



**Cəmilə Həsənzadə**  
sənətsünaslıq doktoru

## XIV əsr. Çin incəsənətinin Təbriz üslubuna təsiri

Miniatür sənəti memarlıq, xalça sənəti və muğamla yanaşı, orta əsr İslam mədəniyyətinin ən mühüm, ən parlaq səhifələrindən biridir. Onu deyək ki, bizdəki memarlığın, dekorativ-tətbiqi sənətin, musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsinə çoxlu sayda araşdırmalar həsr edildiyi, həmin sahələrdə tədqiqatçıların bütöv bir məktəbi formalaşdığı halda, miniatür sənəti köklü surətdə demək olar ki tədqiq olunmayıb.

Miniatür sənəti abidələrinin çox az sayda və əlçatmaz olması bir qırağa qalsın, bu sahədə bir sıra çətinliklər də mövcuddur. İlk növbədə - onların yarımçıq və acınacaqlı vəziyyətdə olması, ən dözülməsi isə, miniatürlərin üzərində aparılmış və tez-tez rast gəlinən “bərpa”, yaxud “tamamlama” işləridir. Belə ki, XIV əsr Təbriz miniatürlərinin ən dəyərli nümunələri bizə məhz yarımçıq və əksər hallarda isə dağınıq vəziyyətdə gəlib çatıbdır.

Bunu “Cami ət-Təvarix” əlyazmasının XIV əsrin əvvəllərinə aid iki surətinə, 1330-1340-cı illərə aid Böyük Təbriz “Şahnamə”sinin ayrı-ayrı vərəqlərinə, İstanbul və Berlin kolleksiyalarından olan “Meracnamə”, “Kəlilə və Dimnə”, “Şahnamə” əlyazmalarından çıxarılmış miniatürlərə, “Xəmsə”nin Vaşinqtondakı fraqmentinə, eləcə də, Sultan Əhməd “Divan”ının natamam rəsmləri silsiləsinə aid etmək olar.

Üslubun rəngarəng mənşə təbiətini anlamaq üçün bizim maraqlandığımız dövrdə müxtəlif xalqların və dinlərin qaynayıb-qarışdığı coğrafi ərazidəki siyasi - iqtisadi vəziyyəti qiymətləndirmək kifayətdir. Görkəmli şərqşünas alim V.V.Bartold həmin dövrə belə qiymət verir: “Monqol işğalını vəhşi xalqların başqalarını kortəbii say çoxluğu hesabına itaət altına alan və yalnız anlamadıqları mədəniyyətləri dağıtmağa qadir olan hərəkəti kimi qələmə verən əvvəlki baxışı tamamilə yanlış hesab etmək olar... Köçərilər, xüsusilə də hakim sülalələr işğal etdikləri ölkələrdə tədricən daha yüksək mədəniyyətin təsirinə məruz qalırlar... İşğalçıların əvvəlki vətəninə, şübhəsiz ki, mədəniyyət xadimlərinin təsiri ilə mövcud olmuş dövlət quruluşu, →

## İPƏK YOLU



*Kainat nəhayətsizdir.  
Dünyalar saya-hesaba gəlməz. Bəlkə aralarında bizim dünyamıza bənzəyənlər də var, bənzəməyənlər də... Bizim gözlə görə bilmədiyimiz atomlar, təsəvvürə gətirmədiyimiz qədər bizdən çox-çox uzaqlara baş alıb gedir. Bunlar yeganə dünya yaratmaqdan əlavə də neçə-neçə dünyalar yaratmağa qadirdirlər. Bunlar bir-birinin oxşarıdır, ya bir-birindən tamam fərqlidirlər? Odur ki, deyirəm: bizdən əlahiddə mövcud olan o dünyaları tanıyub-bilmək üçün bizə maneçilik törədən hələki heç bir səbəb görmürəm...*

*Epikür*

işğal olunmuş ölkədə öz inkişafı üçün daha münbit şərait tapır, burada əvvəllər möhkəmlənmiş siyasi rəqabətə əzmlə davam gətirir və yad ölkədə öz vətəninə olduğundan da davamlı bir iz qoyurdu...”

1220-ci ildə baş vermiş ilk dağıdıcı işğaldan sonra monqollar yerli əyanları, elm və mədəniyyət xadimlərini öz ətraflarına toplamağa başladılar. Məşhur coğrafiyaçı Yaqut əl-Həməvi monqol işğallarından bəhs edərkən onu nəzərə çatdırır ki, istilacılar dağıtdıqlarını sonradan fəal şəkildə yenidən qurur, çoxlu sayda yeni tikililər ucaldır, ölkənin idarə olunmasında yerli əyanlardan geniş istifadə edirdilər.

Elə həmin işğalçılar tərəfindən Marağada Nəsirəddin Tusi üçün rəsədxana tikilmişdi. Həmin rəsədxana qısa bir zamanda nəinki Şərqi, eləcə, Qərbi ən böyük elm ocaqlarından birinə çevrildi. Üç monqol xanının - Hülakü (1259-1265), Abaqa (1265-1282) və Əhməd Təkudarın (1282-1284) baş vəziri olmuş, Ata Məlik Cüveyni Bağdadın keçmiş möhtəşəm görünüşünü özünə qaytarmışdı. Cüveyni həm də öz hökmdarlarının salnaməçisi idi...

Lakin monqollar ölkənin mədəni həyatına yalnız Qazan xanın (1295-1304) zamanında, İslamı qəbul etdikdən sonra geniş şəkildə qatıldılar. Qeyd etmək lazımdır ki, araşdırdığımız dövrdə monqollar tərəfindən işğal olunmuş ölkələr, o cümlədən, Azərbaycan da rəsmi şəkildə Çingiz xan (1206-1227) tərəfindən yaradılmış “vahid” Monqol imperiyasının ayrılmaz tərkib hissəsi sayılırdı. Əslində, həmin səltənətin ərazisində yaranmış müstəqil monqol dövlətləri azad xarici və daxili siyasət yürüdürlər. Bununla belə, ənənəyə görə, - idarə etmək hüququ yənə də baş, yaxud böyük xandan, yəni Çingiz xanın həmin taxta sahib çıxması oğullarından, yaxud nəvələrindən alınır. Bu məsələdə Hülakü



dövləti də istisna deyildi, baxmayaraq ki, 1256-cı ildə Hülakü xan (1256-1265) tərəfindən əsası qoyulandan bəri, faktiki olaraq, müstəqil dövlət kimi mövcud idi.

Xəttat Rəşid əl-Kafinin, hicri 689-cu ilin (1290) zilhiccə ayında, başqa sözlə, müəllifin edamından 7-8 il sonra Cüveyninin “Tarix-e cəhangüşa” adlı əlyazmasının girişində çəkdiyi miniatürü Təbriz üslubunun ilk abidəsi hesab etmək olar (Paris Milli kitabxanası, Suppl. pers. 205). Əlyazmanın giriş hissəsindəki iki hissəli miniatür

ortabab rəssam tərəfindən çəkilib, həm də zaman keçdikcə əhəmiyyətli dərəcədə zərər görüb. Miniatürün sol guşəsində bardaş qurub oturmuş, yazı yazan adam təsvir olunub.

Tədqiqatçıların qənaətinə görə, oturmuş adam əsərin müəllifi Cüveyninin özü də ola bilərdi. Cüveyni təkcə tarixçi deyil, həm də vəzir idi, Hülakü xandan əvvəl də, sonra da - ömrünün sonunadək Bağdadın səhər təsərrüfatını idarə edirdi. Təsvirin yuxarisında belə bir yazı da var: “Ələddin sahibi-divan”.

Xronoloji cəhətdən, yeni üslubun başlanğıcında yaranmış növbəti əlyazması Əbu Səid Übəydullah ibn Cəbrayıl ibn Übəydullah ibn Bəxtişunun “Mənafi əl-həyavan” (“Heyvanların faydası haqqında”) əsərinin maraqlı Əbd əl-Hadi ibn Mahmud ibn İbrahim tərəfindən fars dilinə tərcümə olunmuş, Nyu-Yorkun Pirpont Morqan kitabxanasında saxlanan məşhur nüsxəsidir. Əlyazma 94 miniatürə bəzədilib, onların 83-ü zooloji süljetlər üzrə çəkilmiş rəsmlərdir. Əlyazmanın miniatürləri, üslubun yaranma dövründə Təbriz sənətkarlarında axtarıqların bütün rəngarəngliyini, ilkin başlanğıc nöqtəsinə müxtəlif təsirləri özündə əks etdirir.



Tədqiqatçıların yekdil rəyinə görə, rəsmlər bir-birinə zidd olan iki əlamətə görə seçilir. Bir qismi başlangıcını Mesopotamiya üslubu adlanan, XII əsrin sonu -XIII əsrin əvvəllərində Bağdad və Mosulda öyülən üslubda çəkilmiş miniatürlərdir. Onların tam əks qütbünü təşkil edən miniatürlər isə yeni, Uzaq Şərq üslubunda işlənib. F.R.Martindən, Bloşedən, Küneldən və qeyrilərdən başlamış ta bizim günümüzə fəaliyyət göstərən alimlərdək, bütün

tədqiqatçılar bu fikrə tərəfdar olmuşlar. Yalnız rəsmlərin aid olduğu qrupların sayı məsələsində müəyyən fikir ayrılığı mövcuddur.

Birinci qrupa ənənəvi olaraq monqol istilasından əvvəl hökm sürən Bağdad-Mesopotamiya üslubunda çəkilmiş miniatürlər aid edilir. Sonra köhnə və yeni elementlərin sintezindən yaranmış, yeni monqollardan əvvəl mövcud olmuş Uzaq Şərq mənzərələrinin rəsm elementləri, bununla əlaqədar miniatürlər gəlir. Daha sonra isə üçüncü qrupdan olan miniatürlər gəlir. Bunlarda rəssam həcm-məkan xarakterli mühüm məsələləri cəsarətlə həll edir, cizgilər yüngülləşib, daha peşəkar işlənir, rəsmlərin qismən çərçivəyə alınaraq kəsilməsi kimi yeni üsullardan istifadə olunur və s.

Sadalanan qruplar arasında dördüncü, ən böyük qrup xüsusilə fərqlənir. Bunlarda rəssam öz tərəddüdlərinə üstün gələrək cəsarətlə eksperimentlər aparır, monqol istilasından əvvəlki dövrün cütölcülü, müstəvili üsulundan imtina edir, müsəlman miniatür sənətinin sonrası üçün çox xeyirli olan yenilikçi üsulları möhkəmləndirir.

Təbriz miniatürləri haqda o dövr təsəvvürümüzü genişləndirən maraqlı abidələrdən biri də Əbu Reyhan Biruninin yaratdığı, “Əl-Əttar əl-Baqiya ən-əl-qurun əl-Xaliya” adlanan qədim xalqların salnaməsinə

çəkilmiş rəsmlərdir. Hicrinin 708-ci ilində (miladi 1307-1308-ci illər) üzü köçürülmüş bu əsər Edinburq Universitetinin kitabxanasında qorunur. Paris milli kitabxanasında saxlanılan XVII əsrə aid əlyazma həmin əsərin dəqiq surətidir və rəsmlərin seçilmə qaydaları barədə mülahizə yürütməyə, eləcə də, orijinalın pozulmuş vərəqlərini bərpa etməyə imkan yaradır. Hətta təkcə mövzuların seçilməsi belə burada sənətin inkişaf edərək çiçəklənməsi üçün əlverişli, müxtəlif etnik və dini icmaların barışıq şəraitində yaşadığı münbit əhvalın bərqərar olduğunu təsdiq edir. XIV əsr Təbriz miniatür sənəti kimi nadir mədəniyyət hadisəsi təbii ki, yalnız elə o cür mühitdə yarana bilərdi. Ö. De Lorey bu barədə heyranlıqla belə yazır: “Görən müsəlman rəngkarlığının sonrası nə olacaq? Daha qədim və yetkin incəsənətə məğlub tərzdə Uzaq Şərq sənətindən əbədi asılı olaraq qalacaqmı? Yoxsa İslam dühası özünü müdafiə edəcək? Bəlkə də müsəlman rəngkarlığı kiçik məğlubiyyətlərdən, uzun sürən qalibiyyətli mübarizədən sonra özünü daha zəngin hər zamankından daha artıq uzaqlaşan halda yenidən tapacaq”.

Bir neçə miniatürdə dəyişməz şəkildə ağ haşiyəli mavi buludlar əks olunur. Bu cür buludlar Uzaq Şərq gələnlərinə üstünlük verən üslubun, bir baxım fərqləndirən əlamətidir. “Maninin edamı”, “Qeysəriyyə kəsiyi”, “Həllacın edamı” miniatürləri bu qəbildəndir. Həmin rəsmlərdəki buludlar gah öz ölçüsünə, gah da formasına görə dəyişir. Bəzi rəsmlərdə buludlar fiqurların başının üstündən asılır, bəzilərinə onların arasından görsənir, bir qismində isə, ümumiyyətlə, ayaqlar altına düşərək üfük xəttinədək davam edir.



Bəzən hətta Təbriz miniatürlərinin Ö. de Lorey kimi görkəmli tədqiqatçıları rəssamın Uzaq Şərq elementlərini dəyişməz şəkildə öz əsərinə köçürmək niyyətində olmadığını bacarıqsızlıq sayaraq yanlışlığa yol verir. Məsələn, bu cür: "...Çin mənzərəsində dağları əhatə edən duman burada tamamilə yoxa çıxır..."; "...Təbriz rəssamı əbəs yerə incəliklərdən ibarət, demək olar ki, mücərrəd kompozisiyanı əks etdirməyə çalışır. Bu cür səriştəsizlik rəssamın suyun hərəkətini təsvir etmək cəhdində də özünü biruzə verir. Orijinalın şəffaf və axıcı tonallığı düz və sərt çəkilmiş xətlərə, demək olar ki, bəzəkli süjetə çevrilir, burada balıqlar və quşlar ornamentin elementləri kimi görünür".



Burada çinlilərin sənətindəki incə naturalizmdən, canlı həyat döyüntüsündən reallığın mücərrədliyinə, ətraf aləmin ümumiləşdirilib, hətta müqəddəsləşdirməyə doğru şüurlu surətdə uzaqlaşma prosesi baş verir. Müsəlman Şərqində dini mövzu anlayışı sözsüz ki, özgə cürəydi. Burada Allah-Təaladan kənar, ümumiyyətlə, heç bir reallıq mövcud deyil, onun varlığı bütün hadisə və ideyalar aləmində hiss olunmaqdadır. (Böyük başqırd alimi Nicat Validov sonradan elmi şəkildə bunu bütün dünyada sübuta yetirdi. - "Qobustan")

"Cami et-Təvarix" əlyazmasına çəkilmiş rəsmləri Təbriz miniatür sənətinin tarixində növbəti böyük mərhələ hesab etmək olar. Bu rəsmlərin əhəmiyyəti miniatür sənəti tarixinin çərçivəsini aşib keçir. Həmin abidəni saysız-hesabsız problemlər əhatə edir və XIV əsr Təbrizinin bütün rəngarəng mənzərəsi burada, foto-fokusunda olduğu kimi, aydın şəkildə əks olunur. Belə ədəbi-bədii abidənin yaranması dövlətin mühüm simaları sayılan - Qazan xanın və onun vəziri Rəşidəddinin adı ilə bağlıdır.

"Cami et-Təvarix", - Elxanilər dövrü rəngkarlığında XIV əsrin birinci rübünə aid ən əhəmiyyətli əsərdir. Həmin əlyazmanın yaranma ideyası - özünü "Əl-İslamın padşahı" adlandıran Qazan xana aid idi. Bu ideyanı həyata keçirən şəxs isə Rəşidəddin olubdur. Əsər üzərində iş

hicri təqvimlə il 700-cü (1300) ildə başlanmış və əvvəlcə yalnız monqollar tarixinin qələmə alınması nəzərdə tutulmuşdu. Əgər Qazan xan yalnız birinci cildlə kifayətlənsəydi, həmin əsər Cüveyninin "Tarix-e cahangüşa"sı kimi mədhiyyə xarakteri daşıyaçaqdı. "Cami et-Təvarix" əsərinin hikməti iki əlavə cildlə - ümumi tarixə və dünya coğrafiyasına aid olan hissələrdədir. Lakin sonuncu cild zəmanəmizə qədər gəlib çatmayıb. Birinci cildə aid qismlər hələ Qazan xanın sağlığında (o, 1304-cü

ildə vəfat edib), digər cildlərsə onun qardaşı və davamçısı Olcaytu xanın əyyamında, əsrin birinci onilliyinin sonunda hazır olmuşdu.

"Cami et-Təvarix" əsərinin qələmə alınması üçün alimlər dəvət edilmişdi. Rəşidəddinə Qazan xanın özü və monqol tarixinin görkəmli bilicisi sayılan Pulad məsləhət verirdi. Birinci cildin hazırlanmasında həm də monqol hökmdarlarının tarixinə aid bir çox tarixi sənədlərdən, rəsmi monqol salnaməsi "Altın depter"dən və s. istifadə olunmuşdu. Çin tarixi iki nəfər çinli tarixçinin - Li Ta Çi və Maksunun iştirakı ilə yazılmışdı. Əsərin tərtibatında isə bir neçə iranlı mütəxəssis, bir hindli - Kəşmirdən olan budda rahibi Kamalaşri və bir də katolik missioner iştirak etmişdi. Monqolların Qərb ölkələrinə hərbi yürüşlərini təsvir üçün Cüveyninin əsərindən istifadə olunmuşdu. Bundan əlavə, Təbərinin və Birununin tarixi əsərlərindən, əl-Utbinin "Tarix-e əl-Yəmini" əsərindən (Səlcuqların tarixini yazmaq üçün), eləcə də, "Şahnamə" dastanından istifadə edilmişdi.

Müəllifin sağlığında hər il üzü köçürülən və mədəni dünyanın bütün ölkələrinə göndərilən əsərin çoxsaylı nüsxələrindən yalnız ikisi, özü də natamam halda zəmanəmizə qədər gəlib çatmışdır. Bunlardan biri ərəb dilindədir, hicri 707-ci ildə (1303) üzü köçürülən, Edinburq Universitetinin kitabxanasında saxlanılan və 105-ci vərəqində kolofonu (Əlyazmalarında əsərin müəllifi, yazılma tarixi və s. haqqında məlumatların qeyd olunduğu axırıncı səhifə) olan nüsxə, digəri isə 41b vərəqində hicri 714-cü il (1314) tarixi qeyd olunan, Londonun Asiya Kral Cəmiyyətində saxlanılan nümunədir.



Təssüf ki, Rəşidəddinin sağlığında qələmə alınmış çoxlu sayda əlyazmalardan yalnız bir əsər - Edinburq və həm də Londonda saxlanan iki natamam nüsxə qalıbdır. Həmin natamam nüsxələrdəki yüzdən artıq miniatür, daha sonrakı illərdə köçürülmüş əsərlərdə təsvir olunan süjetlər, eləcə, tarixi məlumatlar həmin əsərin fərdi sifariş deyil, yüksək dövlət səviyyəsində həyata keçirilən dəyərli bir tədbir olduğunu təsdiqləyir.

Şübhəsiz ki, ən yaxşı nümunələrin cərgəsində sayılan başqa bir miniatürü - “Şahnamə”nin ən dramatik epizodlarından birinin təsviri - “Şaqadın ölümü” əsəri də eyni rəssamın qələmindən çıxıb... Bu əsərin də üslubunda ölçülərin dəfələrlə böyüdülməsinə tab gətirən divar nəqqaşlığının təsiri görünməkdədir. Format-üfqü istiqamətdə uzandığına görə, burda diaqonal boyunca hərəkətin sürətli axını daha güclü təsir bağışlayır. Belə bir çərçivədə əlaqəli, bütöv kompozisiya yaratmaq çox çətin olsa da, rəssam əsərin ayrı-ayrı hissələrini bir tam şəkildə birləşdirmək vəzifəsinin öhdəsindən bacarıqla gəlir...

Kompozisiyanın aşağı, sol küncündə Rüstəmin can verən sadıq atı - hərbi döyüşlərdə daima ona yol yoldaşı olmuş Rəxşi görürük. Əsərə görə, Rəxş içi nizə və qılıncla dolu canavar tələsinə - quyuya düşür. Arxaya qanrılan başı, qıc olmuş sağrısı və ayaqlarının hərəkəti onun ağrı və əzablarını çatdırır. Bu at birbaşa öz genetik prototipləri ilə - realizmi, təsir qüvvəsi ilə seçilən Bəzəklik (Bezəklik - Çinin Uyğur vilayətində, Təklə-Məkan səhrasında mağara divar rəsmləri ilə məşhur olan yer) divar rəsmləri ilə həmahəngdir. Ondan yuxarıda - yamaca səpələnmiş oxdan, yay qabı, çin dəbi üzrə qızılı naxışlarla işlənmiş kəmər təsvir olunub. Rəssam yuma üsulu ilə işlədiyi ot basmış təpəcikləri növbələşdirərək məkanı çox uğurla genişləndirir.

“İsgəndər Zülmət ölkəsinə varid olur” miniatüründə təsvir edilmiş



atlar Rəxşin bənzəridir. Daha böyük bir reallıq və təsir gücü ilə çəkilmiş həmin atlar Bəzəklikdəki prototipləri xatırladır. Fiqurların süjetə uyğun olaraq bulud topaları və dumanla örtülməsi obraza dərin ifadə verir. Qara, gümüşü, qızılı və ağ boylarla rənglənmiş bulud topaları məkanı doldurur. Onların ifadə imkanları daha sonrakı dövrlərdə axıradək açılır.

Həmin rəssamın başqa əsəri olan “Yeddi yatmış efesli” miniatürü yenə də öz bənzərsizliyi, ağıllı kompozisiya həlli ilə insanı heyrətə gətirir. Burada yeddi nəfər xaçpərəstin Roma imperatoru Desiusun (Dikyanusun) təqibindən qaçması haqqında əfsanə təsvir olunur. İmperator qaçqınları mağarada, yatmış yerdə yaxalayır, lakin ora girən hər kəsi anlaşılmaz bir dəhşət hissi bürüyür. Onda imperator mağaraya girişin hörülməsini əmr edir. Əfsanənin xristian variantına görə, həmin

adamlar mağarada iki yüz il, yəni 450-ci ilə - II Feodosinin hakimiyyətinin sonunadək yatıblar. Qur'an versiyasında isə qaçqınların mağarada 309 il yatdığı və əhvalatın Mərkəzi Asiyada baş verdiyi göstərilir.

“Məhəmməd peyğəmbər və Əbubəkr Mədinə yolunda” miniatürü bədii material kimi olduqca maraqlıdır. Burada İslam tarixinin çox mühüm hadisələrindən biri - müsəlman təqviminin başladığı Hicrət, Peyğəmbərin gələcək xəlifə olan tərəfdarı ilə birlikdə məkkəli düşmənlərin təqibindən qaçması təsvir olunub. Süjetə əsasən, yorğun və ac olan yolçular qoca qadıncıdan xahiş edirlər ki, yaxınlıqda otlayan keçilərin südündən onlara versin. Qarı isə gileylənir ki, keçilər çox arıqdır və yelinlərində süd yoxdur. Bu zaman Peyğəmbər əlini keçilərdən birinin belinə vurur və həmin keçinin məmələri südlə dolur.

Burada bütün bədii təsvir elementlərinin tamam kompozisiya quruluşunun əsas ideyasına tabe etdirildiyini, həqiqətin qəsdən təhrif olunduğunu, bədii inandırıcılıq naminə zahiri həqiqətə uyğunluqdan geri çəkilmə halını görürük. Beləliklə, kompozisiya bütün perimetr boyunca göy və qırmızımtıl-qəhvəyi rəngli, şərti olaraq “ardıcıl zirvələr” adlandırılan Uzaq Şərq sənətinə aid tipik dağ silsiləsi ilə əhatələnib...

\* \* \*

Müsləmanların Çin rəngkarlığı ilə nə vaxt tanış olduqları məlum deyil. Səməni şahzadəsi Nəsir ibn Əhməd üçün Rudəkinin poemasına rəsmlər çəkən Çin rəssamlarının fəaliyyəti haqqında bircə dəfə, təxminən 920-ci ildə məlumat verilib, sonralar belə hal təkrar olunmayıb. Bununla belə, Çin sənətindən təsirlənmə o qədər dərin idi ki, klassik Şərq poeziyasında daim ona heyranlıq ifadə olunub və təriflər deyilibdir.

Halbuki bu sənəti daha real və əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirənlər Orta əsrlər boyunca türklər arasında ən savadlı xalq olan, mədəni ənənələri ilə tanınan uyğurlar idi. Uyğur bitikçilərinin (kitab işi ilə məşğul olan sənətkarların) və baxşilərin (budda rahiblərinin) xidmətləri, siyasətdə və idarəetmədə fəal iştirakları məlumdur, bununla yanaşı, onlar Elxanilər dövrünün Təbrizinə zəngin mədəniyyət ənənələri də gətirmişlər.

Emel Esin yazır: “Baxşilər - elmlə budda rahibləri doğma türk mədəniyyət və adətlərinin daşıyıcısı idilər... O zaman “Çin” anlayışına daxil olan ərazilər Şərqi Türkünə, qədim mədəniyyət beşiyinə qədər uzanırdı. VI-XIII əsrlərdə həmin ərazidə Karaşəhr, Kaşqar kimi şəhərlər, türk hökmdarlarının iqamətgahları yerləşirdi. Uyğurstan da, paytaxt Xoço (yaxud Kara Xoca, Kara Xoço) və Beşbalıq ilə birlikdə “Çin” anlayışına daxil idi. İslamaqədərki türk mədəniyyətinin istinadgahı və kitab işinin mərkəzi uyğur dövlətinin paytaxtı Xoço idi. Hakim uyğur sülaləsi İdikutun 1250-ci ilədək manixeyçiliyin tərəfdarı olaraq qalmasına, bəzilərinin isə nestorian olmasına baxmayaraq, həmin şəhər bütövlükdə buddist mərkəz idi.

Çoxlu sayda yazılı mənbələrə əsasən məlum olur ki, Xoço şəhəri XIV əsrdə hələ də buddist incəsənətinin möhtəşəm mərkəzi olub. Onlar



öz əsərlərini uyğur, türk, monqol, tanqut, tibet, sanskrit və çin dillərində yaradırdılar. 1368-ci ilə aid Çin mənbələrində Xoço kitab miniatürü məktəbi Mərkəzi Asiyanın ən mühüm məktəbi kimi anılır. Yuan mənbələrində bir çox uyğur rəssamının, o cümlədən, İdikut sülaləsinin son nəslindən olan Bayan Buqa Teqinin də adı çəkilir.

Nəticədə Təbriz miniatür sənəti Çin rəngkarlığını, daha doğrusu, onun türk rəssamı tərəfindən uyğunlaşdırılmış variantını təqlid etmə təcrübəsindən keçir. Lakin mürəkkəb inkişaf yolu, cizginin yüngüllüyünə, genişliyinə nail olma cəhdləri təsviri sənətin əsaslarını köklü şəkildə dəyişmiş, bunlara elastiklik və incəlik verərək onların əvvəlki aydınlığını qoruyub saxlayır. Təbriz üslubunun bu nailiyyəti sonralar miniatür sənətinin inkişaf tarixi boyunca bütün Yaxın Şərq məktəbləri üçün zəruri olan keyfiyyət kimi qalır. Təbriz üslubunun inkişafı sübut edir ki, ən qədim və güclü ənənələr belə üslubun əsas istiqamətini dəyişdirə bilmir. Sənət onlardan lazım olan hər şeyi əxz edir və ən yaxşı keyfiyyətləri mənimsəyərək öz təbii inkişaf yoluna qayıtmış olur.

Hətta mənzərənin ən yüksək ifadə səviyyəsinə çatdığı, təbiətin əhvalatla həmahəngliyi, Təbriz rəssamlığında belə, təbiət mənzərəsi heç vaxt insanı üstələmir, yalnız emosional vəziyyətin açılmasına xidmət göstərir. Rəssamın əsas hədəfi - bütün İslam mədəniyyəti və fəlsəfəsinin təsdiqlədiyi kimi, Allahın yaratdıqlarının ən mükəmməli olan İnsandır.



“Bahira yeniyetmə Məhəmməddə gələcək peyğəmbəri görür” miniatüründə elmlı rahib Bahiranın yeni dinin banisinin ortaya çıxdığını qabaqcadan görüb onu tanıması təsvir olunur. Bahiranın əmri ilə karvanı müşayiət edən məkkəlilər və Məhəmməd peyğəmbərin əmisi yeniyetmənin qarşısında baş əyirlər. Yuxarıda, göylərin rəmzi olan mavi yarımkürə şəffaflaşır, oradan aşağı baxan mələk, Məhəmməd peyğəmbərin üstünə güləb çiləyir. Yeniyetmə hörmətli kişilərin əhatəsindədir, Məhəmməd peyğəmbərin əmisi Əbu Talib onların önündə dayanıb. Miniatürün mərkəzində təsvir olunan beş dəvə heyrətəməz sənətkarlıqla işlənib. Onların rəsmi mərkəzində yerləşdirilməsi özlüyündə belə cəsarətli, qeyri-adi bir addımdır. Diz üstə çökən dəvələr sanki vəziyyətin qeyri-adiliyini dərk etdikləri üçün, başlarını yeni dünya dinində gələcək baninin qarşısında itaətlə əyiblər. Yuxarıda yerləşdirilmiş yük tayları dəvələrin hörgüclərinə uyğun şəkildə, yumşaq, hamar xətlərlə çəkilib.

“Məhəmməd Peyğəmbər müqəddəs Qara daşı Kəbəyə aparır” miniatüründə də Peyğəmbərin həyatının əhəmiyyətli əhvalatlarından biri təsvir olunur. Kəbənin yanğımlardan zərər görmüş köhnə taxta binasını şəhərlilərin vəsaiti hesabına yenidən tikmək qərara alınır. Müqəddəs daşı yenidən tikilmiş binaya qoymaq vədəsi çatanda, Məkkənin mötəbər tayfalarının ağsaqqalları arasında mübahisə düşür. Mübahisə qızıışaraq böyük qarşıdurmaya çevrilir, hətta tayfaların arasında müharibə təhlükəsi əmələ gəlir. Bu zaman 24 yaşlı Məhəmməd peyğəmbər həyəətə varid olur və müqəddəs daşı qiymətli bir parçanın üstünə qoymağı, parçanın uclarından yapışaraq birlikdə aparmağı məsləhət görür. Həmin əhvalat haqqında yayılan xəbər gələcək Peyğəmbərin məkkəlilər arasında nüfuzunu artırır.

Miniatürdə çoxfiqurlu mənzərə ustalıqla işlənib: Kəbənin mərkəzdə yerləşən, gülmüşlə çəkilmiş binası və onun nəbati haşiyəli qırmızı örtüyü rənglərin dolğunluğu ilə seçilir. Daş tikili gərgin ritm, maili düzülüş bünövrə daşları isə məkanın dərinə işləməsi təəssüratını yaradır.

“Cami ət-Təvarix”in Rəşidəddinin sağlığında hazırlanan digər parçasındakı miniatürələr üslubun bu mühüm mərhələsi haqqında biliklərimizi əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirir. Bu, Londondakı Asiya Kral Cəmiyyətində (hazırda isə şəxsi kolleksiyada) saxlanılan əlyazmasıdır. Onun salamat qalmış, 36 miniatürdən ibarət parçası

Məhəmməd peyğəmbərin həyatına aid bəzi hadisələri, eləcə də, Çin, Hindistan və yəhudi tarixini əks etdirir. Əsərləri ilə Edinburq nümunəsində tanış olduğumuz rəssamların, demək olar ki, hamısı bir qədər sonra yaradılmış bu əlyazmanın bəzədilməsində iştirak etmişlər. Yalnız Çin imperator-portretlərinin bəzi analoqlarına əvvəlki nüsxədə rast gəlmirik...

Naməlum rəssam tərəfindən Məhəmməd peyğəmbərin həyatına aid çoxlu miniatür yaradılıb. “Banu-Nadir qalasının alınması”, “Kəşmir Faqiri taxta çıxır”, “Yaqub Rəhilə və Ləya ilə”, “Ələddin əmisi Firuz şahı edam etdirir” miniatürələri bu qəbildəndir. Sonuncu, “Ələddin əmisi Firuz şahı edam etdirir” miniatüründə real tarixi hadisədən danışılır. Əhvalat hicri təqvimin 695-ci (1296) ilində baş verib. Dekkan şəhərlərindən birinin hökmdarının ağlasığmaz sərvəti barədə eşidən Ələddin əmisi Firuz şahın icazəsi olmadan ora hücum çəkir. Böyük qənimətlə geri döndüyü zaman Dehliyə getməyə tələsmir və bunu cəzalanmaqdan qorxması ilə izah edir. Qəniməti bölüşdürməyə tələsən, bu şəbəbdən də, qardaşı oğlunu bağışlamağa hazır olan Firuz şah onu qarşılamağa gedir. Lakin bu görüş onun üçün fəlakətə nəticələnir. Silahsız və keşikçisiz şah, Ələddinin tərəfdarı olan iki nəfər saray adamı tərəfindən öldürülür...

İlk baxışdan bu mənzərə “Cami ət-Təvarix” əlyazmasının rəsmlərində tez-tez rast gəldiyimiz saray səhnələrini xatırladır: Çin üslubunda oyma naxışlı taxtda oturmuş, əynində Çin üslubunda qızılı “çi” buludlarla işlənmiş xalata, başında tanış Səlcuq tacı olan eyni hökmdar tipi. Eyni şəkildə düyün vurulmuş pərdə, saray adamlarının hökmdarı cinahlardan qoruyan eyni dəstələri... Bununla belə, həmin miniatürdə əsərin ən dramatik səhnələrindən biri təsvir olunur. Miniatürdə təsvir olunan səhnənin real hadisəyə tam uyğun olmadığı təsadüfi deyil. Əhvalatın saraya keçirilməsi mənzərəyə qətdən çox, edam təəvvürü gətirir. Bu epizodun ana xəttini Alın yazısının labüdlüyü, taledən qaçılmazlıq mövzusu təşkil edir. Qurbanın - diz çökmüş, gözləri bağlı olan Firuz şahın mütiliyi əhvalatdakı faciə ünsürünü daha da artırır. Onun başının üstündə dayanıb qılıncını yuxarı qaldırmış cəllad çox aydın, fərdi şəkildə təsvir olunub. Ələddinin əzab çəkdiyini əlinin hərəkəti ifadə edir, sanki o, son anda qətlə dayandırmaq istəyir. Personajların nisbi sakitliyi fonunda səhnənin dramatikliyi daha çox baxışlarla, əl hərəkətləri ilə ifadə olunur və “Şahnamə”nin Demott nüsxələrindəki miniatürələrin faciəli ovqatını üstələyir.

Təbriz rəssamının Uzaq Şərq sənətinin təsirinin nəticəsi olan uğurlarından biri - məkan perspektivinin həm Çin, həm də Qərbi Avropa üsullarından fərqlənən yeni konsepsiyasının işlənilməsi və hazırlamaqdır. Bu konsepsiya üfün qaldırılması texnikasına tədrici keçidi nəzərdə tutur və Şərq sənəti üçün ənənəvi olan qoşaölçülü üsul çərçivəsində mənzərələri növbələşdirməyə və dərinliyə irəliləmə illüziyasını yaratmağa imkan verir.



Lakin, şübhəsiz ki, əsərdə mərkəzi rolu oynayan insandır. Enlikürəkli, iribaşlı abbasi tipli personajlardan fərqli olan bu yeni, uzun bədənli, qıvrıq insan tipi plastik imkanlar yaradır. Rəssam yumşaq, dalğalanan geyimlər effektindən geniş faydalanır və bu zaman işıq-kölgə vasitəsindən yararlanır. Bəzən həddən artıq uzun qollar, yaxud ifrat əl-qol hərəkətləri obrazın emosional və təsirli alınmasına tabe etdirildiyindən xəbər verir. Bunu İ.Şukin də qeyd edir: “Personajlar sanki gözəgörünməz bir rejissorla tabe olur, kompozisiya sxeminin dik dayanma, yaxud əyilmə tələbindən asılı olaraq ya özlərini dartıb dayanır, ya da müxtəlif istiqamətlərə əyilir...”

Palitra da böyük dəyişmələrə məruz qalır: Bağdad məktəbinin lokal, parlaq rəngləri öz yerini açıq-qəhvəyidən tutmuş tünd-qarayadək müxtəlif rənglərin ən müxtəlif çalar və dərəcələrinin geniş qammasına verir. Boyanı yaxma üsulunun özü də kökündən dəyişilir: lokal rəngin sıx təbəqəsini akvarel, yaxud quaşla şəffaf yuma üsulu əvəzləyir.

Rəşidəddinin rəssamlıq emalatxanalarında Yaxın Şərq miniatür sənətinin böyük və mühüm bir təmayülü olan - tarixi illüstrasiya janrının əsası qoyulmuşdu. Bunu rəsmlə salnamələrin arası kəsilməyən ənənəsi

sübut edir. Bu o qədər zəngin bir ənənədir ki, öz-özlüyündə xüsusi tədqiqat mövzusu ola bilər. Bunlar kitab illüstrasiyası məqsədini ötürür keçir. Həmin rəsmlər müstəqil sənət əsərləridir, konseptualdır, ümumi anlayışları ifadə edir. Bu əsərlərdə rəssam fikri materiala, əsərin fakturasına hörmətə nail olur. Onların drammatizmi yalnız süjetdə və

əhvalatın zahiri atributlarında deyil, həm də və daha çox kompozisiyanın özündə, onun formal keyfiyyətlərində ifadə olunur. Müsəlman miniatürçü rəssamı XIII yüzillikdən, Həririnin “Məqamələr” əlyazmasına, Vasitinin çəkdiyi rəsmlərdən bir əsrə yaxın vaxt keçdikdən sonra ilk dəfə əsl rəssam səviyyəsinə ucalır. Bu miniatürləri coşqun ruhlu Böyük Təbriz “Şahnamə”sindən yalnız bircə addımlıq məsafə ayırır.

### **“Böyük Təbriz “Şahnamə”si” və 1330-1340-cı illərdə Təbriz rəssamlığı**

“Böyük Təbriz “Şahnamə”si”, yaxud əsərin ilk avropalı sahibinin adı ilə tanınan Demott “Şahnamə”si nəinki Təbriz, ümumiyyətlə, bütün Orta Şərq miniatür sənətinin tarixində ən möhtəşəm abidələrdən biridir.

İdeyanın və onun həyata keçirilməsi prosesinin o dövrdəki əzəməti haqqında yalnız təxmin etmək olar. Miniatürün inkişaf xarakterinin özü bir qədər qaranlıq qalır - Demott “Şahnamə”sinin ortaya çıxması üçün hazırlıq rolunu oynayan başqa, aralıq əlyazmaları olmuşdumu, yoxsa bu iki nəhəng abidə ümumi ortabab məhsulun içərisindən tək-tənha şəkildə ucalır? Həmin əlavə materialın və Demott “Şahnamə”sinin yazılma tarixinin yoxluğu əlyazmanın yarandığı vaxt məsələsində fikir ayrılıqlarına yol açır. Dəqiq məlumatın olmaması mümkün zaman çərçivəsinin 1310-cu ildən 1370-ci ilədək uzadılmasına imkan verir.



Bu rəsmləri gözdən keçirdikdə Təbriz sənətkarlarının əsrin dördüncü yüzilliyində necə böyük sığrayış etdiklərini daha dərindən anlayırıq. Böyük Təbriz “Şahnamə”sinin dünyanın hər yerinə yayılmış ayrı-ayrı vərəqləri, bir vaxtlar mövcud olmuş dəbdəbəli sarayın xarabalıqları kimi, tədqiqatçıların hələ də təxmini əsasında fikir yürütməyə səbəb olur. Qərribə şəkildə, sanki qarşısalınmaz alın yazısı kimi, əlyazmanın yaranma təşəbbüsünün taleyi də hər cəhətdən Rəşidəddinin və onun “Cami ət-Təvarix” əlyazmasının faciəli taleyini təkrarlayır. Əsərin sifarişçisinin və ilhamçısının şəxsiyyətini də adi marağ xatirinə araşdırmırıq. Rəşidəddinin əsəri kimi, burda da əlyazmanın taleyi onun sifarişçisinin və himayədarının taleyi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır.



yaradılmasına 1335-ci ildə, Əbu Səid öldüyü tarixdə başlanılmış, sifarişçi isə ya Əbu Səidin özü, ya da onun savadlı vəziri Qiyasəddin (bu daha ağlabatandır) olmuşdur. “Cami ət-Təvarix” əsərinin rəsmləri ilə üslub oxşarlığı əlyazmadakı bəzi miniatürlərin daha əvvəl yaranması fərziyyəsini həqiqətə uyğun hesab etməyə imkan verir. Ola bilsin ki, “Şahnamə”nin illüstrasiyalı nüsxəsinin hazırlanmasına hələ Rəşidəddinin zamanında cəhd edilib. Yuxarıda haqqında danışdığımız, Firdovsinin dastan mövzularından gələn daha erkən dövrə aid iki miniatür bunu təsdiqləyir.

Əlyazmadakı miniatürlərin yaranma tarixi haqqında mübahisələr onların qruplaşdırılması məsələsini də öz ardınca çəkir. Həm ayrı-ayrı təmayüllərin, həm də fərdi üslubların qeyri-adi zənginliyini nəzərə aldıqda bu məsələnin həlli daha çətinləşir. Üslub baxımından Rəşidəddin dövrü üçün səciyyəvi olan əlamətləri daşıyan miniatürlər daha əvvəlki zamana aid birinci qrupa daxildir. Bunlara misal olaraq, “İsgəndərin Furla təkbətək döyüşü”, “Ərdəvan öz arvadının sui-qəsdinin üstünü açır”, “Feridunun ağlaması”, “Feridun İrəcin başı ilə”, “İsgəndər brahmanlara müraciət edir”, “Rüstəmlə İsfəndiyarın vuruşması”, “Rüstəm və Şaqad”, “Rüstəmin dəfni” kimi möhtəşəm əsərləri göstərmək olar.

Əlyazmadakı ən yaxşı miniatürlərin hamısı yeni ifadə üsullarının axtarışını təsdiqləyir, lakin heç nə bunu üslubun inkişafının müxtəlif mərhələlərində eyni süjetlərdən istifadə qədər gözlə görünəcək dərəcədə aydın nümayiş etdirmir. Rüstəmin həlak olması epizodunun müqayisəli təhlili bunu sübut edir. “Rüstəmin həlak olması” miniatürü “Cami ət-Təvarix”in Edinburq nüsxəsinin ən yaxşı rəsmlərindəndir. Kompozisiya sxemi, ehtirasların dərinliyi, personajlardan tutmuş ən əhəmiyyətsiz ayrıntılara qədər hər şeyin təsirli ifadəsi - hər şey poemanın ən faciəli surətlərindən birini yaratmağa yönəlib. Bu miniatürü Demott “Şahnamə”sinin “patetik” miniatürlərinin sələfinə çevirən qeyri-adi daxili gərginlik, hərəkətin hər şeyi oxun uçuşu istiqamətinə yönəldən sürətli axını - bütün bunlar kompozisiyanın inkişaf dinamikasını yaradır. →

Qiyasəddinin həyatının Şekspirin faciələrini xatırladan dramatik hadisələri, şəxsiyyətinin böyüklüyü, atasının taleyini təkrarlaması - bütün bunlar böyük bir faciənin mövzusu olmağa layiqdir. “Şahnamə”nin illüstrasiyalı surətinin yaranma təşəbbüsünün özü sifarişçi hökmdar üçün siyasi bir addım idi. Elxanilər bununla nəhəng imperiyanın tarixində öz hakimiyyətlərinin davamlı olduğunu (Rəşidəddinin “Cami ət-Təvarix” əlyazmasındakı Qəznəvilərin və Səlcuqların tarixinə aid böyük rəsmlər silsiləsini xatırlayaq) sübut etmək istəyirdilər. Bu da iranlıların milli ruhunu oxşayır, onların türk sülalələrinin uzunmüddətli hökmranlığı altında tapdanmış milli ləyaqətini qaldırmaq məqsədi daşıyırdı...

“Demott “Şahnamə”si” adlanan əlyazmanın araşdırılması üçün imkan yaranandan bu yana bir neçə onillik keçməsinə baxmayaraq, bu nəhəng illüstrasiyalı silsilənin hazırlanma tarixinin məlum olmaması yenə də tədqiqatçılar üçün xeyli çətinlik yaradır. Belə bir abidənin hazırlanması çox böyük maliyyə xərcləri tələb edirdi, hətta siyasi sabitlik dövründə də buna hər hökmdarın gücü çatmazdı. Onu da əlavə edək ki, həmin hökmdar mütləq böyük intellekt və mədəniyyət sahibi, bir sözlə, əsl xeyriyyəçi olmalı idi. Çünki belə böyük əsərlər yalnız hakimiyyətdəki bir neçə şəxs üçün əlçatan idi və daim şah kitabxanasında saxlanılırdı.

Yalnız bir neçə məlumat şübhə doğurmur. Əlyazmanın

Böyük Təbriz “Şahnamə”sindəki eyni süjetli miniatür müəllifinin məqsədi başqadır: o sanki üfqiqlikdən qaçaraq bütün təsvir elementlərini bir bütünə toplayır. Yuxarıda və aşağıda qırılan güclü yaylı hərəkət spirali Rüstəmin can verən atı Rəxşin düşdüyü qurd çalmasını da özünə çəkir. Rəssam atın nizə və qılınclarla deşilmiş sağrısını və bükülmüş boynunu halqanın içinə alır. Bu halqa aşağıdan, ağacın sallanan budaqları isə yuxarıdan çalanın kənarını tamamlayır.

Səndələyən Rüstəmin mərkəzdə təsvir olunan fiquru öz gərginliyi ilə kompozisiyanı “partladır”, sanki partlayış gücünün episentriini təşkil edərək kənara təzyiq göstərir. Bu dalğanın təsirindən onun qatili - can verməkdə olan Rüstəmin oxu ilə yaralanmış Şaqad da, onun oxla pərçimləndiyi ağac da qövs kimi əyilir. Mənzərənin bütün bu elementləri sanki atılan oxun zərbindən əyilir. Belə bir təsəvvür yaranır ki, Rüstəmin əlinin içindən hansısa bir güc yayılır. Bu güc kompozisiyanın kənarlarına təzyiq göstərir və ətrafdakı hər şeyi mərkəzdənqaçan qüvvənin burulğanında fırlanmağa vadar edir. Rənglər məhdud, lakin ifadəlidir: narıncı torpaq, tünd-boz gövdəli ağac, yaşıl zeytun rəngli yarpaqlar, alqırmızı ləkələr və qan damlları... Maraqlıdır ki, burda da ağac rəngarəng rəsm elementidir.



Eyni qrupa aid edilən və əlyazmanın ən yaxşı rəsmlərindən olan “Rüstəm İsfəndiyarı öldürür” miniatüründə ən qədim kompozisiya növündən - heraldik, yəni güzgüli simmetriya nümunəsindən istifadə olunub. Ənişli tərəkəz kompozisiyanın mərkəzindəki ağac və qurumuş kötöklə ikiye bölünür. Əhvalatın qəhrəmanları, kompozisiyanın əks tərəflərində olmaqla, qarşı-qarşıya

dayanıb. Hiylə işlədərək İsfəndiyarı ikuclu oxla gözündən yaralayan Rüstəm və can verən İsfəndiyar. Onların döyüşünü təsvir edən əvvəlki miniatür də heraldik üsula əsaslanır, lakin həmin nümunə yalnız əsərin ortabab bir rəssam tərəfindən itaətlə üzü köçürülən surətidir.

İsfəndiyarın ölümünü təsvir edən miniatürdə yəhərin üstündə əyilən qəhrəmanın müvazinəti pozulur. Onun fiquru ilə səsleşən sınıq, qurumuş ağac obrazı bizi başqa, təsvir üsulunun və əhvalatın epik möhtəşəmliyini, faciəviliyini gücləndirən bir aləmə aparır. Rəssam kompozisiyada qarşı-qarşıya dayanmış atlıların və başlarını əymiş atların, eləcə də, onlarla həmahəng enişli olan tərəkəzin siluetləri vasitəsilə sanki mərkəzdə birləşən iki böyük buruq, yaxud spiral qurur, beləliklə, qəhrəmanların üz-üzə gəldiklərini, döyüşdükələrini və onlardan birinin həlak olmasının labüdlüyünü nəzərə çarpdırır. Bu qarşılıqlı buruqlar mərkəzdə tamamlanaraq kötüyün



alleqorik yükünü qüvvələndirir və diqqəti ona yönəldir. Miniatürün koloriti rənglərin zəif həmahəngliyi üzərində qurulub. Atlılar rəng ləkələri ilə canlandırılmış tərəkəzin boz fonunda görünür. Kürən və kəhər atların, yaraq-əsləhənin solğun rəngləri, oxra, tünd-sarı və darçını rənglərin zəngin çalarları, soyuq və isti boyaların oyunu, fırça ilə sərbəst rəftar - bütün bunlar, əvvəlki miniatürdə olduğu kimi, əsərə bir möhtəşəmlik, divar rəsmlərinə xas əzəmət gətirir.

İkinci qrupun ən maraqlı miniatürələrindən biri olan “İsfəndiyarın dəfni” əsəri kompozisiya həllinin qeyri-ədiliyi ilə fərqlənir. Poemanın süjetinə əsasən, qəhrəmanı şahlara layiq hörmətlə dəfn edirlər. Tabutun önündə onun matəm əlaməti olaraq yəhəri çevrilmiş sevimli atı, arxasında isə olduqca qəribə xarakterli böyük kütlə gedir. Paltarları cırılmış, uzun saçları dağınıq personajlar miniatürün bütün sahəsinə tutur. Onların göyümtül-qara saçları qrafik üsulla həllini tapan bu nizamlı kompozisiyada yeganə tünd ləkələrdir. Qara tuşla kontur şəklində işlənən rəsm çəhrayı, mavi və yaşıl rənglərin yüngül vurmaları ilə azacıq canlanır. İki-üç nəfərlik qruplarda birləşən ağıçılar əl-ələ tutaraq hansısa qəribə bir rəqsin təsiri ilə yırgalanırlar. O.Qrabarın mülahizəsinə görə, bu, “monqollar üçün səciyyəvi olan dəfn təcrübəsi ilə” bağlıdır.

Üçüncü, ən böyük qrupa “Ərdavanın oğlunun Ərdəşirlə döyüşü”, “Ərdəşir Ərdavanın edam olunmasını əmr edir”, “İsgəndər əjdahaya qalib gəlir”, “İsgəndər Yəcuc-Məcuca qarşı divar ucaldır”, “Bəhram-gur nəhəng canavara qalib gəlir” və başqa miniatürlər daxildir. Bu miniatürlərdə olduqca fərqli obrazların, mənzərə elementlərinin və s. müşahidə olunmasına baxmayaraq, həmin əsərlər bütövlükdə ümumi bir üslubda düşünülmüş və onların əsasında vahid



konsepsiya dayanır. Ola bilsin ki, daha sonrakı dövrlərə aid olan bu qrupun miniatürləri Qiyasəddinin ölümündən sonra, lakin artıq çoxdan hazırlanmış sxem əsasında və elə həmin nəslin sənətkarları tərəfindən yaradılmışdır. İ.Şukinin ehtimalına görə, həmin miniatürlər 1360-cı ildə, şeyx Üveys Cəlayırın zamanında çəkilib, lakin belə olsaydı, arada 20 illik bir fasilə olardı, bu isə üslubun inkişafına öz təsirini göstərirdi...

Üçüncü qrupa aid olan “İsgəndərin dəmir döyüşçüləri” miniatüründə hind ordusunun İsgəndərin qoşunları ilə döyüşü təsvir olunur. İsgəndər, üstünə metal əsgər fiqurları düzölmüş dəmir arabaların içindəki neftin yandırılmasından yaranan effektdən bacarıqla istifadə edir. Güclü metal qıcırması və ətrafı bürüyən alov hind hökmdarı Furun əsgərlərini dəhşətə gətirir və onların vahimə içində qaçmasına səbəb olur. Rəşidəddinin əlyazmasına (“Mahabharata qəhrəmanlarının döyüşü”) və Demott “Şahnamə”sinə (“Furla İsgəndərin təkbətək döyüşü”) aid əvvəlki eynitipli miniatürlərdə olduğu kimi, burda da bulud və toz topaları effekti başlıca ifadə vasitəsinə çevrilir. Tünd-boz rəngli üç



metal fiqurla qeyri-bərabər hissələrə bölünən kompozisiya diaqonal üzrə sürətlə inkişaf edir. Topalanan buludların burumları və alovun böyük qızılı dilləri miniatürün bütün sahəsini tutur. Onlar qarışaraq bütövləşir və tamaşaçıya çox güclü təsir bağışlayır. Hind ordusunu bürüyən dəhşətin gücünü, dönüb arxaya baxan bir neçə hind döyüşçüsünün üzündəki ifadə bürüzə verir - onların tünd sifətlərində ağ göz bəbəkləri aydın seçilir. Əsasən mənzərə elementlərindən istifadə edən Şərq miniatürçü rəssamları yanğın elementlərinin köməyi ilə bu cür təsirli, hətta əhvalatın əsas qəhrəmanlarını kölgədə qoyan ifadəyə nadir hallarda nail olmuşlar. Qeyri-adi bədii keyfiyyətlərə malik olan bu miniatür gələcəkdə çoxlubulud və alov effektindən istifadə üsullarına yol açır - bunu janrın inkişafının sonrakı tarixindən görmək olar...

Müsəlman incəsənətinin görkəmli tədqiqatçısı olan O.Qrabar 1958-ci və 1959-cu illərdə Miçiqaq Universitetində Böyük Təbriz “Şahnamə”sinin miniatürələrinin öyrənilməsi mövzusunda seminarlar təşkil etmişdi. Bu cür böyük seminarlardan biri də 1975-ci ildə Harvardda keçirilib. Tədqiqatçıların yekdilliklə İslam incəsənətinin ən görkəmli abidələrindən biri saydığı bu əsər üzərində dərin araşdırma aparılıb. Miniatürələrin qruplaşdırılması və yaranma tarixinə aid çoxlu variantlar irəli sürülüb ki, bu da əlyazmanın yaranmasında bir çox rəssamın iştirakı ilə izah olunur. Bunların arasından əlyazmanın əsas konsepsiyasını, rəsmlərin seçilməsini, miniatürələrin formatını və kompozisiya həllini müəyyənləşdirən baş rəssamı seçib ayırmaq lazım idi. Yalnız bir məsələyə aid heç bir şübhə yox idi: “Şahnamə” əlyazmasını sifariş edən dövlətin birinci şəxsi və hökmdar əsilli olduğu, eləcə də, əslən təbrizli olması...

Ən vacib məsələlərdən biri miniatürlərin rəsm silsiləsinin bərpasına çalışmaq idi və bu baxımdan ilk cəhd Doris Brayanın məqaləsi oldu. O bütün miniatürləri mətnə uyğun şəkildə ardıcıl sıraladı, süjetləri eyniləşdirdi, əsərlərin vəziyyətini və nə dərəcədə yaxşı saxlandığını təsvir etdi. Lakin uzun müddət bu ilk addımın davamı olmadı. Yalnız 1980-ci ildə amerikalı şərqşünas Şeyla Bler əlyazmanın salamat qalmış vərəqləri üzərində əsaslı tekstoloji təhlil apardı və bir sıra mühüm nəticələr ortaya çıxardı. O, müəyyən etdi ki, bəzi vərəqlər (İslam əlyazma kitab ənənəsinə görə, hər səhifə ayrılıqda hazırlanır, sonra bir-birinə yapışdırılırdı) parçalanıb və o biri üzündən ayrılıb, sonradan poemanın həmin yerə uyğun olmayan başqa hissəsinə yapışdırılıb. Bəzi hallarda isə,



Demott, hazır material olmadığı üçün, poemanın mətninə uyğun yeni səhifələr hazırlatdırır və onları rəsmli səhifələrlə birləşdirirdi. Bəlkə də, Demott onları bütöv əlyazma kimi satmaq istəyirmiş, lakin onun qiyməti həтта Nyu-Yorkun Metropoliten kimi böyük muzeyi üçün də qəbul edilməz sayılmışdı. İndi isə həmin miniatürlərin həm keyfiyyətinə, həm hazırkı vəziyyətinə görə ən yarıtılmaz sayılan nümunələrinin də ayrılıqda qiyməti Demottun bütün əlyazması üçün təyin etdiyindən qat-qat bahadır. Bundan əlavə, Ş.Bler müəyyən etmişdi ki, hər iki tərəfdən rəsmlərlə dövrələnmiş bəzi vərəqlər bir-birindən qoparılib və başqa, mətnli səhifələrə yapışdırılıb. Görünür, Demott, əlyazmanı bütöv şəkildə satmağa nail olmadığı üçün,sonralar miniatürləri tək-tək satışı çıxarmaq istəyirmiş. Lakin vərəqlərin səhifələrə bölünməsi ardıcılıqda yeganə dəyişiklik deyil.



müharibə mövzularına rəsmlər çəkilməyib, baxmayaraq ki, sonralar həmin mövzulara tez-tez müraciət olunurdu...

Nəticədə, tək-cə şəkili səhifələri deyil, həm də əlyazmanın mətnini nəzərə alaraq, iki yüz səksən (280) səhifə və yüz iyirmi (120) miniatürlə onun yenidən qurulmuş modelini təqdim etmək olar. O. Qrabar belə yazır:

“Həmin dövrdə yaradılmış əsərlərin heç biri ifadə vasitələrinin gücünə və mürəkkəbliyinə görə Demott “Şahnamə”si ilə müqayisə oluna bilməz... Əsərdə üslub istiqamətlərinin mürəkkəbliyi şübhəsizdir - hər miniatürün öz məqsədi və proqramı vardır. Bununla belə, bu, vahid sənət əsəridir və biz onu miniatürlərin üslubu kimi yox, əlyazmanın üslubu kimi izah etməliyik”.



Səkkiz miniatür tamamilə başqa mətnli səhifələrə keçirilib...

Beləliklə, mətnşünas və epigrafcı Ş.Bler miniatür tarixçisi Oleq Qrabarla birlikdə, bütün əlyazmanı nömrələmə əsasında bərpa etməyə çalışaraq, tək-cə şəkili silsilənin deyil, bütövlükdə əsərin yenidən qurulması üzrə məhsuldar tədqiqat işi aparıb. Sətirlərin sayına görə arada boşluq yaranırdısa, deməli, orada rəsm olmalıymış. Mətnə əsasən miniatürün süjetini də müəyyən etmək mümkün idi. Ş.Blerin tədqiqatı göstərdi ki, poemanın birinci hissəsindəki Söhrab və Səyavuşla bağlı əhvalatlara, həmçinin, ikinci hissədəki Keyxosrov və Əfrasiyabın