

КВАДРАТНІ ТАМГИ В КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ БЛИЗЬКОГО Й ДАЛЕКОГО СХОДУ*

Припущення про те, що тамги походять з Далекого Сходу, вперше висловив В. Григор'єв. Саме він вказав на те, що взірцем для тамг на виданих ним золотоординських ярликах стали китайські квадратні печатки з написами, зробленими квадратним письмом “чжуань” [Григор'єв 1844, 343]. Однак його висновки про те, що нібито квадратне письмо, яким написано текст на цих квадратних тамгах ніде більше не вживалося [Григор'єв 1844, 343], викликає чимало заперечень. Знайомство з ісламським мистецтвом періоду після XIV—XV ст. дозволяє побачити, що не тільки шрифт, але й композиційні рішення квадратних тамг стали поштовхом для розвитку на їх основі багатьох мистецьких форм на Близькому та Середньому Сході. Оскільки ж це явище зародилося в Китаї, цікаво простежити на цьому прикладі процес культурних взаємовпливів на Сході.

Отже, за Григор'євим, квадратні печатки прийшли у Золоту Орду з Китаю. Мені не вдалося знайти бодай якісь відомості про збереження оригінальних форм таких печаток на Близькому Сході. Але у Китаї їх залишилося чимало, в тому числі від епохи династії Цинь. Ця іноземна династія в Китаї уособлювала правління саме степових спадкоємців монголів. На мал. 11 зображено зразки форм таких печаток та відбиток однієї з них. Останній показує нам напис китайською та маньчжурською мовами. Маньчжурське письмо виникло у XVI ст. Отже цей напис дає нам ще один приклад перероблення форм некитайського письма на китайський взірець. Цинські квадратні печатки дають, очевидно, досить точне уявлення про те, як могли виглядати і монголо-татарські тамги XIII ст.

Варто зазначити, що квадратні печатки і досі вживаються у діловодстві далекосхідних країн, зокрема, Японії (мал. 12.). Ця безперервність традиції найкраще свідчить про органічний зв'язок квадратних печаток з Далеким Сходом. Крім того, китайські чи японські квадратні печатки, так би мовити, у їх “чистому вигляді” служать до цих пір взірцем для створення стилізованих символів у Європі.

У XIII ст. в числі інших запозичень із завойованого Китаю монголи через китайських бюрократів перейняли квадратні печатки. Згодом ця мода поширилася на всі завойовані монголами території, включно з тими, що перейшли на іслам і перейняли арабське письмо. Очевидно, спочатку тамги з арабськими написами з'явилися в державі Ільханідів, де іслам став державною релігією найраніше з постмонгольських країн — на зламі XIII—XIV ст., а вже потім прийшли в Золоту Орду. Для квадратних тамг було спеціально розроблене письмо на основі так званого куфічного почерку, першого класичного почерку, що оформився у м. Куфа і мав округлотрикутні форми літер та прості лінійні й прямокутні лігатури. Новий почерк, справді, мало нагадував *куфі*, бо всі форми й лінії стали прямокутними, але він дістав назву *квадратного куфі* або *макілі* [Акимушкін

* Ідея написання цього екскурсу народилася від праці над нарисом про символіку Інституту сходознавства. Прагнучи ближче пов'язати квадратні печатки з культурними традиціями Близького та Далекого Сходу, я натрапив на матеріал, що наптовхнув мене на деякі додаткові спостереження. І хоч при цьому я звертався із своїми запитаннями до моїх колег по роботі над емблемою Інституту — В. Остапчука та О. Хамрая, і діставав від них корисні зауваження і поради, за що я щиро їм вдячний, я не наважився надрукувати цей розділ в нашій спільній праці про емблему Інституту, щоб не ризикувати їх ім'ям через висновки, відповідальність за які лежить повністю на мені. Тому він публікується окремо. Проте, оскільки обидві статті покликаються на одні й ті самі ілюстрації, останні публікуються єдиним додатком до двох статей.

1987, 342]. Сформовані в квадрати меандрові письмена, виконані таким почерком, дійсно нагадували з першого погляду китайські ієрогліфи.

Проте це, здавалося б, вузько спеціальне нововведення, схоже, відчутно позначилося на розвитку арабської каліграфії й усїєї культури. Спочатку текст у цих печатках писався по периметру безперервною спіраллю від правого верхнього кута, утворюючи своєрідний кант, а середина заповнювалася в кілька рядків. Ранні золотоординські печатки та деякі пізніші, якщо їх робили на швидкуруч, дають приклад, з чого починалась еволюція печаткових композицій (мал. 10). Очевидно, що вже цей спрощений спосіб письма при вписуванні тексту в геометрично правильну форму вимагав математичного розрахунку. Коли ж приблизно з початку XIV ст. (в Золотій Орді першим збереженим зразком такої печатки є ярлик Улуг-Мухаммеда, 1429 р.) написи стали робитися лише по спіралі, чому сприяла поява в центрі зображення тарақ-тамги¹ (зразок такої печатки див. на мал. 9), розрахунок і точність, що вимагалися для виконання цих творів, перетворили процес створення таких композицій на справжню головоломку.

Створення таких печаток показало, що є також можливість надати написам будь-якої форми, не дбаючи про рядки та положення літер. В такому написі важливо було тільки зберігати прості форми літер, щоби впізнати їх, навіть якщо вони вибивалися з рядка, поверталися, поєднувалися у незвичні сполучення довгими лігатурами чи якимись компактними комбінаціями. Розвинувся прийом написання діакритичних крапок: разом від кількох літер. Наприклад, зустрічаються комбінації з чотирьох крапок (до речі, як на емблемі Інституту сходознавства див. мал. 1), чого немає в звичайному арабському письмі. Таким чином, можна було заповнити всю задану площину не смугами рядків, а рівномірним орнаментом-меандром.

Це дало творчій фантазії мусульманських каліграфів нову форму самовираження, через що такі каліграфічні композиції швидко перетворилися на самостійний жанр і стали вживатися в інших видах мистецтва, зокрема в архітектурі, виробництві тканин (мал. 13). Одними з перших прикладів копіювання квадратних печаткових композицій є напис на надробку Магмуда ібн Дада Мугаммада з Персії, встановленому в 1352 р. (мал. 14) та мозаїка на підлозі перед входом у головну мечеть м. Алеппо (мал. 15).

Це вивільняло фантазію митців каліграфії і давало з розвитком каліграфії поштовх для створення у пізніші епохи дивовижних каліграфічних орнаментів та композицій найрізноманітніших форм на основі не тільки монументального та простого квадратного *куфі*, але й витончених курсивних почерків.

Вже на самому початку появи на Близькому Сході, тобто з кінця XIII — на початку XIV ст., простий квадратний *куфі* використовувався для перетворення на простий орнамент, що не вимагав рядків. Таким орнаментом, елементами якого були окремі слова, наприклад *Аллах* чи *Мухаммад* та інші, що були написані цим почерком, вкриті славнозвісні архітектурні пам'ятки тімурідської епохи в Самарканді. В той же час цим почерком можна було створювати й реалістично-орнаментальні каліграфічні композиції (мал. 16).

Розвиток арабського письма надав цьому процесові нових засобів, які дозволили через кілька століть розвинути прості форми, зроблені на підставі квадратного *куфі*, у прекрасні й водночас химерні й дотепні зразки каліграфічних композицій на основі скорописних почерків, які мали вигляд тварин, птахів, кораблів, плодів тощо (мал. 17, 18).

Так сталося, що саме на час появи квадратних печаток та засвоєння їх ісламським мистецтвом, тобто на кінець XIII ст., розвиток арабської писемності, особливо під впливом перської та турецької витонченості, досяг якісно нового



етапу. На це століття припала славнозвісна реформа арабської писемності турка Джемаледдіна Йакута Мустасімі з Амас'ї. Він жив у Багдаді, коли монголи вдерлися до міста у 1258 р. Тоді, як розповідають, він сховався у мінареті з чорнильницями та каламами і писав на полотні. Про нього збереглося чимало оповідей, як про несамовито віддану своїй праці людину. Ось такій людині судилося остаточно спрямувати арабську каліграфію на шлях витонченого мистецтва і логічно завершити, таким чином, тенденцію її розвитку, яка проявилася ще в X—XII ст.

На початку X ст. великий майстер каліграфії та везір трьох аббасидських халіфів Ібн Мукла (пом. 940 р.), прагнучи створити уніфіковане арабське письмо, систематизував його і виділив в ньому шість основних почерків. Він також визначив для кожного почерка пропорції літер, лігатури і нарешті вивів для кожної літери та почерку своєрідну точну математичну формулу. Так арабська писемність досягла гармонії єдиних форм та пропорцій. Ібн аль-Бавваб (помер 1022 р.), якого навчали каліграфії учні Ібн Мукли, зумів, не порушуючи канонів свого великого попередника, надати літерам особливої елегантності форм. У двох найбільш виразних арабських почерках *мутаққак* та *наск* його твори і досі вважаються неперевершеними.

Йакут Мустасімі винайшов новий стиль очинки каламу, а саме — став робити його кінчик довшим, відповідно до почерку широким (“м'ясистим”), а головню він почав його обрізати косо. Так було зручніше досягти ритму рухів руки, а отже їх вправності й паралельності у написанні однотипних елементів літер. Це надало письму ритмічності, підвищило швидкість і точність письма, а відтак піднесло естетичні стандарти навіть у стриманих “сакральних” почерках, якими переписувалися здебільшого священні тексти (мал. 19). Проте найпопулярнішим став надзвичайно вибагливий почерк *сульс*, для якого були характерні подовжені пропорції. *Сульс*, виконаний в стилі *Йакуті*, й досі вважається неперевершеним за своєю красою. Відтоді в каліграфічних творах можна побачити не тільки вправність майстра, але також його душевний стан. Калам буквально “зазвучав”, причому по-своєму в кожному почерку. Ретельно виписані, але монотонно-одноманітні рядки з пропорційно вивірених рисок, завитків, точок, перетворилися на симфонію летучого каламу, що блискавично, ледь-ледь торкаючись паперу, залишав бездоганний за точністю слід.

Йакут Мустасімі залишив по собі чимало учнів, пік творчості яких припав на XIV ст., коли Ільханідський Іран вже перейшов на іслам, але ще зберігав монгольські степові традиції. Тому мода на високоестетичне й швидкісне каліграфічне письмо поширилася на всі країни ісламу від Індії до Андалузії, від Аравії до Золотої Орди. Вражають найрізноманітніші галузі застосування *сульса*. Він став найпоширенішим почерком для Золотоординських ярликів [Усманов 1979, 117—124] і водночас чудово почував себе у різьбленні мармурових колон (мал. 22), у гаптуванні покривала “Кісва” на Каабі (мал. 20), де швидкість нанесення зображення не грала жодної ролі. Таким чином, на кінець XIII — початок XIV ст. арабографічна каліграфія в пошуках вдосконалення естетичних форм збагатилася новими почерками, що надали каліграфічним творам підкресленої візерунчатості. Остання досягалася також композиційними рішеннями. Так, на малюнках видно, як написи заповнюють відведені форми не рядками, а суцільним візерунком.

Розвиток каліграфічно-візерунчастих композицій йшов спочатку досить прямолінійно, а саме — вплетенням різних орнаментів, скажімо, рослинних, в мереживо тексту. Отже, розвинувся так званий “квітучий куфі”, яким виконано славнозвісні арабески Альгамбри (див. сполучення почерку *сульс* та рослинного орнаменту на мал. 20). Але вже в середині XIII ст. набула розвитку тенденція до створення каліграфічних композицій на основі лише самих літер. Першою формою їх стали стрічкоподібні композиції, які ще мало відрізнялися від рядків.



Літери в таких композиціях стали писатися у два-три рівні, заповнюючи рівень не порядково, а суцільною смутою справа наліво. При цьому стрічкам можна було надавати різної форми (мал. 23).

Квадратні тамги, як бачимо, підказували зовсім інший спосіб орнаментального вирішення, коли можна було взагалі відмовитися від рядків і заповнювати письмом різні форми. До того ж їхня поява збіглася в часі із знаменною віхою в розвитку ісламського мистецтва, зокрема каліграфії. В підсумку це й призвело до появи нових орнаментальних каліграфічних форм, якими так уславилось мистецтво ісламу.

Варто згадати принаймні ще один приклад китайського впливу на ісламську каліграфію, щоб не склалося враження, нібито тамги є випадковим та штучним проявом взаємодії двох частин Азії. На пограничній зоні між обома ними в Афганістані було розроблено ще один почерк, навіяний виглядом ієрогліфів – тільки це були ієрогліфи з китайської порцеляни: через це він дістав свою назву *сині* - китайський (мал. 21).

¹ Тарак-тамга - тарак означає гребінь; ця тамга стала родовим знаком Кримських ханів.

ЛІТЕРАТУРА

Акимущкин О. Ф. 1987. "Персидская рукописная книга". Рукописная книга в культуре народов Востока: Очерки. Кн. 1. Москва.

Григорьев В. В. 1844. "Ярлыки Тохтамыша и Сеадет-Герая". Записки Одесского Общества истории и древностей. Т. I. Одесса.

Игнатенко А. А. 1989. В поисках счастья. Общественно-политические воззрения арабо-исламских философов средневековья. Москва.

Усманов М. А. 1979. Жалованные акты улуса Джучиева XIV—XVI вв. Казань.

Фаизов С. 1991. "Восточный герб России?". Столица. № 38. Москва.

Béguin G., Morel D. 1996. La cité interdite des Fils du Ciel. Paris.

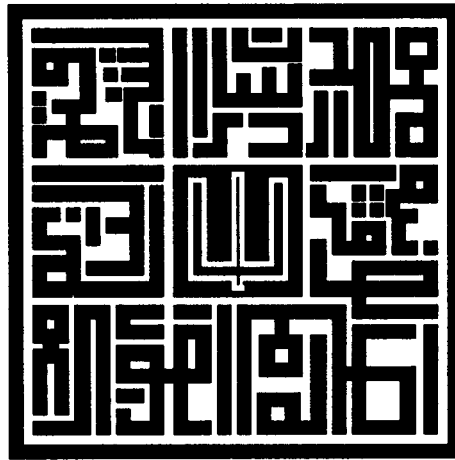
Kurat A. N. 1940. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivindeki Altın Ordu, Kırım ve Turkiستان Hanlarına ait yarlık ve bitikler. Istanbul.

Lewis B. (ed.). 1992. The World of Islam. Faith, People, Culture. London, New York.

Mez A. 1980. Renesans İslamu. Warszawa,

Safadi Ya. H. 1992. Islamic Calligraphy. London, New York.





Мал. 1. Емблема Інституту сходознавства ім. А. Кримського
Національної Академії наук України



Мал. 2. Емблема міжнародної орієнталістичної конференції "Україна і Османська імперія XV -
XVIII ст.: проблеми історіографії та джерелознавства". Київ, 20-26 жовтня 1991 р.



Мал. 3. Емблема Сектора сходознавства, який існував у 1991-1995 рр. в Інституті української археології та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. В емблемі використано *басмалу*, каліграфічно вписану в коло.

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ СХОДОЗНАВСТВА
ім. А. Кримського

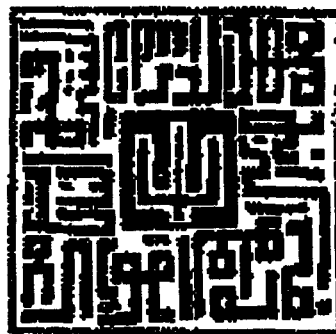


ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE
The A. Kryms'kyj
INSTITUTE OF ORIENTAL STUDIES

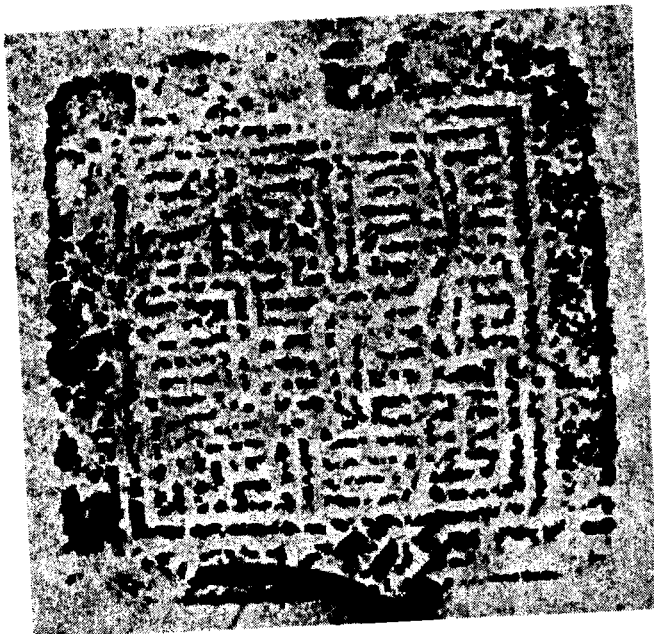
Мал. 4. Зображення *басмали* на одному з перших бланків Інституту сходознавства.

Institute
of Oriental
Studies

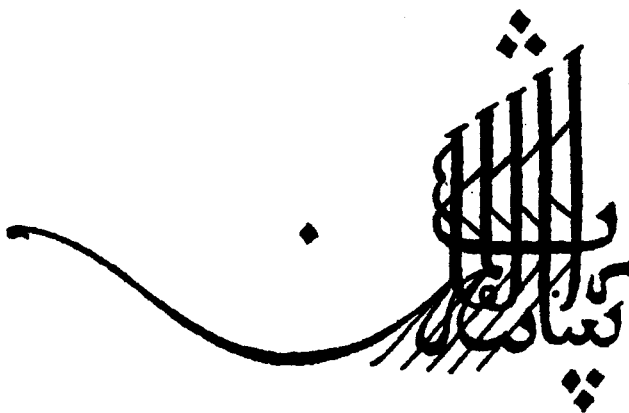
Мал. 5. Графічна композиція, що використовувалася на бланках Інституту сходознавства в 1993-1996 рр.



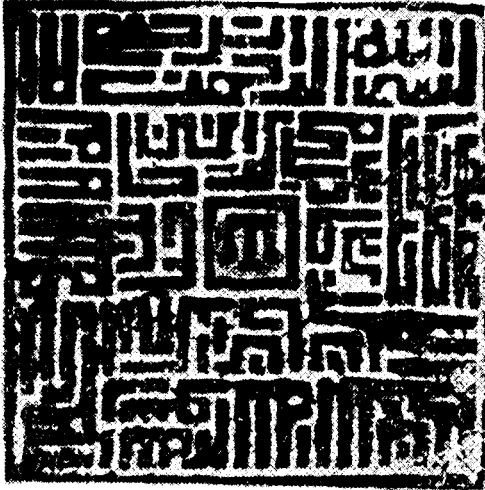
Мал. 6. Перша емблема Інституту сходознавства, викопана на вірець квадратної тамги.



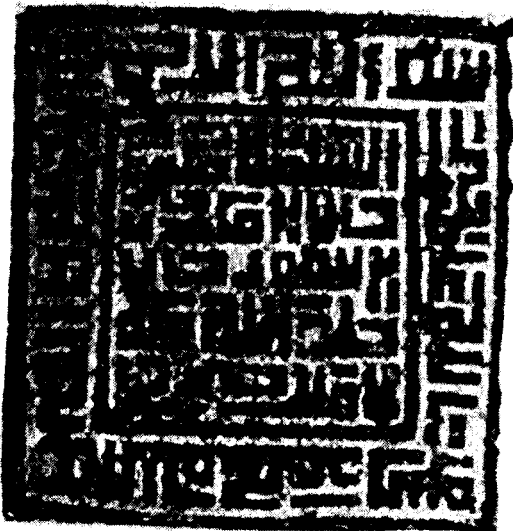
Мал. 7. Квадратна тамга на листі калмицького Аюкі Хана до Петра I, 1710 р.



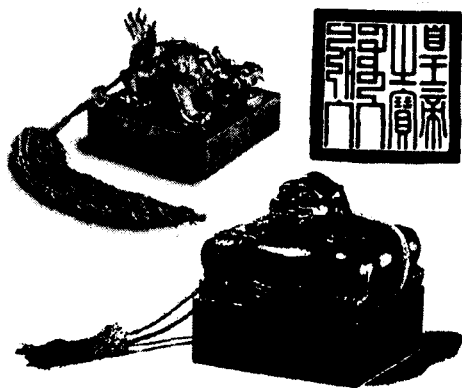
Мал. 8. Тугра російського царя Петра I, що вживалася в дипломатичному листуванні зі східними володарями.



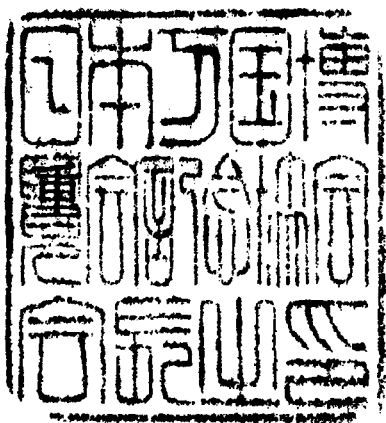
Мал. 9. Квадратна тамга кримського хана Сахіб-Герей. В центрі зображено *тарактамгу* роду Герейів. Напис зроблено по спіралі.



Мал. 10. Печатка золотоординського хана Махмуда з ярлика 1466 року. Зовнішня частина напису утворює кант, у середині напис зроблено в п'ять рядків звичайним способом.



Мал. 11. Квадратні печатки, що вживалися в Китаї за династії Цінь. На малюнку також зображено відбиток однієї з них (нижньої). Права половина написана китайськими ієрогліфами, а ліва – маньчжурським письмом.



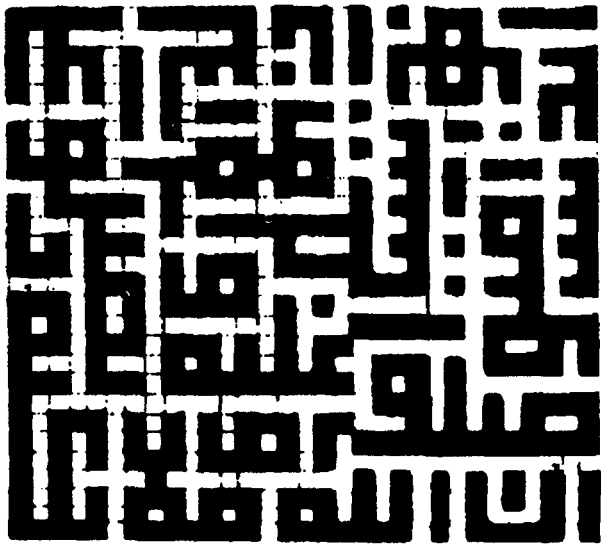
Мал. 12. Квадратна печатка на сучасному японському документі



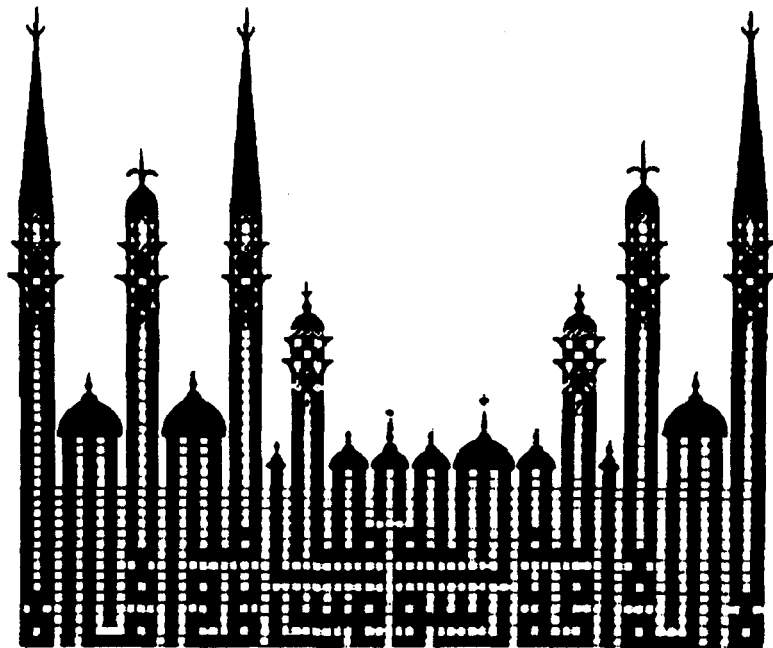
Мал. 13. Фрагмент гаптованої тканини з зображенням тамгоноподібного орнаменту. Марокко, XVIII ст.



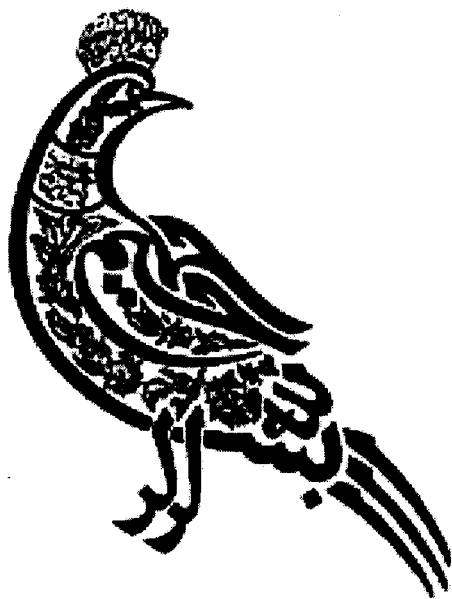
Мал. 14. Надгробок Махмуда ібн Дада Мухаммада. Персія, 1352. Вгорі над нішею вирізьблено шагаду в формі квадратної тамги. Текст виписано по спіралі в один рядок по ходу годинника (починаючи з правого кута) навколо центру, в якому виписано слово *Аллах* та остання літера "лям" з попереднього слова *расул*.



Мал. 15. Мозаїчний напис квадратним куфі перед входом до мечеті м. Алеппо, XIV ст.



Мал. 16. Шагада, написана квадратним куфі у формі палацу. Туреччина, XIX ст. Ліва половина напису дзеркально відображає праву. Це також дуже поширений прийом в орнаментально-каліграфічних композиціях.



Мал. 17. Басмала у формі птаха. Туреччина, ХІХ ст. Ще один приклад композиції, виконаної сульсом: зразок абсолютного домінування орнаментальності в каліграфічній композиції. Рядки повністю відсутні. Окремо написано не просто слова, а навіть літери. Так, хвіст складено з трьох аліфів, ноги – з лям-ра, крила окреслені також однаковими літерами ха.



Мал. 18. Каліграфічна композиція, виконана почерком сульс у формі груші та листя. Туреччина, ХVІІІ ст. На цьому прикладі добре видно, як принципи оформлення тексту, що спочатку були розроблені для куфі, застосовувалися для курсивного почерку: рядки відсутні, літери мають незвичні лігатури, форма яких обумовлена ідеєю орнаменту, літери мають різну орієнтацію на площині, діакритичні крапки від кількох літер пишуться разом.

عَلَّامٌ غُيُوبًا فَذَلِكُنَّ أَصْحَابُ الْكَافِرِينَ ﴿١٨٨﴾
 فَاتَّقُوا اللَّهَ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ الَّذِينَ آمَنُوا قَدْ أَنْزَلَ اللَّهُ إِلَيْكُمْ كِتَابًا فِيهِ
 آيَاتٌ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنَ الْأُمَّمِ الْأُولَىٰ وَالَّذِينَ آمَنُوا
 وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا
 الصَّالِحَاتِ سَيَجْعَلُ اللَّهُ لَهُمْ نُورًا يَمْشُونَ فِيهِ وَقَدْ أَضَاءَ اللَّهُ لَهُمْ
 نُورًا إِنَّ اللَّهَ الْوَاسِعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَنْ فِيهِنَّ يَنْزِلُ الْأَمْثِلَةَ لِأَعْيُنِنَا
 سَمِيعًا عَلِيمًا ﴿١٨٩﴾

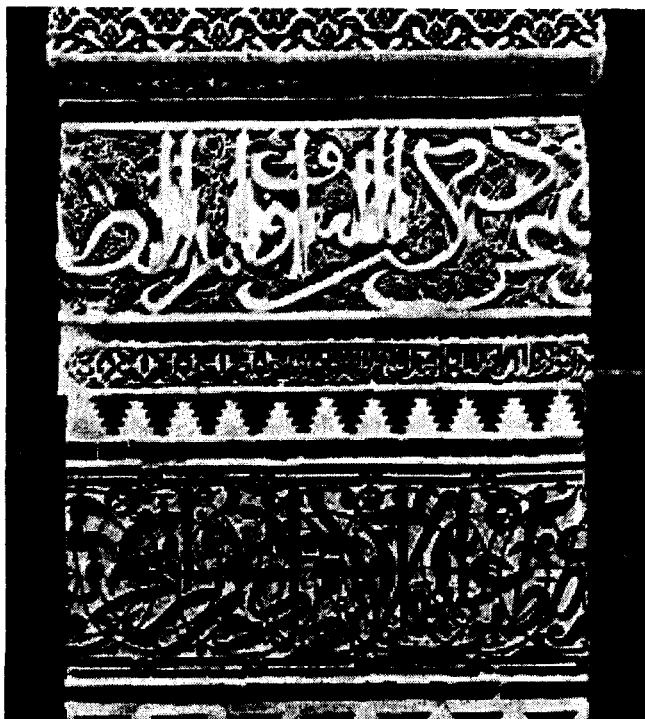
Мал. 19. Фрагмент найбільшого з відомих Коранів (розмір сторінок 108,5 на 82 см). Переписаний, за переказами, Абдурахманом ібн ас-Сайгом в Каїрі у 1397 р. за шістьдесят днів одним каламом. Якщо такий термін і виглядає фантастичним, все одно з цього фрагмента видно надзвичайну впевненість і точність рухів писаря, чого можна було досягти тільки швидкісним письмом. Курсивність ставала спеціальним засобом досягнення естетичного ефекту.



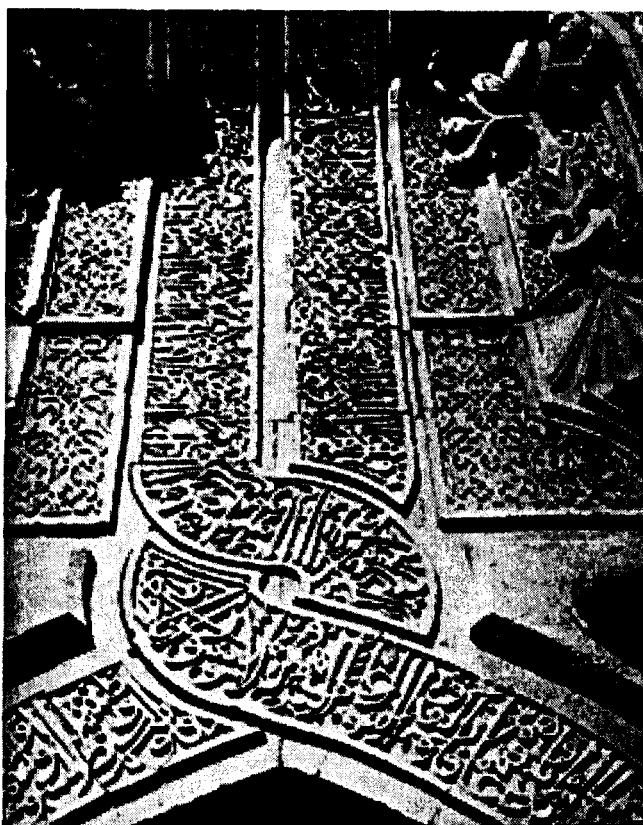
Мал. 20. Напис сульсом на кісві - покривалі Кааби в Мекці.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Мал. 21. Басмала, написана почерком сині



Мал. 22. Напис андалузьким сульсом на колоні одного з медресе в м. Фес. Марокко, поч. XIV ст. Приклад поєднання сульсу з рослинним орнаментом.



Мал. 23. Напис на мечеті в м. Конья, сер. XIII ст. Напис зроблено у вигляді переплетених стрічок, заповнення площини стрічок суцільне, але рядки ще зберігаються. Форма, лігатури, орієнтація літер в рядках ще не відступають від правил.