

ЎЗБЕКИСТОН ССР ФАНЛАР АКАДЕМИЯСИ
АКАДЕМИЯ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР

ЎЗБЕКИСТОНДА ИЖТИМОЙ ФАНЛАР

Журнал 1957 йилдан чиқа бошлаган

9

1981

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ В УЗБЕКИСТАНЕ

Журнал издается с 1957 года



Э. ИСМАИЛОВА

**СРЕДНЕАЗИАТСКАЯ МИНИАТЮРА
В РУКОПИСЯХ XVIII—XIX ВЕКОВ**

После длительных феодальных усобиц политическая обстановка в Средней Азии к концу XVIII в. постепенно стабилизируется, что приводит к некоторому подъему экономической и культурной жизни края, в том числе книжного дела и искусства. Производство художественных рукописей получает новый стимул не только в Бухаре и Самарканде, но и в Хиве, Фергане, Коканде, Мерве, горных районах Бухарского ханства. Иллюстрации среднеазиатских рукописей XVIII—XIX вв., не столь многочисленных, как в классический период, и долго не привлекавших серьезного внимания исследователей, при ближайшем рассмотрении предстают сложным и интересным явлением, переживавшим кризисную пору развития. Часть его принадлежала прошлому, другая только нарождалась, а какая-то часть этого многосоставного потока стала кратковременным увлечением, данью скоропреходящей моде.

Рассматриваемый период исторического развития имел ту отличительную особенность, что при сохранении в общей сфере художественного творчества навыков средневекового мышления и изобразительных приемов уже обозначились центробежные явления.

Традиционная аристократическая литература, пропагандировавшая идеологию и идеалы отживающего феодального общества, еще сохраняла свои монопольные позиции в иллюстрированных списках произведений художественной литературы, но заметной стала тяга к сужению круга традиционно иллюстрировавшихся классических произведений. В их число вошли «Лейли и Меджнун», «Юсуф и Зулейха», поэмы Навои, поэтические антологии. Однако уже не встречаются ранее популярные в Средней Азии поэмы Фирдоуси, Низами, Саади, диваны Хафиза, знаменитые придворно-историографические хроники. Значительно сократилось число иллюстрированных сочинений и других жанров.

Традиционная классическая тематика еще диктовала сюжеты миниатюр, творческие импульсы по инерции еще черпались в веками устоявшихся приемах, композициях, настроениях. Ограниченность тематики отражала замкнутость жизни, замедленность ее темпа, доминирующее значение традиций¹. Но это не было простым копированием образцов предшествовавшего периода, ибо в глубинных пластах уже обозначились общие процессы, затрагивающие самую основу отношений искусства к действительности.

Постепенно складывался и утверждался более трезвый, рационалистический подход к оценкам существующей действительности, не

¹ Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960, с. 435.

склонный идеализировать и романтизировать ее. Стала ощущаться неудовлетворенность застылыми канонами классической миниатюры; в иллюстрациях разных районов накапливались черты, в совокупности своей приводившие к постепенному перерастанию количества в новое качество. Но этот процесс в силу ряда исторических причин не получил естественного развития и завершения. Социальный уклад и господствовавшая идеология всячески тормозили развитие реалистических тенденций и критических взглядов. Это вызвало появление сложных, смешанных форм, где новое причудливо соединялось со старым, привычным.

Как и в более ранний, классический период, миниатюры отражали наиболее важные моменты в повествовании. Многие из них имели глубокий, символический смысл; встречались и нейтрально-декоративные иллюстрации, призванные украсить книгу и отдать этим дань господствовавшим в обществе вкусам; были также до сих пор не выделенные исследователями функционально «освятительные» миниатюры («ми-радж», «благочестивое собеседование»), придававшие тексту и иллюстрациям тот ореол значительности, без которого в средние века нельзя было добиться авторитета и признания. Вместе с тем наметился известный сдвиг в выборе сюжетов. В частности, появились прежде не встречавшиеся темы. В части миниатюр заметна переакцентировка внимания; некоторые сюжеты, ранее считавшиеся «обязательными»², стали воспроизводиться реже, а в ряде циклов исчезли полностью.

Во фронτισписе появились уникальные для исламской средневековой рукописи «портреты» автора и героя повествования («Юсуф и Зулейха» Джамии, ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 791), продолженные «портретами» героев в иллюстративных циклах («Юсуф и Зулейха» (Дарваз, XIX в.).— Эрмитаж, № УР-943). Этот сюжет в христианских европейских книгах, в противоположность мусульманским рукописям, был широко распространен. Зародился он в поздней античности и был поддержан в византийских рукописях³, имелся также в древнерусских книгах. Изображения автора, героя повествования, заказчика были приемом их прославления⁴.

Появились сцены, отражавшие внутренние переживания героев и, что особенно важно, героинь («Зулейха с кормилицей» — ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 5017; «Зулейха беседует со свечой, луной и ветром», «Меджнун на склоне горы» — ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 11141 и т. д.). Возрос интерес к теме «беседы» («Собрание влюбленных» (конец XVII — начало XVIII, Бухара).— Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 65; «Поэмы Навои» (Коканд, 1824 г.).— Ркп. Института рукописей АН УзССР, инв. № 23; «Лейли и Меджнун» Физули (Коканд, 1918 г.).— Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 11141. Заметно усилились мистическая направленность циклов, отрешенность в трактовке образов.

Несколько меняется отношение к традиционным темам «васфа»: при заметной общей тенденции к значительному снижению описательности во всех миниатюрах отмечаются падение интереса к пейзажным фонам и полное исчезновение самостоятельных пейзажных композиций. Почти не встречаются сцены битв и охот (исключение составляет произведение придворно-исторнографического жанра «Намэ-йи алам ара-

² Додхудоева Л. Н. Отражение литературных сюжетов в средневековой персидской миниатюрной живописи. Автореферат канд. дисс. Л., 1979, с. 13.

³ Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 49.

⁴ Лихачева В. Д. Искусство книги. Константинополь. XI в. М., 1976, с. 147; Ильина Т. В. Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII—XV вв. Л., 1978, с. 5.



Рис. 1. Смерть Фархада. — «Хамса» А. Навои. Ркп. Института рукописей им. Х. С. Сулейманова АН УзССР, инв. № 23.

йи Надири» — «Мироукрашающая Надирова книга». — Ркп. ЛО ИВ АН СССР, № Д-430). Изображения многолюдных пиров в основном заменяются малофигурными сценами возлияния вина (преимущественно царственной четы — «Поэмы Навои», Институт рукописей АН УзССР, инв. № 23). Появляются новые композиционные решения, схемы, не известные классической ирано-среднеазиатской миниатюре и, видимо, заимствованные из кашмирской миниатюры (например, сцена туалета Зулейхи, совершаемого с помощью многочисленных служанок. — Ркп. «Юсуф и Зулейха», XIX в., Государственный музей искусств УзССР) или связанные с фольклорным рисунком.

При выборе сюжетов для миниатюр традиция и этикет имели большее значение, нежели стремление отразить идейную глубину произведений, требовавшее от художника гражданской смелости, определенного риска и новаторства.

Изобразительное искусство того периода подчинялось тем же требованиям, что и поэтические произведения. Согласно вкусам эпохи, любое поэтическое произведение должно было в какой-то степени носить поучительно-дидактический характер, давать различные советы и наставления, содержать определенное число самостоятельных увлекательных сюжетов, а также примеров из античной истории и изречений древних мудрецов.

Судя по иллюстрациям позднего кокандского списка poem Навои, здесь темы миниатюр отражали разнообразное содержание глав, культивировали популярные в исламе легендарные сюжеты. Помимо важных в идейном отношении моментов, миниатюры могли запечатлеть и какой-то яркий образ, характерную деталь. Среди множества аналогичных избирался персонаж, наиболее популярный в мифологии или мусульманских легендах, но при этом не игравший конструктивной роли в ткани главы.

Так, поэма «Лисон ут-тайр», построенная в форме бесед и посвященная проблемам благоустройства общества и счастья человечества, иллюстрирована мало. Основной сюжет — притча о любви шейха Сан'ана к красавице-христианке, его заблуждениях и падении в бездну неверия, а затем прозрении и возвращении под сень «истинной» веры.

Если в классический период шейх Сан'ана изображается художником в самый критический момент, когда он, презрев исламские убеждения, на глазах изумленных мюридов пасет свиней, что свидетельствовало о высшей степени его «падения»⁵, то в позднем списке дан более нейтральный сюжет: шейх в благочестивой позе стоит перед домом возлюбленной, вышедшей к нему на балкон в индийском сари.

Среди иллюстраций имеются миниатюры — символы, истолкования. Например, «Полет пророка Сулеймана в Индию» косвенно воспроизводит сюжет соответствующей притчи о судьбе и бренности жизни. В тексте говорится о том, что пророка Сулеймана известили о решении Азраила (ангела смерти) отнять жизнь у одного из его приближенных, как только тот уедет в Индию. На иллюстрации же запечатлен сам пророк Сулейман, летящий в Индию на волшебном троне, который несут фантастические крылатые и рогатые существа. Художник символическими средствами пытался передать сверхъестественность личности пророка Сулеймана: он изображен в виде могущественного святого старца с золотым нимбом вокруг головы. Он наделен чудесным свойством покорять дивов и пери. Данный сюжет избран потому, что

⁵ Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии. Л., 1979, с. 42.

он в большей мере отвечал вкусам времени, выглядел довольно значительным.

Суженное отражение идейного замысла прослеживается и в иллюстрациях к поэме «Вал Искандара», представляющей своеобразный итог творчества Навои. В ней, обобщив свой громадный государственный опыт, Навои дает правителям руководство, как обеспечить счастье народа и прочность престола. Перед читателем встает широкая панорама политической жизни той эпохи, нравов людей, непрестанная борьба добра со злом, высоких помыслов и низменных устремлений. Мы видим идеал общества и человека, какими они представлялись Навои и его современникам, а также неприкрашенные картины реальной жизни.

Что касается иллюстраций к поэме, то они однообразны, в них приглушены контрасты социальных противоречий эпохи, они как бы приглаживают и украшают действительность. Из двенадцати миниатюр к этой поэме пять выполнены на тронно-репрезентативные сюжеты, четыре — на темы военных и рыцарских сражений или событий, связанных с ними («Искандар и умирающий Дарий»), и лишь три миниатюры ближе подходят к раскрытию замысла поэта: «Искандар в кашмирском городе», «Мудрая старуха дает советы Искандару», «Искандар во мраке ищет воду жизни». Но и в них, за исключением канонизированной сцены беседы мудрой старухи с восседающим на коне правителем, острота замысла сознательно притуплена усреднением и подтягиванием его под приглаженный этикетом стандартный уровень общепринятых изобразительных схем. Две другие миниатюры изображают кавалькаду всадников во главе с Искандаром в степи. Часть сюжетов решена по традиционной схеме, образуя изобразительные ряды повторов («Бахрам во дворцах семи красавиц»).

Наиболее стойкая приверженность к этикету характерна для цикла иллюстраций к произведению придворно-историографического жанра «Надинова книга». Здесь представляет интерес самобытная изобразительная форма, в которой приемы и стиль местного фольклорного рисунка переплетаются с приемами классической миниатюры, в частности с заимствованиями из персидской и индо-могольской живописи.

В этом цикле сохраняют свою неизменность сцены битв и связанных с ними событий, изображения придворных празднеств, охоты. По тематике цикл миниатюр данного списка укладывается в рамки, канонизированные феодальной идеологией, «васфом». Его цель — прославление монарха и его деяний. Трактовка образов шаха Надира и его сына следует формуле церемониального этикета. Многие художественные приемы направлены на подчеркнутую гиперболизацию личности и доблести Надир-шаха, его непобедимости (сознательно произвольное обращение с масштабами и планами, тенденциозный выбор фона и окружения, подбор сюжетов, степень пластической разработки образа и т. д.). Однако в ряде миниатюр этого цикла, отдельных компонентах их сюжетов, некоторых изобразительных деталях проскальзывает реалистический подход к историческим событиям, резко отличный от оценок и взглядов официальных историков; замечен процесс накопления нового изобразительного качества, хотя и ограниченный рамками канона. В данном цикле иллюстраций указанная тенденция больше проявляется в изобразительной форме, технике и стиле рисунка (появление «малых сюжетов», динамичность и экспрессивность второстепенных лиц при застылой непроницаемости социально-значимых фигур, использование архаических приемов пространственно-временного монтажа).

Средневековый стиль миниатюр поздних списков отчетливо проступает сквозь скрупулезное соблюдение этикета и тщательное подчеркивание сословной характеристики персонажей. Это те основные моменты, которые наряду с сюжетом определяют композиционное построение рисунка. Лица высокого сословия помещаются на среднецентральном плане, в окружении слуг. Костюмы их богаче и больше оформлены украшениями, чем у других. Иногда они выделяются и более крупными размерами.



Рис. 2. Разговор Зулейхи с Юсуфом.— «Юсуф и Зулейха» Джамии. Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 5017.

Пышность парадных дворцовых интерьеров, красота окружающего дом сада также подчеркивают высокое сословное положение персонажей. Продолжает сохраняться безразличие к индивидуально-портретным чертам, доходящее до того, что в одном и том же иллюстративном цикле внешность героя может быть выполнена в разных стилевых манерах (несовпадение в этническом типаже, видах одежд). Это ярко прослеживается по двум иллюстративным циклам поэмы «Юсуф и Зулейха» (№ 5017, 12237), выполненным двумя художниками. Почерк каждого художника в рисунке, манере изображения персонажей заметно отличен. Вместе с тем в обоих случаях налицо сочетание кашмирского и фольклорного среднеазиатского стилей. Иногда лица главных персонажей наделены определенным набором черт, выдерживающихся во всех списках, но при сравнении легко заметить их стереотипность, в целом обезличивающую героев.

Несущественность портретных характеристик повышает значение условно-метафорических приемов передачи внешнего облика главных персонажей, своеобразной «маски», точно указывающей на их положе-

ние (огненный нимб у Юсуфа, обнаженность Меджнуна в сочетании с его размещением под плакучей ивой, увеличенные размеры и зеленые одежды у Хызра, завеса на лице пророка и т. д.).

Из архаической ситуационной обусловленности изображения как следствие вытекает односторонность характеристики лиц одинакового сословного положения (владыки, шейха, мудреца и т. д.). Условность изобразительных приемов миниатюры проявляется и в изменении величины персонажа в зависимости от его ситуативной значимости. Например, активная роль Зулейхи в сценах, где она соблазняет Юсуфа или показывает его знатым египтянкам, подчеркнута масштабным увеличением фигуры героини.

Изображение чувств и эмоций тоже еще условны. Они передаются позой, жестиком, положением бровей. Однако эти приемы больше отражают психологию ситуации, нежели психологию личности. В поздних миниатюрах делалась попытка передать душевные состояния героев — любовную тоску и смятение (Зулейха), молитвенную сосредоточенность (Меджнун) и т. д.

Наблюдался также прием «сокращения пространства», когда второстепенные элементы фона уменьшались в размерах, чтобы подчеркнуть главное действие и заострить внимание на основных персонажах. Этот прием, применение которого стимулировала общая тенденция к формализации рисунка, приводил к искажению масштабов фигур относительно друг друга и фона: всадник мог быть крупнее лошади, женская фигура — крупнее мужской, виселица — меньше приговоренного и т. д.

Изменение вкусов проявлялось в притягательности для художников новых стилистических форм, хотя переход от миниатюры к технике иного вида иллюстрации шел неравномерно. Стало заметно тяготение к просветленным простым формам народного фольклорного рисунка с его яркой самобытностью, к рисунку-примитиву, художественный язык и наивные изобразительные средства которого иногда способствовали раскрытию замыслов не хуже профессиональных приемов. Ценность рисунка-примитива заключалась в возрастании фактора авторского самовыражения. Иллюстрации выполнялись также в кашмирском стиле.

Рисунок-примитив и фольклорный рисунок стали естественным путем развития и перестройки классической миниатюры, ощутившей внутренний разлад. Наметилась тенденция упрощения и схематизации рисунка, ослабления его повествовательности, а также формализации ряда приемов. В иллюстрации функция обозначения все больше преобладала над изображением.

В связи с этой тенденцией общая линия развития вырисовывается следующим образом: широко повествовательное, этикетное, богатое фантазией, узором, цветом, деталью искусство классической миниатюры, напоенное жизненными впечатлениями, в поздний период засушивается, формализуется, в нем изживаются функции фона в старом его понимании: отдельные детали постепенно устраняются, схематизируясь, количественно уменьшаясь. Фрагментарность в ряде случаев возводится в принцип. Так, в ряде миниатюр кокандского списка «Айси и Меджнун» Физули (ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 11141) архитектурная тема развивается настолько отвлеченно, что здание как таковое вообще не изображено, а условно даны фрагменты кирпичной кладки или произвольные сочетания отдельных элементов строения, что усиливает эффект разорванности формы.

Порою фон переходит в графический узор (фронтиспис «Юсуфа и Зулейхи», ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 791). В целом ряде иллюстраций поздних списков («Лейли и Меджнун» Насыра Ходжи.— Институт рукописей АН УзССР, инв. № 159; «Антология хивинских поэтов».— Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 7011) он исчезает полностью.

В отдельных случаях наблюдается смешение приемов изображения интерьера и пейзажа, неоправданное наложение их друг на друга (по рисунку, обозначающему интерьер, разбрасываются кусты трав и цветов, как в пейзажных фонах.— Ркп. № 65, л. 38, и т. п.). Интерес к фону стимулировался только поисками нового и обращением в связи с этим к приемам европейского изобразительного рисунка — передаче глубокой пространственности, свето-теневой моделировке объемов, в чем выразилось зарождение более емкого видения мира, новое понимание художественных и эстетических задач, соответствующих более высокой ступени познания.

Реорганизация пространственной структуры шла неравномерно и противоречиво. В одних миниатюрах, сохранивших все особенности средневековых приемов, она не претерпела существенных изменений (высокий холм или горизонт), в других элементы традиционной плоскостности сочетались с перспективным построением отдельных ее компонентов. В третьих интенсивно использовался прием «сокращения пространства», т. е. уменьшения второстепенных элементов фона с тем, чтобы сконцентрировать внимание на главных персонажах — субъектах действия. Так произошла значительно усиленная в сравнении с классической миниатюрой деформация соотношений — деревья-карлики, горы-холмики, игрушечные здания и т. д. В-четвертых, в миниатюре появилась воздушная среда, получающая глубокую даль и перспективу.

Таким образом, развитие пространственной структуры в поздней миниатюре шло неравномерно, с топтанием в ряде случаев на месте, с осторожным, эклектичным соединением нового с традиционным. Лишь в некоторых случаях художники отходили от устоявшихся художественных приемов и пользовались иными, в целом ставившими другие акценты в художественном языке и стиле миниатюр. Появляются признаки смещения расстановки главных и второстепенных персонажей. Главные действующие лица могут находиться на дальнем плане или внизу рисунка, чего никогда не наблюдалось в классический период. К тому же в изображении могли быть срезаны какие-то части тела (например, ноги у Меджнуна), чего также не допускалось раньше. Недостаточно строго выдерживался этикет ситуаций. Позы владык стали более непринужденными, жанровыми. Все это вело к постепенному разрушению канонов.

В некоторых миниатюрах, хотя и в несовершенной форме, появились элементы изображения, характерные для станковой живописи. Залитый ровным светом пейзаж уступил место сменяющимся настроениям в природе — ее краски то ликующи, то тревожны и суровы.

Изменение отношения к изображаемому сказалось и на технике рисунка. Сохраняя образную выразительность, он стал примитивнее. Для него характерно более раскованное в сравнении с традицией отношение к линии, формам. Четкие силуэты сменялись приблизительно и небрежно намеченными очертаниями, переходя в штриховые наброски. Краски наносились неравномерно. Сгущение и разрежение отдельных мазков и штрихов отражало зачатки нового понимания эстетики иллюстрации, уже не требовавшей совершенства исполнения, но в большей мере выражавшей индивидуальность художника. В исследуемый пе-

риод углубилась наметившаяся еще в XVI в. тенденция к расхождению со стилистическими приемами иранской миниатюры, которая в XVIII—XIX вв., как и индийская, стала активно пользоваться европейской техникой глубокой перспективы, иллюзорной объемности и пространственности, с широко развитыми фонами. Явно усилилось среднеазиатское, местное начало, в ряде случаев дополненное стилем кашмирской миниатюры.

Таким образом, в изобразительном арсенале поздней среднеазиатской миниатюры наметился определенный сдвиг. При несомненном преобладании традиционных приемов образной характеристики начали использоваться новые средства, способствовавшие перерастанию миниатюры в новый вид иллюстрации.

Э. Исмаилова

XVIII—XIX АСРЛАР УРТА ОСИЕ ҚҰЛЕЗМАЛАРИДА МИНИАТЮРАСИ

Урта Оснёда XVIII—XIX асрларда яратилган қўлёзма асарлар миниатюра санъатининг ажойиб намуналари билан безатилган. Мақола ана шу даврдаги миниатюра санъатининг ҳали етарлича ўрганилмаган бадиний хусусиятларини тадқиқ қилишга бағишланган.

ЎЗБЕКИСТОН ССР ФАНЛАР АКАДЕМИЯСИ
АКАДЕМИЯ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР

ЎЗБЕКИСТОНДА
ИЖТИМОЙ
ФАНЛАР

1991

4

ОБЩЕСТВЕННЫЕ
НАУКИ
В УЗБЕКИСТАНЕ

Издается с мая 1957 г. по 12 номеров в год

ТАШКЕНТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» АКАДЕМИИ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР.
1991

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

ИЗ ИСТОРИИ ОФОРМЛЕНИЯ СРЕДНЕАЗИАТСКОЙ РУКОПИСНОЙ КНИГИ XIX ВЕКА

В конце XVIII — первой половине XIX в. определенная политическая стабильность, достигнутая в результате образования после длительной междоусобной борьбы на территории Средней Азии трех государственных образований: Бухарского эмирата, Хивинского и Кокандского ханств, — создала условия для некоторого подъема экономики и культуры. В крае получают развитие строительная деятельность, традиционные кустарные промыслы: ткачество, ковроделие, гончарство, резьба по дереву, металлу, ювелирное дело и проч. Определенные успехи в сфере культурной жизни дали толчок и развитию книжного искусства. Производство художественных рукописей получило новое развитие не только в Бухаре и Самарканде — древнейших культурных центрах Средней Азии, но и в Хиве, например, в правление Мухаммед-Рахима I (1806—1825) и особенно Мухаммед-Рахима II (1856—1910), а также в Ферганской долине, в частности в Коканде. Обнаружены прямые и косвенные письменные свидетельства о функционировании при крупных придворных библиотеках (китабханах) кокандского и хивинского ханов, бухарского эмира книжных мастерских в XIX в., где осуществлялись переписка и оформление рукописных книг¹.

В первой половине XIX в. одним из культурных центров региона стал Коканд. Здесь, при дворах Мухаммед Умар-хана (1809—1822) и его сына Мухаммед-Али (сокр. Мадали, 1822—1842), концентрируются лучшие литературные силы. Получает развитие ряд традиционных направлений поэтического творчества. Умар-хан очень интересовался литературой, и, будучи поэтом, стал главной фигурой дворцовой литературной среды². Он уделял в этой связи большое внимание и функционированию придворной китабханы. В мастерской при китабхане неустанно трудились над копированием и оформлением манускриптов лучшие мастера-каллиграфы и оформители. Первая половина XIX в. была, по-видимому, самым плодотворным периодом в истории поздней кокандской художественно оформленной рукописи. По указу хана в китабхане были сделаны прекрасные, богато украшенные копии с диванов Навои, произведений Физули, Бедиа и др. Производительный потенциал кокандской придворной китабханы был довольно высок: известен, например, факт о распоряжении Умар-хана изготовить и разослать за полгода по вилайятам 300 копий «Дивана» Навои³.

В целях поднятия авторитета власти, прославления своего правления Умар-хан оказывал покровительство поэтам. При его покровении была составлена поэтом Фазли обширная антология «Собрание поэтов эпохи Умар-хана» (Маджмуат уш-шуаро-и Умар-хани), куда вошли произведения 101 автора, включая самого хана. В этот же период создано много исторических, литературных произведений на узбекском и таджикском языках⁴. Ко двору кокандских ханов нередко поступали в услужение поэты и художники, бежавшие от преследований из Бухары. Художники привозили с собой неоценимый опыт и мастерство, обогащая оформительские приемы кокандских мастеров, стимулируя и активизируя их творческие поиски.

Жена Умар-хана, талантливая поэтесса Нодира пыталась претворить в жизнь идеи справедливости, добра и человечности. В число своих занятий и общественных интересов она включала и наблюдение за ходом строительства важных обще-

¹ Присоединение Туркестанского края к Российской империи отрицательно сказалось на деятельности китабханы кокандского хана, потерявшего свой трон. Китабханы хивинского и бухарского правителей продолжали функционировать.

² История узбекской литературы: В 2-х томах. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Т. II. Ташкент, 1989. С. 81.

³ Фазлий Намангани. Маджмуат-уш-шуаро: Тошбосма. Тошкент, 1900. С. 477а; Сулейманов Х., Сулейманова Ф. К. Миниатюры к произведениям Алишера Навои XV—XIX вв. (Сост., аннотации, вступит. статья — Х. Сулейманов, Ф. Сулейманова). — Ташкент, 1982. С. 26.

⁴ История узбекской литературы. Т. II. С. 81—82.

ственных зданий, создание необходимых условий для творческой деятельности талантливых представителей литературы и культуры. Много внимания уделяла Нодира каллиграфам и художникам придворной کتابخانه. По ее инициативе было переписано и переведено немало выдающихся трудов по истории и литературе⁵. Известно, что Нодира вникала во многие тонкости труда переписчиков, проверяла их грамотность, красоту слога и каллиграфию, после чего разрешала приступать к оформлению рукописи и переплету. Искусные каллиграфы награждались ею серебряными пеналами, получали титул «обладатель золотого пера»⁶.

К сожалению, до нас дошли лишь отдельные имена оформителей, которые в основном оставались безвестными, что свидетельствует о том, что труд каллиграфов, чьи имена проставлялись в колофоне значительно чаще, ценился выше. В произведении кокандского придворного поэта Умар-хана Фазли Намангани⁷ «Маджмуат-уш-шуаро» в числе лучших иллюстраторов «Дивана» и «Хамсы» Навои первой четверти XIX в. в ханстве назван художник и каллиграф Мухаммад Амин Косони⁸.

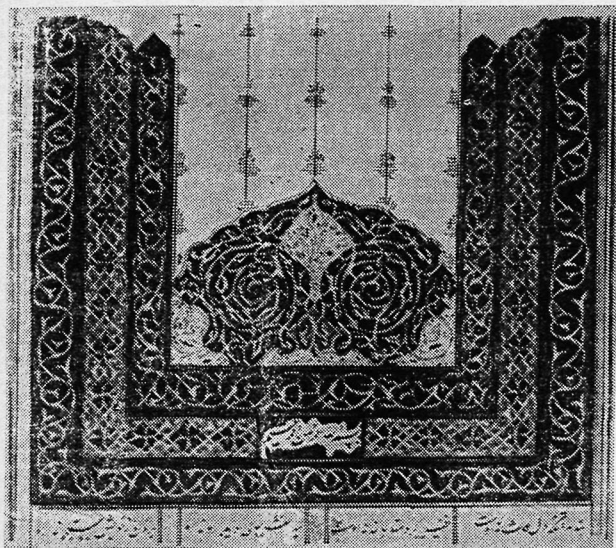


Рис. 1. Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 2858—1490. «Сборник мысленных значений» Абдул Кадыра Бедил. Кеш (Шахрисабз). 1801 г. Унван.

Шефом придворных каллиграфов کتابخانه сына Умар-хана, Мадали-хана считался создатель кокандского почеркового стиля Мирзо Шариф Дабир⁹, начавший работу еще при Умар-хане. Он же организовал в ряде городов Ферганской долины школы для обучения каллиграфов. По мнению старейшего знатока и исследователя искусства каллиграфии Средней Азии А. Муродова, искусство Мирзо Шарифа Дабира не уступало по мастерству исполнения насталика искусству Султана Али Мешхеда и Мир Имада.

Об уровне творческого потенциала мастеров کتابخانه Умар-хана и Мадали-хана можно судить по оформлению двух списков. Первый — «Чудеса детства» Навои¹⁰ — шедевр книжно-оформительского искусства, воплотивший в себе достижения каллиграфической и оформительской школы фергано-кокандских и вообще среднеазиатских мастеров, способен выдержать сравнение с самыми лучшими образ-

⁵ Там же. С. 156.

⁶ Там же.

⁷ Собрание восточных рукописей (СВР). Т. II. Ташкент, 1954. С. 336—340.

⁸ Т. е. из Касана (Ферганская долина). См.: Фазли Намангани. Указ. соч. С. 472; Навоий асарлари қўлзмагарининг тавсифи//Масъул муҳаррир Қ. Муниров. Тошкент, 1983. С. 143—144.

⁹ Муродов А. Ўрта Осиё хаттотлик санъати тарихидан. Тошкент, 1971. С. 46.

¹⁰ Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 2223. 1822 г.

цами книжной классики не только среднеазиатского, но и всего среднеазиатского региона. Выполнена рукопись великолепным мастером смелого и яркого таланта, мощного потенциала, крупномасштабного мышления. К сожалению, она оставлена в незавершенном виде. Возможно, этот же мастер работал и над оформлением другой, стилистически близкой, столь же интересной и также оставшейся незавершенной в оформлении рукописи «Диван Хайали»¹¹, выполненной несколько позже, в 1836 г., при Мадали-хане.

Изучение характера и приемов оформления рукописей свидетельствует о важной тенденции: хотя оформительская практика придворной китабханы, в отличие от оформления книг для рядового читателя, поддерживала и развивала высокие традиции рафинированной классики, тем не менее и в придворном искусстве наблюдается движение вперед, появление новых каноничных приемов, соединение каноничных и антиканоничных, индивидуальных приемов и изобразительных средств.

Так, для обоих названных списков характерны величие и масштабность замысла, многолистного торжественного вступления — необычное обилие подготовленных к роскошному оформлению плотных листов с широкими золочеными и орнаментированными полями («Диван Хайали» — первые 23 страницы, затем л. 42—47) и 22 разворота в списке поэмы Навои. Новым является использование в оформлении списков эффекта блистания помпезного солнечного светила в пламенеющей короне, а в списке № 2223 это — впервые монументально увеличенный во весь почти полуметровый разворот золотой диск, величественно перекатывающийся с одного разворота на другой.

Неистощимое композиционно-пластическое разнообразие оформительских средств в обоих списках, буйность и неизменное изящество фантазии, блистательное разнообразие орнаментальных форм при неожиданной новизне варьирования классического репертуара, благородно-изысканная цветовая гамма свидетельствуют о работе мастера яркой индивидуальности, смело экспериментирующего, нестандартно мыслящего, мощно проявляющего свой талант.

Определенная активность в создании рукописей сохранялась и позднее. Так, в Ферганском областном музее литературы им. Г. Гуляма хранится прекрасный, художественно оформленный экземпляр «Хамсы» Навои, переписанный в 1857 г. кокандским каллиграфом Каримжоном, сыном Рахимджона (л. 275а). Роскошь оформления этого списка: исполненный цветными чернилами текст, красочные узорные унваны, нежнейших оттенков листы плотной лощенной бумаги — все свидетельствует о том, что расчетан он был на весьма состоятельного читателя с высокоразвитым, элитарным вкусом. Каллиграф с гордостью указал, что это седьмой экземпляр, переписанный его рукой (объем 550 л.).

В фондах АН УзССР хранится также немало кокандских рукописей конца XIX в.

Иллюстрации самостоятельного художника в кокандском списке поэмы «Лейли и Меджнун» Физули¹² Ходжи Насыр Мухаммед Шакир-бая свидетельствуют о том, что традиция оформления и иллюстрирования книг в Коканде в поздний период активизировалась, хотя уже в новом качестве.

В Хивинском ханстве наблюдались некоторые специфические черты в развитии культурной жизни, литературы. В первой половине XIX в. в связи с преобразованиями в экономической и культурной жизни здесь возникает своеобразная литературная среда, определяемая передовыми традициями узбекской литературы. Стало бурно развиваться переводческое дело (с арабского и персидского языков), ибо деятели культуры стремились ознакомить местное население с богатым духовным наследием среднеазиатских народов.

В хивинской придворной китабхана функционировала книжная мастерская, где переводились и переписывались десятки исторических, мемуарных и художественных произведений. В связи с этим поддерживался определенный интерес к теории и практике искусства каллиграфии. В 1804 г. этому виду искусства был посвящен стихотворный трактат Муниса «Обучение грамоте». Один из виднейших деятелей культуры Хорезма конца XVIII—XIX в., талантливый поэт, историк, переводчик, искусный каллиграф Мунис, занимавший некоторое время один из высших чинов в ханстве, был писцом фирманов (указов). Начатый Мунисом труд по созданию истории Хивинского ханства¹³ продолжил его племянник Агахи (1809—1874), видный поэт и ученый.

Особенно большой размах производственной деятельности придворной китабханы относится к периоду правления Мухаммед-Рахима II. Он был для своего времени человеком культурным, хорошо образованным, много времени уделял занятиям наукой и некоторыми видами искусства, в частности поэзией и каллиграфией. А. Н. Самойлович назвал Мухаммед-Рахима II «просвещенным покровителем науки и искусства».

¹¹ Там же, инв. № 150.

¹² Там же, инв. № 11141. 1913 г.

¹³ История узбекской литературы. Т. II, С. 175.

У Мухаммед-Рахима II было две библиотеки — одна в зимней резиденции, цитадели Арк, другая — в летней резиденции — «Тазебаг»¹⁴. В библиотеках имелись небольшие каталоги, на переплетах книг были наклеены ярлыки с указанием заглавий. Книгохранилища имелись также у наследника престола, других принцев, вельмож и некоторых высших чинов духовенства¹⁵. Благодаря записям А. Н. Самойловича

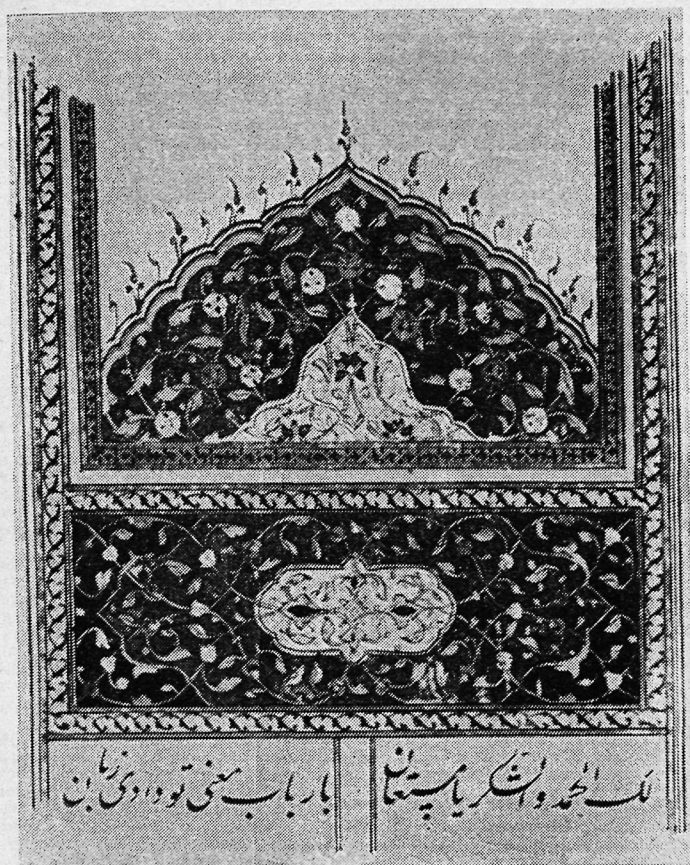


Рис. 2. Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 1637—2371. Антология «Собрание поэтов». Канд. 1822—1842 гг. Унван.

ча, посетившего в 1908 г. хивинские придворные книгохранилища и книгопечатни, сохранились редкие и ценнейшие сведения о придворной библиотеке и функционировавшей при ней мастерской. По словам А. Н. Самойловича, приближенные к хану лица заявляли, что «любовь хана к копиям какой угодно книги граничит с манией»¹⁶.

¹⁴ Лунин Б. В. Средняя Азия в дореволюционном и советском востоковедении. Ташкент, 1965. С. 171.

¹⁵ Самойлович А. Н. Описание рукописей и книг, хранящихся в хивинских придворных книгохранилищах и книгопечатнях // Рукописный отдел ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), ф. 671, оп. 1, д. 145, л. 52.

¹⁶ Там же, л. 5.

Зимняя библиотека хана помещалась в небольшой комнате верхнего этажа западного здания Арка. У северной стены стоял один деревянный глухой шкаф с книгами, у западной — два со стеклянными дверцами. В одном из шкафов хранился маленький рукописный каталог, содержавший 55 номеров рукописей. Собрание этой библиотеки отличалось от состава книг в библиотеке Тазебага большим количеством прозаических сочинений, в том числе исторических, медицинских¹⁷. «Хан иногда заходит в кабинет отдохнуть от государственных забот, и окруженный своими приближенными, пересматривает свежие книги, только что исполненные по его приказанию в отделении переписчиков. Отделение переписчиков (мира) состоит из двух светлых комнат первого этажа северного корпуса горунуш-хана (двор для аудиенций хивинского хана); комнаты эти, имевшие выход в ханский сад, устланы коврами»¹⁸.

В kitabханах работали такие замечательные специалисты, как высокопоставленный поэт, крупный композитор, переводчик и искусный каллиграф Камил (род. в 1825 г.). Мухаммед-Рахим II пригласил его в 1856 г. на должность придворного каллиграфа. Через 10 лет работы Камил был назначен мирза-боши (третий по значению чин в ханстве) — главой придворных писцов¹⁹.

При организации kitabханы ее учредителями были учтены особенности труда каллиграфов и созданы необходимые условия: придворные каллиграфы (миры) kitabханы работали в уединении, в комнате, выходившей в сад, а их главный шеф, лучший хивинский каллиграф Худайбирган диван-бег работал, также в уединении, в одном из садовых павильонов²⁰. Судя по «выходным» данным, содержащимся в поздних хивинских рукописях с элементами художественного оформления (из фонда ИВ АН УзССР), наибольшее число оформленных рукописей приходится на период правления Мухаммед-Рахима II, особенно последнее двадцатилетие XIX — начало XX в. Этот хан, в связи с литературными увлечениями, уделял большое внимание работе мастерской при kitabханах, часто загружал мастеров заказами. В целом ряде хивинских рукописей того периода указывается, что они переписаны по его распоряжению. В частности, были художественно оформлены антологии хивинских поэтов, произведения Навои, Омара Хайяма, Саади, Хафиза, «Бабур-наме», а также «диваны» могольских поэтов — Раджи, Салима, Шах Шуджа и др. По сведениям специалистов, большинство из 52 поэтов, чьи произведения вошли в хивинскую «Антологию»²¹, «служили в канцелярии Мухаммед-Рахима II и одновременно по поручению хана занимались переводами, перепишкой трудов предшественников и современников, сами сочиняли»²², т. е. совмещали канцелярскую работу с работой придворных каллиграфов.

Основной особенностью оформления поздней придворной рукописной хивинской книги было заметное нарастание черт локального своеобразия к концу рассматриваемого периода, в отличие от более стандартно-усредненного их облика в первой половине XIX в. Хивинские мастера последней четверти XIX в. проявляли повышенное внимание к оптимальным, с их точки зрения, форматам и пропорциям книг, страниц, соразмерному построению текстовой полосы и полей. Листы хивинских рукописей, переписанных преимущественно на европейской, русской бумаге высших сортов (с водяными изображениями островных рыб), пленяют глаз стройной красотой и гармоничностью, достигнутыми строгой организованностью, безупречной четкостью, чистотой исполнения строк и всех функциональных элементов страницы.

К последней четверти XIX в. облик унванов хивинских рукописей начинает заметно меняться. В этот период в придворной kitabханах появляется талантливейший художник, прекрасный колорист, рисовальщик, обладавший великолепным даром композиции. Отличаясь большой работоспособностью, он оставил целый ряд оформленных рукописей конца XIX — начала XX в. (в том числе ркп. №№ 847—300, 934—1668, 7466—5610, 905, 922—5180, 6678 ИВ АН УзССР и др.). Его работы, отмеченные зрелостью мысли и безукоризненным вкусом, строгой монументальностью и изысканностью, являют собой оформительскую классику поздней хивинской рукописи.

Художник решительно отсекает нижнюю, в несколько ярусов, половину унвана, оставляя лишь одну раму с картушем для биесмиллы. В оставшейся верхней половине он укрывает аркообразный фестоном и монументализирует его, слегка корректируя его общий силуэт. Созданный им оригинальный вариант заполняющего унван лаконичного укрупненного цветочно-растительного узора в сочной сине-зеленой-фиолетовой гамме, безошибочно выдающего его хивинское происхождение, был подхвачен остальными мастерами kitabханы. Этот же мастер стал вводить вместо золота в унван, камайд и даждавалы серебро и комбинировать золото и серебро в своеобразных сочетаниях. Композиционно-пластическим мастерством этого великолепного художника, видимо, объясняется то неизгасимое очарование гармонии и покоя, которые источают оформленные им рукописи.

¹⁷ Там же, л. 13—14.

¹⁸ Там же, л. 49.

¹⁹ История узбекской литературы. Т. II. С. 325.

²⁰ Самойлович А. Н. Указ. соч. л. 49, 52.

²¹ Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 9494.

²² СВР. Т. VII. Ташкент, 1964. С. 213.

Экстравагантный унван рукописи «Диван Муниса»²³ свидетельствует об экспериментальной активности оформительской мысли. Его пластическая форма, композиционное строение, соотношение с текстовой полосой, яркая декоративность, насы-



Рис. 3. Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 9356—3650. «Диван» Муниса. Хива. 1881 г. Унван.

щенный синий фон — близки почерку рассмотренных выше работ. Составные элементы декора унвана: стилизованный «буквенный» узор, имитирующий графику слова «Аллах», вариант узора «узел счастья» дальневосточного происхождения — все это

²³ Ркп. ИВ АН УзССР, инв. № 9356—3650. Конец XIX в.

традиционный набор из арсенала мастера-орнаменталиста, но композиционное новшество (слово «Аллах» многократно запечатлено как бы узором на гладко-синем «куполе» унвана) совершенно меняет его облик, делая его необычным.

Придворная библиотека имела и у бухарского эмира. О том, что при ней действовала и книжная мастерская, свидетельствует такой факт, как служба известного бухарского просветителя Ахмада Дониша в течение почти 20 лет (с 1850 до 1869—70 гг.). в качестве придворного каллиграфа и художника-оформителя²⁴. Одаренный художник, он довольно быстро самостоятельно овладел основами искусства иллюстрирования и внес некоторые новшества. По этому поводу он писал: «Я начал заниматься этим ремеслом (оформлением рукописей) и в течение одного года изучил целиком это искусство, я научился каламом и циркулем выделывать все, на что были способны искусные мастера, и даже выработал свои правила, и внес новшества в это искусство. Я хорошо чертил поля, заставки, красиво рисовал небо, сады, животных, людей, птиц, степи и поля, горы и реки в самых различных видах и положениях»²⁵.

Дониш являл собой фигуру, переходную от художника старого типа к новому. Новое он творил в рамках старого. В его творчестве уже начинают зримо нарастать элементы нестандартности и субъективной прихотливости (хотя еще в очень ограниченных пределах), которые были формой проявления объективной необходимости художественного процесса нового времени. Об уровне квалификации Дониша, признанности и авторитетности его мастерства свидетельствовали положение придворного живописца и высокая оплата его труда. За иллюминацию рукописи ему платили до 100 дирхемов, а «были и такие, — упоминает он в «Путешествии», — которые за два дирхема рисовали заставки»²⁶.

Другим, менее известным миниатюристом, каллиграфом и иллюминатором рукописей был Мир Мухаммад Сиддик-ходжа (род. в 1864—65 гг.) — второй сын бухарского эмира Музафара (годы правления — 1865—1885) — бухарский книголюб и писатель, проведший большую часть жизни в полузаточении, как опасный претендент на престол бухарского эмира Абдул Ахада (годы правления — 1885—1910)²⁷.

Сохранились также сведения о Мир Ма'сум Оламонове, чиновнике для поручений при эмире Хайдаре (1800—1826), иллюстрировавшем книгу Охлоки Мухсина «О физическом строении тела» и стихи Саади. Он же делал в книгах заставки (лавха) и художественные переплеты²⁸. Мирзо Содик Джандори, секретарь-мунши Насрулло-хана (1826—1860), писал стихи под псевдонимом Содик и иллюстрировал произведения Хафиза и Саади жанровыми композициями²⁹.

В поздний период бухарские художники предпочитали иллюстрировать литературу путешествий (по святым местам), мемуары праведных хаджигов, географические описания земель, хотя встречаются и произведения художественной литературы.

Для книжно-оформительского искусства бухарской kitabkhana XIX в. характерны усложненная пышность орнаментального декора, наибольшее в Средней Азии разнообразие декоративных приемов, мотивов, композиций. В орнаменте ценятся сложность и пышность, тонкость узора, отделка мелкими деталями, строгое великолепие сине-золотого колорита.

Относительно материального вознаграждения труда оформителя рукописной книги в ханствах в XIX в. достаточных данных пока не обнаружено. Однако известные факты позволяют путем сравнения сделать предварительные выводы. Поскольку труд каллиграфа считался более престижным (имя каллиграфа гораздо чаще упоминается в колофоне рукописи), то вряд ли художник получал более высокую плату за свой труд. Из художников-оформителей, мастеров книги только Ахмад Дониш считал оплату своего труда достойной.

В Хиве труд придворного писца-каллиграфа в поздний период высоко не оценивался, так что даже Мунис, занимавший, помимо писцовой должности, по несколько лет высокие посты аваз-бия-инака и мираба, не сумел сколотить приличного состояния и в последние годы жизни, достигнув известности, создав свои главные труды, впал в жестокую нужду³⁰. О том же свидетельствуют и факты жизни упомянутого выше Камилы, занимавшего многие годы при Мухаммед-Рахиме II посты главы придворных каллиграфов (мирза-боши) и главы ханского правления (диван-беги). Сохранился биографический эпизод из жизни Камилы в бытность его мирза-боши (1869—70 гг.), который свидетельствует об остром материальном недо-

²⁴ Елифанова Л. М. Рукописные источники по истории Средней Азии периода присоединения ее к России (Бухара). Ташкент, 1965. С. 9—10.

²⁵ Дониш Ахмад. Путешествие из Бухары в Петербург//Избранное. Сталинабад, 1960. С. 220.

²⁶ Там же. С. 221.

²⁷ СВР. Т. IX. Ташкент, 1971. С. 66.

²⁸ Ремпель Л. И. Далекое и близкое: Страницы жизни и быта, строительного ремесла и искусства старой Бухары. Бухарские записки. Ташкент, 1982. С. 251.

²⁹ Там же.

³⁰ История узбекской литературы. Т. II. С. 176.

статке и тяжком труде его в это время,— он работал, «превратив ресницы в перо, а глаза — в чернильницу»³¹.

В Кокандском ханстве труд обычного писца-каллиграфа также доставлял весьма скромные средства для жизни. Так, каллиграфические способности Мукими стали источником существования известного поэта, жившего в нужде до конца своей жизни. Однако обязанности каллиграфа он вынужден был совмещать с ремеслом билетера на пароме и починщика обуви.

Итак, приведенные, далеко не полные, сведения о книгооформительской деятельности придворных کتابхана XIX в., донесенные до нас самими рукописями (при этом за рамками статьи остался обширный массив рукописей, предназначенных для рядового читателя), свидетельствуют о том, что не совсем обоснованно однобокое мнение о глубокой отсталости среднеазиатских ханств конца XVIII — первой половине XIX в., когда они находились якобы в состоянии полного упадка и расстройств всей общественной жизни. Наши данные, в частности, свидетельствуют о полноценном функционировании придворных کتابхана, об определенных творческих исканиях и крупных достижениях мастеров-оформителей книги в XIX в., активном движении художественной мысли и прикладного искусства.

Э. М. Исмаилова

³¹ Там же. С. 329.

АНТИК ДАВР ВА ЎРТА АСР МАДАНИЯТИДА ВОРИСЛИК: ФАЛСАФИЙ РИСОЛАЛАРНИ АРАБ ТИЛИГА ТАРЖИМА ҚИЛИШ МАСАЛАЛАРИ

Ўрта аср араб фалсафасининг пайдо бўлишида қадимги юнон илмий меросини ўрганиш ва ижодий идрок этиш гоят муҳим аҳамиятга эга бўлди.

Бу Шарқ маданий меросини, маданиятларнинг бир-бирига ўзаро таъсирини ўрганишининг муҳим муаммоларидан ҳисобланади.

Ўрта аср араб фалсафасини англаш ва ўрганиш масаласи, бу мусулмон Шарқи фалсафасининг бошланғич даврини, унинг моҳияти ва аҳамиятини тўғри тушуниш масаласи билан узвий боғлиқдир.

Қадимги юнон фалсафий тафаккури араб маданиятига турли йўллار билан кириб келди. Бу соҳадаги бошланғич йўналишни таржимонлар фаолияти ташкил этади. Ўқимшли, билимдон таржимонлар — греклар, сурияликлар, форслар арабларни қадимги юнонистоннинг машҳур олимлари — Архимед, Гален, Гиппократ, Аристотель ва Платон кабиларнинг асарлари билан таништирдилар. Математика, астрономия, фалсафа, кимё, тарих ва геологияга оид рисолалар кенг миқёсда таржима қилинди.

Қадимги юнон манбаларини таржима қилиш масаласига мамлакатимиздаги ва хориждаги бир қатор тадқиқотчилар махсус асарлар бағишлаганлар. Булар орасида Ф. Розенталь, К. Брокельман, Ф. Дитеричи, Г. Грюнебаум, В. В. Бартольд, И. Ю. Крачковский, М. М. Ҳайруллаев, С. Н. Григорян, А. В. Сагадеев илмий ишлари мавжуддир.

Буларнинг асарларида таржимонлик иши ва унинг тараққиёт босқичлари манзараси анча кенг тавдалантирилган.

Бизнингча, тадқиқотчилар учун биринчи навбатда Ўрта аср библиографик лугатларида ва қомусларида бу ҳақдаги мавжуд бўлган материаллар алоҳида ўрганишга молик.

Араб тилидаги мана шундай манбаларидан Муҳаммад Ибн ан-Нодим томонидан тузилган (987 йилда туғилган) «Фихрист ал-улум», Ибн ал-Қити қаламига мансуб «Тарих ал-хуқумо» (XII аср), Ибн Абу Усэй бийа (1236 йил) томонидан ёзиб қолдирилган «Уюн ал-анба фи табақат ат-тибба» асарлари, шунингдек Ибн Массавайх (930 йил) ва Ибн Халликан (1282) асарларини махсус кўрсатиб ўтиш зарур.

Илмий ва фалсафий матнларини таржима қилиш иши араб халифалиги ва унинг вилоятларида анча кенг йўлга қўйилган эди. Таржима асарлари ўрта аср мусулмон «зиёлилари»нинг кенг қатламларига мўлжалланган бўлиб, у дунёвий характерга эга эди.

Таржимонлик алоҳида маҳорат ва тилларни жуда мукаммал билишликни тақозо этувчи касб ҳисобланар ва у ўрта асрлардаги ҳар қандай касбу кор қатори авлоддан авлодга мерос бўлиб қолар эди.

Таржима ишларига айниқса XII асрга қадар катта эътибор билан қараб келинди. Бу соҳада Араб халифалигининг Марв, Гундисабур, Харран, Эдесса, Хоразм ва бошқа йирик маданий марказларида жиддий ютуқларга эришилди. Бағдод ва Антиохия шаҳарлари ҳам таржимонлик тараққиёи этган йирик марказлардан ҳисобланади.

Араб маданиятининг юксалишида Хорун ар-Рашиднинг ўғли (786—808 ҳукмронлик қилган) халиф ал-Маъмун (813—833 й.) томонидан Бағдодда ташкил қилинган академия муҳим роль ўйнади. Ўзига хос бу илм даргоҳи «Бейт ал-Ҳикма» яъни «Донолар уйи» деб аталган эди. Бу «уй» машҳур Александрни кутубхонасига ўхшаш жуда бой китоб макони, обсерватория, мадраса ва бошқа илмий муассасаларни ўз ичига олган.