

**ИСКУССТВО РУКОПИСНОЙ КНИГИ
ТУРАНА–ТУРКЕСТАНА:
историческая периодизация, новая интерпретация эстетических
качеств, книгооформительских стилей и каллиграфии**

В качестве названия местности, или страны, в которой проживает народ *туры*, географическое название Туран («страна туров») содержится в древнейших слоях Авесты. Оно является древнейшим из всех названий среднеазиатского региона. В его основе лежит этноним *тур* - общее племенное название древних кочевых и полукочевых народов Средней Азии, которые на рубеже II - I тысячелетий до н. э. представляли собой сильное военно-политическое объединение.

В монументальных надписях середины III в. н. э. иранских шахиншахов династии Сасанидов в качестве географических названий наряду с Тураном упоминается Турестан в аналогичном значении – «страна туров». «Позднее, в эпоху эфталитов (V в.) и тюрков (VI – VIII вв.) оно было преобразовано в Туркистан (или Туркестан), что означает “страна тюрков”. Отождествление этнонимов *тур* и *турк* (*тюрк*), как и топонимов Туран и Туркестан, прежде всего имело место в ираноязычной историко-географической традиции доисламского и исламского времени, а затем в арабо-мусульманской и среднеазиатской. Этноним *турк* (или *тюрк*) является двухэлементным (*тур-к*), где второй элемент -*к* является аффиксом собирательного множественного числа. В целом это слово может быть тюркской формой, равнозначной иранской *тур-ан*». (Камолиддин Ш. К вопросу об употреблении географических названий «Мавераннахр» и «Туркестан»// Ozbekiston tarixi.2002.№4.стр.63.).

Историческая периодизация искусства рукописной книги: I. Древность и раннее средневековье – V в. до н.э.-VIII в. н.э. ; II. Средневековье – IX – XIX вв.: 1.Раннеклассический (IX – начало XIII вв.). 2.Классический (XIV - XVII вв.). 3. Позднеклассический (XVIII – XIX вв.) периоды.

Обращаясь к художественному опыту народов Турана –Туркестана (и абстрагируясь от наскальной живописи 20-5 тысячелетий до н.э. Фер-

ганы, гор Чаткальского хребта, Памиро-Алая, горных местностей Зарат-ут-камар, Сармишсай и десятков других) сегодня уже невозможна полнокровная оценка их изобразительного творчества вне общего контекста исторического развития искусства книги Туранзамина, которое своими корнями уходит вглубь веков, к истокам письменной культуры, когда вместе с применением письма объективно возникают условия и для появления книги. Возникнув на заре становления местных буквенно-звуковых систем письма в V-IV вв. до н.э. (см.: Ахунджанов Э.А. Письменная культура Средней Азии. Т., 2000, 112с.), турано-туркестанская книга прошла в отношении своей формы и внешнего вида все этапы эволюции от таких древнейших способов организации текстового сообщения как надписи на каменных стелах, обломках глиняной посуды, деревянных палочках и воощенных дощечках, коре дерева, на особым способом обработанных листах кожи до кожаной и бумажной книги-свитка, а позже и книги-кодекса. Соответственно искусство книги как единство видов художественно-эстетической, творческой деятельности по задумыванию (проектированию), воплощению (художественному решению), и воспроизведению (рукописному или печатному) книжного издания возникает на самом раннем этапе развития турано-туркестанского книжного дела. Известно, что и самые древнейшие тексты на камне, дереве, коже и бересте всегда особым образом упорядочены. В них же просматриваются определенные элементы изобразительности, украшения. Однако в полной мере развитие искусства книги становится возможным в книге-кодексе, которая появляется в Средней Азии уже в III-IV вв. н.э.

Дошедшие до нас рукописи Авесты – самой выдающейся книги всего периода древности и раннего средневековья, этого важнейшего памятника книжной культуры, общего для всех племен и народностей, переживших на протяжении двух тысячелетий своей истории в Туране-Туркестане процессы многократного смешения, интеграции и дифференциации и составлявших в итоге единый ираноязычно-тюркоязычный суперэтнос авестийский культурный мир, - свидетельствуют, что при кодификациях ее полного текста в V в. до н.э. в Большом Хорезме, в Восточной Парфии во II в. до н.э. при первых Аршакидах и в первом веке нашей эры при Вологезе I в той же Парфии, а также в Сасанидском Иране в III в. н.э., в IV в. н.э. (когда было создано специальное авестийское письмо), и, наконец, в VI в. н.э. при Хосрове I Ануширване (см.: Ахунджанов Э.А. Принципы и хронология кодификации

Авесты// Общественные науки в Узбекистане. 2002, №1. – С40-48) были не только сделаны важные шаги в книжном каллиграфическом искусстве, но и одновременно с этим разработаны правила рубрикации текста, его деления при переписке на логические составляющие: части, разделы, рубрики и т.п. По авестийской градации помимо частей с отдельными названиями (Ясна, Виспрат, Видевдат, Яшт) это такие разделы текста как книги, именуемые авестологами насками, фрагарды – главы.

В буддийской и манихейской турано-туркестанской книге наряду с оригинальной техникой и эстетикой оформления переплёта, страниц, миниатюр были разработаны и применялись свои правила рубрикации текста. Прослеживаются существенные связи искусства оформления книг буддийского содержания на согдийском и древнетюркском языках, миниатюрной живописи, каллиграфии и переплетного дела манихеев – парфян, согдийцев, тюрков, иранцев – с искусством книги турано–туркестанских народов последующих эпох. Нельзя не учитывать зримое влияние на всё последующее развитие турано-туркестанского книжного искусства (особенно миниатюрной живописи) традиций настенной живописи II-VIII вв. Бактрии, Согда, Хорезма, Чаганиана, Уструшаны (Халчаян, Балалык-тепе, Аджина-тепе, Фаяз-тепе, Афрасиаб, Пенджикент, Варахша, Топрак-кала, Шахристан, Дальверзин-тепе).

В книгах на парфянском, согдийском, древнетюркском, среднеперсидском языках, в зороастрийских, буддийских и манихейских духовных и исторических книгах первых семи столетий нашей эры был не только осуществлен переход к новой более прогрессивной в конструктивном отношении форме – кодексу, которая в сравнении со свитком имела целый ряд преимуществ функционального и утилитарного характера, но и применялись свои устоявшиеся правила декорировки и оформления страниц и переплета, упорядочения и членения текста. Особо следует отметить манихейскую книжную миниатюру. Являясь в единстве своим в сущности традициями турано-туркестанского книжного дела и искусства книги, правила и приемы оформления древней и раннесредневековой книги были унаследованы и трансформированы в новой средневековой ираноязычной, тюркоязычной и арабоязычной книге Туркестана, выполненной уже в арабской графике.

Фундаментальной по силе воздействия и определившей собой многие тенденции в исторически последующей средневековой книжной

культуре оказалась собственная многовековая письменная традиция, позволившая народам Туранзамина, которые к IX-X вв. уже перешли на новоиранский, дари, старотюркский и таджикский языки, в сравнительно короткий срок освоить и перейти на арабское письмо, приспособив его к своим языкам. Проявившее себя первоначально в авестийской традиции, в книжном пехлеви и в согдийском деловом курсиве, искусство каллиграфического письма трансформировалось в средние века на почве туркестанского книжного дела в самостоятельную отрасль искусства книги, совмещающую в себе требования художественно-образной графической выразительности и удобочитаемости и область общественно-практической деятельности человека, служащую умножению книжных богатств и распространению знаний. Каллиграфия стала важнейшей составной частью духовной и материальной культуры. В средневековом общественном сознании труд и искусство каллиграфа, как и искусство миниатюрной живописи, декорировки рукописей, создания и оформления переплета, было одним из самых почитаемых в иерархии видов искусства и художественных ремесел. Каллиграфы тюркоязычных и ираноязычных народов Турана, Азербайджана и Ирана выступили и как создатели новых почерковых стилей арабского письма. Созданные ими оригинальные почерковые стили таълик, настаълик, шикаста, мажари, иджазат, дивани, джали-дивани, рикъо, кырма и сиягет отличаются ярко выраженным местным колоритом, обусловленным влиянием национальной книжной культуры, и в первую очередь, древних традиций письменности этих народов. Так, созданный в Иране почерковый стиль таълик очень близок к книжному пехлеви (курсивное письмо среднеперсидской алфавитной системы), а стиль сиягет, рожденный в Туранзамине, близок к тюркскому уйгурскому письму, развившемуся в V веке на основе согдийского делового курсива.

Основные процессы и традиционная последовательность, взаимосвязанность работы мастеров по созданию и оформлению рукописной книги сложились в Туркестане в самом начале раннеклассического периода ее истории и получили дальнейшее развитие с ростом городской культуры и бумажного производства в последующие столетия. Рукописная книга была плодом творческого труда представителей нескольких художественных ремесел, у каждого из которых в процессе ее создания были свои строго определенные задачи и функции. Но при этом каж-

дый мастер исходил из общепринятых в его время и регионе эстетических принципов и взглядов, идейного замысла, содержания и образного строя произведения. Это предопределяло единство и целостность художественного стиля всей рукописи – от типа и характера оформления переплета до мельчайших деталей внутреннего декора, выражавших дух произведения и того времени, в которое рукопись переписывалась.

В период утверждения исламской религии сложились и основополагающие принципы оформления рукописной книги. Речь идет о существовании и одновременном развитии совершенно различных систем эстетических принципов в искусстве оформления книг религиозного и светского содержания. Именно содержанием и социальным назначением определялись прежде всего характер художественного оформления книги и применение в ней того или иного почеркового стиля. В отличие от книг религиозного содержания, где не допускались отклонения от строго установленных канонических норм и запретов, в подходе к оформлению светских рукописных книг присутствовала весьма широкая и разноликая дифференциация, обусловленная как региональными и национальными рамками, различием систем эстетических принципов определенных эпох, обществ, школ, направлений и индивидуальных художественных манер и стилей внутри этих границ, так и тематикой литературы (естественно-научная, медицинская, географическая, историческая, художественная литература) и типом книги, будь то сборник стихотворений, поэм, трактат естественно-научного содержания, энциклопедия, словарь или историческая хроника.

Каллиграф являлся главным исполнителем и конструктором книги. Именно с ним велись все переговоры относительно заказываемых рукописей. Он не только переписывал весь текстовый материал, выполняя тем самым основную часть работы по созданию книги, но и разрабатывал во всех деталях ее композицию, оставлял свободные площади и страницы для украшения и миниатюр, определял всю последующую работу над рукописной книгой художника-миниатюриста (*мусаввира*) и художника-декоратора (*лавваха*). В соответствии с содержанием и назначением книги каллиграф подбирал тот или иной почерковый стиль, намечал количество колонок и строк в них, способы размещения на странице текстов различных поэтических жанров (*достон*, *газаль*, *мустазад*, *мусаддас*, *мусамман*, *таржибанд*, *таркиббанд*, *маснавий*, *касида*, *сокинома*, *кытъа*,

рубои, мурабба, муаммо, таърих, чистой, туюк, фард), отличающихся друг от друга объемом и поэтическим размером, от которых зависело количество строк и их длина, определял сюжеты миниатюр-иллюстраций к литературно-художественным и историческим сочинениям.

Тенденции развития художественного письма зависели прежде всего от состояния и уровня духовной культуры той или иной эпохи и отражали требования эстетического и практического порядка. По свидетельству источников, в результате более чем тысячелетней эволюции шести классических почерковых стилей – *наسخ, сульс, рикъо, райхони, тавки, мухаккак* – исторические условия развития арабского письма в странах Ближнего и Среднего Востока обусловили появление его многочисленных стилевых разновидностей, число которых к концу XIX в. достигло семидесяти, но в своей основе все они восходили к тем же шести классическим стилям. Как создатели новых почерковых стилей принимали участие в этом процессе и каллиграфы ряда персоязычных и тюркоязычных народов Туркестана, Азербайджана и Ирана. Созданные ими новые почерковые стили *талик, насталик, шикаста, мажарий, иджазат, дивани, джали-дивани, рика, кырма* и *сиягет* отличались ярко выраженным местным колоритом, обусловленным влиянием локальной культуры и в первую очередь древних традиций письменности этих народов. Например, созданный в Иране почерковый стиль талик близок к пехлевийскому письму, а стиль *сиягет*, возникший в Туркестане, близок к уйгурскому, развившемуся из согдийского письма.

Отношение к художественному письму как к искусству проявилось и в сознательном использовании орнаментальных возможностей арабского письма в качестве изобразительного средства и поэтического приема. Так, буква *алиф* (ا) характеризовала красоту и стройность стана возлюбленной, *даль* (د) – согнувшуюся от страданий фигуру, *син* (س) – зубы красавицы, *нун* (ن) – ее глаза и брови, *лом-алиф* – две косы (в других случаях двуличие души) и т. д. В качестве метафор нередко использовались названия почерковых стилей – *райхони* (*райхон* – ‘базилик’), *тумор* (‘талисман’), *шикаста* (перс., тадж., узб. шикаст – ‘ушиб, увечье, беда, несчастье’, шикаста – ‘убитый горем, с разбитым сердцем’), *губор* (узб. сущ. – ‘пыль’, ‘легкая дымка’, а также ‘прах’, употребляется только в своем поэтическом значении: легкого налета пыли бытия, превращенных временем в прах городов, людей и т. д.; прил. – ‘хмурый’ [хмурые

брови], ‘слегка пасмурный’ [день, человек], антоним – ‘чистый, ясный’), *джалил* (‘великий, большой’), *мусалсал* (‘цепочка’), *масохиф* (‘страница’), *ухуд* (‘обещание, обязательство’), *мамзуж* (‘хаос’), *муъжаз* (‘ладный, собранный, миниатюрный’), *муаллиф* (‘автор, составитель’).

Каллиграфия являлась важной составной частью духовной культуры. В общественном сознании труд и искусство каллиграфа, как и искусство миниатюрной живописи, декорирования рукописей, создания и оформления переплета, было одним из самых почитаемых в иерархии видов искусства и художественных ремесел.

Уровень образованности и степень начитанности каллиграфа возрастали от рукописи к рукописи, прямо пропорционально количеству переписанных (а, следовательно, усвоенных им в определенной мере) книг, и чем значительнее были авторы и их произведения, с которыми каллиграф общался в процессе переписывания, тем выше поднимался этот уровень. Именно от уровня общей культуры, эрудиции и познаний каллиграфа в области книжного дела и многовекового репертуара книг различных народов, истории литературы и науки зависела полнота текста, отобранного им для переписки, ее доброкачественность в текстологическом отношении. Каллиграф, таким образом, не был простым переписчиком рукописей. В условиях туркестанской средневековой действительности высокая образованность и компетентность в различных областях знаний делали каллиграфа одним из крупных деятелей культуры своего времени. Если к тому же он оказывался настоящим художником, какими были известные в истории книжной культуры каллиграфы Мир Али Тебризи, Мир Имад, Якут, Султан Али Мешхеди, Дервиш Мухаммад Таки, Мухаммад бин Нур, Мирзо Шариф Дабир и другие, то переписанные им книги, помимо своего познавательного значения, приобретали статус подлинных шедевров, произведений высокого каллиграфического искусства.

Вслед за каллиграфом в процесс создания рукописной книги включался художник-миниатюрист (*мусаввир*, *наккош*), творческая деятельность которого на поприще книжного дела хотя и получила отражение лишь в наиболее роскошных рукописях, тем не менее занимает важное место в истории туркестанской книги.

Преимущества турано-туркестанского искусства предшествующих эпох, миниатюрная живопись нового времени получает замечательное раз-

витие в период общего подъема культурной жизни Туркестана, следовавшего за ликвидацией остатков монгольского господства. Возрождение миниатюрной живописи относится к первой половине XIV в. и связано с именем Самаркандского художника Устод Гунга, который считается основателем школы туркестанских миниатюристов. Искусство книжной миниатюры возникает почти одновременно в Самарканде и Бухаре. Известно, что именно у самаркандца Устод Гунга проходил выучку выдающийся мастер из Бухары Джахонгир Бухори, получивший на Востоке высокое имя «Умтад аль-Мусаввирин» («Столп живописцев»).

Переписанная каллиграфом рукопись вместе с готовыми листами миниатюр поступала к другому мастеру – лавваху, художнику-декоратору, выступавшему в качестве оформителя книги, а иногда и брошюровщика, сшивавшего все листы в книжный блок. Сферой приложения его искусства была книга в целом, все пространство страниц, их поля, свободные площади на странице, иногда целые развороты, специально оставленные каллиграфом для красочных фронтисписов (*зарварак*), панно (*унвон*), заглавий (*сарлавха*), которые предваряли крупные разделы в книге, для небольших заставок (*лавха*) и концовок (*тугалланма*).

Процесс создания и художественного оформления рукописной книги завершал мастер переплетчик – саххоф, муджаллид или мукавасоз, который сшивал все листы и заключал их в переплет, состоящий из двух (верхней и нижней) крышек, соединенных между собой и книжным блоком корешком и форзацем. Главная функция переплета изначально состояла в том, чтобы сберечь написанное, защитить пергамен, бумагу от сырости, предохранить книгу от порчи. Крышки переплетов изготавливались из дерева, папье-маше и обтягивались кожей или материей. Использовались также цельнокожаные переплеты, для изготовления которых применялась кожа лучших сортов. В конце XIV в. появляются переплеты с картонным основанием. В XV – XVII вв. они находят широкое применение в главных книжных центрах Туркестана и Хорасана – Самарканде, Бухаре, Герате, и, начиная с этого времени, картон прочно утверждается в качестве основного материала в переплетном деле. Однако на протяжении всего средневековья наряду с кожаными и матерчатыми применялись деревянные переплеты.

Erkin Axuncanov (Özbəkistan)**Turan-Türküstan əlyazma kitabı sənəti:****tarixi dövrləşdirmə, estetik keyfiyyətlərin, kitab tərtibatı
üslublarının və xəttatlığın yeni interpretasiyası**

Turan-Türküstan” tarixi ölkəsinin adının əsaslandırılması. Turan-Türküstan əlyazma kitab sənətinin tarixi dövrlərə bölünməsi. Kitab sənətinin Turan-zəmində tarixi. Əlyazma kitabı tərtibat sənətinin II-VIII əsrlərdə quru mala üstündə divar rəssamlığından başlayaraq, Avesta, Budda Manixey, müsəlman Turan-Türküstan kitabına qədər ənənələrin ardıcılığı. Orta əsrlərdə çoxəsrlik Soqdi, Xarəzm, Baktri, qədim türk yazı ənənəsinin ərəb qrafikalı xəttatlığa təsiri.

Açar sözlər: Turan-Türküstan, dövrlərə bölmə, kitab tərtibatı sənəti, xəttatlıq, bədii üsul və üslublar.

Erkin Akhunjanov (Uzbekistan)**The art of manuscript of Turan-Turkestan:****historical division into periods, interpretation****of aesthetic qualities, designed styles and calligraphy**

Basing of the name of historical country “Turan-Turkestan”. Historical division periods of the manuscript Turan-Turkestan. Prehistory of the book art in Turanzamin. Succession of traditions of design art of the manuscript from murals on dry plaster of the II-VIII cc. up to Avestan, Buddhistic, Manichean, Mohammedan Turan-Turkestan book. The influence of Sogdian, Khwarizmian, Bactrian, ancient-turkic written tradition on the development of art of Arabic calligraphy in the Middle Ages.

Key words: Turan-Turkestan, division into periods, the art of book design, calligraphy, artistic manners and styles.