

Агасалим Эфендиев

**БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ
XIII-XVI веков**

*Печатается по разрешению Ученого Совета
Института Архитектуры и Искусства
НАИИ Азербайджана от 11 февраля 2005 г.
(протокол №1)*

Баку - 2009

Ağasəlim Əfəndiyev

**XIII-XVI əsrlərdə
AZƏRBAYCAN
MİNİATÜR BOYAKARLIĞINDA
HƏRBİ JANR**

*AMEA İncəsənət və Memarlıq İnstitutunun
Elmi Şurasının 2005-ci il 11 fevral tarixli
iclasının qərarı ilə çap olunur
(Protokol №1)*

Bakı - 2009

Agasalim Efendiyev

**BATTLE GENRE IN
AZERBAIJAN
MINIATURE PAINTING OF
XIII-XVI centuries**

Baku - 2009

Научный редактор:

член корреспондент НАН Азербайджана,
доктор искусствоведения, профессор **Мамедова Р.А.**

Рецензент:

доктор искусствоведения **Алиева К.М.**
кандидат искусствоведения **Байрамов Т.Р.**

Агасалим Эфендиев
**БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ XIII-XVI ВЕКОВ.**
Баку, Издательство Университет «Хазар», 2009, 182 стр.

Настоящее исследование является одним из немногих, посвященных проблемам миниатюрной живописи. И если предыдущие труды носили характер традиционный и рассматривали определенный хронологический отрезок в его стилевой эволюции, то в данном случае применяется жанровый подход.

В работе рассматривается обширный материал батальных миниатюр, охватывающий всю историю существования азербайджанской школы с начала XIII по конец XVI века. Наряду с этим каждый из этапов эволюции стиля изучается в сравнении с параллельно существующими другими стилями миниатюрной живописи.

В монографии впервые в азербайджанском искусствоведении рассматриваются миниатюры стамбульского списка поэмы Лейли и Маджнун начала XIII века. Таким образом, расширяются хронологические рамки истории миниатюрной живописи Азербайджана.

ISBN 978-9952-8007-5-3

© А.Эфендиев, 2009

Содержание

Введение

Первая глава. Иллюстративный цикл “Варги и Тюльшах” как ранний образец формирования батального жанра в азербайджанской миниатюрной живописи

Вторая глава. Тебризская живопись ильханидского и джелаиридского периода в XIV веке и повышение значения батального жанра

2.1 Сложения традиций иллюстрирования “Джами ат-Таварих” в начале XIV века

2.2. Эволюция стиля “Джами ат-Таварих” в XIV-XVI веках

Третья глава. Дальнейшее развитие батального жанра в классический период миниатюрной живописи

3.1. Эволюция батального жанра в XIV веке

3.2. Развитие батального жанра в XV-XVI веках

Заключение.

75

Введение

Искусство Азербайджана прошло сложный многовековой путь развития, а история средневековой архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительного искусства, а также музыки явились ярчайшими страницами мировой культуры. Оно выразило себя в богатстве ковровых школ, изысканности ювелирных изделий и изделий художников по металлу, самобытности и красоте одежды и т.д. но самое точное и совершенное воплощение оно нашло в миниатюрной живописи тебризской школы, которая на протяжении всего трехвекового периода развития была ведущей школой, школой-законодательницей, и никогда не замыкалась в узконациональных рамках.

Разумеется, общая картина эволюции стиля в его основных этапах обрисована в трудах как зарубежных, так и отечественных исследователей. Вместе с тем,

значительно обогащаясь фактами и новыми образцами, миниатюрная живопись позволяет применить в изучении ее истории тематический подход на основе таких рукописей, как “Варга и Гюльшах”, “Джами ат-Таварих” (эдинбургский, лондонский, стамбульский, берлинский и парижский экземпляры).

Само по себе разделение изобразительного искусства по жанрам не ново – оно широко применялось и в зарубежном и в азербайджанском искусствознании; вышел ряд трудов по теории жанров, их взаимовлиянии, слиянии двух и более жанров в искусстве живописи. Однако, при этом искусство Востока и, в частности, миниатюрную живопись, всякий раз обходили молчанием. Между тем, в изобразительном искусстве Востока, в миниатюрах тебризской, гератской, ширазской и др. школ можно обнаружить четкую дифференциацию жанров, как легендарно-мифологического, лирико-эпического, анималистического, исторического и батального. Последний в искусстве Востока с древности занимает

одно из первых мест наряду с охотами, которые фактически являлись военными учениями.

За несколько веков существования миниатюрной живописи батальный жанр прошел сложный путь развития, вначале придерживаясь древнейших, достаточно схематических композиций, пришедших в средневековое искусство со скальных рельефов, фресок, терракоты и керамики. Каждая из этих композиций по мере эволюции стиля обретала совершенно иную трактовку, перерастала узкие рамки канона и в соответствии с требованиями времени и вносила новое понимание искусства, раскрывала все новые и новые возможности.

Многочисленный корпус тебризских иллюстрированных рукописей позволяет вычленить свод батальных сюжетов. Их высокие художественные качества дают возможность проследить по одним лишь им эволюцию как батального жанра, что, собственно, и является нашей непосредственной задачей, так и во всей полноте развитие самого стиля тебризской

миниатюры.

Характерной особенностью избранной темы является множественность аспектов исследования, в частности, необходимость изучения находящихся на стыке некоторых смежных гуманитарных дисциплин: всеобщей истории, военной истории, этнографии, истории костюма. Но для нас, безусловно, приоритетным является искусствоведческий аспект проблемы.

При изучении материалов, необходимых при работе, пришлось обратиться к многочисленным источникам по интересующему нас периоду.

К таковым относятся ряд переводов труда Рашидаддина, переводы “Зафар-наме” Низамеддина Шами и Шарафаддина Али Йезди, хроники западноевропейских путешественников и дипломатов; исторические труды Хамдаллаха Казвини, ан-Насави, Фазлаллаха бен Рузбихана Хунджи, А.Джувейни и др.

Столь же необходимы были труды по общей истории, а также истории военной: это труды

М.Аббаслы, С.Ахмедова, Дж.Ибрагимова, Ф.Ибрагимова, С.Онуллахи, В.Пириева, Ш.Фарзалибекова А.Юнусова, на азербайджанском языке, труды А.Ализаде, З.Буниятова, И.Петрушевского, О.Эфендиева на русском, а также труды Бойля, Байани, В.Минорского и др. на английском языке, включая ряд томов Кембриджской истории Ирана (см. библиографию).

Военное дело, фортификация и архитектура, история войн – при их изучении мы опирались на работы Дж.Гияси, А.Юнусова, Р.Мовсумова, А.Алиевой, В.Арендта, А.Беленицкого, М.Горелика, В.Керимова и др.

По истории военного искусства и оружия чрезвычайно полезными оказались труды Р.Эфендиева, С.Садыховой, В.Бехайма, М.Горелика, Дж.Бредбери, А.Юнусова и т.д. Но, как уже отмечалось выше, главный акцент делался на труды историков миниатюры А.Казиева, К.Керимова, Веймарна, Пугаченковой, Ремпеля, а также иностранных

исследователей Ага-оглу, Арнолда, Грея, Грубе, Ипшироглу, Робинсона, Райса, Щукина, С.К.Велча и др.

Однако, специальных трудов по настоящему вопросу, как и по исследованию остальных тематических разделов миниатюрной живописи не существует.

Батальный жанр, один из самых устойчивых и широко распространенных, берет свои истоки в искусстве Древнего Востока. Наряду со сценами инвеститур, пиров, жанровыми сюжетами существовал, более того, занимала главенствующее место по степени важности и батальный жанр, а именно: войны, охоты, которые по существу являлись военными учениями, сцены осады городов, крепостей, битвы армий, поединки легендарных и исторических героев. Сложившиеся стереотипы, известные нам по росписям, рельефам, изображениям на предметах декоративно-прикладного искусства, свидетельствуют о каноничности и их незыблемости на протяжении

МНОГИХ ВЕКОВ.

На мусульманском Востоке, и в частности, в самой ранней фазе развития искусства книжной миниатюры, в произведениях арабо-месопотамской школы, батальный жанр отсутствовал – иллюстрировались научные трактаты по механике, ботанике, фармакологии, медицине или же популярные литературные произведения как “Макамы” Харири.

1 Глава Иллюстративный цикл “Варги и Тюльшах” как ранний образец формирования батального жанра в азербайджанской миниатюрной живописи

Настоящая история батального жанра, как одного из важнейших в средневековом изобразительном искусстве Ислама начинается с единственного полного манускрипта начала XIII века – миниатюр к поэме Айуки “Варга и Гюльшах” (Стамбул, Топкапы, Н.841). Оставаясь еще в подчинении древнейших стереотипов, художник в некоторых из миниатюр делает усилие к преодолению застылости, развивает и обогащает

действие, вводя в композицию дополнительные персонажи.

Существовали 3 версии на тюркском, созданные в разные эпохи. Одна была написана на азербайджанском в 770 г.Х / 1371 г. поэтом Юсифом Маддахом. Вторая – в XVI веке автором Мостарли Дийа-и, а третья посвящена шаху Аббасу азербайджанским поэтом Масихи, что говорит о чрезвычайной популярности легенды в тюркском мире.

Рукопись, хранящаяся в стамбульском музее Топгапы (Н.841) состоит из 70 листов, т.е. 140 страниц, написана прекрасным “насхи”, а качество миниатюр говорит о царском происхождении заказчика. Удивительно количество миниатюр: их 71 и они подробно иллюстрируют все важные эпизоды поэмы, позволяя полностью ознакомиться с сюжетом по изобразительному материалу. Большинство миниатюр имеет пояснительные надписи, сделанные переписчиками и художником, а также, позднее, еще одной рукой каллиграфа, который идентифицировал

персонажей, написав их имена над головами. Это – любовный роман с приключениями, войнами, неожиданными поворотами судьбы, который счастливо разрешается в конце поэмы. Автор иллюстраций избирает наиболее захватывающие эпизоды при этом обходя психологическую характеристику персонажей. Он с охотой изображает слезы, крики, убийства, но не чувства, т.е. рисует лишь внешние проявления эмоций.

Эта история взята из XX тома “Китаб аль-Агани” (“Книги Песен”) Абуль Фараджи Исфахани, где описывается любовь поэта Урва б. Хузама аль-Удри и его кузины Афра. Но она значительно обогащена у Айуки, и прежде всего описаниями военных действий, ставших главным в его поэме, что фактически отодвигает любовную историю на задний план.

Айуки не упускает ни одной возможности затронуть тему войны, битвы: богатый обитатель Рея, к которому главный герой едет за помощью у Абуль Фараджа, у Айуки превращается в дядю, могущественного и богатого царя Йемена, который в

момент приезда Варги оказался в плену у двух союзников – Адена и Бахрейна. Затем следует описание его битв с врагами Ислама. Нехитрый эпизод его встречи с возлюбленной в ее замке, заменяется нападением на него 40 разбойников, большую часть которых он уничтожает, а остальных обращает в бегство; сам же, полуживой лежит у источника и чудесным образом найден царем Сирии. Практически из 71 миниатюры рукописи 25 являются сценами битв, а остальные выполняют промежуточные функции, подготавливая зрителя к очередной батальной сцене.

Надпись над второй миниатюрой рукописи гласит: “Ночная атака Раби б. Аднана”. На миниатюре тяжеловооруженные рыцари и пешие воины сражаются внезапно жителям племени Гюльшах. Один, смертельно раненый, лежит на земле, другой плачет, третий выносит на плечах раненого.

Художник здесь рисует подробную картину боя, описания которой нет в тексте. Сопровождаемый двумя всадниками, Раби сокрушает одного из

соплеменников Гюльшах и Варги. Стоя на коленях, внезапно достигнутый врагом, с полупустой чашей в руках, он обильно истекает кровью. Слева коленопреклоненная Гюльшах сложила руки, прося пощады. Варга изображен впереди нее, с кувшином вина в руках. Сзади них, расширяя действие во времени, один персонаж наливает себе вино в бокал. На переднем плане слева лежит мужчина, истекающий кровью от раны в висок.

Миниатюру отличают два замечательных качества композиции: чувство симметрии и антитеза, противопоставление друг другу двух враждебных групп: атакующие справа, атакуемые слева, всадники Раби справа, подвергнутые нападению мирные жители племени – слева, причем в целом массы взаимно уравновешиваются. Ось симметрии проходит через голову Раби и копыта его коня.

В миниатюре, иллюстрирующей строфу “Варга и его отец, словно разъяренные львы, покидают племя и направляются к равнине” их имена написаны над

головами. Трое сопровождающих их всадников отношения к тексту не имеют. Одной фразы текста хватило, чтобы художник создал картину кавалькады воинов. Эту композицию также характеризует строгая симметрия.

В многофигурной миниатюре “Битва племен Бани Шейба и Бани Забба” (поздняя надпись) текст вверху миниатюры гласит: “Столько шума битвы, смятения, ужаса. Столько ржания серых, белых и рыжих лошадей...” 11 фигур при всей кажущейся на первый взгляд беспорядочности, также выдержаны в рамках строгой симметрии, делящей миниатюру надвое по вертикали: с каждой стороны расположено по 3 всадника, а также по одному убитому воину. Слева – двое пеших воинов, справа же – раненный всадник, опрокинувшийся на круп коня.

В отличие от предыдущей иллюстрации “Битвы племен”, перегруженной фигурами и перенасыщенной в цвете, многословной, следующая миниатюра рукописи – “Поединок Раби б. Аднана с воином из

племени Бану Шейба очень выразительна. Двустипшие под ней гласит: “Раби бросился в бой. Острые его сабли прошло сквозь воина с головы до седла”. В миниатюре на нейтральном фоне листа выделяются силуэты скачущих навстречу друг другу воинов: по 2 с каждой стороны. Впервые в рукописи он помещает в центре композиции животное: лису с поднятой лапой, словно сошедшую с листов многочисленных рукописей “Калилы и Димны”.

Одна из самых насыщенных колористически миниатюр рукописи “Гнев Раби” иллюстрирует эпизод, когда разъяренный Раби требует битвы с вождями племени Шейба, “изрыгающий огонь, словно дракон”. В противоположность драматизму и эмоциональности эпизода, сцена полна спокойствия и уравновешенности. Ей также присущи противостояние всадников и их симметричное расположение.

В сцене битвы Раби с отцом Варги (илл. 1) на красном фоне миниатюры написано белой гуашью ее название. Варга стоит справа за отцом, а Хомам – за

Раби. Текст гласит: “Они смешались как дым с огнем, бились мечами и копьями”. Посреди этой жаркой битвы художник помещает кролика с поднятой лапкой.

Миниатюра “Раби рассекает надвое голову отца Варги”, расположенная внизу листа, обрамлена снизу и сверху текстом: “Так сказал он и яростно бросился в бой. Своим закаленным в боях мечом он нанес удивительный удар и рассек его разом надвое”.

Позднейший переписчик подписал их имена над головами. В этой миниатюре, как и во всех остальных, царит строгая симметрия, но ее отличает от других интересная деталь: растянувшийся в прыжке конь Хомама занимает в левой части композиции столько же места, сколько и Раби со спутником. Мощное движение слева направо завершается на рассеченной фигуре Хомама. Большие плоскостные, распластанные, словно в гербарии кусты обрамляют действие по бокам. Они декоративны и условны, т.к. превышают рост воинов верхом на конях. Один из них по стеблю усеян гранатовыми плодами, а вверху увенчан двумя

цветами лотоса. Подобный мотив довольно часто встречается в тюркской живописи Востока.

На листе 166 рукописи изображена сцена погребения отца Варги. Сам Варга произносит надгробную речь. Персонаж в центре изображен в тюркской шапочке с меховой оторочкой и эгреттой, что не вяжется с подобным типа головным убором. Здесь прямой, откровенной симметрии нет, но обе массы взаимоуравновешены. Удивительно сходство коней, их породы, их поз, седел, а также летающих над ними птиц с теми же образцами из Диптиха к “Тарихи-Джахан-Гюшей” Джувейни, созданного в 1290 г. в Мараге; также примечательна стилизованная трактовка небосвода в виде арки, единственная в своем роде для этого периода.

О сюжете другой миниатюры рукописи “Битве Варги и Раби” в поэме повествуется: “Он говорил так и словно весенняя туча бросился на врага”. Переписчик указал имя Варги над всадником справа, а Раби – слева. До мельчайших деталей здесь уравниваются обе

половины композиции. Предельно стилизованные растения – цветущий куст слева и кипарис справа, птицы над головами всадников, сами воины, их кони с абсолютной точностью являются отражением противоположной стороны. Растения очень напоминают растительный мир “Книги противоядий” (“Китаб ат-Тирьяк”).

Следующий лист рукописи украшен другим эпизодом схватки главных героев “Поединок Раби и Варга”. Варга – справа (!), Раби – слева. Двустипшие гласит: “Эти два арабских князя, бросились друг на друга, два князя благородного имени, высокого происхождения”. Художник сам поместил название сцены на поле миниатюры. Симметрию еще более подчеркивают стилизованные деревья по бокам композиции и в центре.

Итог поединка в следующей миниатюре отвечает тексту: “Раби б. Аднана обуяла ярость. Этот самодовольный пес сделал выпад и вонзил острие своего копья в бедро соперника”. Два противостоящих

воина, симметрично фланкированы деревьями.

Чрезвычайно любопытно решение миниатюры “Гюльшах выезжает на битву с Раби”, которая соответствует двустижиям: “Когда Раби бен Аднан оставил ее, чтобы сразить Варгу, Гюльшах одела свои доспехи, укрепила меч на поясе и взяла копье”. По ошибке поздний каллиграф надписал имя Гюльшах над Раби. Сомнений быть не может, так как по тексту Гюльшах накрылась покрывалом из куфинского шелка. В единой горизонтально вытянутой композиции художник помещает два разных действия и места: справа – город, где находится Гюльшах, слева – удаляющийся Раби. Чтобы подчеркнуть самостоятельность каждой части художник разделяет их двумя параллельными линиями.

Следующий эпизод, эмоционально и психологически насыщенный, в миниатюре “Гюльшах подошла к армии Раби”, как и в тексте, достаточно сдержанно и бесстрастно описан: “Эта блистательная красавица пустилась на своем рысаке в путь. Когда она

остановилась перед войсками Раби – она застыла неподвижно чтобы осмотреться, потому что по части хитроумия она была очень сильна”. Справа налево Гюльшах, Варга и Раби все обозначены надписью над головой. И вновь древнейший прием “horror vacui” – “боязнь пустоты” заставляет художника поместить кролика под ногами сражающегося Раби, а птиц по всему свободному пространству.

Закон симметрии является также и основой миниатюры “Варга взят в плен и просит у Раби пощады”, где надпись с названием современна иллюстрации. Двустипшие дает подробности эпизода: “Когда Варга в его руках стал беспомощным, он вытащил сверкающий кинжал”, художник же дал ему в руки саблю. Так же, как и в тексте, конь в миниатюре показан с ранами головы и шеи. Для того, чтобы ось симметрии проходила по центру, художник добавляет несвязанного с текстом всадника.

Остродраматический эпизод поэмы “Когда покрывало спало с ее лица, все поле битвы озарилось

сиянием” представляет красочную, насыщенную композиционно и колористически миниатюру, строка же “Оба войска были ошеломлены при виде ее лица” в миниатюре нашла отражение в группе из двух всадников. В центре Раби ведет обнаженного по пояс, плененного Варгу со связанными руками, а справа – Гюльшах на скаку. Интересная деталь присуща как этой “Гюльшах срывает покрывало с лица”, так и некоторым другим миниатюрам: каждый из персонажей окружен светло-сиреневым нимбом, созвучным цвету растительного орнамента фона, а сам фон оттеняет их своим фиолетовым цветом. Любопытна и окраска лошадей: конь Гюльшах – светлоголубой, Раби – темновишневого цвета; впрочем, нигде в рукописи окраска лошадей не соответствует натуральному.

“Варга освобожден, Гюльшах убила Раби” гласит надпись, сделанная художником рукописи. Миниатюра соответствует тексту, где “Эта юная дева с храбрым сердцем ударила Раби копьём в самое сердце, пронзив

его насквозь. Так безжалостно убила его она ”. Миниатюра “Старший сын Раби убит Гюльшах” довольно динамична в сравнении с другими: она пронзает сына Раби копьем насквозь. Изогнувшийся от удара юноша, вместе с конем образует круговую композицию.

В миниатюре “Поединок Гюльшах с Галибом”, также как и в ряде предыдущих, всего два персонажа, схватившихся в поединке. Гюльшах вновь справа. “Она набросилась на него, как Ангел Возмездия и нанесла удар копьем, он же вырвал копье из ее рук”. И вновь здесь странной формы, как и весь растительный мир миниатюр рукописи, дерево в виде тройного подсвечника. Как и в некоторых предыдущих миниатюр, здесь пустоты заполнены летающими птицами, а под ногами коня Галиба бежит охотничий пес, заимствованный из сцен охоты.

Чрезвычайный интерес представляет миниатюра “Рукопашный бой Гюльшах и Галиба”, где “Галиб срубил коню голову под самый корень ”, а она

“срубила выше колена передние ноги коня Галиба”. Все эти подробности мы видим изображенными в миниатюре, как и другие: “Обеими руками взял он девушку за пояс, она же притянула его к себе, словно воспламененный слон”. Слева, над конем, копье и “шамшир” Галиба, брошенные перед рукопашной, а справа вверху также лежащие на земле щит и сабля Гюльшах. Примечательно, что художник не придерживается точности в изображении оружия соответственно тексту, а часто меняет местами “шамшир”, “тиг” (саблю) и “ханджар” (кинжал).

Несмотря на некоторое ощущение однообразия, возникающее отчасти из-за горизонтального формата, устойчивой симметричности композиции, шаблонности персонажей (что и породило необходимость надписывать их имена над головой), всюду художник стремится внести какую-то оригинальную особенность, новизну в трактовку сюжета. Так, в миниатюре “Варга покидает город Йемен” с надписью: “В мгновенье радостно отворил он

ворота города Йемена и направился в путь, окруженный тысячью всадников, поднимая шум, словно волны океана” Варгу, чье имя надписано над центральным воином, сопровождают два всадника, которых художник считает достаточными для изображения тысячной армии.

В сцене поединка Варги с аденским воином, заглавный герой “ударил копьём славного победителя армий и ранил его в руку – затем он пригвоздил копьём его обе руки к бокам, и тогда его сердце возгорелось”. И вновь, как и во всех других Варга, положительный герой поэмы расположен справа. Его конь, сизый по тексту, здесь написан золотом.

В многофигурной сцене битвы “Варга побеждает армию Адена” – поздняя надпись, уточняющая действие миниатюры, где Варга выступает против объединенных войск противника. “Так сказал он и этот защитник армий и похититель жизней целую армию уложил, сравнив с землей”. И хотя художник пытается изобразить смешение фигур людей и животных в

разгар сражения, отойти от многовековой иконографической традиции древней стенописи и изобразительных канонов, присущих изделиям по металлу, дереву и другим образцам декоративно-прикладного искусства, эти стереотипы все еще сильны в его сознании. Поэтому при всем кажущемся беспорядке его композиция легко расчленяется на два регистра, каждый из которых построен по закону симметрии. Так в верхнем регистре по обе стороны оси симметрии находятся два воина, а в нижней же части два всадника по краям композиции обрамляют бьющихся в центре всадника с пехотинцем. Конечно же, пройдет более столетия и многофигурные сцены битв в Большом Тебризском Шах-наме станут высокохудожественными образцами, шедеврами своего жанра, как “Искендер убивает единорога”, “Железные воины Искендера” или “Ферамурз преследует кабульского царя”.

Но уже то, что художник сознает превосходство миниатюрной живописи в сравнении с остальными

видами изобразительного искусства и ищет способы обогащения визуальных методов выражения, преодоления жестких иконографических канонов, говорит о новом этапе в искусстве Средневековья, когда главным, самым сложным и значительным видом искусства в мусульманском мире становится миниатюра-иллюстрация.

В последней из 25 баталий рукописи поздний каллиграф уточняет действие: “Битва Варги и поражение армий Бахрейна и Адена”. По тексту воины Варги “бросились на врага, эти герои, которые косят ряды и разбивают армии... Когда вражеские воины оказались без своих вождей, они повернули узды и бросились бежать”. Художник, оставаясь в рамках закона симметрии, тем не менее рисует динамичную сцену битвы: в центре ось проходит сверху вниз по голове Варги и сраженного воина под копытами его коня. Трое нападающих справа и трое отступающих в левой половине композиции обрамляют центральную часть, где в сложном, головокружительном пируэте

(спустя четыре столетия он будет без изменений повторен в списке “Зафар-наме” Йезди 1628-29 г. среднеазиатской школы миниатюры) поверженный ударом сабли Варги воин застыл на лету вниз головой, а другого вот-вот растопчет конь Варги.

Обзор одних лишь батальных миниатюр рукописи убеждает в полноте их художественно-эстетических качеств и позволяет только по ним одним судить о характере миниатюрной живописи Среднего Востока начала XIII века.

“Варга и Гюльшах” (Н.841) является единственной рукописью, сохранившейся полностью от начала XIII века, т.е. домонгольского периода. Миниатюры ее пересекают по горизонтали все пространство текстовой части листа. И все они, за исключением первой – повествовательны. Они позволяют с уверенностью говорить о твердых рамках канона, т.к. и образы героев, и животные, и растительный мир являются формулами, независимо от характера сюжета и действия существующими всегда

неизменно. Также и в построении композиции существует ряд незыблемых правил, которые не зависят от текста, а иногда и противоречат ему. Все изобразительные элементы строго ограничены, включая лица, жесты, одежды.

Касаясь типа лица можно отметить, что черты лунолики, лица всегда в $\frac{3}{4}$, круглые и розовые, маленький красный рот и темнорозовые, почти красные щеки. Лицо обрамляют две косы или пряди волос, тогда как третья оказывается за плечом. Волосы, разделяясь на лбу, охватывают лицо аркой. Дугообразные брови венчают миндалевидно удлиненные глаза, большие, тонко очерченные и высоко расположенные, взгляд обращен кверху и вокруг черной точки зрачка обозначены белки глаз, а сам глаз зрительно увеличен длинной чертой.

“Все сказанное позволяет ввести особенности изображения человека в ранней иранской живописи в контекст отмеченных представлений. Действительно, характерное для живописи этого времени сочетание

длинных кос и постоянного типа лиц у мужских и женских персонажей можно сравнить с аналогичным приемом в персидской поэзии. Расщепленность облика персонажей может быть рассмотрена в связи с представлениями о земном мире как о мире эманации. Дифференцированность цветовых обозначений и облика персонажей указывает только на их качественное состояние, зависящее от конкретных ситуаций и от их нахождения в различных пространственных зонах. Ни художник, ни зритель не знают истинного, сущностного облика героев, они могут только догадываться об этом. Поэтому в ранней иранской иллюстративной традиции возникает проблема надписывания имен, связывающих изменчивую форму и неизменную сущность изображаемых героев. Только тогда вещь может быть выражена, когда надписано ее имя и уже независимо от цвета и формы зритель узнает изображаемое. По-видимому, только в связи с этим в иранском искусстве, а шире — во всем средневековом творчестве,

отсутствуют портретные характеристики персонажей в нашем понимании слова «портрет». Постоянной портретной характеристики персонажей быть не может, поскольку они, а вместе с ними и художник, живут в мире эманаций, в среде изменяемых форм” .

Силуэты этих персонажей – короткие, коренастые и все одинаковые. Фактически телу не уделяется никакого внимания, лишь лицо, трактованное как маска, занимает художника. Все же позы героев поэмы различаются с целью конкретизировать характер действия. Всадники часто держат оружие обеими руками, иногда поднимают уздечку так высоко, что это напоминает какой-то красноречивый жест (л. 21б), головы слегка наклонены, словно под тяжестью массивных шлемов.

Такие же условности отличают и трактовку животных. Почти во всех миниатюрах кони изображены в профиль. Их грива падает прядями на шею, такая же прядь – на лбу. Хвост их обычно свернут в узел (лл. 18а – у коня Варги; 23б, 25б – хвост

лошади Гюльшах и т.д.). иногда же он свободно падает. Если конь стоит, то все 4 его копыта касаются земли, колени выпрямлены, а голова наклонена. Иногда конь ржет, с поднятыми передними ногами и поднятой или повернутой головой. Если же конь идет медленным шагом, то две его ноги полностью касаются земли, а две другие – кончиками копыт (21б, Раби). Если же конь присел от напряжения в бою, то два задних колена согнуты параллельно, а копыта полностью на земле, тогда как две передние, согнутые под прямым углом, поджаты под себя.

Цвет коня одного и того же героя не остается неизменным. Три масти встречаются наиболее часто: это огненно-рыжий с белыми пятнами (л. 18а – конь Варги, 37б – конь аденского воина), серый или серый в яблоках (18а – конь Раби). Иногда – масть неестественна: это – вермильон (л. 21б и 22а) или зеленовато-синий (л. 40а).

“Однако при внимательном рассмотрении доступного нам материала в приемах цветопостроений

можно выделить весьма существенную особенность. Цвет в ряде случаев обладает абсолютной независимостью от соответствующей ему изобразительной формы. Одному и тому же объекту в разных ситуациях могут соответствовать различные цветовые характеристики, т. е. цвет в ряде изображений домонгольского и инджуидского времени был как бы «эмансипирован» от формы. Очевидно, что критерием идентификации персонажей являются не постоянные атрибутивные признаки, в том числе цветовые, а качества, лежащие за пределами внешнего облика изображаемого персонажа”.

Птицы также изображены в определенных условных позах. Они неестественно велики по сравнению с деревьями (л.29б), сидят на ветвях или на земле, т.е. соответственно условному языку миниатюр вверх композиции. Часто они – в $\frac{3}{4}$ и с одним сложенным крылом (л. 29б), на лету же их тело обтекаемой формы, а крылья расправлены (29б). Какими бы разнообразными не были позы птиц, все

они служат одной цели: достижению равновесия и симметрии в произведении.

Третьим доказательством условности всей изобразительной системы после людей и животных являются элементы пейзажа. Если пейзаж и существует в миниатюрах, сто в самом упрощенном виде, предельно лаконичном. Так, границы земли не очерчены, в целом чрезвычайно редки изображения почвы или неба. Лишь в одной миниатюре – сцене битвы Гюльшах с сыном Раби (л. 23б) череда изогнутых штрихов в нижней части миниатюры стилизует траву. И если в этой рукописи изображение травы – исключительный случай, то в конце XIII века, в миниатюрах “Книги противоядий” (обе рукописи) и керамике “Хафт ранк” она – довольно частое явление. Но чаще всего пейзаж ограничивается деревьями, произрастающими от нижней рамы миниатюры до верхнего (л. 18а, 29б). Лишь в одной миниатюре – “Любовное свидание Варги и Гюльшах”, не связанной с исследуемой нами проблемой – в центре верхней

рамы художник устраняет ограничение и удлиняет дерево в центре, продолжив его в промежутке между колонками текста. Эти деревья совершенно неопределимы по виду. Так, на л. 18а дерево конической формы изображено не с иглами, а с листьями, т.е. это не кипарис. Так что же это такое? Подстриженное лиственное дерево? Точно такие листья мы находим на дереве с миниатюры “Тюльсах убивает сына Раби” (л. 23б), справа, но его листва составляет правильную окружность по абрису. Но объяснение может быть лишь одно: эти деревья вымышленные, условные стереотипы. В той же миниатюре есть два растения с длинными стеблями, равными по высоте деревьям. Лишь одно растение повторяется несколько раз: это изогнутый стебель, который усеян по обе стороны листьями, напоминающими листья цинии и увенчан лепестком лилии (лл. 23б и 57б). Некоторые растения отходят от условности в сторону чистой абстракции. Так, дерево-пальмета в миниатюре “Прибытия черного слуги к

Гюльшах” (л. 29б) лишь стволом напоминает дерево, его же крону художник изобразил в виде пальметты – распространенного вида орнамента, украшающего архитектуру и предметы быта. Также уже в упомянутой выше сцене любовного свидания героев поэмы (л. 3б) справа от них ниоткуда не призрастая свернуты в растительный орнамент стебли куста с круглыми цветами.

Иногда художник вообще отказывается от пейзажных элементов, оставляя нетронутым фон миниатюры, иногда же применяет декоративный фон, сплошь покрытый растительным орнаментом трех видов. Или это ветви, завершающиеся цветами (лл. 21б, 37б, 46а), или это кусты с анималистическими завершениями (л. 47б), или же он по орнаменту напоминает узоры муаровой или сжатой ткани (лл. 13б, 55б). Совершенно удивительное явление представляют кусты с анималистическими завершениями с л. 47б, не имеющие аналогов. Карикатурные человеческие головы в профиль, совершенно отличные от луноликих

героев миниатюр, кони, собаки, птицы завершают эти декоративные стволы кустов. Умея рисовать человеческое лицо и иначе, художник намеренно отказывался от подобного типажа в пользу возвышенно-прекрасных луноликих героев поэмы, облагораживает их.

И, наконец, самый излюбленный художниками фон – это его отсутствие, когда силуэты выделяются на чистом листе бумаги, вне пространства. Такой фон охватывает зачастую все пространство миниатюры, как в “Поединке Галиба и Гюльшах” (л. 25б) и других. Художник использует весь арсенал средств для создания фона: элементы пейзажа и архитектуры, абстрактный орнамент, пустой фон, и им движет не столько стремление нагляднее изобразить действие, сколько композиционные цели, правила построения композиции произведения.

В композиции миниатюры основным является закон симметрии, равновесия частей. В некоторых миниатюрах ось симметрии достаточно четко

обозначена. Это может быть и дерево, как большое дерево, у подножия которого обнимаются влюбленные Варга и Гюльшах (л. 33б), или же кипарис, разделяющий скачущих навстречу друг другу Варгу и Раби (л. 18а), хотя и речь идет о схватке героев. Примечательно, что художник Абд-аль-Мумин иногда пронзает раму композиции каким-либо изобразительным элементом, если хочет обозначить ось симметрии. В нашей миниатюре центральный кипарис отчетливо выходит за верхнюю раму композиции.

Подчас ось симметрии смотрится не так обнаженно и навязчиво. Там, почти не заметно. Так, почти не заметно, что анималистический декоративный куст выполняет эту функцию в сцене “Раби побеждает войско племени Бану Шейба”. (л. 13б) Она может быть вообще не обозначена, но в таком случае равновесие масс устанавливает само по себе эту симметрию композиции. Так в “Поединке Галиба с Гюльшах” (л. 25б) по каждой границе миниатюры, справа и слева,

изображены убитые и искалеченные кони, а также брошенное наземь оружие. Поскольку пустота над правой лошадей больше, чем над противоположной, художник добавляет еще и щит для достижения равновесия масс.

В сцене битвы Гюльшах и Раби (л. 22а) равновесие более скрытно, но не менее очевидно, столь же неоспоримо. Здесь конь Варги несколько отдален от центра, но равновесие восстанавливается двумя всадниками по бокам от него. Чтобы их массы были сбалансированы, уравновешены, оба всадника оснащены щитами, которых нет у двух других. Расстояние, отделяющее щиты от боковых границ миниатюры, также одинаково. После этого разница в массе между всадниками, крайним слева, и Варгой, помещенным крайним справа, становится несущественной для композиционного целого. Если попытаться прочертить ось симметрии, то она пройдет через голову Гюльшах и попону ее коня.

В ограниченном количестве случаев можно даже

решить, что художник отказывается от правила симметрии. В сцене, где Гюльшах сбрасывает с лица покрывало (л. 21б) в левой части миниатюры сосредоточено четверо конных воинов, тогда как в правой – лишь один. То же при первом взгляде обращает на себя внимание и в сцене “Гюльшах и Варга клянутся друг другу в верности”. (л. 33а) Однако, это отступление от правила лишь видимое, на деле художник не отказывается от своего главного правила. Оно царит здесь не всеобъемлюще, а фрагментарно, в виде частичной симметрии. На л.21б композиция делится на две равные части, абсолютно симметричные, если рассматривать их по отдельности. Так в левой половине композиции самостоятельно существует строго уравновешенная композиция, центром которой является пленный Варга и по два всадника по бокам от него, тогда как в правой части – одиночная фигура Гюльшах на коне. Но это – лишь единичные случаи. В целом же здесь, во всех почти миниатюрах, безраздельно царит симметрия.

Связи, существующие между текстом поэмы и ее иллюстрациями, представляют три уровня: это сюжетная канва, т.е. прямой источник для художника, соответствие между эпизодом и его изображением, затем, связь между словесными портретами героев поэмы и их визуальными аналогами. И, наконец, более опосредованная, но не менее очевидная, связь между принципами, которыми руководствуется художник Абд аль-Мумин аль Хойи и автор поэмы Айуки. На протяжении всего цикла 71 миниатюр художник демонстрирует полное пренебрежение текстом, который он иллюстрирует. Даже в тех случаях, когда миниатюры соответствуют эпизоду в тексте, это всего лишь различные вариации определенного архетипа, композиционного решения, на которое текст поэмы не оказал существенного влияния.

Сцены баталий, которые, наряду со сценами диалогов главных героев составляют основную часть поэмы и ее иллюстраций, соответствуют сюжету лишь в той мере, что изображают битву. Конечно, художник

придерживается непосредственных указаний в тексте, как то: “Гюльшах наносит удар копьем Раби” (л. 22а) или “Гюльшах убивает сына Раби” (л. 23б) и других подробностей. В то же время миниатюры не изобилуют подробностями описаниями деталей. Сцены поединков в рукописи соответствуют единому шаблону: два всадника в профиль противостоят друг другу, и лишь их лица изображены в $\frac{3}{4}$ и занимают по половине пространства миниатюры. Фон может быть и абстрактно орнаментированным, и пустым, с деревом в центре или двумя по бокам композиции и т.д.

Битвы армий со множеством действующих лиц еще более придерживаются живописных традиций, существующих независимо от текста. В некоторых из них художник старается создать ощущение толпы, смешения фигур, но никак не может преодолеть устойчивой привычки соблюдения закона симметрии. Невидимая, но четкая грань проходит по центру каждой миниатюры. Фон в них иногда пустой (лл. 6а, 7б), иногда зеленый (11а), красный (12а). Фигуры

иногда расположены в два яруса, но не более. “Сцены эти не соответствуют никакому конкретному месту текста, но многое сближает их, – считает М.Ширвани,– с созданными на много веков ранее фресками Пянджикента. Можно даже утверждать, что художник не иллюстрировал собственно текст, а использовал его, чтобы выбрать из него сцены битв”.

Художник не только не следует строго за тестом, более того, он иногда вступает с ним в противоречие. Так, в эпизоде, когда потрясенная случившимся Гюльшах скидывает с лица вуаль (по тексту), а в миниатюре сбрасывает тюрбан, конь Раби изображен в медленном шаге, а конь Гюльшах – в совершенно неприемлемом для ситуации, бессмысленном галопе. Точнее, этот галоп имеет внетекстовый смысл, чисто эстетическое обоснование и право на жизнь в искусстве.

В некоторых же случаях художник и вовсе демонстрирует полное пренебрежение к тесту. Так, в одной из сцен битвы, обрамленной соответствующим

двусторонним: “Подойдя к войску Раби, она встала неподвижно и осмотрелась...” Затем по тексту шла битва Раби и Варги, Гюльшах же наблюдала за поединком, о чем свидетельствует надпись над ее головой. Армии, перед которой она должна бы стоять, нет и в помине. Лицо ее не завешено покрывалом, согласно тексту поэмы, а Варга не показан раненым. То есть художник попусту использовал трафаретное клише сцены поединка, ввел в нее фигуру наблюдающего бой, нисколько не заботясь о соответствии тексту. Подчас, удивительное равнодушие художника к деталям сюжета, достаточно подробно описываемым в тексте, заставляет нас подумать, что он довольно рассеяно читал поэму.

В некоторых случаях художник сталкивается с проблемой иллюстрирования сцены, для которой в его репертуаре композиционных трафаретов нет ничего подходящего, и это явно приводит его в растерянность. Такова сцена, где Варга стоит с мечом в руках перед трупом Галиба, у которого он отсек голову (л. 28а), или

в миниатюре, где сирийский царь находит Варгу, полуживого после схватки с 40 разбойниками, лежащим у источника. Художник обращается к своему запасу готовых схем и максимально старается их использовать. В последней миниатюре, в центре, высокое декоративного вида дерево произрастает из вод источника, справа от него находится фигура стоящего неподвижно всадника, а слева – его слуга, несущий на спине обессиленного Варгу, и эта группа – единственное, что соответствует тексту поэмы

В итоге, к какой бы из миниатюр рукописи мы не обращались, всюду мы сталкиваемся с существованием уже давно сложившейся системы изобразительности с глубокими корнями. Именно к этому арсеналу живописных и иконографических стереотипов и прибегает Абд-аль-Мумин. Большинство сцен поединков, диалогов, многофигурных сцен сражений являются типовыми композициями, существующими вне времени и пространства, и поэтому, в силу своей условности, подходящими для любого сюжета в

миниатюре, керамике, металле и т.д. Даже если речь идет об эпизодах битв, в которых по тексту ярко обозначены конкретные действия или примеры, все равно, главенствующую роль для художника играет не поэтический текст, а живописная традиция. Мы могли бы задаться вопросом, насколько сознательно он это делает. Ответ на него дают сами миниатюры, вернее, надписи на их поле, сделанные самим художником. Это свидетельствует о том, что он прекрасно осознавал трудность идентификации героев миниатюр.

Тем не менее, существует ряд случаев, когда художник стабильно соблюдает литературную основу, и это, прежде всего типы лиц, из которых самыми распространенными в миниатюрах рукописи являются три: это – луноликий (независимо от пола) тип с бровями дугой или сомкнутыми в отчаянии, тип старца, о котором в поэме говорится лишь, что он был седобородый, и, наконец, типаж зрелого рыцаря с бородой по всему овалу лица – “венцом из пушистых гиацинтов вокруг луны”, как пишет Айуки. Как и в

описаниях героев в поэме, так и в их изображениях на миниатюрах было бы тщетно искать каких-либо различий, между мужскими и женскими персонажами. Лишь главных героев – Варгу и Гюльшах можно отличить по головному убору, округлой шапке. И у мужчин, и у женщин на ногах сапожки и широкие шаровары. Прически также не оставляют шанса различить пол героев миниатюры: у всех одинаковые косы и пряди волос.

“В “Шах-наме” Фирдоуси и изобразительном искусстве домонгольского времени характеристика героя, оставаясь в рамках устойчивого изобразительного канона в то же время приобретает парадоксальную свободу изображения в пределах одного литературного дастана и живописного цикла. С формальной точки зрения маска героя является своеобразным знаком, посредством которого прямо указывалось на последовательные пространственно-временные изменения хода изобразительного и литературного повествований. Критерием идентифика-

ции героев в тексте “Шах-наме” в большинстве случаев являются их собственные имена, которые связывают внешне различные во времени и пространстве признаки персонажей (их маски) с единым, онтологически цельным образом героя.

“Нет никакого сомнения в том, что древнее и средневековое искусство входит в существующую систему жанров фольклора и литературы и, естественно, должно обладать особой манерой выражения, адекватно отражающей соответствующий жанр фольклорного или литературного произведения. Логика мироотношения, отраженная в рассмотренных живописных иллюстрациях, ярко проявлена в установленной инвариантной схеме эпического повествования. Поэтому взаимоотношения словесных и живописных вариантов следует рассматривать уже не в аспекте их генетической связи, но с более общих позиций миропонимания средневекового человека. Развертывание повествования во всех словесных и живописных вариантах является проявлением единого

для них эпического мироощущения. И в этом смысле их отношения определяются не генетическими характеристиками, а дополнительным отношением друг к другу, как различных обозначений одного явления. Принципы живописной повествовательности изначально ориентированы не на иллюстрируемый текст, а на жанр, посредством которого передается сюжет. Жанрообразующая логика эпического повествования не просто передается через литературное повествование в живопись, а с необходимостью воссоздается художниками”

При внимательном рассмотрении обнаруживается некая параллель между литературным и живописным повествованиями. Так, по тексту поэмы, отправляющиеся на сражение воины разом поднимают головы на клич вождя племени; также, охваченные ужасом, они вместе испускают вопль, влюбленные в один миг теряют оба сознание или испускают крик отчаяния. Так, в определенном четком ритме чередуются в поэме сцены битв и жанровые, образуя

симметричные циклы. Также эта симметрия, но уже более наглядно проявляет себя и в композиции миниатюр, как и высокая степень стилизации текста отражается в иллюстрациях. Художник также как и автор текста проявляет полное пренебрежение к миру феноменов, реальному миру, что совершенно противоположно западному сознанию с его стремлением запечатлеть мир вокруг себя во всей его материальности. На протяжении всей поэмы Айуки ни разу не проявляет желания запечатлеть индивидуальные черты или психологическое состояние героев, сделать сцену путем введения дополнительных бытовых характеристик и предметов более правдоподобной. Так и наггаш Абд-аль-Мумин аль-Хойи не рисует ни индивидуального портрета, ни специфически характерного какому-либо одному из героев поэмы жеста, не изображает пространство вокруг фигур реальным, напротив он делает выбор в пользу абстрагирования всего изображаемого. Фон миниатюр монохромен, заполнен декоративным

орнаментом, или же стилизованными складками, растения симметрично склоняются перед героями и ничего общего с реальностью не имеют. Художник создает живописный мир без объема и светотени, сведенный до чистой игры линий и цвета, мир, элементы которого не связаны, а противопоставлены друг другу, где абстрактные детали сплетаются с реальными в одно композиционное целое. И в этом весь характер произведения.

В культурологическом плане трудно найти более удачный пример параллелизма литературной и изобразительной эстетики, такое единство восприятия. Для историка искусства этот памятник книжного искусства ценен тем, что идентичность подхода к произведению как поэта, так и иллюстратора кроется не во внешних пластах поэмы, не в ее сюжете, а в принципе, ее языке. Поскольку поэма была написана за 2 столетия до времени создания рукописи, а язык живописи и его поэтика идентичны языку поэмы, то можно предположить, видя твердую устойчивость

живописных клише, их давность, а следовательно, и соответствие времени написания “Варги и Гюльшах”. Также древность живописного канона подтверждается использованием предельно ограниченного количества композиционных схем – трех-четырех, не более, каковы бы не были сюжеты поэмы.

В вопросе атрибутирования рукописи мнения расходятся: азербайджанские исследователи А.Казиев (83) и К.Керимов (87), основываясь на нисбе художника – “аль-Хойи” не без оснований считают миниатюры образцами нашего искусства. Турецкие исследователи Ахмед Атеш (132, с. 149), а вслед за ним и Кямал Озергин (27, с.35), считают ее близкой по стилю азиатским рукописям XII-XIII веков. Э.Грубе определяет ее стиль как стиль турфанских безкликских храмовых фресок.

Если учитывать, что традиции миниатюр “Варги” уходят вглубь веков, то можно вполне допустить существование единого стиля большой империи, каковым был Сельджукский султанат, временам

написания поэмы т.е. к началу XI века, особенно если учитывать постоянные и тесные связи всех тюркоязычных народов в сельджукский период, в том числе между Анатолией и южным Азербайджаном,.

Следует также добавить, что уже упомянутый выше К.Озергин (27, с. 34) в одной из медресе Коньи обнаружил “Вакф-наме”, составленную конийским кази Иззатдином Мухаммедом ар-Рази в 651 г.Х. / 1253 г. Среди полусотни удостоверяющих документ подписей, одна привлекла его внимание: “Аль-Шейх Абдальмумин ибн Мухаммед аль-Хойи”. Очень возможно, что это имя наггаша Абд-уль Мумина.

Так же, как и поэма “Варга и Гюльшах”, написанная в XI веке, восходит к более ранним прототипам, также и ее миниатюры XIII века уходят корнями в глубокую древность. Любопытно, что исследователи самых различных школ, как американский ученый Р.Этингаузен (149), немец Э.Кюнель (171, с.1833), француз Д.Шлюмберже (201) и турецкий М.Ш.Ипшироглу (163) сходились на

отсутствии в домонгольском Иране живописной традиции (150), последние следы которой обрываются в XII веке и создают многовековой пробел.

Каковы бы не были особенности художественного языка “Варги и Гюльшах”, все говорит о том, что он является последней стадией искусства, каноны которого были сформулированы в глубокой древности. Те же самые выводы делают и филологи, при изучении литературы тех же веков. Но при всей фундаментальной близости литературных и изобразительных образов, между ними обнаруживается и существенное различие, говорящее о расхождении путей развития каждого из них. Некоторые литературные архетипы продолжают существование в изобразительном арсенале художника, но с самого начала распространения Ислама, как религии и культуры, такие устойчивые знаки, как ореол вокруг фигур и жесты из буддийского канона изобразительности, выхолащиваются, теряют первоначальное значение.

**ТЕБРИЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ИЛЬХАНИДСКОГО И
ДЖЕЛАИРИДСКОГО ПЕРИОДА В XIV
ВЕКЕ И
ПОВЫШЕНИЕ ЗНАЧЕНИЯ БАТАЛЬНОГО
ЖАНРА.**

**2.1 Сложения традиций иллюстрирования
“Джами ат-Таварих” в
начале XIV века**

С того времени, как в начале XIV века Хулагиды делают своей столицей Тебриз, при Газан-хане и его визире Рашидаддине начинается созидательный период тюрко-монгольского владычества, точнее династии Ильханов. Именно в миниатюрах к “Всеобщей истории” (“Джами ат-Таварих”), созданной при участии и под редакцией Рашидаддина, батальный жанр приобретает особый статус, занимает одно из

ведущих мест в иллюстративном цикле, а также, что особенно важно, становится полем различных творческих экспериментов художников придворной китаб-хане. Можно было бы возразить, что и до Ильханов батальному жанру придавалось важное значение, что подтверждает их количество в рукописи сельджукского периода нач. XIII в. – “Варга и Гюльшах”. Здесь из общего числа 71 миниатюры 25, то есть более трети являются батальными сюжетами. Также можно было бы указать на возрождение традиции и новую волну создания иллюстрированных списков “Джами ат-Таварих” в I четверти XV века, в мастерских главы тимуридской империи Шахруха. Но ни в первом, ни во втором случаях эта продукция не являлась равной по силе и творческому потенциалу, по важности творческих находок, новизне миниатюрам современных Рашидаддину экземпляров, эдинбургского и лондонского.

Не касаясь истории создания произведения “Джами ат-Таварих” и его иллюстрированных списков,

достаточно освещенных в литературе (см. Библ-ю), отметим, что от времени ильханов сохранилось лишь два фрагмента, Эдинбургский (Б-ка ун-та) и Лондонский (Королевское Азиатское общество, ныне – в частной коллекции).

Так, созданная при участия и под редакцией Рашидаддина первая в истории человечества Всеобщая история, заказанная Газан-ханом и расширенная при Олджайту сохранилась в двух фрагментах, современных автору. Вначале этот грандиозный труд был поделен на 3 тома. Первый том, “Тарих-и Газани”, содержал историю монголов. Он был поделен на 2 части (баб): первая об истории тюркских и монгольских племен, их генеалогии, легендах, вторая же часть – история Чингиз-хана до вступления на престол Газан-хана. Второй том, как и первый, состоит из двух частей: первая – биография Олджайту от его рождения до года написания сочинения (710 г.Х. /1310 г.), которая не сохранилась; вторая, намного большая по объему, является историей немонгольских народов

Евразии. Она содержит введение (Мукаддима), два подраздела (кисм), один из которых посвящен древним царям Ирана и Аравии, а второй же – из двух параграфов – истории Пророка, халифата и постхалифатским династиям (Газневидам, Сельджукам, Хорезмшахам и Буидам), тюркам, китайцам, евреям, франкам и индийцам. Позже, в списке своих трудов, Рашидаддин поделил этот объемистый том на два отдельных. Наконец, третий и последний том был географическим, но не дошел до нас.

Арабский список, поделенный между Лондоном и Эдинбургом представляет II часть II тома, т.е. историю немонгольских народов Евразии и половину объема текстовой части рукописи. Предисловия отсутствует, но первая часть о доисламских царях Ирана и Аравии содержится полностью в Эдинбургском фрагменте. II часть (кисм), глава об истории Пророка и халифата начинается в Эдинбургской части и продолжается в Лондонской.

Большого текстового блока из 35 листов о праведных халифах и ранних Омейядах не достает, но последняя часть из 47 страниц сохранилась в Эдинбурге (183, стр. 24). Большая часть главы о после халифатских династиях Ирана – также в Эдинбурге: это полностью Газневиды и частично Сельджуки; конец истории хорезмшахов и Исмаилитская история полностью отсутствуют. Главы о Китае, евреях и Индии – в Лондонской части.

Таким образом, два фрагмента позволяют реконструировать рукопись с 400 листами, лишь половиной которой они являются – второй частью второго тома. В целом виде том содержал 109 миниатюр и 23 страницы с изображениями китайских императоров. Дата его – 714/1314-15 в конце истории Индии подлинная, и все говорит о личном патронаже самого Рашидаддина.

Чтобы удостовериться в подлинности датировки и осознать важность этого списка, его следует сравнить с двумя копиями труда на фарси из музея Топкапы в

Стамбуле – Hazine 1653 и Hazine 1654 гг. первая из рукописей включена в труд Тимуридского историка Хафиз-и Абру (ум. в 833 г. Х./1433 г.). Следуя примеру своих ильханидских предшественников, тимуридский правитель Шахрух (правил 1405-47 г.) и его сын Байсонкур (ум. 1433) заказали своему придворному летописцу Хафизу Абру скомпилировать несколько подобных трудов. В 820 г.Х./1417 г., хотя он и был занят составлением трактата по географии, его обязали сделать эту работу. При написании Хафиз-и Абру опирался на три фундаментальных труда – труд Табари в обработке Бал’ами, Всемирную историю Рашидаддина и биографию Тимура, написанную Низамаддином Шами. В результате и появилась его “Маджмуа”.

Следующий его труд, начатый в 826 г.Х. / 1423 г., был “Маджма аль-Таварих”, Всемирная история в 4-х томах. Первые три охватывают доисламский период, Сельджуков и Монголов и основываются на старых материалах, но четвертый том, посвященный

Байсонкуру, и известный как “Зубдат аль-Таварих-и Байсунгури” (“Байсунгуровы сливки истории”) основан на оригинальных и достоверных фактах из жизни Тимура и Шахруха вплоть до 830 г. Х. / 1427 г.

Кроме того, Шахрух поручил тому же Хафиз-и Абру еще одну миссию: дополнение рукописи Рашидаддиновой Всемирной Истории, одного ее недостающего тома. Поскольку у хрониста уже были материалы по истории этого периода, написанные им самим, то он предложил использовать ее вместо переписки недостающего тома “Джами ат-Таварих”. Вот почему при изучении этой рукописи возник ряд затруднений.

Этот труд Хафиз-и-Абру (Н. 1653) включает и листы рукописи “Джами ат-Таварих” XIV века с доисламской историей Ирана и Аравии, началом истории Пророка Мухаммеда и халифата, Фатимидами, китайцами, индийцами и франками (714г. Х/1314 г.). И хотя новая часть также вмещает по 35 строк в обеих колонках, все же дополнения XV века легко

отличаются от оригинала XIV века меньшими размерами текстовой части и более изящным почерком. Второй колофон на л. 148а говорит о конце первой части труда Хафиз-и Абру, доисламской Аравии и Ирана (825 г. Х. /1425 г.). Третий же – в конце истории Франков – (829 г. Х. /1429 г.) означает конец работы над рукописью. Кроме того существует еще несколько списков дополнительного тома Хафиз-и Абру.

Другая стамбульская рукопись (Н. 1654), более точная копия “Джами ат-Таварих”, согласно колофону на листе 350а была переписана для Рашидаддина и завершена в 717 г. Х./1317 г. и первоначально содержала 375 листов. Как и предыдущая, она была реставрирована при Шахрухе, отчего поля стали больше. Она содержит 118 миниатюр и 78 листов с китайскими императорами, из которых лишь три созданы в начале XIV века. Поскольку летопись была завершена за год до смерти Рашидаддина, она могла остаться незавершенной. Она скорее всего оставалась в

Тебризе до XVII века, поскольку содержит печать сефевидского правителя Сафи II (1666-94) и посвящение (предназначение) для династийной усыпальницы в Ардебиле.

Все три рукописи – арабская и обе фарсидские – совершенно сходны в формате (183, стр. 28), что говорит о строгом контроле продукции скриптории автором.

Любопытна и поучительна многовековая история этих рукописей, представляющая также и культурологический и историко-культурный интерес. Хотя и Раб'и Рашиди, городок науки и искусств, созданный Рашидадином, был разграблен после его казни, рукопись все же сохранялась в Тебризе на протяжении XIV века. Она могла храниться в книжной библиотеке его сына Гиясаддина, занявшего при Ильхане Абу Саиде ту же должность главного визиря, что и его отец. Об этом свидетельствует ряд миниатюр Большого Тебризского Шах-наме, созданного в его правление. В XV веке арабский экземпляр труда был в

тимуридском Герате. Он мог быть одним из трофеев, вывезенных тимуридскими князьями, и прежде всего, Байсонгуром, из завоеванного Тебриза. Он стал собственностью Шахруха, и несет его печать. Наверняка, Хафиз-и Абру изучал его в ходе работы над своими произведениями. В то же время весь иллюстративный цикл был в полной сохранности, так как все они были образцами для иллюстраций Н. 1654; и так вплоть до конца тимуридской эпохи.

Этот же арабский экземпляр позже перешел в собственность Моголов в Индии. Император Акбар (правил 1556-1605 гг.) покровительствовал компании по созданию иллюстрированных исторических трудов, первый из которых, “Тарих-и Альфи”, был приурочен к тысячелетию существования Ислама. Акбар включил в свою историю часть “Джами ат-Таварих”, историю Чингизидов. К тому времени персидская версия труда была утеряна, и пришлось заново переводить с арабского на фарси. Возможно, перевод осуществляли именно с этого экземпляра. Он побывал в руках и

поздних Моголов, и, возможно, эти комментарии к миниатюрам принадлежат их руке. Как Джахангир (1605-27 гг.) так и Шах Джахан (правил 1628-57 гг.) никогда не теряли интереса к книжному искусству и сами надписывали на рукописях даты их поступления в личную коллекцию. Так, копия Шах-наме, созданная в 844 г. Х./1440 г. для тимуридского принца Мухаммада Джуки, несет печать нескольких могольских императоров от Бабура до Аурангзеба, а также автограф Шаха Джахана на вклеенном листке с информацией о рукописи, где он сообщает, что манускрипт вошел в царскую библиотеку в день его восшествия на престол, 6 Джумада II 1037 г. (12 февраля 1628 г.).

Несмотря на длинную и сложную историю – из ильханидского Тебриза, через тимуридский Герат, могольскую Индию в Викторианскую Англию, арабская копия “Джами ат-Таварих” сохранилась в удивительно хорошем состоянии. Большой удачей также является и то, что миниатюры остались

нетронутыми, хотя и такая практика была чрезвычайно распространена в каджарский период. Они, эти миниатюры, дают свидетельство самых первых шагов формирования тебризского стиля миниатюрной живописи.

Текстологический и искусствоведческий анализ арабской версии “Джами ат-Таварих” позволяет ориентировочно определить сроки изготовления рукописи. Переписчику было поручено завершить текст в 40 страниц за год, и дата переписки обозначена 714 г. Х. / 1314 г. скорее всего, иллюстрации следовало также изготовить в течение того же отрезка времени. А это означает, что художник и его помощники должны были изготавливать по крайней мере одну миниатюру каждые 2-3 дня, не считая портретов китайских императоров и их свиты. Для сравнения скажем, что могольские художники, работавшие в kitab-хане Акбара двумя столетиями позже, затрачивали до двух месяцев на создание одной миниатюры, но их произведения были крупноформатными и сложными,

подчас насчитывая до сотни фигур.

В одном из последних исследований этой арабской рукописи “Джами” (см. 183) выдвигается новая гипотеза об авторстве миниатюр этой рукописи: “В узком мирке ильханидского Ирана существовали тесные связи верхушки государства и художественными кругами, в особенности между Рашидаддином и городом Кашаном, где живопись и каллиграфия были традиционно развиты. Мухаммад ибн аль-Афиф аль-Каши в таком случае прекрасно подходит как главный художник, уполномоченный иллюстрировать арабскую копию “Джами ат-Таварих”, поскольку, согласно сведениям из хроник, он работал для Рашидаддина”. (183, с. 65) Между тем, тот же автор отмечает, что миниатюры арабской копии совершенно отличаются от остальной живописи исламского мира, современной ему. Их цвета, в отличие от привычных для нас плотных локальных красных слоев большинства произведений, более прозрачны, и исполнены в технике отмывки, с

преобладанием красного, голубого, коричневого, иногда же зеленого и желтого. Очень часты удары серебром и золотом, в декоративных наручных лентах рукавов, а также в других частях одежды и тюрбанах. Серебром же наносятся штрихи на глаза и щеки. Живопись в лондонском экземпляре (части арабской версии) различаются в технике и в формате, и это, безусловно, отражает различный стиль образцов, по которым они изготовлялись. Самыми яркими в колористическом отношении являются три миниатюры из жизни Пророка. Они включают не только глубокий красный, но и ядовито-зеленый, и ярко-синий цвета. В некоторых случаях в этих миниатюрах художник вводит зеленый цвет, как бы противопоставляя его красному, как, например, зеленое в одеждах всадников и попоне коней в сочетании с красным – в миниатюре “Пророк отправляет в убежище свою семью перед битвой при Бадре”. В двух других миниатюрах из жизни Пророка обильно применяется техника отмывки ярко-голубой

краской, а также ее применение в обрамлении миниатюры. В сцене “Пророк Мухаммед принимает сдачу крепости Бану-Надир” (илл. 27) ярко-синий использован для попоны коня пророка, его воротника и нарукавников, для штриховки одежд и тюрбанов других персонажей. Этот же цвет встречаем и в парапете крепости и межоконных деталях, а также в украшении рукописи, ее фронтисписа к Индийской главе и других случаях.

На этом основании можно согласиться с Дж.Раби (183, с. 65) об участии переписчика рукописи Мухаммада ибн аль-Афифа аль-Каши в качестве одного, но не главного из художников. То, что он происходит из Кашана, говорит не только о его художественном образовании, но и о стиле живописи, традиционном для кашанской керамики и сельджукской изобразительной традиции, одним из образцов которой являются миниатюры рассмотренной нами в предыдущей главе рукописи “Варга и Гюльшах” Айуки. Ставший ко времени создания

мастерских всего лишь одним из слагаемых будущего стиля эпохи Ильханов, он очень быстро исчерпал свои ресурсы уже явно архаичного, утратившего все свои потенциальные возможности развития течения в живописи. Возможно, что заработок около двух десятков тюркских по происхождению художников мастерских (по “Вакф-наме” Рашидаддина) и был ниже его заработка, но это легко объяснимо разницей в статусе каллиграфа и художника, традиционно несоразмеримой, как в смысле социальном, так и в профессиональном. В самом деле, лишь в 1522 г. при шахе Исмаиле назначение Кемаледдина Бехзада главным китабдаром шахской китабхане доказывает равенство их статуса, но не превосходство искусства мусаввира, наггаша над искусством хаттата.

К тому же конец всем этим различным гипотезам кладет стилистический анализ миниатюр, который окончательно решает вопрос в пользу тюркского происхождения художников-иллюстраторов рукописи. Вплоть до конца XV – начала XVI веков тюркский

фактор, как в изобразительном искусстве, так и в литературе, играл значительную роль в истории культуры.

Еще более широко художник вводит ярко-синий в миниатюру “Пророк отправляет Хамзу и первых мусульман на покорение племени Бану Кайнука”. Синий фон неба вокруг фигуры Пророка выделяет его и в композиционном и в масштабном соотношении среди остальных фигур, а клубящиеся белые облака замыкают этот синий ореол вокруг силуэта Пророка. Этот синий мы находим и в одежде, и в элементах седла, в уздечке и убранстве лошадей других персонажей. Этот яркий ультрамарин получали из измельченной в порошок ляпис-лазули, также называемого “лазурного камня”, редкого минерала, добываемого в Афганистане и очень высоко ценимого за его декоративные качества (83, стр. 307-8). Из-за его чрезвычайной дороговизны в иллюстрациях западноевропейских рукописей его применяли лишь для платья Богоматери и других святых. Однако, этот

случай применения плотного красочного слоя уже не встречается в других миниатюрах лондонского фрагмента.

При дальнейшем анализе миниатюр арабской копии “Джами ат-Таварих”, обеих ее фрагментов – лондонского и эдинбургского, – мы считаем правомерным обращение одновременно к обоим из них. Даже если они и происходят из разных рукописей, совершенно очевидно, что ко времени их создания сложился твердый и строгий канон, как при выборе эпизодов для иллюстраций, так и в смысле их художественного решения.

Всепоглощающее единство стиля и общность изобразительного языка всех миниатюр настолько очевидны, что не оставляют возможности выработки своего индивидуального стиля каким-либо одним мастером. Вероятнее всего уже в первом десятилетии XIV века широкая государственная компания по переписке “Всеобщей Истории” способствовала сложению стиля, и ко времени создания исследуемых

нами эдинбургского и лондонского списков сложился жесткий канон, которого, судя по рукописям последующих двух веков: всего XIV и XV, и придерживались в дальнейшем.

Искусство каллиграфии дает нам пример удивительной силы: основанное на тщательном изучении и подражании классическим образцам, оно не давало хаттату возможности выработать свой индивидуальный стиль. В истории каллиграфии осталось лишь несколько имен реформаторов этого искусства, создателей своего, новаторского почерка. Таковыми были Ибн Мукла, Ибн аль-Бавваб, Йагут Мустасими и Мир Али Тебризи.

Учитывая большую продуктивность мастерской и поточный метод работы, художникам приходилось придерживаться определенных трафаретов. Так, царствование какого-нибудь монарха иллюстрировалась тронной сценой, которая слегка варьировалась в зависимости от конкретной личности изображаемого персонажа. Тахмираса окружают

каллиграфы и вооруженные воины, Джамшида, распространившего в своем царстве различные ремесла и, в том числе, ремесло оружейника, окружают мастера, один из которых разъясняет способ изготовления лука. Так же и в сценах битв, чаще всего соперничающие армии стоят друг против друга, разделенные чем-либо: скалой, кустарниками и т.д., а в сценах преследования два войска разделяются, даже если движение обеих армий направлено в одну сторону. Не всегда сцена отражает специфические моменты именно той битвы. Трудно отличить “Битву Таша и Абу-Али Симджури” от “Битвы Махмуда ибн Сабуктегина и Абу-Али Симджури”, не прочитав соответствующие строки листа. Любопытно, что если основываться на одеждах и вооружении, то две батальные сцены лондонского списка – “Битва Пандавы и Кауравы” и “Упавший замертво Равана, царь Ланки” можно принять скорее за сцены из Газневидского периода. Это отсутствие индивидуального подхода подтверждает частое

несоответствие количеству оружия количеству фигур, и если в большинстве случаев это недостача оружия, то в одной из эдинбургских миниатюр “Войско Махмуда Газневи имитирует отступление и побеждает гуридского правителя Мухаммеда ибн” мы видим его излишек.

В случае неимения готовой композиционной схемы – а таких было подавляющее большинство – художник создает оригинальные композиции на темы, ранее не иллюстрировавшиеся. Три иллюстрации из жизни Пророка из лондонского фрагмента представляет именно такой случай. Первая из них “Пророк провожает на битву при Бадре Хамзу и Али” иллюстрирует первую победу войск Пророка над мекканцами во время месяца Рамазана II года Хиджры (март 624 г.). Услышав о возвращении в Мекку богатого каравана под предводительством Абу Суфьяна, главы общины Омейядов, Пророк с 300 сподвижниками выходит ему навстречу, битва начинается с серии поединков: сначала Хамза ибн Абд-

аль-Муталлиб, дядя Пророка, убивает мекканца Асвада б. Макзума, затем трое мекканцев, Шейба, Утба и его сын Велид бросили вызов семье Пророка, из которой, откликнулись вновь его дядя Хамза, двоюродный брат Али ибн Абу Талыб и Убайдулла ибн аль-Харис. Первые два вышли победителями из поединков, последний же был убит. После этого все воины обеих сторон бросились в бой, и Курейшиты были побеждены.

Вызывает ряд вопросов не совсем понятное с первого взгляда расположение персонажей в композиции. По тексту, обрамляющему миниатюру, Утба и Шейба бросают вызов семье Пророка, он же оборачивается к Хашимитам и призывает их ответить, и, наконец, Хамза, Али и Убайдулла выступают вперед. В XVII веке при могольском дворе были сделана приписка: Пророк избирает Хамзу и Али для поединка. Мередит-Оуэнс (177, с. 196-197) считает, что это Пророк стоит вместе с Хамзой и Али перед битвой при Бадре, и, наконец, Бэзил Грей считает, что фигура

справа – это пророк Мухаммед, обратившийся к Хамзе и Али, т.е. к двум центральным всадникам в композиции (153, с. 56). Возможен и такой расклад: Пророк в центре с поднятой рукой, в сопровождении другого воина, возможно, соплеменника, с длинной косой (с подобной косой часто изображены он сам и его родственники: №№ 30-32 и 37 в эдинбургском фрагменте), обернулся с протянутой рукой к трем всадникам в левой части композиции. Возможно, седобородый старец в центре тройки и есть Убайдулла, старший из них по возрасту. Две крупномасштабные фигуры справа, с темнокрасными бородками, возможно, являются Хамзой и Али. Здесь мы видим, как художник, используя знакомые образы, строит новые композиционные схемы. В этой сцене мы видим типичный пустынный пейзаж с рядами оконтуренных холмов, поднявшихся тремя скалистыми вершинами в самом центре композиции. Фигура Хамзы сидящего на коне – типичная для многих батальных сцен.

Подобные пейзажные элементы встречаются в

эпизодах из жизни Пророка, таких как “Мерадж”, “Мухаммед и Абу Бакр на пути в Медину” , также в нескольких баталиях, лондонских – “Рама убивает Равану, царя Ланки” и “Битва героев Махабхараты” , а также эдинбургских – “Битва между Ташем и эмиром Хорасана Абу-Али Симджури в 982 г.”, “В Тусе, в 995 г. силы Абу Али Симджури уничтожены Махмудом б. Сабуктегином”, “Битва между Махмудом и Исмаилом, сыновьями Сабуктегина в 997 г.” , “Битва Абулькасима и саманида Мунтасира” и “Махмуд б. Сабуктегин разбивает правителя Бахатии в Индии”.

Но самое удивительное в миниатюре “Пророк отправляет Хамзу и Али на битву при Бадре” – это первые попытки изобразить фигуру не в профиль, а в динамичной позе, в перспективном сокращении, т.е. придать композиции объемность, пространственность. С этой целью две центральные фигуры в композиции изображены в трехчетвертном развороте со спины. В одной из более ранних миниатюр эдинбургского фрагмента – “Тайный заговор Курейшитов”, одна из

фигур замыкает в кольцо заговорщиков, но самой близкой аналогией является всадник в центре композиции из миниатюры “Махмуд Газневи вторгается в Пенджаб в 1002 г.”, где конь противника резко поворачивается, чтобы избежать столкновения со слоном.

Еще одна миниатюра лондонского списка также представляет большой интерес с точки зрения развития батального жанра, это – “Пророк ведет Хамзу и других мусульман против племени Бану Кайнука, еврейского племени в Аравии”. О важности этого эпизода для истории Ислама говорит то, что миниатюра должна была попасть на конец предыдущей страницы, но для того, чтобы ее расположить вверху листа, переписчик предыдущие строки написал в V-образной форме, как надпись колофона, и тем самым перенес ее на начало следующей страницы. По тексту Хамза нес белое знамя Пророка, племя Бану Кайнука было осаждено в течение 15 дней до новой луны месяца Зуль’Када.

Хотя и приписки идентифицируют главного

персонажа как Хамзу, мы считаем, и в этом наше мнение совпадает с мнением М.Соусек (205, с.199-200), что это фигура Пророка. Художник подчеркнул его статус большим размером фигуры, выделением ее на синем фоне неба и белыми облаками с розовыми контурами, а также головками и фигурами ангелов вокруг него. Большая колористическая нагрузка и повышенная плотность красочного слоя отличают миниатюру от других, исполненных в технике акварельной отмывки. Ангелы в миниатюре идентичны ангелам из “Рождества Пророка”, “Откровения, посланного Ему через Джебраила”, и ангелам из сцены Мераджа– все они облачены в свободные длинные одежды, ниспадающие до земли, наподобие греческих хитонов, с непокрытой головой и густыми вьющимися волосами. Подобное синее небо из ляпис-лазури мы видим и в “Мерадже”. У центральной фигуры черная борода и длинные волосы в 2 косы, а эта условность присуща всем изображениям Пророка из эдинбургского фрагмента: “Мухаммед-отрок признан

монахом Бахирой”, “Пророк помогает занести черный камень в Ка’бу”, “Откровения, посланного ему через Джебраила”, “Мерадж” и “Бегство в Медину”. Хамза показан первым в группе позади Пророка с белым знаменем.

В третьей из лондонских миниатюр “Пророк Мухаммед принимает капитуляцию другого еврейского племени Бану-Надир” также как и предыдущая, считающаяся чрезвычайно важной, помещена вверху страницы, для чего вновь конец предыдущей страницы исписан под углом в форме V. По тексту люди племени Бану-Надир укрылись в своей крепости и оборонялись, стреляя из луков и бросая камни в противника. Однако они были забыты союзниками и попали в осаду. Все же после капитуляции Пророк милостиво обошелся с ними и позволил покинуть город со всем их богатством.

К центральной фигуре Пророка слетает ангел, схожий с Джебраилом из в Эдинбургской рукописи, он окропляет благовониями Пророка и держит золотой

кувшинчик. Платье Пророка в клетку, украшено вышитыми вручную лентами – “Тираз”, а его поза с копьём в руке, напоминает его же образ в сцене похода на племя Бану-Кайнука. Яркое золото Солнца и его расходящихся радиально лучей, говорит о знойном дне. За спиной Пророка стоят двое его воинов с мечами и щитами. Предстоящие перед ним двое из племени Бану-Надир изображены со спущенными рукавами халата, что означает изъявление их покорности. Такое же мы встречаем и в миниатюре “Махмуд Газневи овладевает крепостью Ази в Индии”, один из двух одетых как и люди из сопровождения Пророка, а это означает, что он также мусульманин. Слева изображен осажденный город, кирпичное сооружение украшено по парапету стены декоративными узорами, как и наличники окон. Линии кладки кирпичной стены, также как и в предыдущей, состоят из красных и серебряных штрихов в тенях. Еще одно стремление выработать объемность в изображении – лестница, ведущая к городским воротам, изображена почти под

прямым углом в целях достижения трехмерности пространства. С вершины постройки двое из четырех горожан подняли руки, моля о пощаде. Их тюрбаны схожи с тюрбанами мусульман, но не проходят под подбородком, отчего видны воротнички их одежды. Широко применяется серебро в моделировке коней, платьев, кирпичной кладки стен крепости; золотом расцвечены нарукавные повязки.

Примечательно, что в индийской части рукописи две батальные сцены “Битва Пандавы и Кауравы” из “Рамаяны” и “Равана, царь Ланки, лежит мертвым” ничего общего с индийской изобразительной традицией не имеют, а очень схожи с газневидскими битвами, как например, “Битва Таша и Абу-Али Симджури”. У них те же щиты, копья, булавы, луки и колчаны. Так же трактованы и горы, и срезанные фигуры всадников, так же выходят за раму копыта лошадей. Равана, сраженный царь демонов, изображен в виде воина, в человеческом облике.

В организации изображения в композициях

“Джами ат-Тававрих” ощущаются отзвуки влияния китайских исторических свитков. Разница лишь в том, что в первом случае фигуры помещаются близко друг к другу, так как пространство ограничено боковыми рамками, тогда как в китайских свитках они распределяются по практически неограниченному пространству с большими интервалами.

При относительной ограниченности возможностей, горизонтальности формата, немногословности палитры, сходности сюжета и композиционного построения баталий, художник все же изыскивает различные способы, вносящие нечто новое, индивидуальное в сцены сражений.

В миниатюре “Битва при Бадре” (Н.1653, л. 165б) обе армии срезаны по боковым сторонам. Движение нарастает справа налево, причем армия-победительница занимает больше места, чем обратившиеся в бегство мекканцы. Так, композиция поделена на две неравные части. Фон образуют клубы декоративных облаков. Своими завитками они

придают произведению динамичность. Этого художника, создавшего столь бурную сцену битвы, можно назвать “мастером движения”.

Миниатюра той же рукописи “Хорезмшах Джелаладдин в битве с войсками халифа” (л. 336а), как и эдинбургская “Битва сыновей Махмуда” также используют мотив облаков, обволакивающих коней и слонов. В них движение часто устремляется за пределы композиции и обрывается рамой. И хотя эти облака носят второстепенный по важности характер, их художественный эффект достаточно силен. Этот мотив – значительный шаг к реализму по сравнению с фонами “Варги и Гюльшах”, в которых растительный орнамент ковром застилает весь фон.

Если в “Варге и Гюльшах” движения всадников заморожены, и они походят на деревянные игрушки, да и поз сравнительно немного; в целом композиция состоит из нескольких автономных частей. В иллюстрациях же к “Джами ат-Таварих” движение плавно перетекает от одной фигуры к другой, образуя

единое композиционное целое.

Иллюстрации арабского экземпляра “Джами ат-Таварих” в обоих фрагментах, как в лондонском, так и эдинбургском, показывают, что художники kitabхана Рашидаддина быстро и удачно справились с проблемой заполнения столь обширного пространства, выделенного для иллюстраций. Они мастерски использовали свой арсенал выразительных шаблонов и ограниченный набор композиционных схем, и тем не менее им удалось создать множество оригинальных и неповторяющихся иллюстраций. Они избирали ключевой эпизод в тексте произведения, использовали какой-либо характерный элемент или специфический атрибут, деталь в окружении, как знамя Пророка, вид оружия или тактики, или значительное историческое событие, они вводили второстепенных персонажей, архитектуру, элементы пейзажа, чтобы оживить пространство, создать равновесие в композиции. Они выработали своего рода иконографию некоторых наиболее значительных персонажей, как Пророк

Мухаммед и Хамза, которых выделяли цветом бороды, специфически убранными волосами, деталями одежды.

Конечно, в этом арсенале композиций были и усложненные образцы и их упрощенные варианты. Несмотря на то, что иллюстративный цикл арабского экземпляра “Джами ат-Таварих” дошел до нас незавершенным, его изучение значительно обогащает наше понимание искусства, бытовавшего в Тебризе 700 лет тому назад. И хотя миниатюры Большого Тебризского Шах-наме представляют большой диапазон стилей и индивидуальностей и в колористическом отношении звучнее и богаче, все же именно на примере иллюстраций к “Джами ат-Таварих” можно проследить процесс слаженной работы большого коллектива мастеров рукописной книги, умения извлечь из ограниченного набора средств максимальные возможности, не иллюстрировать текст примитивно точно, а создать по законам изобразительного искусства его визуальное воплощение.

2.2. Эволюция стиля “Джами ат-Таварих” в XIV-XVI веках

Арабский список “Джами ат-Таварих”, переписанный и иллюстрированный в Раб’-и Рашиди, между 1314 и 1318 годами оказал большое влияние на традицию иллюстрирования рукописей в короткие сроки и на значительном культурном пространстве на протяжении трех последующих веков. Азербайджан, Иран, Турция, Индия, Средняя Азия – все они восприняли и продолжили эту линию в историческом жанре, обогащенную, подробно иллюстрируемую миниатюрами. В период создания рукописей

художники как творчески переосмыслили старые изобразительные стереотипы, так и создали свой лексикон композиционных и живописных средств, отчего эти рукописи были предметом не только подражания, но и прямого копирования во многих столицах мусульманского держав.

Одной из самых больших заслуг Рашидаддина было покровительство и само создание мастерских, где и каллиграфы, и художники работали над большими многостраничными рукописями в серийном производстве.

После его казни в 718 г. Х. /1318 г. и разграбления его городка, определенно, процесс изготовления рукописей прекратился, и две стамбульские рукописи остались незавершенными. Земли и недвижимость Рашидаддина были конфискованы Диваном, не избежало этой участи и его детище – городок науки и искусств. Возможно, часть рукописей сохранилась в семье художника до тех пор, пока десятилетие спустя его сын Гиясаддин,

назначенный в стольном Тебризе главным визирем (1328 г.) возродил традиции Раб'и-Рашиди.

О том, что в этот период прихода его сына к власти традиция создания рукописей “Джами ат-Таварих” возродилась, свидетельствует предисловие сефевидского художника и каллиграфа Дуст Мухаммеда к альбому, в котором говорится о расцвете живописи во времена Абу-Саида (1317-35 гг.). Он упоминает рукопись “Чингиз-наме” с миниатюрами Ахмеда Мусы, художника, сыгравшего революционную роль в истории миниатюрной живописи Востока, и указывает на ее местонахождение в библиотеке последнего тимурида Султана Хусейна Байкары в Герате, в конце XV века. Скорее всего Дуст Мухаммед имел ввиду I том “Джами ат-Таварих”, истории Чингиз-хана и его потомков вплоть до Газан-хана. Очень вероятно, что при составлении альбома Дуст Мухаммед имел под рукой этот список с иллюстрациями Ахмеда Мусы, но не счел нужным включать ни одну из миниатюр в свой альбом.

Некоторые свойства стиля арабской копии отразились на следующем монументальном предприятии – Большом Тебризском Шах-наме или Шах-наме Демотта. Сходны размеры страниц, впечатляющие своими размерами. Сходна также изменчивость формата миниатюр. Обычно, иллюстратора ограничивали размеры колонок текста (по 4 или 6 на страницу), здесь же пять миниатюр имеют ступенчатую форму. Правда, помимо нашего Шах-наме Демотта, подобные композиции имелись и в т.н. малых Шах-наме, которые, судя по всему, предназначались для рынка. И три из них, известные нам своей шаблонностью подтверждают это предположение.

Также отдельные мотивы и типы персонажей свидетельствуют о знакомстве художников Шах-наме с арабской копией “Джами ат-Таварих” и подражании ее иллюстрациям. Некоторые миниатюры Шах-наме Демотта с утонченным линейным рисунком тушью и ограниченной цветовой гаммой, с удлинненными,

склонившимися фигурами персонажей, знакомы нам по таким миниатюрам “Джами ат-Таварих”, как “Смерть Рустама” и циклы батальных миниатюр Буидской и Газневидской истории. Деревянное сооружение, на котором покоился тюрбан Махмуда в “Похоронах Махмуда”, вновь появляется в миниатюрах “Ардашир и Гюльнар”, теперь с короной Ардашира. Элементы пейзажа также заимствуются, вернее, их роль в произведении. Так, склоненное деревце, осеняющее фигуру умирающего Саула, становится иссохшим пнем, знаменующим смерть Исфандияра в демотовском “Рустаме, поразившем Исфандияра в глаза двухжалой стрелой”. В цикле Фиридуна, в частности, в миниатюре “Фиридун интересуется своим происхождением”, есть такие же типы короны, монгольской шапочки и платья юаньского покроя, и квадратных очертаний шапочка мандарина. Также в “Фиридуна, идущем навстречу гробу” герой одет в клетчатое платье, сходное с одеждой Пророка, Махмуда из Газны и других видных

персонажей, как царей, мудрецов и пророков из эдинбургского “Джами ат-Таварих”. В некоторых случаях повторяются фигуры – так “Махмуд переходит реку Ганг” скорее всего послужил образцом для Александра на коне по дороге к Брахманам из Шах-наме Демотта.

Сравнение этих двух рукописей выявляет разительное изменение стиля в течение двух поколений. Привычное трехчастное деление тронной сцены в горизонтально вытянутой схеме “Джами ат-Таварих”: правитель, фланкированный придворными, сменяется ориентированной в высоту композицией Шах-наме Демотта, так что теперь уже фигуры окружают правителя, а не стоят по бокам. Также возрастает интерес и к решению пространства. Так, если в арабском “Джами ат-Таварих” лишь в одном месте, для разграничения среды в экстерьерной части миниатюры художник рисует грибовидные скалы, то в демоттовской рукописи этот прием становится обычным.

Кроме этих зрительных параллелей, сходство существует в самом подходе к задаче иллюстрирования. И там, и тут создаются специальные циклы, значение которых подчеркивает количество миниатюр, заключенных в этих циклах. Так, в арабском списке “Джами ат-Таварих”, обильно иллюстрирован газневидский цикл с большими и сложными композициями, 27 миниатюр на 30 листах, почти по одной на каждый лист. Такое богатство иллюстрированных сюжетов может объясняться лишь существованием ранних рукописей, с историей Газневидов, которые и послужили образцом для эдинбургского цикла. В Шах-наме Демотта таковым явился цикл из жизни Искендера, который представляет 17 иллюстраций на 15 листах. Причем, они своими размерами и живописными качествами представляют одни из лучших в рукописи.

После смерти патрона, мастера продолжили традицию иллюстрированных рукописей труда, но ни один из доживших до нас экземпляров “Джами ат-

Таварих” XIV века не является полным, и большинство из них относится к первому тому, истории монголов. В дополнение к нескольким недатированным копиям “Тарих-и Газани”, включая одну из них, Рампурскую, с рядом иллюстраций, затронутых или же созданных при Моголах, и другой из Ташкента, множество отдельных листов хранятся в стамбульских и берлинских альбомах. Миниатюры вставлены в альбомы без текста, часто на других листах рукописи, так что идентификацию этих миниатюр или рукописей, из которых они взяты, можно провести лишь по стилевым и иконографическим особенностям. Турецкий искусствовед Бейхан Карамагарали считает полноформатные постраничные тронные сцены из стамбульского альбома Фатеха (Н. № 2153) изъятыми из рукописей “Джами ат-Таварих” (170, с. 77-78), а М.Ш.Ипшироглу 44 из миниатюр Альбома Дица в Берлине также созданными для “Джами ат-Таварих” (162, с. 101-102). Лишь одна из берлинских миниатюр, “Ноев ковчег”, относится ко II тому, остальные явно

иллюстрируют I том.

Эти рукописи и отдельные альбомные листы не датированы, и их атрибуция, целиком основанная на стилистическом сравнении, предполагает довольно широкую хронологическую амплитуду: от 1320-х гг. до конца XIV века.

Анализ большой двухстраничной композиции из Альбома Дитца в Берлине, “Штурм монголами Багдада”, прекрасно демонстрирует способы, которыми мотивы и детали композиций стиля Рашидийе начала XIV в. адаптируются художниками последующих поколений. Халиф с сопровождающими показан плывущим на лодке в центре, изображен он в тюрбане, платье, знакомом по циклу Пророка из лондонского экземпляра, с удлинёнными пальцами. Кирпичная архитектура осажденного Багдада, его крепостных стен, строений внутри города – очень напоминает крепость Бану-Надир, также из лондонского фрагмента начала XIV века, но композиция гораздо сложнее. Декоративный орнамент

над городскими воротами напоминает свой лондонский прототип, но орнамент становится звездчатым и более крупным.

Вода, залившая ров за городскими стенами (вспомним, что помогло неожиданное наводнение, отчего они и объявили реку Тигр священной), напоминает трактовку воды в эдинбургском “Нахождении Моисея в водах”, но вода теперь более стилизована, а линии волн строго регулярны. Другие черты, такие как ритмический узор декоративно звучащих щитов, контуров стрел и лука, копий, трубачей с длинными трубами – все это было взято на вооружение тимуридскими художниками (скорее продолжено тебризскими художниками, угнанными Тимуром в Самарканд, затем Байсунгуром в Герат). но главное, что особенно ярко проявилось в миниатюре “Исфандияр убивает Арджаспа и освобождает своих сестер” из “Шах-наме” Байсунгура 1430 г. – это решение пространства, динамичные изломы форм, множество точек зрения, планов, ракурсов, что создает

своеобразную перспективную разработку.

Миниатюры из стамбульского “Джами ат-Таварих” (Н. 1654) доказывают неослабевающий интерес к труду Рашидаддина, так как родословная Чингизидов была чрезвычайно важна и для Ильханидов, и их преемников Джелаиридов, и в особенности для Тимуридов. Тимур, племенной вождь, который с 1370 года утвердил свое господство в регионе, внедрил идею его законного права на власть, на ее легитимность ввиду его родства с Чингизидами. Он поставил на престол марионеточного правителя Чагатай-хана и правил от его имени.

В это время Тимур создавал персональный миф, прочно основанный на реальности, на основании которой он по праву занял свое место в ряду крупнейших кочевых завоевателей и основателей династий, крупнейшим из которых был Чингиз-хан. Труд Рашидаддина являлся официальным узакониванием роли монголов в истории, и первый том “Джами ат-Таварих” украшен портретами первого

поколения Чингизидов, его сыновей, и в том числе Чагатай-хана, потомком которого был и ставленник Тимура Чагатай, формальный правитель созданной им империи. В силу этих обстоятельств этот том имел огромное значение для Тимура. И хотя с его правлением не связан ни один из списков “Джами ат-Таварих”, его потомки – Тимуриды – осознавали всю важность этого труда, отчего и создание некоторыми представителями рода новых экземпляров приняло такой размах.

Вклад стиля миниатюр “Джами ат-Таварих” также очевиден в еще одном экземпляре труда, созданным при гератском дворе Тимуридов, в 1420-е г., “Тарих-и Газани”. Его 113 миниатюр выросли из небольших первоначальных горизонтальных полос вверху или внизу листа, до двухстраничных, на все пространство листа миниатюры с обильным применением золота.

Широкое распространение получила эта традиция при Моголах в Индии, в частности, в

правление Акбара. В период его долгого правления расцвели искусства, и в том числе искусства книжной иллюстрации.

Но наряду с подобными литературными и поэтическими произведениями Акбар, уже не только как ценитель и знаток искусств, но и как монарх крупнейшей для того времени мировой державы, заказывал большое количество богато иллюстрированных исторических трудов, которые должны были утверждать в глазах самых высокопоставленных вельмож его двора, а также князей вассальных государств идею легитимности и древности династии Тимуридов, их предков, которые в свою очередь были законными преемниками Чингизидов.

В свете вышеуказанного заслуживает внимания тот факт, что в 1589 г. главнокомандующий войсками Акбара, Абдуррахим-хан Хакан, не только полководец, но и высокообразованный человек, поэт, покровитель искусств, преподнес своему императору свой

авторский перевод на фарси “Бабур-наме”, автобиографии Бабура, написанной на чагатайском тюркском языке. В настоящее время известно 4 экземпляра этого труда. Самый старый из них, ныне расчлененный, изначально содержавший 191 миниатюру, сохранился в Музее Виктории и Альберта с 21 иллюстрацией и, возможно, является тем самым экземпляром, который в 1589 г. Абдуррахман-хан преподнес Акбару.

Мастера императорской kitab-хане в то же время параллельно работали над миниатюрами первого из списков “Акбар-наме” (ок. 1590 г.), ныне также хранящимся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Это была официальная хроника царствования Акбара, редакцию которой в 1590-м году подготовил друг и придворный хронист императора, историк Абуль-Фазл.

Это произведение, выдержанное во всех правилах подобного жанра, представляет в хвалебных тонах, всю военную и государственную политику

Акбара. Оно имеет свои пропагандистские цели – поразить мощью и непобедимостью, внушить эти идеи в сознание как неблагонадежных вассалов, так и откровенных врагов державы с тем, чтобы предупредить всякую возможность мятежа или внешней агрессии.

После смерти Хумаюна его сын Акбар за полвека правления превратил государство Великих Моголов в гигантскую империю, а уроки живописи и рисунка, которые он брал вместе с отцом, если и не сделали его художником, то превратили в знатока и крупнейшего мецената своего времени. Примечательно, однако, что сам выбор им произведений для создания художественных рукописей уже говорил о четком сознании им роли искусства как отражения его идеологии и политической направленности. Наряду с “Гюлистаном” Сади, “Хамсе” Низами, “Шах-наме” Фирдовси и другими обязательными произведениями классики, Акбар заказывает большое количество произведений, воспевающих победы великих

полководцев прошлого и современности. В их числе – “Чингиз-наме”, “Тарих-и Альфи” (о великих воинах исламского мира), “Дараб-наме”, “Тимур-наме”, “Бабур-наме”, “Акбар-наме”, а также “Джами ат-Таварих”. Огромное количество батальных сцен в этих рукописях отражало политический заказ императора, как и труд Рашидаддина – волю ильхана Газан-хана, а именно экспансионистскую политику Акбара и идею легитимности его власти. Возьмем известный список “Бабур-наме” из Британского Музея в Лондоне 1580-х годов. Из общего числа 96 миниатюр сцены битв составляют 21 миниатюру, сцены охот, также входящие в батальный жанр – 6, исторические – 15, пиры и меджлисы – 7, остальные же были изображением флоры и фауны Индии. Миниатюры отличаются вертикальным форматом и необычно большими размерами. Среди них – в типично ильханидском стиле “Осада самарканда Бабуром”, “Битва Бабура с хазарами”, “Победа Хумаюна на поле битвы” и др.

По свидетельству придворных летописцев, Акпар брал с собой в военные походы живописцев, которые на основе реальных впечатлений создавали эскизы больших батальных сцен, что было совершенно новым в практике миниатюрной живописи. Так, когда Акпар отправился в 1573 г. в Гуджарат для подавления мятежа, он взял с собой трех художников, один из которых создал “Битву при Сарнале” – решающем сражении этой кампании.

Наряду с ними, безусловно, были и традиционные многофигурные битвы и парадные сцены, как “Шествие Бабура во главе войска”, “Взятие в плен во время завоевания Бенгалии наследника престола Дауда” и др.

В сложении традиций турецкой миниатюры также сыграли свою определенную роль тебризские художники. На протяжении первой половины XVI в. османские войска, начиная с Чалдыранской битвы в 1514 г. захватывали Тебриз и неизменно уводили художников и мастеров, в числе которых в Турции

оказались Велиджан Тебризи, Шахкули Тебризи и Кямал Тебризи. Им в обучение были посланы местные художники, которые и распространили тебризский стиль. К концу XVI века возник самобытный турецкий стиль миниатюрной живописи, а также сохранялся тебризский, в результате чего обозначились две четкие стилевые линии в изобразительном искусстве османской Турции.

Во второй половине XVI века обе эти магистральные стилевые линии зачастую сосуществовали в большинстве рукописей, где за редким исключением иллюстрировались литературные произведения. Представляя тогда могущественную силу, наводящую страх на весь цивилизованный мир как Востока, так и Запада, турецкая военная машина и размах завоеваний обусловили четкое лидерство в изобразительном искусстве военного или батального жанра. Большинство произведений, такие как “Хюнер-наме” и “Сюлейман-наме” Логмана, “Селим-наме” Шюкри 1524 г., “Шах-наме” Селим-хана являлись

летопись турецких побед.

В роскошном и богато иллюстрированном списке “Сулейман-наме” 1558 г. из вашингтонского музея Фрир четко выделяются сцены охоты Сулеймана Великолепного на оленей, откровенно цитирующие тебризские миниатюры с охотами Бахрама Гура и Искендера, с их изысканной богатой гаммой цветов, утонченным рисунком и традиционной для сюжета композицией. Наряду с ними другой художник уже в турецкой манере с жестким, сухим рисунком, несколько механическим повторением и однообразностью построения многочисленных фигур воинов, рисует картины знаменитых сражений, как взятие Родоса, битва при Мохаче, взятие Будапешта, победа над грузинами и многие другие. Так в XVI-XVII веках батальный жанр завоевывает ведущее среди прочих место в миниатюрной живописи Индии и Турции.

Среди подобных – разрозненный список уже упомянутого нами “Тарих-и Альфи” 1592-94 гг.,

неполностью сохранившейся истории древних исламских халифов, их подвигов и деяний, и в целом, истории мусульманского мира. Это масштабное трехтомное издание в настоящее время содержит 26 миниатюр, иллюстрирующих время правления аббасидских халифов от Харуна ар-Рашида (786-809 г.) до халифа Му'тазза (866-869 г.), но исследователь (183, с. 192) предполагает, что изначальное количество составляло около трех сотен миниатюр. Формат рукописи, характер распределения текста на листе, отдельные композиционные схемы говорят о продолжении традиции “Джами ат-Таварих”. Текст прослеживает год за годом, в точности придерживаясь метода крупнейшего арабского историка Табари, всю историю исламских завоеваний, как это было в “Джами ат-Таварих”. Формат листов могольского тома так же велик, как и в ранних списках труда Рашидадина, пространство для иллюстраций оставлено горизонтальным, иногда ступенчатым. Иногда 3 эпизода объединены в одно целое на

странице, как, например, 3 события времени правления халифа аль-Мутаваккиля (847-61 гг.). Подобное решение может быть продиктовано прецедентом из эдинбургского фрагмента, где миниатюры “Битва между Абу’уль-Касимом и саманидом Мунтасиром за восстановление его владений, одна из многих в 1003-4 гг.” (№ 51) и другая батальная сцена “Побежденный аль-Мунтасир переходит замерзший Джейхун” (№ 52) расположены на одной странице. В ильханидских иллюстрациях копья и штандарты выходят на маргинальное пространство, тогда как в могольских миниатюрах, где три эпизода совмещены на одной странице (Кливленд, Музей Искусств). Как и художники ильханидского периода, могольские мастера стояли перед задачей разработки скоростного метода иллюстрирования большого количества сюжетов, что обычно делалось в спешке. Возможно, этим и объясняется некоторая консервативность схем, хотя и каждое десятилетие являлось шагом вперед в усовершенствовании композиций, колористического

решения.

Второй исторический труд, заказанный Акбаром – “Тарих-и Хандан-и Тимурийа” – являлся историей Тимура, его потомков включая могольских императоров Бабура, Хумаюна, Акбара. Его масштабы равнялись по грандиозности размаху другому его заказу тех же 1580-х годов – иллюстрированной “Разм-наме” или “Книге войн”, переложение санскрита на фарси “Махабхараты”, древнеиндийского эпоса. В этой рукописи, которую, также называют “Тимур-наме”, площадь текста сокращалась в пользу размеров миниатюр, часто диптихов, и в которых вверху изображения написано имя правителя и его генеалогия, как в первом томе “Джами ат-Таварих”.

Еще одним примером может служить летопись деяний одного из самых почитаемых предков Акбара – Чингиз-хана. Это т.н. “Чингиз-наме” 1596 г. (Тегеран, библиот. Гюлистан), а вернее, I том “Джами ат-Таварих” исполнению этого государственного заказа было посвящено следующее после “Акбар-наме”

десятилетие, 1590-е годы. Этот исторический свод охватывает историю тюркских и монгольских племен, а также предков и потомков Чингиз-хана вплоть до Газан-хана. Гюлистанский экземпляр I тома “Джами ат-Таварих” попал в библиотеку после осады Надир-шахом Афшаром Дели в 1939 г. огромная рукопись из 304 листов, с четким и строгим насталиком. Несмотря на огромную разницу в стиле, элементы композиции и иконографии явно восходят к ранним, джелаиридским образцам. Любопытно, что как и в раннем, ильханидском экземпляре “Джами ат-Таварих”, текстовые страницы и миниатюры в могольском списке также пронумерованы. Возможно обе рукописи тщательно изучались самим Акбаром, который питал огромный интерес к историческим трудам и генеалогии предков.

Путем издания подобных исторических трудов и их богатых иллюстративных циклов, прославляющих выдающихся личностей в истории Ислама, а также Чингиз-хана, Тимура и их потомков, Акбар в то же

время ставил в один ряд с ними и себя, свои достижения и подвиги, масштабно приравнивая свою личность с этими историческими фигурами. Осознающий всю важность и необходимость подобного пропагандистского метода, каковыми являются литература и искусство, Акбар широко ими пользовался для идеологических целей восхваления империи Моголов и самого себя лично.

Однако, несмотря на такой взлет исторического стиля при Акбаре, после него эта широкая кампания постепенно пошла на спад. Тем не менее, обзор всех рукописей “Джами ат-Таварих”, начиная с арабской копии, разделенной между Лондоном и Эдинбургом, показывает формирование в начале XIV века традиции исторического жанра в литературе и изобразительном искусстве, традиции, просуществовавшей без малого три столетия

Сын и наследник Акбара Джехангир (1605-27 гг.) продолжит традицию прославления власти и его законного, династического характера, также как и его

внук, шах Джахан (1628-58 гг.). В их правление эта идеологическая программа примет несколько иной вид. Художникам могольских мастерских будут заказываться т.н. “династийные портреты”, прекрасно исполненные, в условной, символической форме утверждающие могущество царей этой династии.

Глава III

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ БАТАЛЬНОГО ЖАНРА В КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ

3.1. Эволюция батального жанра в XIV веке

В предыдущей главе прослеживалась долгая жизнь в искусстве стиля миниатюр-иллюстраций к “Джами ат-Таварих”. Конечно, за столь долгий срок (с начала XIV по середину XVI века) ранние композиционные схемы претерпевают значительные изменения, порой становятся трудноузнаваемыми. Но все же первоначальная концепция, принцип отбора сюжетов, а именно, сцен штурма крепостных стен городов, сцен поединков рыцарей враждующих армий, а также следующие за серией поединков битвы армий остаются неизменными, хотя и ранние горизонтально

вытянутые композиции со временем становятся квадратными, а позднее и вертикально устремленными.

Совсем иную картину развития батального жанра дают миниатюры Большого Тебризского Шах-наме или Шах-наме Демотта. Они свидетельствуют о появлении и развитии в жанре, наряду с вышеупомянутой, и другой линии, не менее устойчивой, раскрывающей новые возможности и переступающей узкожанровые рамки. В сценах поединков, в особенности, в т.н. “патетических” миниатюрах рукописи, сложная гамма чувств, яростный накал борьбы, трагизм умирающего в цвете лет героя, триумф победителя и покорность судьбе, обреченность побежденного – такова широкая амплитуда чувств персонажей в Шах-наме Демотта. Разумеется, среди миниатюр есть и типичные для батального жанра сцены битв армий, поединков, преследования отступающего противника, героя-змеборца, побеждающего или дракона, или еще какое-нибудь чудовище, но есть и такие редкие, как сцена

казни Ардавана или Навдара, запечатлевающие миг перед казнью.

Конечно, эти изменения происходили на базе старых привычных схем, но как далеко ушли иллюстраторы Шах-наме Демотта от них, оставив лишь старый скелет композиции. Недаром Дуст Мухаммед в своем сообщении (которое по всеобщему мнению исследователей является наиболее верным и емким очерком миниатюрой живописи) образно говорит о том, что “Ахмед Муса открыл завесу с лица живописи”.

Самым ярким примером того, насколько далеко мастера Шах-наме Демотта ушли от живописи предыдущего этапа, является сравнительный анализ миниатюр “Рустам и Шагад”, из эдинбургского “Джами ат-Таварих” и “Шах-наме” Демотта. Стиль первой из них выдает влияние фресковой живописи, выдерживая многократное увеличение. В силу горизонтальной вытянутости формата стремительный поток движения по диагонали приобретает мощный

размах. И хотя в подобных рамках создать взаимосвязанную, целостную композицию гораздо сложнее, художник блестяще справляется с задачей единения в одно целое отдельных частей произведения.

В левом нижнем углу композиции — агонизирующий Рахш, верный конь Рустама, его постоянный спутник в ратных подвигах. По сюжету он попадает в волчью яму, усеянную копьями и мечами. Муки его выразительно передают вскинутая голова и конвульсивные движения крупа и ног. Этот конь напрямую восходит к своим генетическим прототипам и настенных росписей Безеклика (Восточный Туркестан, Уйгурия), отличающихся реализмом и экспрессией. Выше него по склону холма рассеяны колчан, футляр для лука, пояс, расписанный по китайской моде золотым узором. Чрезвычайно удачно художник расширяет пространство, чередуя планы буграми, поросшими травкой, исполненными в технике отмывки. Также графично, по-дальневосточному

выполнен мощный ствол дерева справа, за которым пытается укрыться от мести Шагад, козни которого привели к гибели эпического героя Рустама.

Иные цели преследует автор односюжетной миниатюры “Рустам и Шагад” Большого Тебризского Шах-наме: он как бы “собирает” все изобразительные элементы в единое целое, отойдя от горизонтальности. Мощная пружинящая спираль, срезанная сверху и снизу, вбирает в себя и волчью яму, с умирающим конем Рустама Рахшем, художник сворачивает в кольцо круп коня, пронзенный копьями и мечами, и его изогнувшуюся шею. Кольцо это замыкает край ямы, снизу, а ветви нависающего дерева сверху.

Фигура покачнувшегося Рустама в центре, взрывая своим напряжением композицию, как бы давит наружу, образуя эпицентр взрывной силы. От этой волны выгибается дугой и его убийца Шагад, прошитый стрелой агонизирующего Рустама, и дерево, с которым стрела намертво соединила Шагада. Все элементы пейзажа как бы выгибаются от удара

пущенной стрелы. Создается впечатление, что от раскинувшего руки Рустама исходит некая сила, давящая на периферию композиции и заставляющая все вокруг вращаться в водовороте центробежных сил.

Цветовая гамма ограничена, но выразительна: это охра земли, темно-серый ствол, оливково-зеленая листва и пунцовые точки цветов и капель крови. Примечательно, что и здесь дерево является равноценным художественным элементом.

“В миниатюре “Рустам и Шагад”, – пишет английский исследователь Р.Хилленбранд одним из самых выразительных приемов является мастерское применение кривых, а именно: предсмертные конвульсии Рахша, коня Рустама, изгиб дерева, чья выемка вмещает Рустама; с противоположной стороны выгнутый наружу ствол дерева, напирющий на Шагада и оттесняющий его к краю композиции, а также ритмичные волнообразные круги седла и колчана. В применении подцветки одеяний – отзвук рукописей Рашидаддина. Крупные складки подола

одеяний, а также складки рукавов, мелкие и многочисленные, подчеркнуты красным или темно-коричневым. Но самое существенное изменение – это возросшая роль пейзажа. Центральная роль дерева в композиции объясняется не только его массивностью, мощностью, но и формой, его размером и узором коры, напоминающим орнамент на китайской бронзе”. (157,стр.86).

Миниатюра “Рустам убивает Исфендияра”, также одна из лучших в рукописи “Шах-наме” Демотта, использует один из наиболее древних типов композиции – геральдический, то есть образец зеркальной симметрии. Покатый холм делится надвое деревом в центре композиции и иссохшим пнем. По обе их стороны друг против друга стоят герои сцены. Рустам, коварно поразивший Исфендияра выстрелом двухжальной стрелы в глаза, и умирающий Исфендияр. Сцена их поединка, предваряющая эту миниатюру, также основана на геральдическом принципе, но она лишь послушно скопирована посредственным

художником. В следующей сцене же, гибели Исфендияра, согнувшаяся в седле фигура героя нарушает равновесие, а перекликающийся с ним образ надломленного высохшего дерева переводит нас в иное измерение, где язык изобразительности и литературной метафоры усиливают эпическое величие сцены, ее трагизм.

В композиции автор посредством силуэтов противостоящих всадников и их коней со склоненными головами, а также вторящего им силуэтом покато́го холма как бы строит две большие волюты (или спирали), сходящиеся в центре, что подчеркивает столкновение героев, их борьбу и неизбежную гибель одного из них. Разрешаясь в центре, эти встречные волюты усиливают аллегорическую нагрузку пня, акцентируют на нем внимание. Колорит миниатюры построен на сдержанной гамме цветов. Всадники выделяются на нейтральном сером фоне холма, оживленного крапинками цветов. Приглушенные цвета рыжего и гнедого коней, доспехов, а также богатые

оттенки охры, сиены и сепии, игра холодных и теплых цветов, свободная работа кистью – все это, как и в предыдущей миниатюре создает монументальность, фресковость произведения.

В миниатюре “Битва Искендера с Фуром” применяется знакомая нам схема конфронтации двух армий с главными персонажами в центре, уже издавна считающаяся стереотипной. Такие изобразительные элементы, как клубящиеся вверху облака и декоративные завитки пыли в синизирующем стиле под ногами всадников также знакомы нам по баталиям из рашидаддиновских летописей. Здесь важна попытка преобразить горизонтально вытянутый свитковый формат прототипов в компактную, ужатую до квадрата композицию. Располагая армии, фланкирующие центральную сцену поединка планами, друг над другом, художник тем самым приближается к решению задачи, решению, ставшему впоследствии каноничным (смотри аналогичные композиции в стамбульском и берлинском альбомах, и гератском “Шах-наме” 1430 г.,

“Хамсе” 1481 г. и многие другие). В дальнейшем композиция настолько разрастается, что зачастую строится в виде диптиха – разворота рукописи.

“Поединок Ардашира с сыном Ардавана” – одна из миниатюр иллюстративного цикла истории Ардашира. И вновь, как и в случае с Рустамом и Исфендияром, эта сцена поединка предваряет сцену гибели (или казни, как в настоящем случае) одного из героев. Здесь древняя тема поединка-конфронтации вновь используется как изначальный материал, но на ином уровне. Дерево (в который уже раз!) преобразует все произведение: его выгнутый ствол, обрамляя слева композицию, нарушает симметрию, а его нависающая по верхней границе миниатюры крона является живым обрамлением сцены. Лиц сражающихся всадников не различить, но по натиску персонажа справа, по его победоносной осанке и занесенной над головой булаве можно определить Ардашира, будущего основателя династии Сасанидов. Сбегающиеся к центру полосы земли ограничивают композицию с боков и замыкают

ее фокусируя внимание на поединке. Здесь мы находим то самое равновесие, то идеальное соотношение деталей, равнозначность фигур и элементов пейзажа, когда ни фигуры, ни пышный пейзаж не заслоняют друг друга.

Точно такую же глубокую разницу мы ощущаем и в другом типовом сюжете, когда армия-победительница преследует противника. Так, одним из лучших примеров является миниатюра “Железные воины Искандера”

В миниатюре “Железные воины Искандера” описывается битва индийской армии с войском Искандера, где последний изобретательно использует эффект горящей нефти, заложенной в железные колесницы с железными фигурами воинов. Скрежет металла, пламя, охватившее все вокруг, настолько ужасают солдат индийского царя Фура, что приводят в итоге к их паническому бегству. Как и в предыдущих однотипных миниатюрах из лондонского “Джами ат-Таварих” (“Битва героев Махабхараты”) и “Шах-наме”

Демотта (“Поединок Фура и Искандера”), эффект клубящихся облаков и пыли уже превращается в главное выразительное средство. Композиция, разделенная на неравные части тремя темно-серыми стальными фигурами, стремительно развивается по диагонали. Завитки клубящихся облаков и огромные золотые языки пламени охватывают все пространство миниатюры. Смешавшись, они сливаются в одно целое, необыкновенно сильно воздействуя на зрителя. Атмосферу ужаса, объявшего индийскую армию, подчеркивают несколько оглядывающихся индийских воинов, чьи белые зрачки выделяются на их темных лицах. Подобной силы выражения с помощью стихии огня, отеснившей даже основных героев действия – персонажей, редко достигали восточные миниатюристы, оперируя лишь элементами пейзажа. Эта исключительная по художественным качествам миниатюра открывает путь к многочисленным в дальнейшем приемам обыгрывания эффекта облаков и пламени, которые дает нам последующая история

развития жанра.

В этих сценах поединков двух армий художник обнаруживает чувство времени, протяженности действия, которое меняется в зависимости от характера происходящего. Так, сцены битв больших армий или сцены осады изображают растянувшийся во времени эпизод. Таковы и сцены преследований, довольно частые и в “Варге и Гюльшах”, и в рукописях “Джами ат-Таварих”, и в Шах-наме Демотта, и длинная вереница битв Сельджуков и Газневидов, и многие другие, традиция устойчивая вплоть до конца классического периода истории миниатюрной живописи.

В то же время во многих миниатюрах прослеживается параллельно существующая тема, где схвачен лишь один момент действия. И в этом смысле совершенно особняком стоят сцены убийства или казни. В отличие от сцен разлуки и смерти, когда речь идет о гибели в бою или от рук противника, или когда пойманному царевичу (взятому в плен) его противник

перерезает глотку или велит казнить, или если противник подвергает его изощренным пыткам, является общепринятым стереотип поведения, когда герой перед лицом смерти не обнаруживает явных проявлений страдания, отчаяния, не кричит и не взывает к помощи. Будь то легендарный богатырь или шах, он должен показать себя на высоте своего положения, к чему его обязывает его высокое происхождение. В подобных случаях социо-культурная модель поведения требует, напротив, как можно большего владения собой. Тюрки и монголы, прирожденные воины, не склонные к внешним проявлениям своих чувств, привыкшие сталкиваться со смертью лицом к лицу, принявшие Ислам и готовые к любым испытаниям послушно воле Аллаха, не прибегали никогда к стенаниям, крикам отчаяния и мольбам о пощаде. Тем более, что это ничем не изменило бы их судьбы, а покрыло бы их позором в глазах потомков и перед лицом истории, не говоря уже

о том, что доставило бы огромное наслаждение победителям.

Всмотритесь в их лица: в них, даже в уже отсеченных головах, в выражении лица царит стойкость и решимость, и доля потрясения, словно они восклицают: “Ну вот, все кончено!”

Победители по древневосточному обычаю упираются в спину коленопреклоненному врагу и перерезают глотку, вскинув его голову за бороду. Некоторые подставляют опрокинутый щит, чтобы собрать в него и испить кровь врага. Среди таковых: “Казнь Навдара” из Шах-наме Демотта, “Казнь Сиявуша” из инджунского Шах-наме 1333 г. (ГПБ, Петербург), или же “Казнь Афрасияба” из т.н. “малых Шах-наме” (1341 г.; Балтимор, Худ. Галерея Уолтерса) и ряд других, как “Битва Хумая и Хумаюн” и “Али угрожает неверному” (обе – “Месневи” Ходжи Кермани, 1396 г., Тебриз-Багдад, Лондон, Британская библиотека). В этих миниатюрах, как и в изданных в последующем подобных сценах убийств и казней,

художник показывает нам самый миг, когда совершается предписание судьбы. В них часто изображены разбросанные по земле части тела, оружие и т.д., фонтаны крови, бьющие из рассеченного горла, или же момент, когда раскалывают надвое голову, когда обезглавленный или сбитый копьем воин выпадает на скаку из седла, или же всадник разрубается надвое до самого седла и т.д. Из всех родственных на эту тему сюжетов выделяется “Ардашир и плененный Ардаван” из Шах-наме Демотта. В сцене казни Ардавана патетика и трагизм достигают кульминации. При внешней статичности героев накал страстей создается трагизмом самой ситуации. В побежденной парфянской армии солдаты Ардашира распознают Ардавана, раненного стрелами. Ардашир велит рассечь его надвое. Как пишет О. Грабар, “превращение обыденного эпизода, когда солдаты в гуще армии опознают Ардавана, в героизированную сцену, возвышает миниатюру до драмы противостояния и делает ее одной из самых

поразительных в рукописи”(151, 36 с.). Расположение двух царей по углам треугольника, лежащего в основе композиционной схемы, обостряет ситуацию, противопоставляя победителя на белом коне и раненого Ардавана, последнего царя парфянской династии, в окружении гротескно выразительных палачей с красными лицами. И здесь также дерево, большое, раскидистое, играет важнейшую роль в создании образа. К числу патетических миниатюр можно также отнести и упомянутые выше “Рустам и Шагад” и “Рустам и Исфендияр” из той же рукописи.

Вторая половина XIV века знаменует период окончательного сложения иконографии всех видов батальных сцен и соответствующих композиционных стереотипов. Нет нужды говорить о достоинствах миниатюр “Шах-наме” Демотта. Значение их перерастает рамки жанра эпической иллюстрации. Впервые в истории миниатюра, преодолев второстепенную роль в рукописи, становится самостоятельной, независимо от текста существующим

произведением искусства.

Лишь спустя несколько десятилетий, после долгой паузы, в период правления шейха Увейса Джелаира, эта традиция поднимется вновь на новую, еще большую высоту, что будет связано с именем устада Шамседдина. Как мы уже говорили выше, среди огромного материала, бессистемно собранного и сшитого в альбомы, в настоящий момент нас интересует лишь та часть, которая иллюстрирует “Шах-наме”. Обратимся же к содержимому знаменитых стамбульских альбомов. Образцов иллюстраций к “Шах-наме” в стамбульских альбомах И. 2153 и Н. 2160 довольно много: это свыше полусотни миниатюр и около сорока (56 и 38) рисунков, все – второй половины XIV века.

Одна из ярких – “Манучехр с головой Сальма” (Н.2153, л.35а) повествует о родовой мести, ставшей канвой всего эпика. Вспомним, как вероломно был убит младший сын Феридуна, отец Манучехра, шахзаде Ирадж. Его убийцы, старший брат Сальм,

арабский царь, и средний брат Тур, владеющий землями Средней Азии, послали голову Ираджа своему отцу, говоря, что его на охоте растерзали дикие звери. Выросши, Манучехр сражается с арабским войском и в поединке побеждает арабского богатыря Какуй, внука Зоххака. После бешеной атаки Манучехра византийский император, союзник Сальма, отступает. В момент преследования Манучехр ловит своего дядю Сальма и одним ударом отсекает ему голову. Затем он приказывает насадить ее на кончик копья и торжествует, после чего отправляет ее своему деду Фаридуну.

Миниатюра “Заль пронзает ствол дерева стрелой” (Н. 2153, л. 112а) выполнена в лучших традициях Большого Тебризского Шах-наме и могла бы быть одной из них . Здесь повествуется об эпизоде поэмы, когда Сам шлет сына к Манучехру с рекомендательным письмом. Манучехр, испытав его ум, остается доволен ответами. На следующий день назначается турнир на силу и мастерство в военном

искусстве. Зал стреляет в мощный ствол старого дерева. Стрела, пущенная с необыкновенной силой, пронзает ствол насквозь, чем приводит в восторг всех присутствующих.

Фон миниатюры – золотой. В правом верхнем углу вырезан прямоугольник и вставлен фрагмент живописи на шелку с изображением цветка. В левой части во всю высоту листа возвышается дерево. В центре показан на всем скаку стреляющий Зал, а сзади – зрители. Зал изображен в момент, когда стрела выпущена из лука, с вытянутой вперед левой рукой. Он показан спиной к нам и профилем головы. Впереди него на пустом пространстве надпись: “Зал, Кар-е Ахмад Лачын” – “Заль, работа Ахмеда Лачина”. Композиционное решение миниатюры, манера письма, колорит, решение фигур людей и коней, разработка почвы, убегающей вглубь планами – все свидетельствует о лучших традициях Демотта, но, пожалуй, самым неоспоримым доказательством является образ мощного старого дерева, играющего

здесь ту же роль, что и гора Эльбурз в миниатюре “Симург уносит Заля в гнездо”.

Развитие батального жанра в XV-XVI веках

Единственную на весь XV век батальную миниатюру из “Хамсе” Ягуб-бека 1481 г.; “Битва Хосрова с Бахрамом Чубинэ” представляет грандиозную сцену сражения, увиденную словно с высоты птичьего полета. Большие покатые холмы, волнообразными ритмами как бы напластованны друг на друга, Для большей выразительности художник масштабно увеличивает размеры фигур центральной группы. Посреди поля сражения скачет всадник, поднявший на копье голову вражеского военачальника. Многократно повторяющиеся элементы, как шлемы, копья, щиты, знамена, ноги и головы коней, словно спрессованные в единое цветочное пятно, выделяются на светлом фоне холма. Рисунок в миниатюре, изысканный и тонкий,

филигранно обрисовывает каждую мельчайшую деталь, а композиция построена на динамическом накате волнообразных планов, которым вторят группы воинов. В колорите на фоне серовато-розового холма выделяются акценты пурпурно-красного, каштаново-коричневого и приглушенного оранжевого в изображении фигур. Эта баталия, как и все остальные миниатюры рукописи, свидетельствует об оригинальном, собственном пути развития тебризской школы, которая уже предвещает скорый расцвет стиля в начале XVI века. Тебризские мастера, будучи прекрасно знакомы с образами школы Бехзада, тем не менее не попали в плен ее художественного влияния и в этом жанре, как и в остальных, сумели выразить довольно старую, казалось бы консервативную тему на языке не похожем ни на один другой, ярком и неповторимом.

К сожалению не сохранились великолепные фрески с батальными сюжетами из дворца Узун-Гасана. “6 ноября, – пишет венецианский дипломат

Амброджио Контарини принятый Узун Гасаном в 1474 г., – мы были приглашены шахом, и он показал нам большую часть своей резиденции посреди луга, пересеченного ручьем, в очаровательном местечке. Зала квадратных очертаний была украшена изображением сцены обезглавливания тимурида Абу-Саида. а именно момент, когда его с веревкой на шее привел на место казни Угурлу Мухаммед. Этот последний также велел украсить стены своего дворца сценами его подвигов. Отметим также, что Абу Саид был выдан Узун-Гасаном, чьим пленником он был, Ядигар Мухаммеду, также тимуриду, который и казнил его в 873 г.Х.. / 1468-69 г., чтобы, отомстить за убийство своей бабушки, жены Шахруха, Гоухар Шад-Хатын. Фреска, по-видимому, изображала момент выдачи пленника на милость врага.

Таким образом, выяснив в сравнении характерные особенности батального жанра в XV веке, мы можем обратиться к следующему, XVI столетию, которое знаменует наивысшую фазу развития не

только тебризской, но и всей миниатюрной живописи мусульманского Востока.

Самым характерным для тебризской миниатюры I четверти XVI века является пафос, бьющая через край энергия, сила самоутверждения, которыми была проникнута вся эпоха создания новой династии, завоеваний, в короткие сроки сделавших сефевидскую державу одной из сильнейших в мире.

“Некоторые востоковеды, – пишет Т.Байрамов, – видели и сейчас еще видят в державе Сефевидов иранское национальное государство, будто бы сменившее долгий период господства арабов, тюрских и монгольских кочевников в Иране. Точке зрения этих авторов (Хинда и др.) противостоит позиция Н.Д.Миклухо-Маклая, Б.Н.Заходера, И.П.Петрушевского, О.А.Эфендиева, А.С.Сумбатзаде, считавших, что “руководящая политическая роль в государстве Сефевидов по крайней мере до реформ шаха Аббаса I принадлежала азербайджанцам – кызылбашским племенам”. А в культуре? Культура

Сефевидского государства – азербайджанская или иранская? Тебризская миниатюра – азербайджанское или персидское искусство? Шиизм – “национальная религия” персов?

Во-первых, здесь следует говорить о взаимодействии азербайджанской и персидской традиций, которое в наиболее совершенных образцах художественной культуры достигает синтеза. Во-вторых, нужно говорить о главенстве “энергетики” над “эстетикой”: персидская культура в сефевидский период питалась энергией пассионарных кызылбашей-азербайджанцев. Культура, по определению Л.Гумилева, – “кристаллизованная пассионарность”. Без энергетической подпитки возможна только консервация традиции в застывших, мертвеющих формах. В этом отношении очень показательно, что оторванная от родных корней азербайджанской земли, перенесенная на иранскую почву традиция тебризской школы постепенно угасает в XVII в. В третьих, следует придерживаться принципа историзма. Персидская

культура, особенно персидский язык и хорасанская школа поэзии оказали колоссальное влияние на азербайджанскую персоязычную литературу в XI-XII вв., в эпоху мусульманского ренессанса. Но в эпоху Хатаи воздействие азербайджанской культуры на иранскую, быть может, было более мощным, чем влияние персидской на азербайджанскую” (48, с.61 – 63).

Вначале дворцовый стиль Ак-Коюнлу был доминирующим при дворе шаха Исмаила, как видно по миниатюрам Хамсе Ягуб-бека. Другим примером подобного стиля являются две одновременно созданные миниатюры к незавершенному списку “Шах-наме” XVI века. Первая из них, одна из прекраснейших тебризских миниатюр всех времен, это – знаменитый “Спящий Рустам” из Британского Музея. Другая перешла из частной коллекции Шульца в Лейпцигский музей и во время войны была потеряна. “Рустам заарканивает Камуса” с его впечатляющей круговой композицией, и динамической центральной

группой является, быть может, один из самых ярких изображений эпического героя в миниатюрной живописи. К той же группе принадлежит “Дастан о Джалале и Джамале” и Асафи из Упсалы. Как и “Хамсе” Низами Ягуб-бека, рукопись была начата при Ак-Коюнлу, но большинство миниатюр, хотя и в том же стиле, было добавлено в эпоху шаха Исмаила. Текст датируется 908 г.Х. / 1502 г., но на двух миниатюрах есть даты: 909 г.Х. / 1503-4 г. и 910г. Х./ 1504-5 г., а также большинство персонажей – в кызылбашеских тюбанах”.

Кульминация этих идиом очевидна в незаконченной миниатюре к Шах-наме из Британского Музея “Спящий Рустам”. Эта миниатюра является точным эквивалентом визионерской природы шаха Исмаила, аспектов его личности, выраженных в его экстатической поэзии. Она могла бы быть также и наивысшей ступенью раннего творчества ведущего художника этой школы Султана Мухаммеда, который мог бы быть руководителем работ в kitabxane в пору

иллюстрирования “Дастана” и “Хамсе” Ягуб-бека после перехода этих рукописей в собственность шаха Исмаила.

Все миниатюры рукописи “Дастан о Джалале и Джамале” выполнены в одном стиле и предположительно рукой одного мастера. Однако и в этой массе стилистически однородных произведений можно выделить те, которые отличаются большим внешним сходством между собой и представляют обособленную группу.

Как уже отмечалось, в них одинаковым способом размещается текст – ниже самой иллюстрации в три столбца. Большое сходство обнаруживается также и в типажах героев, и в их жестике, и в одеяниях; Дальнейший стилистический анализ обнаруживает также и идентичность многих элементов пейзажа, а поскольку действие во всех миниатюрах происходит на фоне пейзажа, то он является основным объединяющим их признаком.

Более того, можно с уверенностью утверждать, что именно пейзаж придает этим произведениям образность и поэтичность, особую прелесть. Их рафинированная красота, пышность цветущего весеннего сада со множеством разнообразных оттенков зеленого, яркими одеяниями персонажей, цветущими кустами и деревьями, ослепительным золотом небес отодвигают на задний план литературный сюжет, хотя в некоторых случаях последний принимает довольно сложный и драматический характер, например, в миниатюре “Джалал убивает Пирафгана” и некоторых др.

В миниатюре “Джалал убивает Пирафгана” (л.88б) действие происходит на поляне перед дворцом Джамал. Ее отец, царь Михрарай, сидя на вершине холма, наблюдает за сценой битвы, прикусив палец, что означает удивление. Джалал изображен рассекающим надвое фигуру Пирафгана, За действием наблюдают две пери в растворе дворцовой двери и две другие из свиты Джамал, наблюдавшие с балкона. Их

удлиненные, пластичные крылья с разноцветным оперением очень изящно и обтекаемо очерчены плавными линиями и подчеркивают грациозные изгибы фигур.

Сцена смертельного поединка, полная динамизма и выразительности, со многими жесткими подробностями битвы, происходит на фоне безмятежно-прекрасной природы. Зеленый холм густо покрыт огромными яркими цветами, цветы также украшают и зеленые кроны деревьев, и нежную травку на берегу ручья. В самом центре этой идиллической картины художник помещает главных героев — Джалала и злого демона Пирафгана. Мощный удар, который Джалал обрушивает на противника, рассекает его тело надвое. Художник тщательно передает расколотую на две половины (вместе со шлемом) голову, рассеченный надвое торс, где меж двух его половин виднеется цветущая ветка куста; рассечен также и щит, одна половина которого еще в руке Пирафгана, другая же лежит под ногами демона.

Подробности поединка, столь скрупулезно выписанные, тем не менее, не снижают общего героического настроения произведения, достойно продолжают лучшие традиции школы.

В миниатюре “Джалал убивает Шамтала”, напротив, при всем драматизме происходящего действия художника поглощает лишь декоративно-художественное начало: в левой части здания изображается богато украшенный замок дива Шамтала; за холмом в густых зарослях цветущего кустарника наблюдает за поединком визирь, восседающий на белом коне. На переднем плане изображен Джалал, перескакивающий на своем гнедом жеребце через пламя, которым охвачены семь голов Шамтала, отсеченные героем. Обезглавленное тело дива, залитое кровью, лежит неподалеку. Многоцветность палитры произведения придает ему декоративность и тем самым ослабляет драматическое содержание эпизода. Это впечатление усугубляется также и тщательной

разработкой элементов пейзажа, его важной ролью в производстве.

Миниатюры рукописи, хотя и выполненные в традициях живописи тебризской школы, во многом подготавливают нас к грядущему расцвету стиля в скором будущем. Таким образом, мастер, создававший эти замечательные произведения, вплотную подходит к разрешению тех художественных проблем, которые столь блистательно были развиты в последующих произведениях и тебризской миниатюры середины XVI века.

Принципиально важным является и то, что эти произведения позволяют опровергнуть ошибочное мнение о том, что расцвет тебризской миниатюры связан переездом в Тебриз в 1522 г. Кемаледдина Бехзада и назначением его главой шахских мастерских. В заключении статьи хочется еще раз подчеркнуть, что наиболее характерные черты этой блестящей живописной традиции начала века перешли и явились основополагающими в классический период его

развития. Это – динамичность и композиционного решения, и отдельных образов, глубоко одухотворенное, пантеистическое восприятие природы, в колорите – это склонность к резким, порой контрастирующим цветовым сочетаниям, большая роль цвета в образе произведения. Эти качества, отличающие тебризскую миниатюру от других школ на всех этапах ее существования, говорят о том, что так называемая «барочность» является общим свойством стиля вообще, а не только определенного периода его развития.

Чрезвычайный интерес как с искусствоведческой, так и с исторической точки зрения представляет рукопись изложенной в поэтической форме истории деяний шаха Исмаила – “Шахнаме-и Шах Исмаил” Гасыми, созданная в 948/1541-2 гг. (Лондон, Британская Библиотека, Add. 7784). Художник избрал для иллюстрирования исключительно темы войн, охот и дворцовых приемов. Лейтмотивом поэмы, разумеется, являются военные

подвиги шаха Исмаила, его доблесть и отвага. Характерной чертой миниатюр рукописи является их яркий эмоциональный настрой. Художники особенно удаются кони с их бешеной энергией, необыкновенно выразительные и в каждом случае отличающиеся каким-то запоминающимся чертами, каждый раз избегая шаблонности в этой избитой тематике.

Очень выразительны образы трубачей и барабанщиков, а также знаменосцев со штандартами, часто встречающиеся в миниатюрах.

В целом минимальными средствами художник создает максимум эффекта, индивидуализируя максимально каждый образ. Так, в батальной сцене рукописи “Шахнаме-и Шах Исмаил” со стр. 1076 в пылу боя шах Исмаил словно бы “выталкивает” за поля миниатюры отстреливающегося противника. Фигуры крупные, их немного, каждая играет значительную роль в композиции, ритм знамен, пронзающих раму миниатюры, беспорядочно разбросанные тела убитых и раненных под ногами всадников говорят о

жестокости схватки.

В миниатюре “Битва шаха Исмаила с Фаррухом Яссаром” художник избирает яркие, звучные цвета: золотое небо с завитками облаков, синий фон холма, поля сражения и яркие, красные, синие, желтые цвета одежд и доспехов. Обрамленные рядами воинов, центральные фигуры значительно превосходят их размерами. Четкая диагональ мчащегося за ширваншахом Фаррухом Яссаром на полном скаку с саблей руке шаха Исмаила, во все мочь скачущий всадник, едва удерживающийся в седле, двое внизу в пылу боя с булавой и мечом, все это делает баталию ярким, запоминающимся произведением в череде современных ему образов жанра.

Прекрасные образцы батального жанра украшают две лучшие рукописи тебризской школы эпохи расцвета, знаменитые “Хамсе” Низами 1539-43 гг. и “Шах-наме” Хауфтона 1520-30-х гг.

О миниатюрах великолепного лодонского списка Хамсе для Тахмасиба написано много как за

рубежом, так и в Азербайджане. Отметим лишь, что к 14-ти миниатюрам этого “Хамсе” 1539-43 гг. Мухаммед Заман прибавил в XVII веке еще три. 14 миниатюры пострадали от времени меньше, чем Шахнаме Хаутона, но Мухаммед Заман “отреставрировал” многие женские лица в современном ему эстетическом вкусе и в европеизирующем стиле. Он изменил размеры миниатюр, рамки сделал гораздо более грубыми. Возможно, что именно по его вине часть миниатюр была изъята из рукописи. Так, одна из них, “Битва Хосрова Парвиза с Бахрамом Чубином”, приписываемая Мир Сеиду Али, ныне находится в Королевском Шотландском Музее в Эдинбурге.

Эта “Битва Бахрама Чубинэ с Хосровом” из собрания Королевского Шотландского музея в Эдинбурге по мнению многих исследователей считается изъятой из рукописи (Б.В.Робинсон, Э.Хиллебранд). Ее отличают богатство колористического звучания, необычайная перенасыщенность фигурами. Художник, по существу,

превращает монументальную панораму сражения в ряд поединков. Движение идет от монолитного ряда армии Хосрова слева и нарастает по мере перехода к скачущим прочь воинам Бахрама.

Восседающего на богатом троне-паланкине Хосрова несет огромный белый слон, а рядом – почтенный седобородый старец, подняв в руках астрологический инструмент, обращается к повелителю. Старец является скорее всего главным придворным астрологом, мюнеджим-баши. Мелькание коней, мечей, конских копыт, дождь сыплющихся стрел создают зримую картину жестокого боя за престол. Художник мастерски решает проблему колорита, соотношения холодных и теплых цветов, создает идеальную гармонию и равновесие масс в миниатюре.

“Хотя и официально список “Шах-наме” известен по имени владельцев: Эдмонда Ротшильда и Артура Хауфтона, в сознании любителей восточной миниатюры он неразрывно связан с именем С.К.Велча

из музея Фогг в Харварде. Именно он сыграл решающую роль в извлечении рукописи из колл. Ротшильда, т.е. по-существу, из забвения; именно он потратил десятилетие самоабвенного труда на изучение, атрибуцию и публикацию миниатюр, всех 258. Нет слов, достойных описать великолепие этой рукописи. Она создавалась приблизительно с 1522 г. по 1550-е гг., является наивысшим достижением сефевидской миниатюры и принципиально важным, так как именно здесь, словно в гигантской лаборатории, смешивались, взаимодействовали и кристаллизовывались различные стили, таланты и личности” (192, с. 46).

Рукопись украшена многими батальными сценами, из которых некоторые представляют вариации на тему поединков, другие – большие картины битв, и, наконец, ряд миниатюр, косвенно связанных с темой ратных побед. Изысканная красота и совершенство миниатюр заслоняют собственно сюжет, подробности кровавых событий. Так, сцены

поединков заставляют нас восхищаться удивительным мастерством художника, его умением оживить трафаретную схему, избежать повтора. Традиционный покаты́й холм с деревом на вершине, ручей в нижней части композиции (или сбоку сверху), скальные выступы, замыкающие миниатюру снизу и сверху, две фигуры сражающихся воинов в центре, иногда – ряды воинов, фланкирующие главных героев – вот, пожалуй, весь арсенал изобразительных средств художника в этом случае.

Однако, сравнивая три поединка: Фарибурза с Калбадом, Рустама с Шангулом и Бижана с Фарудом, мы обнаруживаем своеобразие каждой из них. В миниатюре “Поединок Фарибурза и Калбада”, первой из 11 миниатюр поединков рыцарей Ирана и Турана, всадники, у одного из которых отсечена голова и кровь льется ручьями, смотрятся частью безмятежно прекрасного пейзажа с изысканно нежной травой по берегу серебряного ручья, нежно-голубым холмом и золотым небом.

Такой же феерией рисуется картина поединка Рустама с Шангулом, где изящный, грациозный Рустам на огненном скакуне Рахше легко, словно пушинку, поднимает на острие копья своего противника. В миниатюре “Бижан обращает Фаруда в бегство” удар Бижана, рассекающий круп коню, присевшее от тяжести удара животное, брызги крови – все эти жестокие подробности поединка уходят на задний план, заслоненные красотой пейзажа, изящного дворца, голубых и розовых скал, нарядных одеяний персонажей. В творчестве тебризских мастеров середины XVI века все существующие к тому времени композиционные схемы, все изобразительные клише обретают максимальную степень совершенства, тот самый пик, за которым неизбежно следует спад.

Такого совершенства достигают тебризские живописцы и в создании сцен битв армий, как, например, в миниатюре из той же рукописи “Каран убивает Бармана”. По сюжету поэмы, вендетта, начавшаяся с момента убийства Ираджа его братьями,

сначала была ознаменована превосходством иранцев: сын Ираджа Манучехр отомстил за отца, убив своих дядей Тура и Сальма. Но когда военное превосходство перешло к туранцам, их царь Афрасиаб послал войско и племянник военачальника Барман убивает в поединке Кубада, брата иранского военачальника Карана. В битве Каран убивает Бармана тем же копьём, которым был убит его брат, однако, в итоге иранцы проигрывают, и наследного принца Навзара туранцы уводят в плен, заковав в цепи.

Эта миниатюра, в силу своих высоких художественных качеств, приписывается самому Султану Мухаммеду (220, с. 136) и представляет вершину в ряду подобных. Действие происходит ночью. Как известно, время дня никогда не отражается в миниатюрах: фигуры и их окружение изображаются при ярком дневном освещении. Однако, мастер, все же передает ночное время синим звездным небом, факелами, горящими золотым огнем, а также необычно густой бирюзой. На этом фоне плотными рядами

надвигаются человеческие массивы, пестрящие всеми оттенками алого, золотом шлемов, оставляя центральное пространство главным героям: Карану, на скаку сбивающему с седла Бармана копьем, орудием мести. Любопытно, что вверху в центре трое убегающих от преследования туранцев изображены в белых головных уборах, которые в ту пору носили их враги – османские турки.

Миниатюра “Нападение на иранский лагерь” иллюстрирует эпизод, когда туранцы узнают о пьяном разгуле в лагере врага и под предводительством старого полководца Пирана нападают на противника, истребив почти две трети войска. Наутро проясняется картина ночной битвы – все поле залито кровью и завалено трупами иранцев. Белые покрытия шатров разбивают композицию на микропространства, каждое из которых представляет самостоятельную сцену битвы. В колорите, словно отражая весь ужас и трагизм ситуации, преобладают красные, багровые, фиолетовые цвета, ритмично нарушаемые акцентами

белого.

В целом, подытоживая достижения тебризской школы эпохи расцвета в I половине XVI века, мы отмечаем все большее совершенствование мастерства. Однажды найденные, эти приемы все более и более оттачивались, доводились до максимально возможной степени совершенства, за которой следовала их канонизация. Этот процесс уже обозначился в некоторых миниатюрах из Шах-наме Хауфтона. Возьмем один из наиболее предпочитаемых, сюжет борьбы Рахша со львом в момент отдыха Рустама. Так, “Спящий Рустам” конца XIV века (Н. 2153) еще не предвещает такого неистового, взрывного накала, который присущ знаменитому “Спящему Рустаму” из утерянного тебризского списка начала XVI века. В хауфтонском “Спящем Рустаме” это буйство чувств сменяется безмятежно красивой картиной природы. Также и миниатюра “Рустам заарканивает Камуса” из хауфтоновского экземпляра при всем виртуозном мастерстве уступает по силе эмоционального

воздействия своему раннему аналогу из все той же утерянной рукописи. Эта миниатюра, хранящаяся в Музее Искусств в Лейпциге, была уничтожена в годы II мировой войны. Но даже черно-белая ее репродукция передает сложный ракурс центральных фигур и динамично раскручивающуюся спираль композиции.

После переноса столицы в Казвин в 1555 г. тебризские мастера еще долго сохраняют классические традиции тебризской школы, о чем свидетельствуют иллюстрации к еще одному царскому экземпляру “Шах-наме” Фирдоуси – “Шах-наме” 1576 г. для шаха Исмаила II. К работе были привлечены лучшие мастера времени, Садик-бек Афшар, Сиявуш-бек Курчи, Мир Зейналабдин Тебризи, внук устада Султана Мухаммеда. Последний в миниатюре “Исфендияр убивает Бидарафна” демонстрирует виртуозное мастерство и безупречное владение лучшим из наследия классического периода, в том числе батального жанра.

Батальный жанр в XVII веке развивается в рамках работы шахской کتابخانه в Исфахане, а также монументальной живописи (росписей дворца Чехель Сутун). Для нас особый интерес представляет богато иллюстрированная рукопись: биография шаха Исмаила “Алям-арай-и Шах Исмаил Сефевии” начала XVII века. Рукопись начала XVII века содержит один диптих и 19 миниатюр, автором которых является художник Муин Мусаввир. Он являлся ближайшим другом и учеником крупнейшего художника исфаханской школы, тебризца по происхождению, Резай-и Аббаси.

Почти во всех миниатюрах “Алям-арай-и Шах Исмаил Сефевии” фоном служит бледный розоватый холм с сиреневыми отложениями по силуэту. В колорите преобладают контрастные цвета: белые и черные кони, пурпурные и фиолетовые одежды воинов, черные контуры оружия, доспехов. Образ шаха Исмаила во всех миниатюрах унифицирован: это статный молодой мужчина, по размерам превосходящий остальных, в сверкающих белизной одеждах (признак его

религиозного лидерства, святости), в богатстве золотых украшений на картине, в царском головном уборе – типичном для исфаханской моды того времени большом бело-красном тюрбане с красным кызылбашским столбиком, а также эгреттой и плюмажем.

Миниатюры эти представляют одновременно и историческую, и художественную ценность. Чрезвычайно любопытна одна из миниатюр, изображающая битву шаха Исмаила с сыном Ягуб-бека Ак-коюнлу, султаном Мурадом, владеющим обоими Ираками: Ираги-Аджеми и Ираги Араб. Битва состоялась близ Хамадана в 1502 г. В миниатюре изображен переломный момент битвы, когда войско обращается в бегство, а шах Исмаил разрубает султана Мурада на скаку (см. Аббаслы, стр.25).

Но, пожалуй, самый интересный эпизод рукописи иллюстрирует миниатюра “Чалдыранская битва”: в разгар боя шах Исмаил врывается в гущу вражеской армии, наносит удары по врагу и, наконец, в

пылу срубает мечом ствол пушки (известно, что он презирал огнестрельное оружие, как не подобающее настоящему мужчине). Султан Селим, узнав о его подвиге, просит прислать ему эту саблю. Но ему не удается повторить это. Он укоряет шаха, говоря, что тот подменил оружие, на что шах Исмаил ответил: “Сабля та же самая, да вот рука не та!” Одна из самых эффектных, она рисует группу воинов, которую венчает в верхней половине фигура шаха Исмаила на коне, наносящего удар по стволу оружия.

Центральная личность всего сефевидского периода, образ шаха Исмаила запечатлен и в настенных росписях дворца Чехель-Сутун в Исфахане, и в частности, в сцене битвы, решающего сражения с Шейбани-ханом в 1502 г.

Заключение

В искусстве Древнего Востока наряду со сценами инвеститур, пиров, с жанровыми сюжетами существовала, более того, занимал главенствующее

место по степени важности и батальный жанр.

На мусульманском Востоке, и в частности, в самой ранней фазе развития искусства книжной миниатюры, в произведениях арабо-месопотамской школы, батальный жанр отсутствовал — иллюстрировались научные трактаты по механике, ботанике, фармакологии, медицине или же популярные литературные произведения как “Макамы” Харири.

Настоящая история батальной сюжетики, как одного из важнейших в средневековом изобразительном искусстве Ислама начинается с единственного полного манускрипта начала XIII века — миниатюр к поэме Айюки “Варга и Гюльшах”. Оставаясь еще в подчинении древнейших стереотипов, художник в некоторых из миниатюр делает усилие к преодолению застылости, развивает и обогащает действие, вводя в композицию дополнительные персонажи.

Созданная при участии и под редакцией Рашидаддина первая в истории человечества Всеобщая

история, заказанная Газан-ханом и расширенная при Олджайту сохранилась в двух фрагментах, современных автору.

В организации изображения в композициях “Джами ат-Тававрих” ощущаются отзвуки влияния китайских исторических свитков. Разница лишь в том, что в первом случае фигуры помещаются близко друг к другу, так как пространство ограничено боковыми рамками, тогда как в китайских свитках они распределяются по практически неограниченному пространству с большими интервалами.

Несмотря на то, что иллюстративный цикл арабского экземпляра “Джами ат-Таварих” так и остался незавершенным, его изучение значительно обогащает наше понимание искусства, бытовавшего в Тебризе 700 лет тому назад.

Иную картину развития батального жанра дают миниатюры Большого Тебризского Шах-наме или Шах-наме Демотта. Они свидетельствуют о появлении и развитии в батальной тематике, наряду с древней, и

другой линии, не менее устойчивой, раскрывающей новые возможности и переступающей узкие рамки батальной сюжетики. В сценах поединков, в особенности, в т.н. “патетических” миниатюрах рукописи, сложная гамма чувств, яростный накал борьбы, трагизм умирающего в цвете лет героя, триумф победителя и покорность судьбе, обреченность побежденного-такова широкая амплитуда чувств персонажей в Шах-наме Демотта. Конечно, эти изменения происходили на базе старых привычных схем, но как далеко ушли иллюстраторы Шах-наме Демотта от них.

Вторая половина XIV века знаменует период окончательного сложения иконографии всех видов батальных сцен и соответствующих композиционных стереотипов. Таким образом, в III главе выяснив в сравнении характерные особенности батальной темы в XV веке, мы можем обратиться к следующему, XVI столетию, которое знаменует наивысшую фазу развития не только тебризской, но и всей миниатюрной

живописи мусульманского Востока.

Самым характерным для тебризской миниатюры I четверти XVI века является пафос, бьющая через край энергия, сила самоутверждения, которыми была проникнута вся эпоха. В творчестве тебризских мастеров середины XVI века все существующие к тому времени композиционные схемы, все изобразительные клише обретают максимальную степень совершенства, тот самый пик, за которым неизбежно следует спад. Такого совершенства достигают тебризские живописцы и в создании панорамных сцен битв армий.

В целом, подытоживая достижения тебризской школы эпохи расцвета в I половине XVI века, мы отмечаем все большее совершенствование мастерства. Однажды найденные, эти приемы все более и более оттачивались, доводились до максимально возможной степени совершенства, за которой следовала их канонизация. Этот процесс уже обозначился в некоторых произведениях из “Шах-наме” Хауфтона.

Классический стиль перерастал в ходе эволюции в казвинский, затем в исфаханский,

понемногу теряя основные качества эпохи расцвета. Влияние европейского искусства на могольскую миниатюру, а позже и на каджарский стиль, окончательно подорвало его оригинальный характер. Если в момент сложения тебризского стиля в XIII – нач. XIV вв. влияние китайского и центральноазиатского искусства оказалось благотворным, то влияние чуждой европейской традиции, противоречащей в корне условному языку восточной живописи, было решающим ударом, после которого она уже не оправилась. С XVIII в. батальный жанр, как и искусство в целом, переживает в регионе тяжелый процесс длительной деградации.

XIII-XVI ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCAN MINIATÜR BOYAKARLIĞINDA HƏRBI JANR

Azərbaycan incəsənəti çoxəsrlik inkişaf yolu keçmiş, orta əsrlərin memarlıq, tətbiqi dekorativ və təsviri sənət əsərləri, eyni zamanda musiqisi dünya mədəniyyətinin parlaq səhifələrindən olmuşdur. Bunlar öz ifadəsini xalçaçılıq məktəblərinin zənginliyində, zərgərlik məmulatlarının və metal rəsmlərin nəfisliyində, geyimlərin gözəlliyində və özünəməxsusluğunda tapmışdır. Lakin bu incəsənət öz dəqiq və tam təcəssümünü Təbriz məktəbinin miniatür təsvirində tapıb. Hansı ki, bu məktəb bütün 3 əsrlik inkişaf müddətində aparıcı, qanunverici məktəblərdən biri olmuş, heç vaxt öz çərçivəsinə qapanmamışdır.

Həm elmi, həm də bədii dairələrdə miniatür təsvirinə gündən-günə artan, həm də təbriz məktəbinin yeni əsərlərinin tapılması, bu əsərlərin daima genişlənən əhatə dairəsinin öyrənilməsi və sistemləşdirilməsi işin

aktuallığını təşkil edir. Üslub təkamülünün əsas mərhələlərinin təsviri həm əcnəbi, həm də yerli tədqiqatçıların əsərlərində öz əksini tapmışdır. Eyni zamanda, yeni faktlar və nümunələrdə əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşən miniatür təsviri öz tarixinin öyrənilməsində janr yanaşması üsulunu tətbiq etməyə imkan verir. Bu üslun tətbiqini “Vərqa və Gülza”, “Cami-at Tavari” əsərlərində görmək olar.

Öz-özlüyündə təsviri sənətin janrlara bölünməsi yenilik deyil. Bu xarici və Azərbaycan sənətsünaslığında geniş tətbiq edilmiş, janrlar nəzəriyyəsi, onların qarşılıqlı təsviri, təsviri sənətdə2 və daha çox janrın birləşdirilməsi haqqında bir sıra əsərlər dərc olunub. Lakin bunlarda Şərqi incəsənəti və miniatür təsviri kifayət qədər işıqlandırılıb. Əslində Şərqi təsviri incəsənətində və Təbriz, Herat, Şiraz məktəblərinin miniatür təsvirlərində əfsanəvi-mifik, lirik-epik, animalistik, tarixi və döyüz kimi janrların dəqiq bölgüsünə rast gəlmək mümkündür.

Şərq incəsənəti tarixində döyüş janrı hərbi məşq rolunu oynayan ov janrı ilə birlikdə hələ qədimdən başlıca yeri tutur.

Miniatür təsvirinin mövcud olduğu bir neçə əsrərzində, döyüş janrı qaya üzərində, freska, torevtika və keramikada əks olunaraq kifayət qədər sxematik kompozisiyalardan ibarət olmuş və beləliklə də mürəkkəb inkişaf yolu keçmişdir. Bu kompozisiyaların hər biri üslub təkmilləşdikcə tamamilə yeni şəkil alaraq, dar çərçivədən çıxmış və dövrünün tələblərinə uyğun olaraq incəsənətin yeni tərəflərini aşkara çıxarmış, sənətə bir çox yeniliklər gətirmişdir. İllüstrasiyalı Təbriz əlyazmalarının çoxluğu kifayət qədər döyüş süjetlərini ayırmağa imkan verir. Onlar kifayət qədər yüksək bədii keyfiyyətə malik olduqlarından, təkcə bu əsərlərin timsalında döyüş mövzusunun təkamülünü izləməklə Təbriz miniatür üslubunun inkişafını tədqiq etmək mümkündür (məhz bu, bilavasitə bizim vəzifəmizdir).

Seçilmiş mövzusunun xarakter xüsusiyyəti ümumi tarix, hərbi tarix, etnoqrafiya, geyim tarix kimi bir çox

humanitar elmləri birləşdirən tədqiqat aspektlərinin çoğluğundadır. Lakin problemin sənətsünaslıq aspekti, şübhəsiz ki, bizim üçün birinci yerdədir.

“Vərqa və Güsa” əsərindəki illüstrasiyalar silsiləsi Azərbaycan miniatür təsviri sənətində döyüş janrının ilkin nümunəsidir. ən möhkəm və geniş yayılmış janrlardan biri olan döyüş janrı öz mənbəyini Qədim Şərq incəsənətindən götürür. Taxt-tac mərasimlərini, ziyafətləri əks etdirən səhnələr arasında döyüş mövzusunə aid səhnələr başlıca yer tuturdu. Bu səhnələrdə hərbi məşq kimi keçirilən ov təsvirləri, şəhərlərin mühasirəsi, orduların savaşı, əfsanəvi qəhrəmanların təkbətək döyüşləri əks olunmuşdur. Divar naxışları, relyeflər, tətbiqi-dekorativ məmulatlar üzərindəki təsvirlərdən bizə məlum olan toplanmış stereotiplər onların çoxəsrlik ənənəyə tabe olması və dəyişməzliyini göstərir.

Müsəlman Şərqində, xüsusilə kitab miniatür sənəti inkişafının ən ilkin mərhələsində, ərəb-Mesopotamiya məktəbinin əsərlərində döyüş janrı mövcud deyildi, mexanika və ya Xəririnin “Məqamlar” kimi məşhur bədii əsərləri illüstrə edilirdi.

Orta əsrlər islam təsviri sənətində döyüş janrının gerçək tarixi XII əsrin yeganə tam əlyazması olan Əymanın “Vərqa və Gülsa” poemasında işlənmiş miniatürdən başlanır. Hələ də qədim streotiplər tabeçiliyində olan sənətkar bir çox miniatürlərdə donuqluğu dəf etməyə səy göstərir, kompozisiyaya yeni personajlar daxil etməklə səhnəni zənginləşdirir və inkişaf etdirir.

Poemanın türk dilində müxtəlif dövrlərdə yaradılmış 3 variantı mövcuddur: Birini 1371-ci ildə Azərbaycan dilində şair Yusif Məddah, o birini XVI əsrdə Mostarlı Diyayi yazıb. Üçüncüsünü isə azərbaycan şairi Məsihi şah Abbasa həsr edib. Bu da əfsanənin türk dünyasında olduqca məşhur olduğunu göstərir.

İstanbul Topqarı muzeyində saxlanılan 70 vərəq, yəni 140 səhifədən ibarət nüsxəsi gözəl “nəsr/x”-lə yazılmışdır. Minitürlərin keyfiyyəti isə sifarişçinin şah nəslindən olduğundan xəbər verir.

Miniatürlərin miqdarı heyrət doğurur: 71 miniatür poemanın ən əhəmiyyətli məqamlarını illüstrə edir və təsvir materiallarının süjeti ilə təfsilayla tanış olmağa

imkan yaradır. Miniatiurlərin əksəriyyətində surətçıxaranlar və sənətkar tərəfindən edilmiş əlavə izahlar mövcuddur. daha bir xəttat isə personajların bazalarının üstündə onların adlarını yazaraq kim olduqlarını təyin edib.

Bu, mxtəlif məcaralar, müharibələr, taleyin gözlənilməz dönüşləri ilə zəngin və xoşbəxt sonluqla bitən məhəbbət romanıdır. İllüstrasiyaların müəllifi ən maraqlı epizodları seçir, lakin burada personajların psixoloji xarakteristikasına geniş yer ayırmır. Belə ki, o, daxili duyğuları deyil, göz yaşları, fəryad, qətlər kimi zahiri həyəcan təzahürlərini həvəslə əks etdirir.

Bu əhvalat əbül Fərəc İsfəhaninin “Kitab-əl-əqani” əsərinin XX cildindən götürülmüşdür. Bu əsərdə şair Urfa b. Zuzam əl Udri ilə onun əmisi qızı Əfra arasındakı məhəbbət təsvir olunur. Lakin bu hadisə Əyuki tərəfindən döyüş səhnələrinin təsviri ilə əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirilir və məhəbbət mövzusu arxa plana keçir. Əyuki heç bir halda müharibə və döyüş mövzusunda toxunmaq imkanını əldən buraxmır. Əbül-Fərəc gəlmiş baş qəhrəman onun hüzurunda qüdrətli və zəngin Yəmən

şahına çevrilir. Hansı ki, bu şah Əyukinin əsərində Vərqanın gəlişi zamanı iki müttəfiqin aden və Bəxreynin əsiri olur. Sonra onun islamın düşmənləri ilə döyüşləri təsvir edilir. onun sevgilisi ilə qəsrədə adi görüş səhnəsini 40 qulsurun hücumu əvəz edir, o, onların bir hissəsini qırır, digərlərini isə qaçmağa məcbur edir. Özü isə yarımcan halda bulaq başında yıxılıb qalır və bir möcüzə nəticəsində onu burada Suriya şahı tapır. Əslində 71 miniatürdən 25-i döyüş səhnəsidir, qalanları isə aralıq, fasilə xüsusiyyəti daşımaqla, tamaşaçını növbəti döyüş səhnəsinə hazırlayır.

Əlyazmanın miniatürlərdən biri “Rəbi b. Adnanın gecə hücumu” adlanır. Miniatürlərdə ağır silahlı cəngavərlər və piyada döyüşçülər Gülsanın qəbiləsinin sakinlərinə qəflətən hücum edirlər. ölümcül yaralılardan biri yerə sərilib, digəri ağlayır, üçüncüsü isə yaralını çiyinlərində daşıyır. Sənətkar burada döyüş səhnəsinin mətnədə olmayan ətraflı təsvirini verir. İki döyüşçünün müşaiyə etdiyi Rəbi Vərqa və Gülsanın qəbiləsinin bir sakinini öldürür. Əlində yarımçıq piyalə tutaraq diz çökmüş, düşmənin qəfil hücumuna məruz qalan insanı qan

aparır. Solda diz çökmüş Gülsa əllərini qaldıraraq imdad diləyir. Onun önündə isə əlində şərab kuzəsi tutmuş Vərqa təsvir edilir. Personajlardan birinin arxa planda badəsinə şərab süzməsi isə epizodun zaman kəsiyini genişləndirir. Ön planda sol tərəfdə gicgahındakı yarasından qan axan kişi yerə sərilib.

Miniatürçü iki gözəl kompozisiya xüsusiyyəti – simmetriya duyğusu və antiteza fərqləndirir. Bir-birinə düşmən olan iki qrup- sağdan hücum edənlər, soldan hücumə məruz qalanlar, sağda Rəbinin atlıları, solda hücumə məruz qalmış qəbilənin dinc sakinləri qarşı-qarşıya qoyulur. Lakin bu halda bütün hadisələr qarşılıqlı surətdə tarazlanır. Simmetriya oxu Rəbinin başı ilə onun atının dırnağından keçir.

Çoxfiqurlu “Bəni Şeybə və Bəni Zəbba qəbilələri arasında döyüş” miniatürünün yuxarısındakı yazı belə səslənir: Nə qədər vuruş, çaxnaşma, dəhşətli fəryadlar, nə qədər boz, ağ və kürən at kişnəmələri ...” İlk nəzərdə qarşılıqlı təsiri bağışlayan mənzərədə 11 fiqur miniatürünü şaquli 2 yerə bölən ciddi simmetriya hüdudlarına tabe

edilib. Hər hissədə 3 atlı və 1 həlak olmuş döyüşçüsü yerləşdirilib. Solda 2 piyada, sağda isə atın sağrısına yıxılmış yaralı əks olunub.

Vərəqin aşağı hissəsində yerləşən “Rəbi Vərəqanın atasının başını 2 yerə çapır” miniatürü yuxarıdan və aşağıdan “Belə deyib o qeyzlə döyüşə atıldı”. Və döyüşlərdə sınaqdan çıxmış qılıncı ilə heyrətamiz zərbə endirərək onu iki yerə parçaladı” mətni ilə haşiyələnir. Sonrakı dövrlərin sürətçixaranı onların adlarını başları üzərində göstərib. Başqa miniatürlərdə olduğu kimi, bu miniatürdə də ciddi simmetriya hökm sürür, lakin digərlərindən aşağıdakı maraqlı ünsürün olması ilə seçilir: Xomamın sıçrayaraq dartılan atı, kompozisiyanın sol hissəsində Rəbi və yoldaşlarının tutduğu yerə bərabər yer tutur. sanki herbari vərəqlərində olduğu kimi yastı, lay-lay bölünmüş kollar baş verən hadisələri naxış kimi əhatə edir. Onlar dekorativ və şərtidir, çünki atlı döyüşçülərin boylarından hündürdülər. Onların birinin gövdəsi nar meyvələri ilə örtülüb, çətiri isə iki şanagül çiçəyi ilə

tamamlanıb. Belə mövzuya Şərq torevtikasında tez-tez rast gəlmək olar.

“Gülşa Rəbi ilə döyüşə gedir” miniatürünün olduqca maraqlı nəticəsi ondadır ki, bu miniatür “Rəbi ben Adnan Vərqanı öldürmək üçün Gülsanı buraxdıq da, Gülşa zirehlərini geyindi, qılıncını qımında bərkitdi və əlinə nizə aldı” beytlərinə uyğun gəlir. Sonrakı dövrlərin xəttatı səhvən Gülsanın adını Rəbinin başı üzərində qeyd edib. Burada şübhə ola bilməz, çünki mətnə görə Gülşa kişi ipək örtüyünə bürünüb. Vahid üfiqi xətt üzrə sənətkar iki müxtəlif hərəkəti və məkanı: - sağda Gülsanın olduğu şəhəri, solda isə uzaqlaşan Rəbini yerləşdirir. Hər bir hissəsinin müstəqilliyini nəzərə çatdırmaq üçün sənətkar onları iki paralel xətt ilə ayırır.

“Gülşa Rəbinin ordusuna yaxınlaşdı” miniatürlərdəki növbəti həyəcanlı və psixoloji cəhətdən dolğun epizod, məndə olduğu kimi kifayət qədər soyuq şərh edilib: “Bu şəfəqsəçan gözəl at belində yola düşdü. Rəbinin ordusu qarşısına yetişəndə, vəziyyətə bələd olmaq üçün hərəkətsiz donub qaldı, çünki hiyləgərlik cəhətdən

çox qüdrətli idi". Gülsa, Vərqa və Rəbi sağdan sola başları üzərindəki yazılarla işarətlənib. Burada da "başlıq qorxusu" adlanan qədim qayda sənətkarı döyüşən Rəbinin ayaqları altında dovşan, digər boş yerlərdə isə quşları yerləşdirməyə vadar edib.

"Gülsa ilə qalibin əlbəyaxa döyüşü" miniatürü böyük maraq kəsb edir. Burada Qalib atın başını bədənindən ayırır, qız isə Qalibin atının qabq ayaqlarını dizdən yuxarı çapır. Bütün bu hadisəni buz digərləri kimi təfəsilatı ilə miniatürdə seyr edirik: "O qızı ikiəlli kəməmindən tutdu, qız isə hiddətlənmiş fil kimi onu özünə tərəf çəkdi". Solda atın üstündə Qalibin əlbəyaxa döyüşdən qabaq atdığı nizə və şəmşiri (əyri qılınc), sağda yuxarı hissədə Gülsanın yerə atılmış qalxan və qılıncı təsvir edilib. Sənətkarın mətnədə silahların təsvirinə dəqiqliklə riayət etməməsi nəzərə çarpır: tez-tez şəmşir. "tiq" (qılınc) və "xəncər" in yerini dəyişdirir.

"Vərqa və Gülsa" XII əsrin əvvəlindən, yəni monqol yürüşlərinə qədərki dövrdən bizə tam həcmdə gəlib çatmış yeganə əlyazmadır. Əlyazmanın miniatürləri onun mətn

hissəsini bütün sahəsi üzrə üfüqi şəkildə bölür. İlk miniatür istisna olmaqla qalanları hekayə xüsusiyyəti daşıyır. Onlar qətiyyətlə sərt ənənəvi çərçivələrdən bəhs etməyə imkan verir, çünki həm qəhrəmanların surətləri, həm heyvanlar, həm də bitki aləmi süjetin və hərəkətin xüsusiyyətindən asılı olmayaraq, daima mövcud olan ünsürlərdir. Kompozisiyanın quruluşunda mətndən asılı olmayan, bəzən isə hətta ona zidd olan bir sıra möhkəm qaydalar mövcuddur. Simalar, hərəkətlər, geyim də daxil olmaqla bütün təsvir ünsürləri ciddi şəkildə hədudlanır.

Sima tipinə gəldikdə isə, qeyd etmək olar ki, onlar aybənizdir, sifətləri girdə və çəhrayı, ağız balaca, dodaqları qıpqırmızı, yanaqları isə tünd çəhrayıdır. Simanı iki hörük və ya iki dəstə saç dövrəlyir, üçüncüsü isə çiyinlərindən dala sallanıb. Alnında ayrılan saçlar sifəti tac şəklində dövrələyir.

Badamvari uzunsov, iri, incə cizgili və yuxarıda yerləşən gözləri qövsvari qaşlar tamamlayır, baxışlar yuxarıya zillənib, qara göz bəbəyini gözün ağı əhatə edir,

gözün özü isə uzun cizginin köməyi ilə böyüdülərək daha iri görünür.

Bu personajların siluətləri gödək, enli kürkdir və hamısı bir-birinə oxşayır. Bədənə demək olar ki, diqqət verilmir, sənətkarı daha çox maska kimi şərh edilən sifət maraqlandırır. Hər halda qəhrəmanların duruşu hərəkətin mənasını konkretləşdirmək məqsədilə fərqləndirilir. Atlılar çox vaxt silahı 2 əlli tutur, bəən isə yüyəni çox yuxarı qaldırırlar, bu da natiq duruşunu xatırladır, başlar sanki dəbilqələrin ağırlığı altında bir qədər əyilmişdir.

Heyvanların şərhini də həmin şərtilik fərqləndirir. Demək olar ki, bütün miniatürlərdə təsvir edilib. Onların yolu dəstə-dəstə boyunlarına səpələnib, bir dəstə isə alını örtür. Quyuqları bir qayda olaraq düyün kimi bağlanıb, bəzən isə sərbəst yellənir. Əgər at sakit durubsa, onun 4 dırnağı da yerə toxunur, dizləri düz, başı isə əyilmişdir. Bəzən at şahə qalxır, başını dik qaldırır və ya yana əyərək kişnəyir. Əgər at asta gedirsə, onun iki ayağı yerə möhkəm dirənib, o biri ikisinin isə yalnız dırnaqlarının ucları yerə toxunur. At döyüşün gərginliyindən çömbəlibsə, onun iki

arxa qılçası paralel surətdə bükülüb, dırnaqları tamamilə yerə toxunur, bu zaman iki qabaq qılçası düzbucaq şəklində bükülərək atın altına qısılib. İnsanlar və heyvanlarla yanaşı təsvir sisteminin şərtiliyini göstərən üçüncü sübut peyzaj ünsürləridir. Miniaturlərdə verilən peyzaj ən bəsit, ən yığcam formadır. Məsələn, torpağın hüdudları dəqiq çəkilməyib, bütövlükdə yer və göy təsvirlərinə olduqca az təsadüf etmək olar.

Miniatur kompozisiyasında simmetriya qanunu, hissələrin tarazlığı əsas götürülür. Bəzi miniaturlərdə simmetriya oxu olduqca aydın işarələnib. Bu - altında sevgililər Vərqa və Güişahın qucaqlaşdığı hündür ağac və ya bir-birinin görüşünə çaparaq gələn Vərqa və Rəbini ayıran sərv ağacı da ola bilər, halbuki mövzunun əsasını burada qəhrəmanların döyüşü təşkil edir. Maraqlıdır ki, rəssam Əbd-əl-Mumin simmetriya oxunu nəzərə çatdırmaq məqsədi ilə bəzən kompozisiya çərçivəsini hər hansı təsvir ünsürü ilə işarələyir. Bizim miniaturdə mərkəzdə duran sərv ağacı açıq-aşkar kompozisiya çərçivəsinin yuxarı hüdudundan kənara çıxır.

Bəzən simmetriya oxu o qədər də diqqəti cəlb etmir. Məsələn, "Rəbi Banu Şeybə tayfasının ordusuna qalib gəlir" səhnəsindəki dekorativ kolun bu rolu oynaması faktı, demək olar ki, nəzərə çarpmır. Bu işarələnməyə də bilər, bu halda təsvirlərin tarazlığı öz-özlüyündə kompozisiyanın simmetriyasını müəyyən edir. Məsələn, "Qaliblə Gülsanın təkbətək döyüşü" miniatürünün hər iki tərəfində, sağda və solda ölmüş və şikəst edilmiş atlar, habelə yerə atılmış silahlar təsvir edilib. Sağdakı atın üzərindəki boşluğun əks tərəfdəki boşluqdan böyük olması, kütlələri tarazlaşdırmaq üçün rəssamı qalxan təsviri əlavə etməyə vadar edir.

Poemanın mətni ilə onun illüstrasiyaları arasındakı əlaqələr 3 səviyyə təşkil edir: bu, sənətkar üçün bilavasitə mənbə olan süjet xətti, hadisə ilə onun təsviri arasında uyğunluq, poema qəhrəmanlarının sözlə təsviri və rəsmi arasındakı əlaqədir. Və nəhayət, rəssam Əbu əl Mumin və poemanın müəllifi Əyukinin əldə rəhbər tutduğu qaydalar arasındakı əlaqələr vasitəli olduğu qədər aydın və gerçəkdir. 71 miniatürdən ibarət silsilə boyu rəssam illüstrə etdiyi mətnə tamamilə məhəl qoymur. Hətta miniatür,

mətnindəki epizoda uyğun olsa belə, bu yalnız müəyyən arxetipin, poema mətninə əhəmiyyətli dərəcədə təsir etməyən kompozisiya həlli variantlarıdır.

Bəzi hallarda rəssam elə bir səhnəni illüstrə etmək problemi ilə üzləşir ki, özünün kompozisiya trafaretlərinin repertuarında münasib heç nə tapmır, bu isə onu açıq-aşkar çaşdırır. "Qalibin başını bədənindən ayırmış, əlində qılınc onun cəsədi qarşısında duran Vərqa" miniatürü və ya "40 quldurla savaştan sonra bulaq başında yerə sərilmış Vərqanı Suriya çarı tapır" miniatürləri belə səhnələrdəndir. Sənətkar öz ehtiyat qüvvəsinə müraciət edir və onlardan var gücü ilə istifadə etməyə çalışır. Sonuncu miniatürdə mərkəzdə bulaq sularından hündür dekorativ ağac yüksəlir, ondan sağda hərəkətsiz duran atlı fiquru, solda isə əldən düşmüş Vərqanı çiyində daşıyan nökrə təsvir edilib, yalnız bu qrup poemanın mətninə uyğundur.

Nəticədə əlyazmanın hansı miniatürünə müraciət etsək, artıq çoxdan təşəkkül tapmış təsvirçilik sisteminin dərin köklərinə təsadüf edirik. Əbd əl Mumin məhz belə təsvir və ikonoqrafik stereotiplər ehtiyatına əl atır.

Təkbətək döyüş, dialoq, çoxfiqurlu döyüş səhnələrinin əksəriyyəti zaman və məkandan kənarında mövcud olan standart kompozisiyalardır, odur ki, bunlar öz şərtiliyi səbəbindən miniatürdə, keramikada, metalda, və s. ixtiyarı süjet yaradır. Mətn üzrə konkret hərəkət və ya nümunələrin aydın surətdə nəzərdə tutulan döyüş epizodlarından söhbət getsə belə, bu heç nəyi dəyişmir. Sənətkar üçün əsas poetik mətn deyil, təsvir ənənəsidir. Belə bir sual yarına bilər ki, o bunu nə dərəcədə şüurlu həyata keçirir. Cavabı miniatürlər, daha doğrusu, rəssamın özünün onların üzərində həkk etdiyi yazılar verir. Bu, sənətkarın miniatür qəhrəmanlarının müəyyənlişməsi probleminin çətinliyini yaxşı anladığına dəlalət edir.

Firdovsi "Şahnamə"sində və monqol istilasına qədər dövrün təsviri sənətində qəhrəmanın səciyyəvi xüsusiyyətləri sabit təsvir qaydaları çərçivəsində qalır, eyni zamanda vahid ədəbi dastan və təsvir silsiləsi çərçivəsində inanılmaz təsvir müstəqilliyi əldə edir. Formal nöqtəyi-nəzərdən qəhrəmanın maskası, təsviri və ədəbi hekayələrin gedişində ardıcıl məkan-zaman dəyişikliklərini bilavasitə

ifadə edən özünə məxsus işarədir. "Şahnamə"nin mətnində qəhrəmanların identifikasiya meyarı əksər hallarda onların şəxsi adlarıdır, onlar personajların zaman və məkan daxilində zahirən müxtəlif olan əlamətlərini qəhrəmanın vahid ontoloji surəti ilə birləşdirir.

Kulturoloji planda ədəbi və təsvir estetikasının paralelliyinə, gavra vəhdətinə bundan uğurlu nümunə tapmaq çətindir. İncəsənət tarixçəsi üçün bu kitab sənəti abidəsi ona görə dəyərlidir ki, şairlə rəssamın əsərə yanaşma eyniliyi poemanın zahiri laylarında, süjetində deyil, onun qaydasında, dilindədir.

Poemanın əlyazmanın tərtibatından 2 əsr əvvəl yazıldığına baxmayaraq təsvir dili onun poetikasına əsasən poemanın dili ilə eynidir. Və belə təsvir qəliblərinin möhkəm sabitliyi ilə üzləşdikdə onların qədim, yəni "Vərqa və Gülsa"nın yazıldığı dövrə müvafiq olduğunu güman etmək olar. Təsvir qaydasının qədimliyini, poema süjetlərinin xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq, kompozisiya sxemlərinin 3-4-dən çox olmayan ifrat dərəcədə say məhdudluğu sübut edir. Əlyazmanın

müəyyənləşməsi məsələsində rəylər müxtəlifdir. Rəssamın "Əl Xoyi" ləqəbinə istinad edən Azərbaycan tədqiqatçıları A.Qazıyev və K.Kərimov miniatürləri, güman ki, haqlı olaraq bizim incəsənətin nümunələri hesab edirlər. Türk tədqiqatçıları Əhməd Atəş, habelə Kamal Özərgin üslubuna görə onu XII-XIII əsrlərin Anadolu əlyazmalarına daha yaxın hesab edir. Qrube onun üslubunu Turfan Bəzəklik məbəd freskaları üslubu kimi müəyyən edir.

Əgər "Vərqa" miniatürlərinin ənənələrinin qədim əsrlərdən gəldiyini, poemanın yazıldığı dövrü, yəni XI əsrin əvvəlini, xüsusilə Səlcuq dövründə türkdilli xalqların, o cümlədən Anadolu və cənubi Azərbaycan arasında olan daimi

sıx əlaqələri nəzərə alsaq, böyük imperiya olan Səlcuq səltənətinin vahid üslubunun olduğunu güman etmək olar.

Qeyd etmək lazımdır ki, yuxarıda adı çəkilən G. Özərgin Konya mədrəsələrindən birində Konya qazısı İzzətdin Məhəmməd ər Razinin 651/1253-cü ildə tərtib etdiyi "Vəqfnamə" əlyazmasını aşkar edib. Sənədi təsdiq edən 50 imza arasında "Əl şeyx Məhəmməd

əl Xoyi” imzası onun diqqətini cəlb edir. Bu, çox güman ki, nəqqaş Əbd əl Muminin adıdır.

II Fəsil

XIV əsrin əvvəlində Hülakülər Təbrizi paytaxt etdikləri dövrdən başlayaraq, Qazan xan və onun vəziri Rəşidəddənin dövründə türk-monqol, daha doğrusu, Elxanilər sülaləsi hakimiyyətinin yaradıcı mərhələsi başlanır. Məhz Rəşidəddinin iştirakı və redaktəsi ilə yaradılmış "Ümumi tarixə" ("Cami ət-Təvarix")-nin miniatürlərində döyüş mövzusu xüsusi mövqe tutur, illüstrasiya silsiləsində aparıcı yerlərdən birinə malik olur, lakin onun saray kitabxanası rəssamlarının müxtəlif yaradıcılıq təcrübələri üçün meydana çevrilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Əlbəttə, Elxanilərə qədər də döyüş mövzusunda böyük əhəmiyyət verilirdi, XIII əsrin əvvəli Səlcuq dövrünün "Vərqa və Gülşa" əlyazmasındakı həmin mövzuda yazılmış miniatürlərin miqdarı bunu təsdiq edir. Burada 71 miniatürdən 25-i, yəni üçdə birindən çoxu döyüş səhnələridir. Habelə ənənənin dirçəlişini və XV əsrin

birinci rübündə Teymurləng imperiyası dövründə "Cəmi ət-Təvarixin" illüstrasiyalarının yeni dalğasının yaranmasını misal göstərmək olar.

Lakin nə birinci, nə də ikinci halda yaradılmış əsərlər qüdrətinə və yaradıcılıq potensialına görə hazırda Edinburq və Londonda saxlanılan Rəşidəddin dövrü nüsxələri ilə müqayisə edilə bilməz. Ədəbiyyatda kifayət qədər işıqlandırılmış "Cəmi ət-Təvarixin" və onun illüstrə olunmuş nüsxələrinin yaranma tarixi nəzərə alınmasa, qeyd etməliyik ki, Elxanilər dövründən bizə yalnız iki fraqment gəlib çatmışdır. (Edinburq Universitet Kitabxanasındakı və əvvəllər London Asiya cəmiyyətində - hazırda şəxsi kolleksiyada olan nüsxələr). Məsələn, Qazan xanın sifariş etdiyi, Olcaytu dövründə genişləndirilmiş, Rəşidəddinin iştirakı və redaktəsi altında yaradılmış "Umumi tarix" in, müəllif yaşadığı dövrdən bizə iki hissəsi gəlib çatmışdır. Əvvəlcə bu nəhəng əsər üç cildə bölünmüşdü. "Tarixi Qazani" adlanan birinci cildə monqolların tarixi daxil edilmişdi. O, iki hissədən ibarət idi: birinci hissə türk və monqol qəbilələrinin tarixindən,

nəsil tarixindən, əfsanələrdən, ikinci hissə isə Qazan xan taxta çıxana qədər Çingiz xanın tarixindən bəhs edirdi. İkinci cild də birinci kimi iki hissədən ibarətdir: birinci - bizim dövrə gəlib çatmayan Olçaytunun doğum günündən əsərin yazıldığı vaxta qədər bioqrafiyası (710/1310-cu il), daha çox həcmli olan ikincisi isə - Avrasiyanın qeyri-monqol xalqlarının tarixidir. Buraya müqəddimə və iki alt fəsil daxildir. Bu fəsillərin iki hissədən ibarət olan birincisi İran və Ərəbistanın qədim şahlarına, ikincisi isə Peyğəmbərin, xəlifətin, xəlifətdən sonrakı sülalələrin (Qəznəvi, Səlcuq, Xarəzmşahlar, İsmaililər) tarixinə, türklərə, çinlilərə, yəhudilərə, firənglərə və hindlilərə həsr edilib.

Əsərlərinin sonrakı nüsxələrində bu həcmli cildi iki ayrı-ayrı cildlərə böldülər. Və nəhayət üçüncü və axıncı cild coğrafi idi və bizim dövrə qədər gəlib çatmayıb.

London və Edinburq arasında bölünmüş ərəb nüsxəsi II cildin II hissəsidir, yəni Avrasiyanın qeyri-monqol xalqlarının tarixini və əlyazmanın mətn hissəsinin yarısını təşkil edir. Müqəddiməsi yoxdur, lakin İran və Ərəbistanın

İslama qədərki şahlarından bəhs edən birinci hissə tam şəkildə Edinburq hissəsində qalıb. İki hissə (qisim), Peyğəmbər və xilafətin tarixindən bəhs edən fəsil Edinburq hissəsində başlanır və London hissəsində davam edir. Mömin xəlifələr və ilk Əməvilərdən bəhs edən 35 vərəqdən ibarət böyük hissə çatışmır, lakin 47 səhifəlik son hissə Edinburqda saxlanılır.

Xilafətdən sonrakı sülalələr haqqında fəslin əsas hissəsi də Edinburqdadır: bu hissədə Qəznəvilər haqqında tam, Səlcıqlar haqqında isə qismən məlumat verilib. Xarəzmçin, yahudilər və Hindistan haqqında fəsillər London hissəsindədir.

Beləliklə, iki hissə 400 səhifəlik əlyazmanı bəipa etməyə imkan verir, halbuki onlar əsərin təkçə yarısını - ikinci cildin ikinci hissəsini təşkil edir. Bütövlükdə cild 109 miniatürdən və 23 səhifədən ibarət Çin imperatorlarının təsvirlərinə aiddir. Hindistan tarixinin sonu - 714/1314-15-ci il onun həqiqi yaranma tarixidir. Bütün bunlar isə Rəşidəddinin şəxsi himayəsinə dəlalət edir.

Kulturoloji və tarixi-mədəni əhəmiyyət kəsb edən bu əlyazmaların çox əsrlik tarixi maraqlı və ibrətamizdir. Rəşidəddin tərəfindən salınmış, elm və incəsənət şəhəri olan Rəbi Rəşidi, Rəşidəddinin edamından sonra qarət edilsə də, əlyazma XIV əsr boyu Təbrizdə qorunub saxlanılıb. Bu əlyazma Elxan Əbu Səidin sarayında atası kimi baş vəzir vəzifəsinə yüksəlmiş Rəşidəddinin oğlu Qiyasəddinin kitabxanasında da saxlanıla bilərdi. Onun hakimiyyəti dövründə yaradılmış Böyük Təbriz Şahnaməsinin bir sıra miniatürləri bunu sübut edir. XV əsrdə əsərin ərəb nüsxəsi Teymurləng Heratında mövcud idi. Onu işğal edilmiş Təbrizdən qənimət kimi Teymurləng şahzadələri, ilk növbədə Baysonqur gətirə bilərdi. O, Şahruxa məxsus idi və onun möhürünü daşıyırdı. Çox güman ki, Hafizi Əbru öz əsərləri üzərində işləyərkən onu təhlil edib. Eyni zamanda silsiləsi tam həcmdə qorunub saxlanıb, çünki onların hamısı Teymur dövrünün sonuna qədər illüstrasiyalar üçün nümunə olub.

Sonralar həmin ərəb nüsxəsi Hindistan moğollarının mülkiyyətinə keçir.. İmperator Əkbər (1556 -1605-ci

illərdə hökmranlıq edib) illüstrə edilmiş tarixi əsərlərin yaradılmasına himayədarlıq edirdi, onlardan birincisi olan "Tarixi Əlfi" İslamın 1000 illiyinə həsr edilmişdi. Əkbər "Cami ət-Təvarixin" bir hissəsini, Çingizilərin tarixini öz tarixinə daxil etmişdir. Həmin dövrdə əsərin fars variantı itirilmişdi, ona görə də əsəri yenidən ərəb dilindən fars dilinə tərcümə etmək lazım gəlmişdi. Ola bilsin ki, məhz həmin nüsxəni tərcümə ediblər. O, son dövr Moğollarının da əlinə keçmişdir, güman ki, miniatürlərə verilmiş şərhlər onların dəst-xəttinə məxsusdur. Nə Cahangirin, nə də Şah Cahanın (1628-57-ci illərdə hakimiyyətdə olub) kitab sənətinə olan marağı heç vaxt itməyib, onlar nüsxələrin şəxsi kolleksiyalarına daxil olma tarixini əlyazmalar üzərində özləri qeyd edirdilər. Məsələn, Teymuri şahzadəsi Məhəmməd Cuki üçün 844/1440-cı ildə yaradılmış "Şahnamə" Baburdan tutmuş Auranqzebə qədər bir sıra moğol imperatorlarının möhürünü daşıyır, əlavə olaraq yapışdırılmış vərəqdə Cahan şahının öz xətti ilə yazdığı məlumatı verilir, burada deyilir ki, 1037- ci il II Cumadın

6-da (1628-ci il fevralın 12-də) o, taxta çıxan gün əlyazma şah kitabxanasına daxil olub.

Elxanilər Təbrizindən, Teymurilər Heratından, moğol Hindistanından Viktoriyanın İngiltərəsinə keçən uzun müddətli və mürəkkəb tarixinə baxmayaraq "Cami ət-Təvarixin" ərəb nüsxəsi heyrətamiz dərəcədə yaxşı vəziyyətdə qalmışdır. Miniaturlərin toxunulmaz qalması da böyük uğurdur. Halbuki başqa cür də ola bilərdi. Çünki Qacar dövründə belə hallar olduqca geniş yayılmışdı. Bu miniaturlər Təbriz üslubunun formalaşmasının ilk addımlarını göstərir. "Cami ət-Təvarix" əlyazmasının ərəb nüsxəsinin tekstoloji və sənətşünaslıq təhlili əlyazmanın yaranma tarixini təqribən müəyyən etməyə imkan verir. 40 səhifəlik mətni bitirmək üçün surət çıxarana bir il vaxt verilmişdi, surət çıxarmanın tarixi 714-1314-cü il göstərilib, güman ki, illüstrasiyalar da həmin müddətdə hazırlanmalı idi. Bu onu göstərir ki, sənətkar və onun köməkçiləri Çin imperatorları və onların əyanlarının portretləri hesaba alınmasa, hər 2-3 gündən bir, bir miniatur hazırlamalı idi. Müqayisə üçün qeyd etmək lazımdır ki, iki

əsr keçəndən sonra Əkbərin kitabxanasında işləyən moğol rəssamları bir miniatürün yaradılmasına iki aya qədər vaxt sərf edirdilər, doğrudur, onların əsərləri iri formatda və mürəkkəb idi, bəzən yüzə qədər fiquru əhatə edirdi.

"Cami ət-Təvarixin" ərəb əlyazmasının son tədqiqatlarından birində əlyazmanın miniatürlərinin müəllifliyi haqqında yeni fərziyə irəli sürülür: "Elxanilər İranın məhdud aləmində dövlətin hakim dairələri ilə sənətkar aləmi arasında sıx əlaqələr mövcud idi, Rəşidəddin ilə təsviri sənət və xəttatlığın ənənəvi inkişaf etdiyi - Kaşan şəhəri arasındakı münasibətlərdə bu özünü xüsusilə büruzə verirdi. Bu halda Məhəmməd ibn Əl Əfif əl Kaşi "Cami ət-Təvarixin" ərəb nüsxəsini illüstrə edən baş rəssama uyğun gəlir, çünki salnamələrdəki məlumatlara görə o, Rəşidəddinə işləyirdi. Eyni zamanda həmin müəllif qeyd edir ki, ərəb nüsxəsinin miniatürləri onun müasiri olan islam dünyasının qalan təsviri sənətindən tamamilə fərqlənir. Əsərlərin əksəriyyəti bizim adət etdiyimiz rənglə dolğun qatlardan daha şəffafdır, yuyulma üsulu ilə işlənib, qırmızı, mavi, qəhvəyi, bəzən isə

yaşıl və sarı boyalar üstünük təşkil edir. Digər geyim hissələrində geyimin qollarında, əmmamələrdə olan dekorativ lentlərdə tez-tez gümüş və qızıl boya ləkələrinə təsadüf edilir. Gözlərə və yanaqlara da gümüş cizgilər çəkilir. London nüsxəsində (Ərəb nüsxəsinin bir hissəsi) miniatürlər texnika və formatı ilə fərqlənir, bu isə şübhəsiz, onlar üçün nümunə rolu oynamış təsvirlərin müxtəlif üslublara məxsus olduğunu əks etdirir. Koloristik xüsusiyyətinə görə Peyğəmbərin həyatını əks etdirən üç miniatür ən parlaq nümunələrdir. Buraya tünd qırmızı boya ilə yanaşı zəhər kimi yaşıl, parlaq göy boyalar da daxil edilib. Bəzi hallarda rəssam bu miniatürlərə yaşıl boyanı daxil edərkən, onu sanki qırmızı boya ilə qarşı-qarşıya qoyur, "Peyğəmbər Bədr savaşı ərəfəsində öz ailəsini sığınacağa göndərir" miniatüründə atlıların geyimi və atların çulu arasında yaşıl ilə qırmızı boyaların ahəngini buna misal göstərmək olar. Peyğəmbərin həyatından digər iki miniatürdə parlaq göy boya ilə yuyulıma texnikası vasitəsi ilə geniş surədə tətbiq edilir, ondan o cümlədən miniatürün haşiyələnməsindən istifadə olunub.

"Möhəmməd Peyğəmbər Bəni-Nadir qalasının təslim olmasını qəbul edir" miniatüründə Peyğəmbərin atının çulu, əbasının yaxalığı və qolları, digər personajların geyim və əmmamələrinin cizgilənməsi üçün parlaq göy boyadan istifadə edilmişdir. Qalanın hasarlarında, pəncərə arası hissələrdə, həmçinin əlyazmanın haşiyəsində, Hindistan fəslinə işlənmiş frontispisdə və digər hallarda həmin boyaya təsadüf edirik.

Buna əsaslanaraq surət köçürən Möhəmməd İbn əl Əfif əl Kaşinin əlyazmanın baş rəssamı deyil, rəssamlardan biri kimi iştirakı haqqında C. Rəbinin fikri ilə razılaşmaq olar. Onun əslən Kaşandan olması təkcə bədii təhsilindən deyil, Kaşan keramikası və Səlcuq təsvir ənənəsi üçün səciyyəvi olan təsvir üslubundan xəbər verir. Əvvəlki fəsildə nəzərdən keçirdiyimiz Əyukinin "Vərqa və Gülşa" əlyazmasına miniatürlər də həmin üslubun nümunələrindəndir. Emalatxanaların yaranması dövründə Elxanilər dövrünün gələcək üslubunun tərkib hissələrindən yalnız biri olan bu üslub, təsviri sənətdə açıq-aşkar köhnəlmiş inkişaf imkanlarından məhrum olmuş cərəyan

kimi tezliklə öz ehtiyatlarını itirdi. Ola bilər ki, emalatxanada çalışan 20 türk mənşəli sənətkarın əmək haqqı onun əmək haqqından aşağı idi, lakin bu asanlıqla həm ictimai, həm də peşəkar mövqe nöqtəyi nəzərdən, xəttat və rəssamlıq statusu arasında mövcud olan müqayisə edilməz fərqlə izah etmək olar.

Həqiqətən, yalnız 1522-ci ildə Şah İsmayılın dövründə Kəmaləddin Behzadın şah kitabxanasının baş kitabdarı vəzifəsinə təyin edilməsi naqqaş sənətinin xəttat sənəti üzərində üstünlüyü olmasa da, status bərabərliyini təsdiq edir.

Nəhayət, miniatürlərin statistik təhlili bütün bu fərziyyələrə son qoyur və qətiyyətlə əlyazmanı illüstrə edən rəssamların türk mənşəli olduğu qənaətinə gətirir. XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlinə qədər təsviri sənətdə, ədəbiyyatda, mədəniyyət tarixində türklərin təsiri əhəmiyyətli rol oynayır.

Miniatürlərin hər şeyə üstün gələn üslub vəhdəti və təsvir ifadəsinin ümumilliyi o qədər aydındır ki, hər hansı sənətkara öz üslubunu işləyib hazırlamaq imkanı verilir.

Ehtimal ki, artıq XIV əsrin birinci onilliyində "Ümumi tarixin" surət çıxarılmasına yönəlmiş miqyaslı dövlət proqramı üslubun təşəkkül tapmasına yardım edir, tədqiq etdiyimiz Edinburq və London əlyazmalarının yaranma dövründə ciddi üslub qaydası təşəkkül tapır. Sonrakı iki əsrdə, XIV və XV əsrlərdə, habelə sonralar da ona riayət edirdilər.

Xəttatlıq sənəti bizə öz heyvətəmiz qüdrətini nümayiş etdirir - klassik nümunələrin incəliklə öyrənilməsinə və tədqiqinə əsaslanan sənət xəttata öz fərdi üslubunu işləməyə imkan vermir. Xəttatlıq sənəti tarixində öz dəst-xəttini, yeni üslubunu sənətə gətirmiş yalnız bir neçə islahatçının adı qalıb. İbn Mukla, İbn əl Bəvvab, Yaqut Müstəsimi və Mir Əli Təbrizi bu sıradandır.

Emalatxananın yüksək məhsuldarlığı və iş ahənginin arasıkəsilməzliyi ilə ayaqlaşmaq üçün rəssamlar müəyyən trafaretlərə riayət etməli idi. Məsələn, hər hansı hökmdarın şahlığı taxt-tac səhnəsi ilə illüstrə edilirdi, bu da təsvir olunan personajın kimliyindən asılı olaraq yüngülcə dəyişikliyə məruz qalırdı. Təhmirası xəttatlar və silahlı

döyüşçülər, öz səltənəti dövründə müxtəlif sənətləri, o cümlədən silah ustası sənətini yaymış Cəmşidi isə müxtəlif ustalar əhatə edir. Çox vaxt döyüş səhnələrində də qarşı-qarşıya duran rəqib orduları hər hansı əşya - qaya, kollar və s. ayırır, təqib səhnələrində isə hər iki ordunun hərəkəti eyni istiqamətdə olsa belə, orduları bir-birindən nə isə ayırır. Səhnə məhz həmin döyüşün xüsusiyyətlərini heç də həmişə əks etdirmir. Vərəqin müvafiq sətirlərini oxumadan, "Taş və Əbu Əli Simçuri" səhnəsini "Mahmud İbn Sabuktekin və Əbu Əli Simçuri" miniatüründən ayırmaq çətindir. Maraqlıdır ki, əgər geyim və silah təsvirlərini əsas götürsək, "Panadva və Kaurava savaşı", "Ölümçül halda yerə sərilməmiş Lanka çarı Ravana" kimi London əlyazmasının iki miniatürünü daha çox Qəznəvilər dövrünün səhnələri kimi qəbul edirik.

Silahların sayı ilə fiqurların sayı arasındakı uyğunsuzluq fərdi yanaşmanın yoxluğuna dəlalət edir, çox vaxt silah azlığı nəzərə çarpsa da, "1020-ci ildə Mahmud İbn Sabukteginin ordusu geri çəkilmə təsəvvürü yaradaraq Axanqarandan olan Quri hökmdarı Məhəmməd İbn Suri

üzərində zəfər çalır" kimi Edinburq miniatürlərinin birində isə biz silahların çoxluğu ilə üzləşirik.

Döyüş səhnəsinin inkişafı nöqtəyi nəzərdən London əlyazmasından daha bir miniatür: "Peyğəmbər Həmzəni və digər müsəlmanları Banu Kaynukun (Ərəbistanda yəhudi qəbiləsi) qəbiləsinin üstünə aparır" miniatürü böyük maraq kəsb edir. Miniatür əvvəlki səhifənin aşağısına düşürdü, lakin onu vərəqin yuxarisına çəkmək üçün surət köçürən əvvəlki sətirləri kolofon yazısı kimi V şəkilli formatda yazdı və beləliklə miniatürü növbəti səhifənin yuxarisına yerləşdirə bildi. Mətnə görə Həmzə Peyğəmbərin ağ bayrağını aparırdı, Banu Kaynukun qəbiləsi Zulkada ayında, ay doğana qədər 15 gün ərzində mühasirə də qaldı.

Yazılar əsas personajı Həmzə kimi müəyyən etsə də, biz hesab edirik ki, burada rəyimiz M. Sousekin rəyi ilə uzlaşır - bu Peyğəmbərin fiqurudur. Rəssam onun statusunu fiquru daha iri verməklə, bəyaz buludların süzdüyü mavi səma fonunda çəhrayı konturlarla qeyd etməsi, habelə ətrafında mələk fiqurları yerləşdirməklə nəzərə çarpdırır. Akvarel yuması texnikasında işlənmiş

digər miniatürlərdən fərqli olaraq bu miniatür yüksək koloristik yükü və boya qatının ifrat tündlüyü ilə seçilir.

Miniatürdəki mələklər "Peyğəmbərin mövludu", "Cəbrayıl vasitəsiləona çatdırılan vəhy" miniatüründəki və merac səhnəsindəki mələklərlə eynidir, onların hamısı yerə sallanan geniş uzun qədim yunan xitonlarına oxşar geyimlərdədir, qıvrım saçlı başları açıqdır. Mərkəzi fiqurun qara saqqalı, iki hörüklü uzun saçları var. Belə şərtlik Peyğəmbərin Edinburq əlyazmasındakı "Bahirə rahib yeniyetmə Məhəmmədi tanıyır", "Peyğəmbər qara daşı Kəbəyə yerləşdirməyə kömək edir", "Cəbrayıl vasitəsilə Peyğəmbərə çatdırılan vəhy", "Merac, Peyğəmbərin Mədinəyə qaçması" kimi təsvirləri üçün səciyyəvidir. Həmzə Peyğəmbərin arxasındakı qrupun önündə, əlində ağ bayraqla təsvir edilib.

London miniatürlərinin üçüncüsü, əvvəlki miniatür kimi olduqca əhəmiyyətli sayılan "Peyğəmbər Banu Nadirin yahudi qəbiləsinin təslim olmasını qəbul edir" miniatürü səhifənin yuxarısında yerləşdirilib. Buna nail olmaq üçün səhifənin sonu yenə də V formasında yazılıb.

Mətndə deyilir ki, öz qalalarında sığınacaq tapmış Banu-Nadir qəbiləsinin adamları düşməyə ox və daş yağdıraraq müdafiə olunurdular. Lakin müttəfiqləri tərəfindən unudulur və mühasirəyə düşürlər. Onlar təslim olduqdan sonra, Peyğəmbər isə iltifat göstərərək onlara var-dövlətləri ilə birgə şəhəri tərk etməyə icazə verir.

Edinburq əlyazmasındakı Cəbrayıl oxşayan mələk mərkəzi fiqur olan Peyğəmbərə tərəf uçar. O, Peyğəmbərin üzərinə ətir səpir, əlində isə qızıl bardaq tutur. Peyğəmbərin dama-dama geyimin qolları lentlərlə bəzədilib, onun əlində nizə tutaraq dayanması isə Banu Kaynukun qəbiləsi üzərinə yürüş səhnəsindəki duruşunu xatırladır. Günəşin parlaq qızılı boyası, ətrafında şaxələnən şüaları qızmar günortadan xəbər verir. Peyğəmbərin arxasında əlində qılınc və qalxan tutmuş iki döyüşçü durub. Peyğəmbərin qarşısında Banu-Nadir qəbiləsindən olan iki nəfər xələtlərinin qolları sallanmış şəkildə təsvir edilib, bu da onların təslim olduqlarını bildirir. Buna oxşar iki nəfərə "Mahmud Qəznəvi Hindistanda Azi qalasını işğal edir" miniatüründə rast gəlirik, iki nəfərdən biri Peyğəmbərin

əhatəsindəki insanıar kimi geyinməsi onun müsəlman olduğunu bildirir. Solda mühasirəyə alınmış şəhər təsvir olunub. Kərpic tikililərin məhəccərləri, pəncərələrin haşiyələri kimi dekorativ naxışlarla bəzədilib. Kərpic divarların hörgüləri qırmızı və gümüşü ştrixlərdən ibarətdir. Təsviri həcmli göstərmək üçün, eyni zamanda məkanı üç ölçülü təsvir etmək məqsədilə, şəhər darvazasına aparan pilləkən demək olar ki, düz bucaq altında verilib. Tikilinin üstündəki dörd şəhərsakinindən ikisi əllərini yuxarıya qaldıraraq imdad diləyirlər. Onların əmmamələri müsəlmanlarınkına bənzəsə də, çənələrinin altında bağlanmır, buna görə də geyimlərinin yaxalıqları görünür. Atların, paltarların, qala divarlarının kərpic hörgülərinin təsvirində gümüşü boyadan geniş istifadə olunub. Qolbağları isə qızılı boya ilə işlənib.

"Cami ət-Təvarix" əlyazmasının hər iki, London və Edinburq fraqmentlərindəki illüstrasiyalar sübut edir ki, Rəşidəddin kitabxanasının rəssamları illüstrasiyalar üçün nəzərdə tutulmuş çox geniş boşluqları doldurmaq probleminin öhdəsindən tez və müvəffəqiyyətlə gəlirlər.

Onlar öz ixtiyarlarında olan ifadəli şablon ehtiyatından və kompozisiya sxemlərinin məhdud dəstindən məharətlə istifadə edərək, külli miqdarda orijinal və təkrar olunmaz illüstrasiyalar yaratmağa nail oldular. Onlar əsərin mətnində başlıca epizodu seçir, onun ətrafında isə Peyğəmbərin bayrağı kimi səciyyələnən ünsürləri və ya özünə məxsus rəmzləri, silah və döyüş növünü, yaxud tarixi hadisəni təsvir edir. Bu da məkanı canlandırır, kompozisiyanı tarazlaşdırır. Onlar Məhəmməd Peyğəmbər və Həmzə kimi bəzi ən mühüm personajların bir növ ikonoqrafiyasını işləyib hazırlamışdılar, saqqallarının boyası, saçlarının özünə məxsus düzümü, geyimlərinin müxtəlif ünsürləri ilə onları nəzərə çarpdırırdılar. Əlbəttə bu kompozisiyalar ehtiyatında mürəkkəbləşdirilmiş nümunələr və onların sadələşdirilmiş variantları da var idi. "Cami ət-Təvarix" in ərəb nüsxəsinin illüstrasiyalar silsiləsi bizim dövrə tamamlanmamış şəkildə gəlib çatsa da, onun öyrənilməsi yeddi yüz il əvvəl Təbrizdə mövcud olan incəsənət haqqında biliklərimizi xeyli zənginləşdirir.

Böyük Təbriz Şahnaməsinin miniatürləri geniş üslub və fərd dairəsinə, koloristik nöqteyi-nəzərdən ahəngdar və zəngin olmasına baxmayaraq, məhz "Cami ət-Təvarix" əlyazmasının illüstrasiyalarının misalında əlyazma kitab sənətkarlarının böyük kollektivinin ahəngdar iş prosesini, məhdud vasitələrdən külli imkanlar əldə etmək, mətni sadəcə dəqiqliklə illüstrə etmək deyil, təsviri sənət qanunlarına uyğun onun təsvir mücəssəməsini yaratmaq bacarığını müşahidə etmək olar.

II bölmə: "Cami ət-Təvarix" üslubunun XIV-XVI əsrlərdə təkamülü. 1307-1314-cü illərdə Rəbi Rəşididə yazılmış və illüstrə olunmuş "Cami ət-Təvarixin" ərəb surəti sonrakı üç əsr boyu geniş mədəni məkanda əlyazmaları qısa müddətdə illüstrə etmək ənənəsinə böyük təsir göstərdi. Azərbaycan, İran, Türkiyə, Hindistan, Orta Asya - onların hamısı tarix janrının miniatürlərlə zənginləşdirilmiş və təfəsilatı ilə illüstrə edilmiş bu istiqamətini qəbul və davam etdilər. Əlyazmaların yaradılması dövründə sənətkarlar qədim təsvir stereotiplərini yaradıcı surətdə yenidən dərk etməklə yanaşı

öz kompozisiya və təsvir vasitələrinin ehtiyatını da yaratdılar. Nəticədə həmin əlyazmalar bir çox müsəlman dövlətlərinin paytaxtlarında həm ttaqlid, həm də birbaşa surət çıxarma nümunəsi oldu.

Emalatxanaların yaradılması, onların işinə himayədarlıq Rəşidəddinin ən böyük xidmətlərindən biridir. Burada xəttatlar və rəssamlar iri həcmli, çoxsəhifəli əlvazmaların hissəvi istehsalı ilə məşğul olurdular. Şübhəsiz ki, 718-1313-cü ildə o edam olunduqdan, şəhəri isə qarətə məruz qaldıqdan sonra əlyazmaların hazırlanması dayandırıldı və iki İstanbul əlyazması yarımçıq qaldı. Rəşidəddinin torpaqları və mülkləri divan tərəfindən müsadirə edildi, həmçinin əməyinin bəhrəsi olan elm və incəsənət şəhərçiyi də eyni aqibətlə üzləşdi. Ola bilsin ki, on ildən sonra onun oğlu Qiyasəddinin Təbrizdə baş vəzir vəzifəsinə təyin olunaraq Rəbi Rəşidinin ənənələrini bərpa etdiyi vaxta qədər əlyazmaların bir hissəsi sənətkarın ailəsində qorunub saxlanıb.

Səfəvi rəssamı və xəttatı Dost Məhəmmədin albom üçün yazdığı ön sözdə Əbu Səid dövründə (1317-35-ci

illər) təsviri sənətin çiçəklənməsindən bəhs edilir, bu da həmin dövrdə Rəşiddədinin oğlunun hakimiyyətə gəlməsi ilə "Cami ət-Təvarix" əlyazmalarının yaradımına ənənəsinin bərpa olmasını göstərir. O, Şərqi miniatür təsviri tarixində inqilabi rol oynamış rəssam Əhməd Musanın illüstrə etdiyi "Çingiznamə" əlyazmasının adını çəkir, onun XV əsrin sonunda Heratda hökm sürən sonuncu Teymuri Sultan Hüseyn Baykarın kitabxanasında saxlandığını bildirir. Ehtimal ki, Dost Məhəmməd ilk növbədə Çingiz xanın tarixi və onun Qazan xana qədər ki, varislərinin tarixini özündə birləşdirən "Cami ət-Təvarix" əlyazmasının I cildini nəzərdə tutur. Çox güman ki, öz albomunu tərtib edəndə Əhməd Musanın illüstrə etdiyi həmin əlyazmanın surəti onun əli altında olub, lakin həmin miniatürlərdən heç birini alboma daxil etməyi lazım bilməyib.

Ərəb nüsxəsi üslubunun bəzi xüsusiyyətləri digər əzəmətli layihə olan Böyük Təbriz Şahnaməsinə də öz təsirini göstərdi.

Ayrı-ayrı mövzular və personaj tipləri də Şahnamə rəssamlarının ərəb nüsxəsinə bələd olduğuna və onun

illüstrasiyalarına təqlid etdiklərinə dəlalət edir. Şahnamənin bəzi miniatürlərindəki tuş və məhdud sayda boyların ahəngdarlığı ilə işlənmiş zərif cizgili rəsmlər uzunsov, başını əyrniş persoirajların fiqurları, bizə “Cami ət-Təvarix”in “Rüstəmin ölümü” miniatüründən tanışdır. Bu iki əlyazmanın müqayisəsi iki nəslin yaşadığı müddətdə üslubun əhəmiyyətli şəkildə dəyişdiyini üzə çıxarır. "Cami ət-Təvarixdə" taxt-tac səhnəsinin adət etdiyimiz kimi üfüqi uzanan sxem üzrə üç hissəyə bölünməsinə, əyanların hökmdarın cinahlarında düzlənməsini Demott Şahnaməsinin aşağıdan yuxarıya istiqamətlənən kompozisiyası əvəz edir, belə ki, indi əyanlar hökmdarın cinahlarında durmur, onu əhatə edir. Eyni zamanda məkanın qurulmasından həllinə də maraq artır. Əgər ərəb "Cami ət-Təvarix"ində rəssam miniatürün eksteryer hissəsində mühiti məhdudlaşdırmaq üçün göbələyə bənzər qayaları yalnız bir məkanda daxil edirsə, Demott əlyazmasında bu üsul adi hala çevrilir.

Görüntülərdə olan belə paralelliklərdən savayı illüstrasiya probleminə yanaşma tərzlərində də oxşarlıq

mövcuddür. Hər iki əlyazmada xüsusi silsilələr yaradılır ki, onların da mahiyyəti tərkibinə daxil edilən miniatürlərin miqdarı ilə müəyyənləşir. Belə ki, "Cami ət-Təvarix" in ərəb nüsxəsində Qəznəvi süsiləsi çoxlu miqdarda böyük və mürəkkəb kompozisiyalarla ülüstrə olunub, 30 vərəqə 27 miniatür yelişdirilib, hər vərəqə az qala bir miniatür düşür. İllüstrə olunmuş mövzuların bolluğunu yalnız Qəznəvi tarixinin erkən əlyazmalarının mövcudluğu ilə izah etmək olar, məhz onlar Edinburq silsiləsi üçün nümunə olmuşdur. Demott Şahnaməsində İsgəndərin həyatından bəhs edən 15 vərəqdə yerləşdirilmiş 17 illüstrasiya belə silsilələrdəndir. Eyni zamanda onlar öz ölçüləri və təsvir keyfiyyətlərinə görə əlyazmanın ən gözəl miniatürlərdəndir.

"Cami ət-Təvarix" in İstanbul nüsxəsindəki miniatürlər Rəşidəddinin əsərinə olan marağın zəifləmədiyinə dəlalət edir, çünki Çingizilərin nəsil tarixi həm Elxanilər, həm onların vərəsələri Cəlairilər, xüsusilə də Teymurilər üçün olduqca əhəmiyyətli idi. 1370-ci ildən bölgədə öz hökmranlığını bərqərar edən nəsil başçısı Teymur, Çingizlilərlə qohumluğunu əlində bayraq edərək,

özünün hakimiyyət iddiasının qanuniliyi fikrini yeridirdi. O, əlaltısı olan hökmdar Caqatay xanı taxta qaldıraraq onun adından hökm sürüdü. Həmin dövrdə Teymur özünün reallığa bağlı onun ən görkəmlisi Çingiz xan olan qüdrətli köçəri işğalçılar və sülalə baniləri sırasında öz qanuni yerini tutmasına əsaslanan mifini yaratmaqla məşğul idi. Rəşidəddinin əsəri monqolların tarixdə rolunun rəsmi surətdə qanuniləşməsinə xidmət edirdi, odur ki, "Cami ət-Təvarix" in birinci cildi Çingizlərin ilk nəslinin nümayəndələrinin, o cümlədən Teymurun yaratdığı imperiyanın formal hökmdarı onun əlaltısı Caqatayın əcdadı Caqatay xanın portretləri ilə bəzədilmişdir. Elə bu səbəblərə görə də həmin cild Teymur üçün olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. "Cami ət-Təvarix" in surətlərindən birinin də onun hakimiyyəti ilə heç bir əlaqəsi olmasa da, onun varisləri olan Teymurilər əsərin əhəmiyyətini çox gözəl anlayırdılar. Ona görə də, nəslin bir çox nümayəndələri tərəfindən yeni nüsxələrin yaradılması belə geniş vüsət almışdı.

1420-ci illərdə Teymurilərin Herat sarayında yaradılmış "Tarixi Qazani" əlyazmasına "Cami ət-Təvarixin" göstərdiyi təsir göz qabağındadır. "Tarixi Qazani" əlyazmasının 113 miniatür ilk əvvəli vərəqin yuxarısı və aşağısında ensiz üfüqi zolaqlardan əmələ gələn, sonra isə vərəqin bütün sahəsini zəbt edən iki səhifəli, qızıl boyanın bolluca tətbiq edildiyi miniatürlərə çevrildi.

Hindistanda moğolların dövründə, o cümlədən Əkbərin hakimiyyəti vaxtı bu ənənə geniş yayıldı. Onun uzun sürən hökmranlığı dövründə incəsənət, o cümlədən kitab illüstrasiyası sənəti çiçəklənmə dövrünü yaşadı.

Lakin incəsənətin qədir-qiymətinin bilicisi, sərrafı olmaqla yanaşı, eyni zamanda o dövrdə dünyanın ən nəhng dövlətinin hökmdarı olan Əkbər ədəbi və poetik əsərlərlə bərabər külli miqdarda zəngin illüstrə olunmuş tarixi əsərlər də sifariş edirdi, həmin əsərlər onun sarayının ən yüksək vəzifəli əyanlarına, habelə tabeliyində olan dövlətlərin hökmdarlarına Teymurilərin və onların Çingizlərin qanuni davamçıları olan əjdadlarının hüquqi cəhətdən qanuniliyini və qədimliyini təsdiq etməli idi.

Yuxarıda göstərilənlərlə əlaqədar 1583-cü ildə Əkbər ordusunun baş komandanı, sərkərdə olmaqla yanaşı yüksək savadlı insan, şair, incəsənət himayədarı olan Əbdürrəhim-xanın öz imperatoruna fars dilinə tərcümə etdiyi Baburun avtobioqrafiyası olan çaqatay türkcəsində yazılmış "Baburnaməni" bağışlaması diqqətə layiqdir. Hazırda bu əsərin dörd nüsxəsi məlumdur. İlk əvvəl tərkibində 191 miniatür olan, hal-hazırda isə hissələrə bölünmüş ən qədim 21 illüstrasiyalı nüsxəsi Viktoriya və Albert muzeyində saxlanır, ehtimal ki, Əbdürrəhim xanın 1589-cu ildə Əkbərə bağışladığı həmin nüsxədir.

İmperator kitabxanasının sənətkarları eyni zamanda paralel olaraq "Əkbərnəmə" nüsxələrinin birincisi üzərində işləyirdilər (təqribən 1590-cı il), hazırda o, Londonda, Viktoriya və Albert muzeyində saxlanılır. Bu 1950-ci ildə İmperatorun dostu və saray salnaməçisi olan tarixçi Əbül Fəzl onu redaktə etdiyi Əkbər hakimiyyətinin rəsmi salnaməsidir.

Janrın bütün qaydalarına riayət edən əsər Əkbərin hərbi və dövlətçilik siyasətini mədhedici çalalarla təqdim

edir. Onun təbliğat yönlü məqsədi - qüdrəti və məğlubedilməzliyi ilə valeh etmək, bu fikirləri etibarsız vassallarla yanaşı səltənətin aşkar düşmənlərinin şüuruna yeritmək idi. Bu isə hər hansı üsyan və ya xarici təcavüzün qarşısını almağa xidmət edirdi.

Humayunun ölümündən sonra onun oğlu Əkbər yarım əsr ərzində Böyük Moğol dövlətini nəhəng imperiyaya çevirdi, atası ilə birgə öyrəndiyi təsviri sənət və rəsm dərsləri onu rəssam etməsə də, dövrünün ən böyük incəsənət bilicisi və hamisinə çevirdi. Əlyazmaların yaradılması üçün bədii əsərlər seçiminin özü, onun ideologiyasının və siyasi istiqamətinin əks etdirilməsində incəsənətin rolunun böyüklüyünü göstərən sübutdur. Sədinin "Gülüstan", Nizaminin "Xəmsə", Firdovsinin "Şahnamə" və digər vacib sayılan klassik əsərləri ilə yanaşı Əkbər keçmişin və müasir dövrün böyük sərkərdələrinin zəfərlərini tərənnüm edən çoxlu əsərlər sifariş edirdi. "Çingiznamə", "Tarixi Əlfi" (İslam aləminin qüdrətli cəngavərləri haqqında), "Darabnamə", "Teymurnamə," "Baburnamə", "Əkbərnəmə", eləcə də "Cami ət-

Təvarix" belə əsərlərə misal ola bilər. Həmin əlyazmalardakı külli miqdarda döyüş səhnələrində Rəşidəddinin əsərində Qazan xanın iradəsi ifadə edildiyi kimi, imperatorun siyasi sifarişi, yəni Əkbərin hərbi siyasəti və onun hakimiyyətinin qanuniliyi fikri ifadə edilir.

Londonda Britaniya Muzeyində saxlanılan 1580-cı illərin məşhur "Baburnam" əlyazmasına baxaq: 96 miniatürün ümumi sayından 21-i döyüş səhnəsi, 15-i tarixi səhnələri, 7-si ziyafət və məclisləri təsvir edir, qalanları isə Hindistan flora və faunası təsvirləridir. Miniatürlər şaquli formata və qeyri-adi böyük ölçülərə malik olması ilə fərqlənir, onlardan "Baburun Xəzərlərlə döyüşü", "Baburun Səmərqəndi mühasirəyə alması", "Humayunun döyüş meydanında zəfəri" və digər miniatürlər sırf Elxani üslubundadır.

Saray salnaməçilərinin dediklərinə görə Əkbər yürüşlərə özü ilə rəssamları da aparırdı. Onlar gerçək təəssürlərə əsaslanan nəhəng döyüş səhnələrinin eskizlərini yaradırdılar. Bu isə miniatür sənəti təcrübəsində

tamamilə yeni hadisə idi. Məsələn, 1573-cü ildə Əkbər üsyanı yatırmaq üçün Qucarata yürüş edəndə özü ilə üç rəssam aparmışdı, onlardan biri həmin yürüşün həlledici döyüşünü təsvir edən "Sarnal yaxınlığında döyüş" miniatürünü yaratdı.

Bütün bunlarla yanaşı, şübhəsiz ki, ənənəvi çox fıqurlu döyüş və "Baburun ordu başında səfəri", "Benqaliyanın işğalı zamanı taxt-tacın vəliəhdi Davudun əsir alınması" və s. kimi təntənəli səhnələr də var idi.

Türkiyə miniatürləri ənənəsinin təşəkkül tapmasında Təbriz rəssamları xüsusi rol oynamışdır. XVI əsrin birinci yarısı boyu, Çaldıran savaşından başlayaraq Osmanlı orduları Təbrizi işğal edərək rəssam və ustaları daim özləri ilə aparırdılar. Vəlican Təbrizi, Şaxqulu Təbrizi, Kamal Təbrizi belə sənətkarların sırasında Türkiyəyə aparılmışdırlar. Onların yanına şagird kimi göndərilən yerli rəssamlar Təbriz üslubunu yayırdılar. XVI əsrin sonunda özünə məxsus Türkiyə miniatür sənəti üslubu meydana gəldi, Təbriz üslubu isə qorunub saxlandı, nəticədə Osmanlı təsviri sənətində iki səlis şənət üslubu yarandı.

XVI əsrin ikinci yarısında bu başlıca üslub istiqamətlərinin hər ikisi, cüzi istisnaları nəzərə almasaq, ədəbi əsərlərin əlyazmasının illüstrə edilməsində iştirak edirdi. O vaxt həm Şərq, həm də Qərb mədəni dünyasını lərzəyə gətirən qüdrətli hərbi maşınları və işğallarının miqyası təsviri sənətdə hərbi və döyüş janrlarının üstünlüyünü açıq-aydın şərtləndirirdi. Loğmanın "Hünərnəmə", Şukrinin 1524-cü il "Səlimnaməsi", Səlim xanın "Şahnəməsi" kimi əsərlərin əksəriyyəti Türkiyə qələbələrinin salnaməsi idi.

Vaşinqtonunun Frir muzeyindəki 1558-ci ilin gözəl və zəngin illüstrə edilmiş "Süleymannamə" nüsxəsində möhtəşəm Süleymanın maral ovu aydın seçilir, Bəhram Gur və İsgəndərin zəngin boya qammalı, zərif rəsmli və süjet üçün ənənəvi kompozisiyası olan ov səhnələrini Təbriz miniatürlərindəki ov səhnələrini açıq-aşkar təqlid edir. Onunla yanaşı başqa rəssam sərt, quru rəsmi, çoxsaylı döyüşçü fiqurları sıralarının bir növ qeyri-iradi təkrarlanması və yeknəsəkliyi ilə səciyyələnən Türkiyə üslubunda "Rodusun işğalı", "Moxac ətrafında döyüş",

"Budapeştin işğalı", "Gürcülər üzərində qələbə" və bir çox digər məşhur döyüşləri təsvir edir. Beləliklə XVI-XVII əsrlərdə döyüş janrı Hindistan və Türkiyə miniatür təsviri sənətində digər janrlar arasında aparıcı mövqə tutub.

Əkbərin sifariş etdiyi ikinci tarixi əsər - "Tarixi Xəndani Teymuriyyə", Baburun moğol imperatorları, Humay, Əkbər də daxil olmaqla Teymurun və onun varislərinin tarixidir. Onun miqyası əzəmətinə görə, Əkbərin elə həmin 1580-ci illərdəki etdiyi digər sifarişini "Rəzmnamə" və ya "Hərb kitabı", qədim Hind eposu "Mahabharatanın" sanskritdən fars dilinə tərcüməsi layihəsinə bərabərdir. O cümlədən "Teymurnamə" adlandırılan bu əlyazmada mətnin sahəsi çox vaxt diptix şəklində olan miniatürlərə görə kiçildilirdi. Buradakı təsvirin üzərində "Cami ət-Təvarixin" birinci cildində olduğu kimi hökmdarın adı və nəsil tarixçəsi yazılırdı. Əkbərin ən çox hörmət bəslənilən əcdadlarından olan Çingiz xanın fəaliyyətinin salnaməsi daha bir nümunə kimi göstərilə bilər. Bu, 1596-cı ilin "Çingiznaməsi", daha doğrusu isə "Cami ət-Təvarixin" I cildir, bu dövlət

sifarişinin yerinə yetirilməsinə "Əkbərnamədən" sonrakı onillik - 1590-cı illər həsr olunmuşdu. Bu tarixi məcmuə türk və monqol tayfalarının, həmçinin Çingiz xanın əcdadlarının və varislərinin Qazan xana qədərki tarixini əhatə edir. "Cami ət-Təvarixin" I cildinin Gülüstan nüsxəsi (304 vərəqdən ibarət əlyazma) Nadir Şah Əfşar 1739-cu ildə Dehlini mühasirəyə aldıqdan sonra kitabxanaya daxil edilir. Üslubda olan böyük fərqə baxmayaraq kompozisiya və ikonoqrafiya ünsürləri sırf Cəlairi nümunələrinə meyl edir. Maraqlıdır ki, ilkin Elxani nüsxəsində olduğu kimi, monqol əlyazmasında da mətn səhifələri və miniatürlər nömrələnib. Ehtimal ki, hər iki əlyazma tarixi əsərlərə və ata-babalarının nəsil tarixçəsinə böyük maraq göstərən Əkbərin özü tərəfindən diqqətlə tədqiq edilib.

İslam tarixinin görkəmli şəxsiyyətləri, habelə Çingiz xanı, Teymuru və onların varislərini şöhrətləndirən belə tarixi əsərləri və onların zəngin illüstrasiya silsilələrini nəşr etdirmək yolunu seçmiş Əkbər, eyni zamanda öz nailiyyətlərini və rəşadətini də onlarla bür cərgəyə qoyur, öz şəxsiyyətini nüfuz dairəsini belə tarixi simalarla

eyniləşdirir. Bu cür təbliğat üçün ədəbiyyat və incəsənətin bütün əhəmiyyətini və zərurətini anlayan Əkbər, moğol imperiyasını və şəxsən özünü şöhrətləndirmək kimi ideoloji məqsədləri üçün onlardan geniş istifadə edirdi.

Lakin Əkbərin dövründə tarixi üslubun belə yüksəlişinə baxmayaraq, ondan sonra bu geniş fəaliyyət tədricən tənəzzülə uğradı. Buna baxmayaraq "Cami ət-Təvarixin" London və Edinburq arasında bölünmüş ərəb nüsxəsindən başlayaraq bütün əlyazmaların icmal XIV əsrin əvvəlində ədəbiyyatda və incəsənətdə az qala üç əsr hökm sürmüş tarixi janr ənənəsinin formalaşmasını göstərir.

Əkbərin oğlu və varisi Cahangir (1605-27-ci illər), nəvəsi Cahan şah kimi onun qanuni, sülalə xüsusiyyəti daşıyan hakimiyyətini şöhrətləndirmək ənənəsini davam etdirirlər. Onların hökmranlığı dövründə bu ideoloji proqram bir qədər başqa şəkllə alır. Moğol emalatxanalarının rəssamlarına bu sülalənin hökmdarlarının qüdrətini şərti və rəmzi formada göstərən

mükəmməl işlənmiş "sülalə" portretləri adlanan işlər sifariş edilirdi.

XVI əsrin sonu – XVII əsrin əvvəlləri dünya incəsənəti tarixinin qiymətli səhifələrini təşkil edən klassik Təbriz məktəbinin son inkişaf dövrünü təşkil edir. Bu dövrdən sonra Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında tənəzzül başlanır, qüdrətli Təbriz məktəbinin qiymətli bədii ənənələrinin uzun sürən unudulma prosesi başlanır.

SUMMARY

In this book was studied one of the most complicated and interesting epoch of Azerbaijan medieval fine-Art. The aim and its research task are given in the introduction. The object of the research and its level are defined here. The actuality of this work is stipulated by the necessity of profound and large research of Azerbaijan miniature painting.

The formation and the development of the Azerbaijan miniature painting and particularly of the Batal theme has been traced in the first chapter which is called “The illustrative cycle of “Varga and Gulshah” – the early example of Batal theme in Azerbaijan miniature Painting”. In this chapter the author compare the miniatures of some manuscripts of the end of XII-beginning of XIII cc. like “The Book of Songs of Aghani”, “The Book of Antidotes” of Galen with the miniatures of “Varga and Gulshah”.

The II chapter is called “Tabriz miniature painting of Ilkhanid and Jalair period and the importance of Batal theme”. There the special attention is given to miniatures of Edinburgh, London, Paris, Berlin and Istanbul copies of Rashidaddin’s Jami, like illustrative cycle of Gaznevid, Buid, Seljuk wars.

In the third chapter named “The further development of the Batal theme in the miniature painting of classical period” is revealed the importance of the superb depictions of the battles and wars between armies and individual duels like miniatures of Great Tabriz “Shah-nama”, “Khamse” of Yagub-bey, Haughton Shah-nama and others. There the elements of high drama are combined with dynamism and realism, and the compositions balance, colouring and fine details are exquisite.

The main ideas arisen from book have been given in the conclusion.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Abbaslı M. Şax İsmayılın həyat yolu miniatürlərdə, Bakı: Işıq, 1981, 87 s.
2. Abbaslı M. Bir əlyazmanın miniatürləri. / Qobustan, 1988, №1, s. 74-79
3. Aslanov E. Azərbaycan miniatürünün tacı. Qobustan, 1988, №4, s. 8-14.
4. Buniyadov Z. Azərbaycan Atabəylər dövləti (1136-1225), Bakı: Elm, 1985, 324 s.
5. Əbd əz-Rəşid əl-Bakuvi.abidələrin xuləsəsi və güdrətli hökmdarın möcüzələri. Ərəbcədən tərcüməsi, müqəddimə və şərhləri Z.M.Bunyadovundur. Bakı: Şur, 1992, 175 s.
6. Əfəndiyev R. Azərbaycanın bədii sənətkarlığı dünya muzeylərində. B.: Işıq, 1980, 274 s.
7. Əfəndiyev R. Azərbaycan xalq sənəti. B.: Işıq, 1984, 202 s.
8. Əhmədov S. XIII-XV əsrlərdə Azərbaycanda hərbi işi tarixi. Adli amizədlik dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2001.
9. Əliyeva N.A. Azərbaycan Yaqut əl-Həməvinin əsərlərində. Bakı: Çasıoqlu, 1999, 244 s.
10. Əzizbəyova P.Ə. Azərbaycan milli geyimi. M.-B.: İskusstvo, 1972, 30 s.
11. Dünyamalıyeva S.S. Azərbaycan geyim mədəniyyətlərin tarixi. B.:Nağıl evi, 2002, 213 s.
12. Fərzəlibəyli Ş.F. Azərbaycan XV-XVI əsrlərdə. (Həsən bəy Rumlunun. “Əhsən ət-təvarix” əsəri əsasında). Bakı: Elm, 1983, 151 s.

13. Fərzəlibəyli Ş.F. Azərbaycan və Osmanlı imperiyası (XV-XVI əsrlər). Bakı: Azərənşr, 1995, 200 s.
14. Qiyasi C. Bakı Qalası. / Hərbi bilik, 1996, №5, s. 67-72
15. Qiyasi C. Qız qalaları. / Hərbi bilik, 1998, №1, s. 69-70; 1999, №1, s. 68-70.
16. Qiyasi C. İkihissəli səhər qalaları. / Hərbi bilik, 1997, №2, s. 67-70.
17. Qiyasi C. Gəvur qalaları. / Hərbi bilik, 1998, №2, s. 67-71.
18. Qiyasi C. Təbriz qalası. / Hərbi bilik, 1997, №3, s. 87-88
19. İbrahimov F.A. Bakıda metalisləmə tarixi (IX-XVI əsrlər). Bakı: Elm, 1995, 88 s.
20. İbrahimov C. Qaraqoyunlu dövləti. Bakı: Azərənşr, 1948, 87 s.
21. Məmmədov Ə. Şah İsmayıl Xətai (Həyat və yaradıcılığı haqqında), Bakı: Uşaqgəncənşr, 1961, 160 s.
22. Məmmədova Ş.K. “Xüləsət ət-təvarix”. Azərbaycan tarixinin mənbəyi kimi. Bakı: Elm, 1991, s. 120.
23. Mövsümov R. XVI əsr silahları. / Hərbi bilik, 1996, №1, s. 89-90.
24. Mövsümov R. Heydəri tacları. / Hərbi bilik, 1995, №2, s. 101-103.
25. Nizamülmülk Əbu Əli Həsən ibn Əli Xasə. Siyasət-namə. Fars dilindən tərcüməsi və qeydlər R.Sultanovundur. Bakı: Elm, 1989, 212 s.
26. Onullahi S.M. XIII-XVII əsr Təbriz şəhəri (sosial-iqtisadi tarixi) Bakı: Elm, 1982, 278 s.
27. Özərqin K “Səlcük sənətkarı nəqqaş Əbdülmömin əl-Xoyi haqqında” / Qobustan, 1992, №1-2, s. 33-35
28. PiriyeV V.Z. Azərbaycan Hulaqü dövlətinin tənəzzülü

- dövründə (1316-1360-ci illər). Bakı: Elm, 1978, 161 s.
29. Sadıxova S.Y. XIV-XVI əsr Azərbaycan miniatürlərində hərbi geyim və silah. / Qobustan, №2, 1988, s. 18-21.
 30. Şami Nizaməddin. Zafarnamə. Türk dilindən tərcümə və qeydlər Z.M.Bunyardovundur. Bakı: Elm, 1992, 37 s.
 31. Yezdi Şərəfəddin Əli. Zəfərnəmə. Fars dilindən tərcümə, ön söz və izahatlar V.Z.Piriyevindir. Bakı: Elm, 1996, 62 s.
 32. Yunusov A.S. Azərbaycanda cəngəvərlik. / Hərbi bilik, 1993, №2, s. 105-111.
 33. Yunusov A.S. Azərbaycanda döyüş-mühafizə geyimi. / Hərbi bilik, 1993, №1, s. 87-91.
 34. vАдамова А.Т., Гюзальян Л.Т. Миниатюры рукописи поэмы “Шах-наме” 1333 г. Ленинград: Искусство, 1985 г., 167 с.
 35. Айни А. С. “Тимуридская” миниатюра и ее специфика. / Народы Азии и Африки, 1971, № 3, с. 141-143.
 36. Акимушкин О.Ф. Искандар Мунши о каллиграфрах времени шаха Тахмаспа I. // Краткие Сообщения ИВ АН СССР, № 39, Иранский Сборник. Ленинград, 1963, с. 20-23.
 37. Акимушкин О.Ф. Персидская рукописная книга. // Рукописная книга в культуре народов Востока. Очерки. Москва, 1987, с. 330-407.
 38. Акимушкин О.Ф., Иванов А.А. Персидские миниатюры XIV-XVII веков. Ленинград: Наука, 1968, 52 с.
 39. Алиева Н.А. Оборонительные сооружения средневекового Азербайджана (по “Муджам ал-

- булдан” Йакута ал-Хамави). // Средневековый Восток: история и культура. Баку, 1990, с. 32-35.
40. Али-заде А.А. Монгольские завоеватели в Азербайджане и сопредельных странах в XIII-XIX веках. / Вопросы истории, 1952, №8, с. 59-61.
41. Али-заде А.А. Социально-экономическая история Азербайджана XIII-XIV. Баку: изд-во АН Азерб. ССР, 1956, 420 с.
42. Ал-Ахари Абу Бакр ал-Кутби. Тарихи шейх Увейс. Перевод и предисловие М.Д.Кязимова, В.З.Пириева, комментарии и примечания З.М.Буниятова. Баку: Елм, 1984, 150 с.
43. Арендт В.В. Греческий огонь // Техника огневой борьбы до появления огнестрельного оружия. Архив истории науки и техники, сер. 1, вып. 9, М.-Л., 1936, с. 27-42.
44. Арендт В.В. К истории средневековой артиллерии. // Архив истории науки и техники. VII, М., 1935, с. 43-49.
45. Атакишиева М.Н., Джабраилова М.А., Исламова В.И. Азербайджанская национальная одежда. М.: Искусство, 1972, 107 с.
46. Ашрафи М.М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV-XVII веков из собраний СССР. Душанбе: Дониш, 1974, 127 с.
47. Ашрафи М.М. Из истории развития миниатюры Ирана XVI в. Душанбе: Дониш, 1978, 209 с.
48. Байрамов Т.Р. Этнокультурная динамика и развитие искусства в сефевидский период. // Приоритетные

- направления азербайджанского искусствознания. Баку, 1998, с. 73-78.
49. Барбаро Йосафат и Контарини Амброджио. Барбаро и Контарини о России. Вступительная статья, подготовка текста, перевод и комментарии Е.Ч.Скржинской. Ленинград: Наука, 1971, 275 с.
50. Бартольд В.В. Из прошлого турок. Петроград, 1917, 16 с.
51. Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана. Ленинград: изд. АН СССР, 1927, 256 с.
52. Бартольд В.В. Место прикаспийских областей в истории мусульманского мира. Баку: Общество исследования и изучения Азербайджана, 1925, 150 с.
53. Бартольд В.В. Общие работы по истории Средней Азии, Кавказа и восточной Европы. Предисловие В.Ромодина. – Сочинения, т. II, ч. I, Москва: Восточная литература, 1963, 1020 с.
54. Бартольд В.В. Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. Предисловие С. Кляшторного. Сочинения, т. V, Москва: Наука, 1968, 757 с.
55. Бартольд В.В. Работы по исторической географии и истории Ирана. Предисловие В.Лифшица. Сочинения, т. VII, Москва: Наука, 1971, 663 с.
56. Бартольд В.В. Улуг-бек и его время. Записки Российской АН по историко-филологическому отделению. Т.13, №5. Пг, 1918, 170 с.

57. Бартольд В.В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Сочинения, т. I, Москва: Восточная литература, 1963, 759 с.
58. Бейхаки Абу-х Фазл. История Мосуда. Перевод А.К.Арендса. М.: Наука, 1969, 1008 с.
59. Бекхайм В. Энциклопедия оружия. Санкт-Петербург: Оркестр, 1995, 576 с.
60. Беленицкий А.М., Маршак Б.И. Древнейшее изображение осадной машины в Средней Азии. // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Ленинград: Наука, 1978, с. 141-164.
61. Беленицкий А.М. О появлении и распространении огнестрельного оружия в Средней Азии и Иране в XIV-XV вв. / Изв. Таджик. Филиала АН СССР, 1949, № 15, с. 54-65.
62. Бидлиси Шараф хан. Шарафнаме. Перевод, предисловие, примечания, приложение Е.Н.Васильевой, т. I. М.: Наука, 1967, 510 с.; т. II, М.: Наука, 1976, 290 с.
63. Босворт К.Э. Мусульманские династии. М.: Наука, 1971, 324 с.
64. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана IV-XVIII веках. М.: Искусство, 1976, 271 с.
65. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII-XVIII веков. Москва: Искусство, 1974, 187 с.
66. Викторова Л.Л. Монголы (происхождение народа и истоки культуры), М.: Наука, 1980, 224 с.
67. Гасанзаде Дж. Зарождение и развитие тебризской

- миниатюрной живописи в конце XIII – начале XV веков. Баку: Озан, 1999, 328 с.
68. Гасанзаде Дж. Тебризская миниатюрная живопись. Баку: Оскар, 2000, 592 с.
69. Гийас ад-Дин Али. Дневник похода Тимура в Индию. Перевод с персидского, предисловие и примечания А.А.Семенова. М.: Восточная литература, 1958, 208 с.
70. Горелик М.В. Ранний монгольский доспех (IX-I-ая пол.XIV в.) / Археология, этнография и антропология Монголии. Новосибирск, 1987, с. 163-208.
71. Грей Б. Проблемы истории тимуридской школы миниатюрной живописи. // Симпозиум ЮНЕСКО по искусству Центральной Азии в эпоху Тимуридов. Самарканд, 1969, с. 178.
72. Греков Б.Д., Якубовский А.Ю. Золотая Орда и ее падение. Москва: изд. АН СССР, 1950, 478 с.
73. Древность и Средневековье народов Средней Азии. Сб. статей. Москва: Наука, 1978, 122 с.
74. Ибн аль-Асир. Ал Калил фи-т тарих. Перевод П.К.Жузе. материалы по истории Азербайджана. Баку: изд-во Аз.ФАН, 1940, 183 с.
75. Ибрагимов Дж. Феодалные государства на территории Азербайджана XV века. Баку: изд-во АПИ им. В.И.Ленина, 1962, 112 с.
76. Исмаилова Э.М., Полякова Е.А.. Восточная Миниатюра. Ташкент: изд-во Гафур-Гулям, 1980, 117 с.

- 77.История Азербайджана. Т.1, Баку, 1958. С древнейших времен до присоединения Азербайджана к России. Под ред. И.Гусейнова, Баку: изд. АН Азерб.ССР, 1958, 423 с.
- 78.История войн. Т.1, под. ред. Р.Э.Дюпюи, Н.Тревер, П.Дюма. СПб-М.: Полигон-Аст, 1997, 937 с.
- 79.Каджар Ч. “Каджары”. Баку: XXI YNE, 2001, 160 с.
- 80.Казвини Хамдаллах. Нузхат ал-кулуб. Материалы по Азербайджану. Перевод З.М.Буниятова, И.П.Петрушевского. Баку: Элм, 1983, 65 с.
- 81.Казви ни Хамдаллах. Тарих-и гузида. Перевод, примечания и указатели М.Д.Кязимова, В.З.Пириева. Баку: Элм, 1986, 146 с.
- 82.Кази Ахмед. Трактат о каллиграфях и художниках. Введение. Перевод и комментарии Б.Н. Заходера, Москва-Ленинград: Искусство, 1947, 201 с.
- 83.Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков. Москва: Книга, 1977, с. 359.
- 84.Каминская Н.М. История костюма, М.: Искусство, 1986, 134 с.
- 85.Карпини Дж. История монголов; Рубрук Г. Путешествие в Восточные страны; Книга Марко Поло. М.: Географгиз, 1997, 270 с.
- 86.Керимов В.Н. Оборонительные сооружения Азербайджана. Баку: Элм, 1998, 132 с.
- 87.Керимов К.Дж. Азербайджанские миниатюры. Баку: Ишыг, 1980, 222 с.

88. Керимов К.Дж. Роль тебризской школы в развитии миниатюрной живописи в Казвине. // Искусство и археология Ирана. Москва, 1971, с. 163-171.
89. Керимов К.Дж. Султан Мухаммед и его школа. Москва: Советский художник, 1970, 103 с.
90. Киреева Е.В. История костюма. М.: Искусство, 1976, 326 с.
91. Де Клавихо Руи Гонсалес. Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403-0406 гг.). Перевод И.С.Мироновой. М.: Наука, 1990, 210 с.
92. Книга Орудж бека Байата, Дон Жуана Персидского. Перевод, введение и комментарии О.Эфендиева и А.Фарзалиева. Баку: Язычы, 1988, 216 с.
93. Костюм народов Средней Азии. Под. ред. О.А. Сухарева М.: Наука, 1979, 240 с.
94. Кутлуков М. Монгольское господство в Восточном Туркестане. Татаро-монголы в Азии и Европе. М.: Наука, 1977, с. 84-105.
95. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М.: Искусство, 1975, 198 с.
96. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М.: Наука, 1973, 472 с.
97. Ан-Насави, Шихаб ад-Дин Мухаммед. Жизнеописание султана Джелал ад-Дина Манкбурти. Перевод с арабского, предисловие, комментарии, примечания, указатели З.М.Бунятова. Баку: Элм, 1973, 450 с.
98. Петрушевский И.П. Государство Азербайджана XV века. // Сб. статей по истории Азербайджана. Вып. 1. Баку: изд-во АН Азерб. ССР, 1949, с. 150-224.

99. Петрушевский И.П. Государство Азербайджана XV века. // Сб. статей по истории Азербайджана. Вып.1. Баку: изд-во АН Азерб.ССР, 1949, с.150-244.
100. Петрушевский И.П. Поход монгольских войск в Среднюю Азию в 1219-1224 годах и его последствия. // Татаро-монголы в Азии и Европе. М.: Наука, 1970, с.100-134.
101. Пириев В.З. Азербайджан в эпоху Тимура. // Амир Тимур и его место в мировой истории. Тезисы конференции, Ташкент, 1996, с.36-37.
102. Пириев В.З. Государственный строй и система управления в Азербайджане при Хулагидах и Джелаиридах. Автореферат диссертации на соискание докт. ист. наук, Баку, 1988, 48 с.
103. Пириев В.З. Об исторической географии Азербайджана XIII – начала XV веков. // Историческая география Азербайджана, Баку, 1987, с.98-109.
104. Е.А.Полякова, З.И.Рахимова. Миниатюра и Литература Востока. Ташкент: Гафур-Гулям, 1987, 285 с.
105. Пугаченкова Г.А. Искусство Афганистана. Три этюда. Москва: Искусство, 1963, 248 с.
106. Пугаченкова Г.А., Галеркина О.И. Миниатюра Средней Азии. М.: Изобразительное искусство, 1979, 208 с.
107. Разин Е.А. История военного искусства. Т.2, М.: Воениздат, 1957, 654 с.
108. Рашидаддин Фазлуллах. Джамии ат-Таварих. Т.II, ч.I. Перевод и примечания Ю.П.Верховского и

- Б.Н.Панкратова. М.-Л., Наука, 1960, 270 с.; т.Ш, перевод А.К.Арендтса, сост. Текста А.А.Ализаде, предисловие и примечания А.А.Ромаскевича. Баку: изд-во АН Азерб. ССР, 1957, 727 с.
109. Садыхова С.Ю. Азербайджанская миниатюрная живопись XIV-XVII веков как источник по истории костюма. Автореферат канд. дисс., Б., 1990, 24 с.
110. Ас-Салмани. Тадж ад-Дин. Тарих-наме. Перевод с тур. З.М.Буниятова. Баку: Элм, 1997, 142 с.
111. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М.-Л.: Искусство, 1934, 121 с.
112. Тихвинский С.Л. Татаро-монгольские завоевания в Азии и Европе. / Татаро-монголы в Азии и Европе. М.: Наука. 1977, с. 3-22.
113. Хунджи Фазлуллах ибн Рузбихан. Тарих-и алам араб-и Алини. Перевод с персидского на английский, введение, предисловие, комментарии В.Ф. Минорского, перевод с английского на русский Т.А.Минорского. Вступительная статья З.М.Буниятова и О.А.Эфендиева. Баку: Элм, 1987, 169 с.
114. Шукуров Ш.М. К характеристике искусства Ирана и Китая в Древности и Средневековье. // Советское искусствознание 1982. Ч.1, Москва: Советский художник, с. 32-51.
115. Шукуров Ш.М. Шах-наме Фирдовси и ранняя иллюстративная традиция. М.: Наука, 1979, 176 с.
116. Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана. Москва: Наука, 1989, 248 с.
117. Эфендиев О.А. Азербайджанское государство

- Сефевидов в XVI веке. Баку: Элм, 1981, 307 с.
118. Эфендиев О.А. Образование Азербайджанского государства Сефевидов в начале XVI века, Баку: Изд-во АН. Азерб. ССР, 1961, 208 с.
119. Эфендиев Р.С. Из истории костюма (головные уборы XVI века). / ДАН Аз.ССР., Б., 1959, №9, с. 129-133.
120. Эфендиев Р.С. Образцы материальной культуры Азербайджана. Б.: Ишыг, 1960, 50 с.
121. Эфендиев Р.С. Азербайджанский костюм XVI-XVIII веков. Автореферат канд. дисс. Л., 1961, 16 с.
122. Эфендиев Р.С. Азербайджанский костюм. Б.: Ишыг, 1963, 65 с.
123. Юнусов А.С. Восточное рыцарство (в сравнении с западным). / Вопросы истории, 1986, №10, с. 101-112.
124. Юнусов А.С. Истрия военного дела в Азербайджане в XI – начале XII веков. Автореферат диссерт.на соиск. канд. ист. наук, Баку, 1986, 26 с.
125. Юнусов А.С. Трактат ат-Тарсури как источник по метательной технике средневекового Востока. / Проблемы военной истории народов Востока. Вып. II. Ленинград. 1990, с. 161-165.
126. Юнусов А.С. Экипировка тяжеловооруженных всадников в Азербайджане в XII- начале XIII веков (по “Искандарнаме” Низами). / Доклады АН.Аз.ССР, 1983, Т XXXIX. №2. с.71-75.
127. Якубовский А.Ю. Тимур (Опыт характеристики). / Вопросы истории, 1946, №№ VII-IX, с. 42-74.

128. Aga-Oglu M, Preliminary Notes on some Persian Illustrated MSS in the Topkapi Sarayi Miizesi, Part I. / *Ars Islamica*, I, 1934, pp.183-99.
129. Ala ad-Din Atamalik Juvayni, *Tarikh-I Jahan-gushay*, translated by J.A. Boyle as *The History of the World-Conqueror*, 2 volumes, Cambridge, 1958.
130. Arnold T. *Painting in Islam*. New-York: Dover, 1965. 151 p.
131. Atasoy N. Four Istanbul albums and some fragments from XIV c. *Shahnameh*. / *Ars Orientalis*, v. VIII, 1970, pp. 19-48
132. Ates A. Un Vieux poeme romanes que persan. *Recit de Warqah et Gulshah*. / *Ars Orientalis*, 4, 1961, pp.144-52.
133. Atil Esin. *Suleyman-name*. New-York: Harry N.Abrams, 1986, 233 p.
134. Bahari E. *Bihzad, Master of Persian painting*. New-York, London, 1997, 272 p.
135. D. Baker. The Conservation of the *Jami al- Tawarikh* by Rashid ad-Din (1313). // *Arts and the Islamic World*, 20, 1991, pp. 32-3.
136. Binyon L., Wilkinson J. V., S.Gray B. *Persian Miniature painting. A critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, 1931*. Oxford, 1933. II edition-1971, 233 p.
137. Blair. S. *The Development of the Illustrated Book in Iran*. / *Muqarnas*, 10, 2003, pp. 266-74.

138. Blair. S. Patterns of Production and Patronage in Ilkhanid Iran: the Case of Rashid ad-Din. / Oxford Studies in Islamic Art, XI, 2002, pp. 179-193
139. E. Blochet, editor, Djami el-Tevarikh, London, 1911, 128 p.
140. Boyle J.A. Dynastic and Political History of the Il-Khans. // Cambridge History of Iran, 5, The Saljuq and Mongol Periods, edited by J.A. Boyle, Cambridge, 1968, pp. 303-421.
141. Bradbury J. The medieval siege. Suffolk, 1996, 356 p.
142. Brian D.A. Reconstruction of the Miniature Cycle in the Demotte Shah-nameh. / Ars Islamica, v. VI, 1939, pp. 97-112.
143. Browne E.G. A History of Persian Literature under tartar dominion (1265-1502). Cambridge, 1920, 178 p.
144. Bussagli Mario. Central Asiatic painting. London: Skira, 1978, 136 p.
145. Chardin J. Travels in Persia. London. 1927, 115 p.
146. Contamine Ph. War in the middle ages. Trans. Jones M. Oxford and Cambridge, 1977, 188 p.
147. Ettinghausen R. An Illuminated Manuscript of Hafiz-i Abru in Istanbul. Part I. / Kunst des Orients, 2, 1955, pp. 30-44.
148. Ettinghausen R. On some Mongol miniatures. / Kunst des Orients, 1961, v.I, pp. 30-44.
149. Ettinghausen R. Arab painting. Washington: Skira, 1962, 208 p.

150. Grabar O. Notes on iconography of the Demotte Shahnameh. / Painting from Islamic lands. Ed. by Pinder-Wilson Ralph. Oxford, 1969, pp. 32-47.
151. Grabar O., Blair Sh. Epic images and contemporary History. The illustrations of the Great Mongol Shahnameh. Chicago, 1980, 203 p.
152. Gray B. La peinture Persane. Geneve: Skira, 1961, 190 p.
153. Gray B. The World History of Rashid al-Din. A Study of the Royal Asiatic Society manuscript. London, 1978, 98 p.
154. Gray B. The fourteenth century miniature painting. // Art of Book in Central Asia. Paris-London, 1979, pp. 89-120
155. Grube E.J. Persian painting in the fourteenth century. Napoli, 1977, 57 p.
156. Grube E.J. Sims E. The school of Herat from 1400 to 1450. // Art of Book in Central Asia. Paris-London, 1979, pp. 147-178.
157. Hillenbrand R. Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition. Edinburg, 1977, 197 p.
158. Howorth H. History of the Mongols from the 9th to the 19th c. Parts 1-2, London, s.a., 625 p.
159. Guirshman R., Minorsky V., Sanghvi K. Persia. The immortal Kingdom. London, 1971, 224 p.
160. Inal G. Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum. // Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the

- Fifteenth Century, edited by L. Golombek and M. Subtelny, Leiden, 1992, pp.103-15
161. Inal G. Artistic relationship between Far and Near East as reflected in the miniatures of the Jami at-Tavarikh. // Sanat tarihi Yilligi, 1975, №№ 1-2, v. V, pp. 108-143.
162. Ipsiroglu M.S. Saray-Albem. Diez'sche klebenbande aus den Berliner sammlungen. Wiesbaden, 1964, 164 p.
163. Ipsiroglu M.S. Painting and Culture of the Mongols. New York, 1966, 213 p.
164. Ipsiroglu M.S. Das Bild im Islam. Vienna, 1971. Islamda Resim. Istanbul, 1971, 198 p.
165. Jahn K. editor, Ta'rih-i mubarak-I Ghazani [reign of Ghazan], London, 1940, 65 p.
166. Jahn K. Tarikh-i mubarak-i ghazani [Abaqa to Gaykhatu], rague, 1941, 74 p.
167. Jahn K. Die Chinageschichte des Rasid ad-Din, Vienna, 1971, 83 p.
168. Jahn K. Die Indiangeschichte des Rasid ad-Din, Vienna, 1980, 77 p.
169. Juvayni Ala ad-Din Ata Malik. The history of the world conqueror. Translating by J.A.Boyle, Manchester. 1958, vol. I, 517 p.
170. Karamagarali B. Camiut-Tevarih'in bilinmeyen bir nushasina ait dort minyatur. / Sanat Tarihi Yilligi, 2, 1966-8, pp.70-86.
171. Kuhnel E. Book Painting. C. History. // Survey of Persian Art 1939, pp. 1829-98.

172. Lentz T.W and Lowry G.D. Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Washington, DC, 1989, 377 p.
173. Marek J. and Knizkova H. The Jenghiz Khan Miniatures from the Court of Akbar the Great, London, 1963, 134 p.
174. Melikian-Chirvani A.S. Trois Manuscrits de l'Iran seldjoukide. / Arts Asiatiques, 16, 1967, pp. 3-52.
175. Melikian-Chirvani A.S. Le Roman de Varqe et Golsah. / Arts Asiatiques, 11, 1970, 283 p.
176. Meredith-Owens. G.M. A copy of the Rawzat al-Safa with Turkish miniatures // Painting from Islamic lands. Oxford, 1969, pp. 110-123.
177. Meredith-Owens G.M. Some Remarks on the Miniatures in the Society's Jami al-Tawarikh. / Journal of the Royal Asiatic Society, 1970, pp. 195-199.
178. Minorsky V. The clan of the Gara-Goyunlu rulers. // Fuad Korprulu Armahani, Istanbul, 1953, 280 p.
179. Minorski V. Jihan-Shah Gara-Goyunlu and his poetry. / BSOAS, v.XVI, part 2, 1954, pp.271-297.
180. Morgan D.O. The Mongol armies in Persia. / Der Islam. Berlin – New-York, 1998, Bd. 56, H.1. pp. 81-96
181. Morgan D.O. Rashid al-Din Tabib. // Encyclopaedia of Islam, second edition, VIII, Leiden & London, 1994, pp. 443-4.
182. I.Petrushevsky. Dynastic and political History of the Il-Khans. // CHI. v. V, 1968, chapter 4, pp. 303-421.
183. Raby J. The Chronicles of Rashid ad-Din. New-York – London, 2002, 322 p.

184. Rashid al-Din, *Waqfnamah-yi Rab-i-Rashtdl*, facsimile edition with introduction by I. Afshar and M. Minovi, Tehran, AH 13 50 (AD 1972), 79 p.
185. Rice D.T. *The Illustrations to the World History of Rashid al-Din*, edited by B. Gray, Edinburgh, 1976, 211 p.
186. F. Richard, *Un des peintres du manuscrit Supplement persan 1113 de l'Histoire des Mongols de Rasid al-Din identifie. // L'Iran sous la domination mongole: Actes du Colloque franco-allemand de Pont-a-Mousson*, 2001, pp. 13-27.
187. Robinson B.W. *A descriptive catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford, 1958, 190 p.
188. Robinson B.W. *Persian miniature painting from the collections in the British Isles*. London, 1967, 198 p.
189. Robinson B.W. *Persian Paintings in the India Office Library*, London, 1976, 314 p.
190. Robinson B.W. *The Turkman school to 1503. // The art of Book in the Central Asia*. Paris-London, 1979, pp.215-247.
191. Robinson B.W. *Rashid al-Din's. World History / Journal of the Royal Asiatic Society*, 1980, pp. 212-22.
192. Robinson B.W. *A survey of Persian Painting. 1350-1896. // L'Art et societe dans le monde iranien*. Paris, 1982, pp. 13-82.
193. Robinson B.W., Skelton R.W., Spuhler F., Fehervari G., Watson O.,
 a. and R.H. Pinder-Wilson, *Islamic Art in the Keir Collection*, London and

- b. Boston. 1988, 417 p.
194. Robinson H.R. Oriental armour. London, 1967, 325 p.
195. Roemer R. The Jalairids, Muzaffarids and Sarbardars. // CHI. v. V-VI, 1986, chapter I, pp. 1-41.
196. Roemer R. Timur in Iran. // CHI, v. VI, 1986, chapter II, pp. 42-97.
197. R.Roemer. The successors of Timur. // CHI, v. VI, 1986, chapter III, pp. 98-146.
198. Roemer R. Turkmen Dynastic. // CHI, v. VI, 1986, chapter IV, pp. 147-188.
199. Roemer R. The Safavid period. // CHI, v. VI, 1986, chapter V, pp. 189-350.
200. Ruhrdanz K. Illustrationen zu Rasid ad-Dins Ta'rih-i Mubarak-I gazaniin der Berliner Diez-Alben, L'Iran sous la domination mongole. // Actes du Colloque franco-allemand de Pont-a-Mousson, 2001, pp. 47-65
201. D. Schlumberger, J. Sourdell-Thomine et al., Lashkari Bazar. Une residence royale ghaznevide et ghoride. // Memoires de la Delegation Archeologique Francaise en Afghanistan, XXVIII, Paris, 1978, pp. 13-33.
202. Schroeder E. Ahmad Musa and Shamsaddin. Review of XIV-th century painting. / Ars Islamica, v. VI, 1939, n.2, pp.97-112.
203. M.Simpson The Role of Baghdad in the Formation of Persian Painting. // Art et societe dans le monde iranien, edited by Ch. Adle, Paris, 1982, pp. 91-116.

204. Sims E.G. The Timurid imperial style: its origin and diffusion. // Art and archeology research papers, London, 1974, № 5-6, pp. 69-93.
205. P.P. Soucek, The Life of the Prophet: Illustrated Versions. // Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, edited by P.P. Soucek, University Park and London, 2002, pp. 193-218.
206. Soudavar, Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection, New York, 1992, 423 p.
207. Spuler B., Ettinghausen R. Ilkhans. // Encyclopaedia of Islam, second edition. Ill, London and Leiden, 1971, pp.1120-27.
208. Stchoukine I. La peinture iranienne sous les derniers Abbassides et les premiers Ilkhans. Bruges, 1936, 197 p.
209. Stchoukine I. Les peintures de Shah-nameh Demotte. / Arts Asiatiques, v.5, 1958, pp. 83-96.
210. Stchoukine I. Les peintures turcomanes et safavides d'une Khamse de Nizami achevee a Tabriz en 886/1481. / Arts Asiatiques, v.XIV, 1966, pp. 121-136
211. Stoklein G. Arms and armour. // A Survey of Persian Art, Tokyo, 1965, vol. VI. pp. 123-154
212. Sumer F. Qara-Qoyunlular. Ankara, 1984, 229 p.
213. Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present. Ed. A. U. Pope. Teheran, 1965, XII vol., Manafzadeh group., 2817 p.
214. Swietochowski M.L. and Carboni S., Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Painting of the 1330s and 1340s. New York, 1994, 132 p.

215. F. Tauer. Hafiz-i Abru. // Encyclopaedia of Islam, second edition, III, London and Leiden, 1971, pp. 57-58.
216. Togan Z.V. The Composition of the History of the Mongols by Rashid al-Din. / Central Asiatic Journal, 7, 1962, pp. 60-72.
217. Togan Z.V. On the miniatures in Istanbul libraries. Istanbul, 1963, 98 p.
218. The Topkapi Sarayi Muuseum. The Albums and illustrated manuscripts. Translated, expanded and edited by J.M.Rogers. London, 1986, 289 p.
219. Treasures of Islam. Geneve, 1985, 586 p.
220. Welch S.C. King's Book of Kings. London, 1972, 199 p.
221. Welch S.C. Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting (1501-1576) . Harvard, 1979, 176 p.
222. Welch A. and Welch S.C., Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan, New York, 1982, 283 p.
223. Welch S.C., Schimmel A., Swietochowski M.L., W.M. Thackston. The Emperors Album, New York, 1987, 129 p.
224. Zaky A.R. Military literature of the arabs. / Islamic culture, 1956, vol. 30, №2, pp. 117-134.
225. Zaky A.R. On Islamic swords. // Studies in Islamic art and architecture. Cairo, 1965, pp. 270-292.
226. Zettersteen K., Lamm C. Muhammed Asafi. The story of Jamal and Jalal. An illuminated MS in the Uppsala University. Uppsala, 1948, 29 p.

Рукопись «Варга и Гюльпах» (начало XIII века). Стамбул, Музей Топшаны.



Там же



Раби истребляет соплеменников Гюльпах — л. 7 б



Битва Бани Шайба и Бани Забба – л. 12 а

Там же



Битва Раби и воина Баги Шейба л. – л. 13 а

Там же

همان سوار
جو ديدند ز جنگ
انگرفتند او را
از شمشير
و شمشير
او را
دو سوار
صفت او
چو ز پهلوان
است

همان سوار
چو ديدند ز جنگ
انگرفتند او را
از شمشير
و شمشير
او را
دو سوار
صفت او
چو ز پهلوان
است



سوار
چو ديدند ز جنگ
انگرفتند او را
از شمشير
و شمشير
او را
دو سوار
صفت او
چو ز پهلوان
است

سوار
چو ديدند ز جنگ
انگرفتند او را
از شمشير
و شمشير
او را
دو سوار
صفت او
چو ز پهلوان
است

Гнев Раби л. – л. 136

Там же

جو بهبودن لوتی بیاید کوس
تواز انک اشتر کلاذ راست خواه
بخوید و زدایس بالذ صبری

ضو ن فین لباس چهارم بوش
مخزیر می از من چه اند کناه
بگفت این و چون تند را زین بر



Битва Раби и отца Варги – л. 15 а

Там же

بهر آمد روی کسار
بزد تیغ و از نین کردش رام
پایز حرب نیزه جوین و نند
بسر بلاد نه برود و منت
تاورد تهنه ستر از نند

سرد بین بر کسار
ع از نینان خوشتر د زمر
نند که نکشند بر نند
کنوز نجات یا موزمت
باز نند کین در جمله کرد



Раби убивает отца Варги — л. 15 б

Там же

جفا ز پسران ناله، ناز کرد
از آنده یکی شعرا عیان کرد

بهری ز خون آبه کا از آن کرد
لیدر در دروغ و غم باز کرد



باز رفتی ز دنیا پسر از داغ و درد
باز رفتی ز دنیا پسر از داغ و درد

بیع ای بزدل بد شایسته مراد
تیره است کارش ای مستند

Варга произносит речь на смерть отца — л. 16 б

Там же

جه کهن تو در روی مریزان جفا
جه که دستی از کلرهای عجیب
بشیر سگ راستی می
بیا تا میدان دراریم کوی
بغ و جمله که در از دل و ز سوار



باز بر سر
شای خضر و یاقوت و فانی
کی مرل تا که اندر عزت
بشم دلیری نای مستی
لست با من تو را گفت و کوی
شایق و مانند ابو سعید



Поединок Варги и Раби – л. 17 б

Там же



دو فرخنده نام و دو عالی نسب
دو شبیر حرف اشوب دو سرد مسد
ببینی مای صاعقه بپخشند
بیش او بپلاند نوک پستانان

سوار و شمشاد آن دروید عرب
بر سپهر شجاع بود و بیل بپند
کجای کرد و بپدا و بپخشند
سپه درنده در تو کجک عنان

Шоелдиюк Варги и Раби – л. 18 а

Там же

جوش سوره و مع د پيدندان
بگينه بگنند چون تند بگنند
يك حمله كودان لك شوخ جوش

سبع و دو پنج اوريدند نشان
نان دران حنر و حنر و نشان
ز اين عدنان سوار و در حنر



که از دزدان زده شب جان او
رخ ورده از دزدان سوز و خشت

سینه بگزارد بران او خشت
مهلوی سب را نش بدو خشت

Шоединок Варги и Раби – л. 18 б

Там же

کلاه



سوی کینه و رفته آورد روکت
بپورد در حصار و بکف دزد رفته
چلفت از سز باریکی برونشست

مع بزندان چون پیش اوئی
بشید کلناه دستت سلیم
خز که می استرود و بنشست

Гюльпах спешит на помощь Варге – л. 196

Там же



Гюльшах подъезжает к армии Раби – л. 20а

Там же



Гюльшах срывает покрывало с лица – л.21 б

Там же

کتابت در آن ستون هفتاد
شاهنشاهی که از آن سوزان
شاهنشاهی که از آن سوزان
شاهنشاهی که از آن سوزان



سوزان که خورشید افشاند
ز شادای تو کفایتی نیست به سوزان
تس طوطی چشمه خارا بد و خشت
سوزان که خورشید افشاند
ز شادای تو کفایتی نیست به سوزان
تس طوطی چشمه خارا بد و خشت

Гюльшах убивает Раби — л. 22 а

Там же

بکشند بالک دگر در دوز
که از بند غم کشته باشد رها

و بشیر برافشند تیغ زان
آنکس هر که جویند از دم



سزایه بکناشت از سوزن
سزایه بجاغان سر دم کشان

پینه برش طعنه زد در زشت
نت ای دایران و کردن کشان

Гюльнах убивает старшего сына Раби — л. 23 б

Там же



Поединок Гюльшах с Галебом — л. 24 б

Там же



Рукопашная Гюльяха с Галубом – л. 25 б



خوردشان بگردار موج بخش
زیمیت ضمه جلف را ساختند
زیمخت ضمه روی بر قافله
بوسه آید بر لبها و لبها

کردوی اندر سواری مساز
حکمتها ازین امر اخت
دولت همه حکامها یافتند
برسایان سوی کتله دادند روی

Там же



Варга и Аденский воин — л. 37 б

Там же



Битва Варги с армией Адена л.38 б

“Джами ат-Таварих”. 1307-08 гг. Тебриз. (Эдинбург, библиотека Университета)



Глава 2

Битва Махмуда ибн Сабуктекина с Абу Али Сиймджури

Там же



Битва армий Адена и Бахрейна – л. 39 б

Там же



Завоевание Индии Махмудом ибн Сабуктекином

Created with

 nitroPDF professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

Там же



Махмуд ибн Сабуктекин завоевывает крепость Касдар

Там же



Махмуд ибн Сабуктекин штурмує повстанцев в крепости Арг

Там же



Рустам убивает Шагала

“Джами ат-Таварих”. 1314–15 гг. Тебриз, (Лондон, частн. коллекция)



Порок принимает капитуляцию крепости Бану Надир

“Джами ат-Таварих” Берлинский Альбом Дица
(Берлин, Государственная Библиотека) 1360-1370 гг.



Битва у городских стен

Created with



nitroPDF professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

Там же



Взятие Багдада войсками Хулагу,
левая сторона диптиха

Created with

 **nitroPDF** professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

Там же



Взятие Багдада войсками Хулагу,
правая сторона диптиха

“Джами ат-Таварих” Герат, 1420-е годы. Национальная Библиотека, Париж



Осада Монголами Багдада

“Джами ит-Таварих”. Переписан в 1318 г. Гербизе. Иллюстрирована в 1420-е гг. в Герате. (Стамбул, Топкапы, Nazine 1653)



Битва при Батре

Там же



Фатимидская армия переходит через Нил

Created with



nitroPDF^{professional}

download the free trial online at nitropdf.com/professional

Глава 3

“Шах-наме” Демотта, Тегриз 1330-1340 годы



Железные воины Искендера

Там жэ



Последнок Арлашира с сыном Арлавана

Там же



Рустам уби ваэт Шагада

“Шах-наме” Альбом Фегеха. Тебриз 1360-70 гг. Мастер Шамсаддин.
(Стамбул, Топкашы, Hazine 2153)



Битва Иранской и Туранской армии

Там же



Манучехр сбивает с седла Тура

“Хамсе” Ягуб бека. Тебриз 1481 год.
(Стамбул, Топкапы, Н. 762)



Битва Бахрама Чубине с Хосровом Парвизом

“Шах-наме” Тебриз начало XVI века.
Лейпциг, Музей Искусств



Рустам арканит Камуса Кушани

"Хамсе" Тебриз 1525 год



Битва Искендера и Дария

"Шах-наме" Хауфгона. Тегриз 1520-1530-е годы



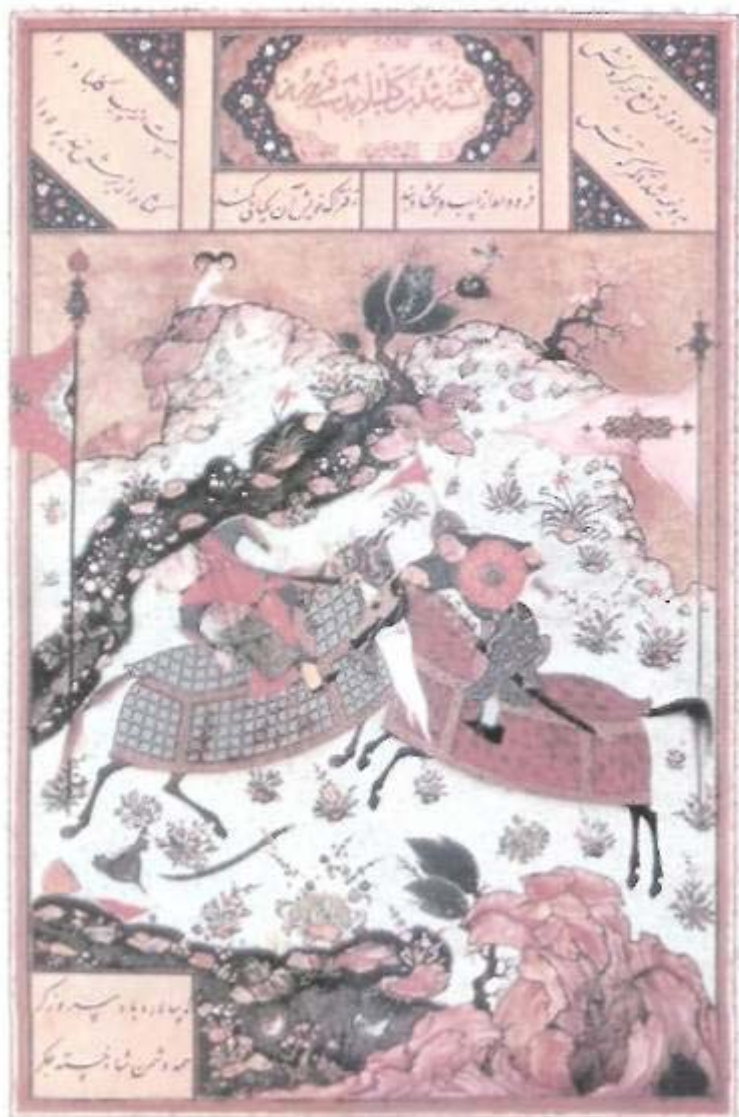
Каран убивает Бармана

Там же



Нападение на Иранский лагерь

Там же



Поединок Фарибурза и Калбада

Там же



Рустам убивает Шангула

Художник Мир Мусавир 1530 год



Батальная сцена

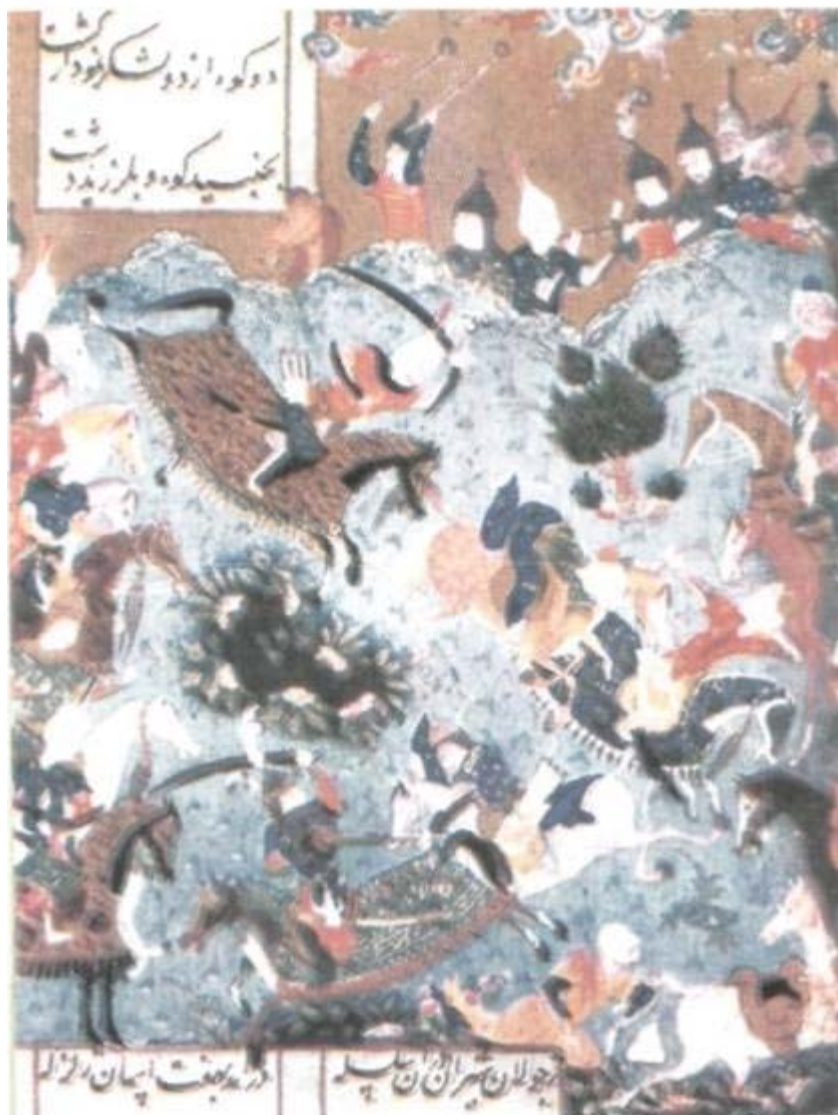
Created with



nitroPDF professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

“Шах-наме-и шах Исмаил”. Тебриз. 1541 г.
Британская Библиотека, Лондон



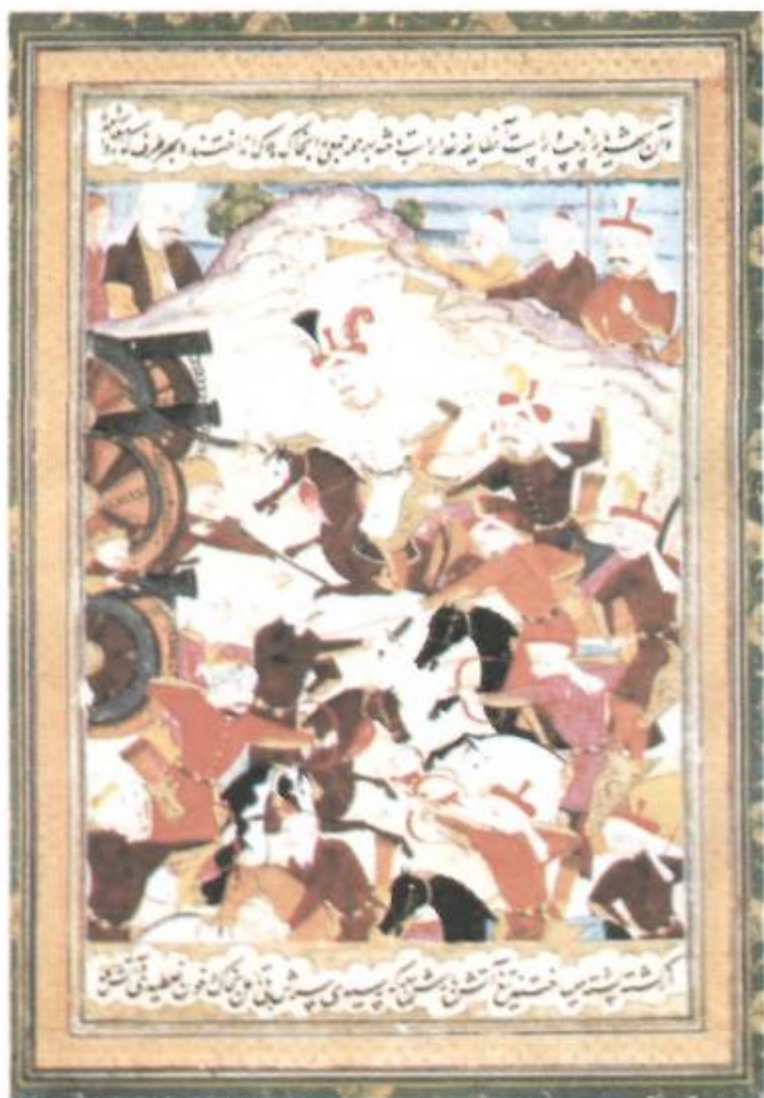
Битва Шах Исмаила с Фаррух Ясаром

“Хамсе” Низами. Тебриз. 1539-43 гг. Эдинбург,
Королевский Шотландский Музей



Битва Бахрама Чубине с Хосровом Парвизом

“Алям-арай – Шах Исмаил”. Исфахан. 1602 г.
Худ. Агамунн Мусавир. Лондон, Британский Музей



Чалдыранская битва

Агасалим Эфендиев

**БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР В
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ
XIII-XVI ВСКОВ**

Баку – 2009

Ağasəlim Əfəndiyev

**XIII-XVI əsrlərdə
AZƏRBAYCAN
MİNİATÜR BOYAKARLIĞINDA
HƏRBİ JANR**

Bakı – 2009

Директор типографии
Фуад ГУСЕЙН

Технический редактор
Азәр РАСУЛОВ

Дизайнер
Арастун ШАМИЛЬОҒЛЫ

Компьютерный набор
Юсиф ИСМАИЛОВ

Монография напечатана в типографии *А.Ф.Пелия, А.Ф.*

Мətbəənin direktoru:
Fuad HÜSEYN

Texniki redaktor:
Azər RƏSULOV

Dizayner:
Ərəstun ŞAMİLOĞLU

Kompüter yığıcısı:
Yusif İSMAYILOV

Monografiya A.F.Peliya, A.F. mətbəəsində çap olunmuşdur



Yığılmağa verilmişdir: 04.09.2009

Çapa imzalanmışdır: 15.10.2009

Sifariş: 32. Şərti çap vərəqi: 10,75

Format: 60x84 1/16

Tiraj: 300