol şahları, Səfəvi hökmdarları kimi, şəhər kənarında, qala divarları ətrafında böyük bağlar salardılar. Bu kimi zəngin arxa fon təsvirləri tək mühit və cəmiyyətlə bağlı üstüörtülü ismarıq verməklə qalmırdı, eyni zamanda, Qurani-Kərimdə “cənnət bağları” anlayışı ilə yaxından bağlı idi. Ölkə idarəçiləri Quranda təsvir olunan cənnət bağlarının yerdəki nümunələrini yaratmaqda adətən bir-biri ilə yarışdılar. İsti iqlimi olan ölkələrdə belə bağların salınması cənnətin kiçik təəllisi kimi qəbul edilirdi. Dörd, altı, səkkiz guşəli çarhovuz ətrafında tikilən günbəz formalı çatri (çadır) köşkləri və çoxsaylı hücrələr (çinixana) isti yay aylarında sərinliyi təmin edirdi. Moğol və Səfəvi saraylarında “çihil sütun” (40 sütun) və ya başqa adı ilə “divan-

amm” kütləvi toplantılar üçün zallar, əslində, bu köşklərin daha böyük ölçülərdə təcəllisi idi [12, s. 143-144].

Tədqiqatçılar rəsmdə təsvir olunan ağaca böyük məna vermirlər. Halbuki Azərbaycan və İranda bu gün belə ağac başında qurulan çay köşklərinə təsadüf etmək mümkündür. Çox güman ki, bu ənənə Səfəvi sarayından Moğol sarayına ötürülmüşdür. Ağdaş rayonunun ərazisində, Türyançayın kənarında yerləşən nəhəng çinar ağacının 8 əsrlik tarixi var. Hündürlüyü 40 metr, diametri 8 metr olan bu çinar ağacını maraqlı edən əsas xüsusiyyət isə onun gövdəsində “Çay evi”nin qurulmasıdır. Yerli sakinlər asudə vaxtlarında həmin “Çay evi”ndə dincəlirlər. Sakinlərin dediyinə görə, bu ağacın gövdəsi yayda çox sərin, qışda isə mülayim olur. Hazırda ağac maddi-mədəniyyət nümunəsi kimi dövlət tərəfindən mühafizə olunur.

Nəticə. Şübhəsiz, Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sinə Moğol sənətkarları tərəfindən çəkilən miniatürlər bununla bitmir və onları bir məqalə çərçivəsinə sığışdırmaq qeyri-mümkündür. Bu miniatürlər üç böyük mədəniyyətin sənətkar ənənələrini özündə ehtiva edən Moğol təsviri sənətinin ən bariz nümunələridir. Tək “Xəmsə” deyil, ona yazılan nəzirələrdəki illüstrasiyalar kosmopolit Moğol cəmiyyəti və multikultural mədəniyyəti təsvir etmək baxımından səciyyəvidir. Belə nəzirələrdən biri ata tərəfdən türk, ana tərəfdən hindu olan və “Hindistanın tutuquşusu” ləqəbi ilə tanınan Əmir Xosrov Dehləvinin (1253-1325) 1298-ci ildə tamamladığı “*Xəmsə-e-Xosrovi*” əsəridir. Əsər Moğol dövrü hind ədəbiyyatında və təsviri sənətində uzunəsrlik Nizami ənənəsini başlatmışdır. Müxtəlif illərdə üzə çıxarılan və nüsxələri hazırda Uolters Art, Metropolitan, Asiya İncəsənət Milli Muzeyində saxlanılan Xosrovi “Xəmsə”sindəki miniatürlər Moğol təsviri sənətinin 5-6 əsrlik inkişaf tarixini izləmək baxımından səciyyəvidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. Əhmədov Əhmədağa. Nizami-elmşünas // Ədəbiyyatşünaslıq, Azərbaycan ədəbiyyatı. – Bakı: Azərbaycan, 1992. – 274 səh.
2. Nizami Gəncəvi. İsgəndərnamə (İqbalnamə) / tər.ed. Mikayıl Rzaquluzadə. – Bakı: Lider, – 2004. – 256 s.
3. Nizami Gəncəvi. İsgəndərnamə (Şərəfnamə) / tər.ed. Abdulla Şaiq. – Bakı: Lider, – 2004. – 432 s.
4. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl / tər.ed. Məmməd Rahim. – Bakı: Lider, – 2004. – 336 s.
5. Akbarnama of Abul Fazl: [in 3 vol.] / tr. and ed. by Beveridge, H. – Calcutta: the Asiatic Society, – vol. 3. – 2010. – 2673 p.
6. Architecture in Islamic Arts: Treasures of the Aga Khan Museum / eds. Graves, Margaret and Benoit Junod. Geneva: Aga Khan Trust for Culture, – 2011. – 364 p.
7. Century of Princes: Sources on Timurid History and Art: published by the Aga Khan Program in Islamic Architecture in Cambridge, Massachusetts in conjunction with the exhibition "Timur and the Princely Vision" / translated and edited by W.M.Thackston/ – Washington – 1989.
8. Falk, Toby. The Emperor Akbar's Khamsa of Nizāmī by Barbara Brend // Journal of the Royal Asiatic Society, – London: The British Library 1997, 7(1). – p. 159

9. Farmer, Henry George. *The Organ of the Ancients: From Eastern Sources* (Hebrew, Syriac, and Arabic. London: W. Reeves, – 1931. –185 p.
10. Gonzalez, Valérie. *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526–1658* (Transculturalisms, 1400-1700). – Burlington: Ashgate, 1st ed., 2015. – 318 p.
11. Kinra, Rajeev. *Handling Diversity with Absolute Civility: The Global Historical Legacy of Mughal Sulh-i Kull* // *The Medieval History Journal*, – 2013, 16 (2), – p. 251-295
12. Koch, Ebba. *Diwan-i 'Amm and Chihil Sutun: The Audience Halls of Shah Jahan* // In *Muqarnas XI: An Annual on Islamic Art and Architecture*. – Leiden: E.J. Brill, 1994. – p. 143-165
13. Losty, J.P. *Indian Painting from 1500-1575* in Beach, M.C., Fischer, E., and Goswamy, B.N., *Masters of Indian Painting*. // *Artibus Asiae*, 2011, – p. 67-76
14. Losty, J.P. *The Art of the Book in India*. London: The British Library Oriental Collections, – 1982. URL: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_12208
15. Minissale, Gregory. *Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750*. – London: Cambridge Scholars Publishing, – 2009. – 294 p.
16. Natif, Mika. *Mughal Occidentalism: artistic encounters between Europe and Asia at the courts of India, 1580-1630*. – Leiden: Brill, 2018. – 310 p.
17. Parodi, Laura. *Some Observations on the Conception of Landscape and Garden in Timurid Miniature Painting and Its Legacy in Mughal India* //XIV Türk Tarih Kongresi. Ankara: 9–13 Eylül, – 2002 (Kongreye Sunulan Bildiriler, Ankara: 2005), p. 241-248
18. Schimmel, Annemarie. *The empire of the great Mughals: history, art and culture*. / Waghmar, Burzine K. – London: Reaktion Books, – 2004. – 342 p.
19. Soudavar, Abolala. *Between the Safavids and the Mughals: Arts and artists in transition*. // *Iran*, – 1999, p. 49–66.
20. Tubach, Surya. *The Astounding Miniature Paintings of India's Mughal Empire: [Electronic resource]* / *Artsy.net*. – April 30, 2018.
URL:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-astounding-miniature-paintings-indias-mughal-empire>
21. Welch, Stuart Cary. *Imperial Mughal painting*. – New York: George Braziller, – 1978. – 124 p.
22. Welch, S.C. *The Emperor Akbar's Khamsa of Nizāmī*. // *Journal of the Walters Art Gallery*, – 23, 1960, – p. 87-96
URL:<https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W613/description.html>

Afsana MAMMADOVA

Mughal period of miniature art and Nizami Ganjavi

S u m m a r y

The Mughal period's miniature art has existed since the 9th century, including ancient Indian religious texts. In the 15th century, under the influence of various styles, Mughal art was formed; more secular motives replaced religious motifs. Softer and lighter tones blurred the harsh and bright colours. Images in unusual sizes and shapes became realistic. Thanks to its distinctive style – a combination of Turkish, Iranian, Indian and European styles – Mughals' fine art reached its peak in the 16th and 17th centuries. The shift from collectivism to individualism led to more accurate and naturalistic paintings. In the paintings, maintaining harmony and balance was, figuratively speaking, an allusion to tolerance and cultural indulgence in the cosmopolitan Mughal society. Mughal visual art was not only a way of imitating the cultural tastes of aristocratic circles; it reflected the institutional structure of Mughal society. The political slogan "peace for all", dating back to the reign of Shah Babur and prevalent during the reign of Shah Akbar, was an indicator of the state's tolerance towards other cultures and nations. The intercultural exchange shaped the rich legacy of Mughal history. Miniatures of famous works satisfied the reader's taste and, simultaneously, were visual documents reflecting the historical realities of that time. Remarkably, the tradition of Nizami Ganjavi is noteworthy in the history of the Mughal school of fine arts and literature. This tradition, started by Amir Khosrov Dehlavi, tested the strength of the poets and artists in terms of style and composition: "Khamsa" became for them a field of rivalry and skill. The miniatures painted to "Khamsa" motifs should undoubtedly be considered one of the perfect examples in the history of the Mughal fine arts.

Афсана МАМЕДОВА

Могольский период миниатюрного искусства и Низами Гянджеви

Р е з ю м е

Искусство миниатюры Могольского периода существует с 9-го века, включая древнеиндийские религиозные тексты. В 15 веке под влиянием различных стилей сформировалось Могольское изобразительное искусство; религиозные мотивы были заменены более светскими мотивами. Вместо резких и приземленных цветов использовались более мягкие и светлые тона. Изображения в смелых и необычных размерах обрели более реалистичный вид. Благодаря своему самобытному стилю – сочетанию турецкого, иранского, индийского и европейского стилей, изящное искусство Моголии достигло своего пика в 16-17 веках. Переход от коллективизма к индивидуализму привел к созданию более точных и натуралистических картин. Сохранение гармонии и

баланса в картинах было, образно говоря, намеком на толерантность и культурную терпимость в космополитическом Могольском обществе. Политический лозунг «мира для всех», восходящий к временам правления Шаха Бабура и распространенный во время правления Шаха Акбара, был показателем толерантности и терпимости государства по отношению к другим культурам. Межкультурный обмен сформировал богатое наследие Могольской истории. Миниатюры известных произведений были не только изображениями, пришедшими по вкусу читателю, но и визуальными документами, отражавшими исторические реалии того времени. Особо следует отметить традицию Низами Гянджеви в истории Могольской школы изобразительного искусства и литературы. Эта традиция, начатая Амиром Хосровым Дехлеви, проверила на прочность поэтов и художников дворца с точки зрения стиля и композиции: «Хэмсэ» стало для них поприщем соперничества и мастерства. Миниатюры, написанные по сюжетам «Хэмсэ», безусловно, следует считать одним из самых совершенных образцов в истории Могольского изобразительного искусства.