Н. Ю. ЧАЛИСОВА

Чалисова Наталья Юрьевна
кандидат филологических наук
главный научный сотрудник,
Институт классического Востока и античности,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 3
Тел.: +7 (916) 121-29-97
E-mail: chalisova@hotmail.com

Персидские ученые трактаты и герменевтика классической поэзии

Аннотация. Традиция «текстуализации» знания породила огромное количество средневековых персидских текстов. Эти ученые трактаты (по астрономии и алгебре, фармакологии и ботанике, суфизму и искусству поэзии, и т. д.) принадлежат к числу ярких проявлений средневековой культуры Ирана.

В первой части статьи обсуждается проблема включения такого рода словесности в корпус произведений литературы. С точки зрения своей основной функции они относятся к категории «информирующих», «объясняющих» или «директивных» текстов, поэтому в современной западной перспективе их обычно рассматривают как «не-литературу». Между тем традиция сочинения ученого трактата постепенно выработала набор нарративных характеристик и конвенций текстуализации, которые могут рассматриваться как литературные (украшенный язык и высокий стиль изложения, интерполяции в виде анекдотов, стихов, притч, специфические риторические приемы и композиционные схемы). В традиционной иранской перспективе «объясняющие» трактаты принадлежат к классической литературе (*adabīyyāt*), вне зависимости от их литературных достоинств. Сочинения такого рода составляли основу образования (*adab*) и были источником проникновения в высокую поэзию кластеров специальной образности, а приемы ведения ученой дискуссии находили отражение в аргументации поэтов.

Во второй части статьи трактатная литература рассматривается как герменевтический ресурс для чтения поэзии. В качестве примера приведены каллиграфические образы из касыд; многие трудности в их понимании находят объяснение при обращении к трактатам по каллиграфии. Таким образом, «объясняющие» трактаты ни в коей мере не отделены от высокой литературы; они оказываются и важным ресурсом герменевтики классической поэзии. Приложение к статье включает перевод небольшого «учебника» по каллиграфии Халила Табризи (XVI в.)

Ключевые слова: персидская проза, трактат, жанр, каллиграфия

© Н. Ю. ЧАЛИСОВА
DOI: 10.22394/2412-9410-2018-4-1-93-115

Сочинения, посвященные разнообразным «наукам» и трактующие разделы традиционного знания, составляют существенную часть прозы, написанной на новоперсидском или классическом персидском языке в Иране после прихода ислама. Эти ученые трактаты различны по содержанию, форме, размеру и стилю, но их объединяет по крайней мере одна общая черта — дискурсивная стратегия, направленная на expositio et ratio, описание и объяснение. Их авторы стремятся описать и разъяснить свой предмет, причем строят изложение по единым конвенциональным риторическим правилам. Это позволяет вычленить трактатную литературу из корпуса персидской прозы и рассматривать ее как особый род или жанр сочинений с преобладающим «дискурсом объяснения»[1], имеющий многие виды и подвиды.

Традиция, которую можно обозначить как «текстуализация знания», породила великое множество текстов (в западной медиевистике сочинения такого рода обозначают терминами Fachtexte, professional texts, букв. «профессиональные тексты»). Вне всякого сомнения, они принадлежат к числу ценнейших источников по средневековой культуре Ирана, однако их рассмотрение в риторической перспективе как рода литературы выглядит по меньшей мере проблематично и требует серьезного обоснования.

С точки зрения своей основной функции ученые трактаты по большей части относятся к категории «информирующих» и «директивных» текстов. Если опираться на критерии современного западного литературоведения, приходится признать, что весь этот род средневековой словесности не может быть отнесен к художественной литературе, понимаемой как «искусство слова».

В авторитетных «историях» персидской литературы ([Browne 1908–1928; Rypka et al. 1968] и др.) ученые трактаты обычно обсуждаются маргинально, о них упоминают в разделах, посвященных прозе соответствующего периода, при этом основное внимание уделяется содержанию книги и ее статусу в традиции, а не ее формальным чертам (поэтике дискурса). Однако традиция составления трактатов на новоперсидском языке формировалась с начала X в. и постепенно выработала набор характеристик и конвенций текстуализации знания, которые могут рассматриваться как элементы «художественности». Мы находим в ней украшенный и даже вычурный стиль (применение рифмованной прозы, высокая риторическая техника), повествовательные вставки (истории, анекдоты, стихи), использование определенных композиционных структур, соотносимых с определенным типом содержания.

Голландский исследователь Бо Утас в своем исследовании, посвященном жанрам и жанровым формам классической персидской литературы, отмечает, что в «сетке форм и жанров» (grid of forms and genres) трактатная литература, наряду с сочинениями по историографии (*tārikh*) и нормативной этике (*akhlāq*), а также биографическими антологиями (*tadhkirāt*), располагается в континууме, простирающемся от стилистически простого — информирующего или разъясняющего — дискурса, до стилистически сложного — украшенного и художественного [Utas 2008: 258].

Если рассматривать ученые трактаты в традиционной иранской перспективе, то все они, независимо от особенностей стиля и степени «художе-

[1] Термин expository discourse предложен в [Utas 2008].

ственности» изложения, относятся к классической «высокой словесности» — *adabīyyāt.* С одной стороны, наиболее важные сочинения по различным отраслям знания включались в программы учебных заведений (*madrasa*) и составляли саму основу высокого и утонченного образования (*adab*). С другой стороны, многие сочинения жанра *адаб* (зерцала, сборники развлекательных и назидательных историй) включали главы типа «сокращенных» или адаптированных трактатов (ср. главы о поэзии, медицине и астрономии в знаменитом зерцале «Кабус-наме»). Более того, сведения, излагаемые в трактатах по разным отраслям знания, снабжали «ученую» персидскую поэзию целыми классами «технической» образности (от каллиграфии до астрономии), а способы построения и ведения научной дискуссии находили отражение в поэтической стратегии приведения «красивого обоснования» (*ḥusn-i ta'līl*), широко применявшейся в касыде и газели. Итак, в рамках классической литературы иранского средневековья ученые трактаты или «объясняющие сочинения» не только не отделены от высокой литературы, но, наоборот, находятся в неразрывной связи с ней и, как мы постараемся показать во второй части статьи, оказываются весьма полезными для герменевтики текстов, принадлежащих к ее сердцевине — классической поэзии[2].

При постановке вопроса об «ученом трактате» как некой особой разновидности (жанре или жанровой форме) персидской прозы классического периода прежде всего следует проследить, была ли вычленена такая разновидность из всего корпуса прозаических сочинений и имела ли она терминологические обозначения внутри традиции. Поэтологические сочинения, посвященные искусству слова, приводят лишь классификации, касающиеся форм поэзии (касыда, газель, маснави, руба'и), а о разрядах прозы не упоминают вовсе. Однако на практике, конечно же, для разных типов «разъясняющих текстов» использовались особые названия — *kitāb* 'книга', *risāla* 'послание, трактат' и *maqāla* 'речь, небольшое сочинение, статья'. Все перечисленные арабские термины, а также *nāma*, персидский синоним *kitāb*, могли при этом использоваться и в более широком смысле применительно к любому образцу художественной прозы (ср. зерцало *Chahār maqāla* «Четыре беседы» Низами 'Арузи, сатира *Risāla-yi dil-gushā* «Веселящее послание» 'Убайда Закани) или поэзии (ср. *Shah-nama* «Книга царей» Фирдоуси, *Kitāb-i parishān* «Книга смятенного» Каани). Однако именно они последовательно употреблялись в заглавиях специальных сочинений, трактующих некую отрасль традиционного знания и использующих выработанный для описания этой отрасли терминологический язык. Различия между *risāla*, *maqāla* и *kitāb* (*nāma*) настолько расплывчаты, что соблазнительно рассматривать все термины как синонимичные, однако некоторые корреляции между форматом сочинения и избранным обозначением все-таки существуют. Термин *kitāb* (*nāma*), как правило, указывает на намерение автора изложить свой предмет как «науку» (*'ilm*) — во всех ее аспектах (ср. *Dānish-nāme* Ибн Сины, *Kitāb al-mu'jam* Шамс-и Кайса ар-Рази). Обозначение труда как *risāla* обычно сигнализирует о том, что автор рассматривает свою работу как более короткую «монографию», посвященную одному из

[2] Ср. возрождение интереса к греческим и латинским «профессиональным текстам» в последние десятилетия [Fögen 2005], см. также работы, приведенные в обширной библиографии к изданию.

аспектов «науки» (ср. *Risālat al-ʻaruż* «Трактат об ʻарузе»; ʻаруз как метрика является составной частью «науки» о поэзии). Термин *maqāla* чаще используется в качестве названия раздела сочинения, а не отдельной работы, в современном персидском за этим словом закрепилось значение «статья».

Таким образом, по меньшей мере термины *kitāb* (*nāma*) и *risāla* можно рассматривать как традиционные названия особого «макрожанра» или, скорее, жанровой формы, которая далее, в практике создания произведений, подразделяется на жанры согласно тематическому критерию: в «книгах» (*kitāb*) излагаются наука о поэзии, учение суфизма, наука врачевания и т. д., в трактатах (*risāla*) — аспекты наук, например в поэтологии создаются трактаты о поэтических фигурах, в суфизме — трактаты о прохождении пути, в медицине — трактаты о пульсах и т. д.

Литература, в которой используется «объясняющий» дискурс, чрезвычайно обильна и многообразна. Специалисту, который прочел некоторое количество персидских «книг» и «трактатов», интуитивно понятно, что они написаны по некой общей «патронке». Однако для того чтобы аргументированно доказать наличие общих риторических правил и схожесть композиционных структур, необходимо исследовать хотя бы образцовые, парадигматические произведения, созданные в каждой тематической области в классический период (X–XV вв.). Описания ученой литературы в содержательном аспекте с целью создания панорамной картины традиционного знания в мусульманском Иране уже предпринимались[3]. Для создания «жанрового портрета» ученого трактата необходимо сконцентрировать исследование на риторическом аспекте — формальных чертах и дискурсивных конвенциях трактатной литературы.

Поскольку настоящая статья в своей первой части посвящена лишь постановке вопроса об ученом трактате как жанровой форме персидской прозы, далее приводится развернутый план, намечающий границы темы и очерчивающий алгоритм ее исследования.

1. Корни персидского «объясняющего» дискурса

1.1. Термины *kitāb* и *risāla* заимствованы из арабской литературы, поэтому необходимым первым этапом должно стать описание их функционирования в арабской словесности. В аббасидской литературе термин *risāla* использовался как для обозначения дружеского послания, эпистолы (*risāla ikhwāniyya*, *risāla dīwāniyya*), так и для обозначения ученого трактата (эссе или монографии). Процесс трансмиссии знания при первых аббасидских халифах шел именно в форме *risāla.* Формат и тон частной переписки (*risāla ikhwāniyya*) с известным автору адресатом, использование разнообразных эпистолярных формул (образцовый пример здесь — *Rasā'il ikhwān al-ṣafā* «Послания Братьев чистоты») — все эти ранние черты формирующейся жанровой формы чрезвычайно важны для ее последующего развития на персидской почве.

1.2. Основой для разделения всей совокупности ученой прозы на тематические разделы служит классификация мусульманского знания, его традиционное разделение на виды и подвиды, также сложившееся в раннеаббасидское время. Подробное описание общепринятой базовой классификации гуманитарных и естественных наук (*ʻulūm-i naqlī* и *ʻulūm-i ʻaqlī*, «арабские» и «гре-

[3] См., например, очерк Ф. Тауэра в [Rypka et al. 1968].

ческие» науки) и их дальнейшего подразделения может служить фундаментом для жанровой классификации трактатной литературы. Парадигматические арабские *kutub* ‘книги’ и *risālāt* ‘трактаты’, по большей части аббасидского периода (по теологии и юриспруденции-фикху, грамматике и риторике, философии и суфизму, математике, логике, естественным наукам), нарисовали карту традиционного знания. Их авторы выработали риторические схемы «разъяснения» и передачи знания. Важную роль здесь сыграли многочисленные переводы среднеперсидских, греческих и сирийских научных сочинений, которые пополнили арабский «разъясняющий» дискурс отработанными приемами, свойственными старым «ученым» традициям. А сформировавшийся арабский стиль академического изложения, в свою очередь, за счет массовых переводов текстов оказал решающее влияние на персидский ученый дискурс.

2. Период формирования: знание в переводе

Хорошо известно, как велик вклад иранцев в арабоязычные науки. Многие важнейшие в своих областях арабские сочинения написаны иранцами (и по национальности, и по месту обитания — в персидских провинциях Халифата). Тем не менее процесс узаконивания персидского в качестве языка науки занял почти два века (X–XII вв.), и описание этого процесса необходимо для воссоздания того культурного и исторического контекста, в котором возникали первые образцы ученых персидских сочинений.

2.1. Двуязычные (т. е. писавшие по-арабски и по-персидски) ученые (такие как Абу ‘Али Ибн Сина, ‘Омар Хаййам, ‘Абдаллах Ансари) непосредственно занимались созданием персидского академического дискурса. Постепенно происходил переход к все большему использованию персидского. Авторы ранних трактатов должны были объяснять, что именно заставило их писать по-персидски, и выработали стандартный ответ: их просили о том стремящиеся к знанию, но не владеющие арабским. В дальнейшем такое объяснение стало общим местом, включавшимся в предисловия к трактатам по установившейся традиции.

2.2. Персидский корпус «объясняющих» сочинений создавался как имитация арабского канона знания. Массово (и нередко в сокращенном виде) переводились арабские сочинения, которые в некоторых областях (география, минералогия) были сами в генезисе переводами со среднеперсидского. В ходе переводов и создания с ориентацией на них собственных сочинений вырабатывалась терминология в каждой из областей знания. На протяжении XI в. предпринимались попытки выработать язык науки на основе персидского, заменив арабские термины персидскими эквивалентами (*Dānish-nāma* Ибн Сины — в философии, *Tarjumān al-balāgha* Радуйани — в поэтологии), однако все они оказались неуспешными, арабские системы терминов и многочисленные дискурсивные формулы полностью восторжествовали.

3. Персидская ученая литература: жанры и формы

Для того чтобы описывать корпус ученой литературы, необходимо выработать рабочую терминологию. Здесь представляется удобным использовать термин «жанровая форма», подразумевающий совокупность определенной структуры (композиционный аспект) и параметров дискурса (риторический аспект). Тогда можно говорить о том, что жанровая форма «ученого трактата»

включает разнообразные жанры[4], соответствующие традиционной классификации наук (математика, музыка, поэтика, каллиграфия и т. д.).

Структурно-композиционная схема, характерная для многих трактатов, видна, как говорится, невооруженным глазом. Эта схема представлена во многих традициях и благополучно дожила до наших дней: введение (*muqaddama*), основная часть, состоящая из набора глав (*abwāb* или *fusūl*), а в случае широкоформатной книги — из глав, объединенных в разделы (*aqsām*), и заключение (*khātima*). Особо ценный материал для выявления конвенций конкретного жанра содержат введения к сочинениям, которые, невзирая на тему, включают набор необходимых общих мест. Так, в интродукциях к трактатам по гуманитарным наукам можно найти, как правило, сообщение о традиции и главном авторитете в избранной области знания; рассуждение о причине составления книги, обозначение аудитории, к которой обращается автор или упоминание о том, кто задал вопрос, ответом на который и служит книга.

Проведенное по такому плану исследование представительных сочинений ведущих жанров хотя бы гуманитарного цикла (философия, суфизм, поэтология) могло бы дать достоверные результаты, подкрепляющие (или опровергающие) выдвинутую гипотезу о единой жанровой природе «разнотемных» ученых трактатов.

* * *

Для того чтобы приведенные выше общие соображения не остались полностью голословными, во второй части статьи мы обратимся к одному конкретному образчику «объясняющего» сочинения — «Трактату о каллиграфии» Халила Табризи (XVI в.). На его примере мы проиллюстрируем тезис, приведенный в первой части как один из аргументов в пользу того, что литература трактатов заслуживает сугубого внимания литературоведов. Это тезис о том, что сведения, излагаемые в трактатах по разным отраслям знания, снабжали «ученую» персидскую поэзию целыми классами «технической» образности, а способы построения аргументации и ведения дискуссии находили отражение в поэтических идеях.

В исследованиях по персидской классической поэзии нередко можно встретить ее определение как «ученой» поэзии. Это связано с тем, что строительным материалом для поэтической образности, для сравнений и метафор, наиболее широко используемых в парадном жанре «украшенных касыд», служил весь комплекс традиционных знаний, который закреплен в ученых трактатах. В этих сочинениях, будь то трактаты о грамматике, астрологии, искусстве поэзии или каллиграфии, излагаются сведения «по существу предмета», а также канонизированные рассказы о происхождении науки и ее лучших представителях. Знакомство с традиционными науками именно в виде их трактатного изложения служит большим подспорьем при чтении поэтических текстов, где весь этот комплекс знаний, хорошо известный как средневековым поэтам, так и их читательской аудитории, получает отражение в форме аллюзий, намеков, упоминания имен как носителей и выразителей определенных признаков.

[4] Используя концепт «жанр», мы опираемся на его определение в приложении к средневековой персидской литературе, предложенное Бо Утасом, и понимаем его как «совокупность специфической формы, темы, эстетических средств, авторской интенции и читательского ожидания» [Utas 2008: 236].

Сопоставление стихов, когда речь идет о какой-то группе поэтических идей, связанных с определенной традиционной наукой, с трактатной литературой по предмету, демонстрирует, что такие трактаты и были первоначальной площадкой, на которой происходили отбор и закрепление профессиональной топики. Лишь те сведения, персонажи, приемы мастерства, свойства предметов, которые закреплены в трактатной литературе, и то, как они там представлены, отыгрываются в поэтических текстах (поэт сначала учится, потом творит). Это означает, во-первых, что трактаты — необходимый материал для комментария, во-вторых, что надо читать их с точки зрения не только «про что», но и «как изложено», в-третьих, что поэтическая картина мира в секторе научной образности (астрологической, философской, каллиграфической, медицинской и т. д.) оказывается уже не вторичной, а третичной моделирующей системой, и объяснения, почерпнутые непосредственно из языковой картины мира, часто оказываются недостаточными.

К числу предметов, беспрестанно описываемых и воспеваемых в поэзии, относится калам — тростниковое перо, инструмент каллиграфа. Описания калама, сложные метафоры, использующиеся для его изображения[5], в большой степени получают объяснение при соположении с пассажами трактатов по каллиграфии. Далее, как уже было сказано, мы воспользуемся для сравнения текстом трактата Табризи, достаточно позднего, но воспроизводящего в основных чертах сведения, приводимые в более ранних сочинениях (перевод трактата дан в приложении к статье).

Перо — важный инструмент восхваляемого лица — правителя или министра, от него зависит чья-то жизнь или смерть; и еще более важный — для самого поэта, оно овеществляет его самого и его ремесло. Более того, перо священно благодаря ассоциации с Кораном, где приведена «клятва пером»: «Нун. Клянусь письменной тростью (*nūn wa-l-qalam*) и тем, что пишут» (Коран 68:1, пер. И. Ю. Крачковского). Согласно толкованиям многочисленных комментаторов, перо — первая вещь, которую Бог сотворил, чтобы записывать будущие события на Хранимой Скрижали; «Нун» толковался как чернильница, стало быть, все инструменты писца или поэта имели кораническую коннотацию, которая открывала возможность использовать описания пера в этических или религиозных целях. Кроме того, перо, как и меч, является в панегириках метафорой мужской силы. Этот невзрачный на вид инструмент, с которым жестоко обходятся (отрубают голову), может творить чудеса. Перо ассоциируется с темой жизни и смерти, им пишутся приказы восхваляемого правителя и стихи поэтов. Коннотации «творения», «оживления» обеспечены также и кораническими ассоциациями[6].

Вот типичное описание пера из вступления к панегирику, принадлежащее поэту ‘Абд ал-Васи‘ Джабали (ум. 1160):

> У твоего пера, как у твоего врага, восемь качеств,
> Я тебе опишу их одно за другим, послушай:

[5] Пользуюсь случаем выразить свою благодарность голландской исследовательнице А. Л. Беларт (A. L. Beelaert), доклад которой об описаниях пера в персидской поэзии («A walking contradiction: The descriptions of the pen in Classical Persian poetry». Presentation at the SIE Conference, Vienna, 2007) стал отправной точкой моей работы.

[6] Отмечено в упомянутом докладе А. Л. Беларт.

Оно двуязыкое, ходящее на голове, подпоясанное (готовое служить)
и стенающее,
Оно желтокожее, обезглавленное, черноликое (опозоренное)
и льющее слезы.

Иногда его движение являет длящуюся магию,
Иногда его скрип открывает укрепленные крепости.

Когда оно жалобно плачет и льет слезы, как сердце тюльпана,
Лик судьбы расцветает от счастья, как клумба с тюльпанами.

Глаза, лик и природа царства сияют, румяные и молодые,
Хотя у него желтый цвет, ветхий вид и темная макушка.
[ʿAbd-al-Vāsiʿ Jabalī 1960: 162
(касыда 62 в восхваление Шамс ад-Даула, бб. 53–57)]

Здесь описаны качества тростникового пера, о которых упоминают и многие другие поэты: кончик пера расщеплен (оно двуязыкое, т. е. нечестное); оно «ходит на голове», отсюда — оно покорное, смиренное; на тростнике есть узлы, они описываются как «подпоясанная талия», знак готовности к службе; звук скрипа пера понимается как стон, жалоба; желтый цвет интерпретируется как симптом уныния; обрезанный кончик пера указывает на то, что случится с головой врага; кончик пера, опущенный в чернила, представляется «опозоренным» (букв. «черноликим»); и наконец, чернила, текущие с кончика пера, интерпретируются как черные слезы врага.

Это типичное описание заканчивается намеком на чудесное деяние пера: оно само плачет, оно старое и нездоровое, а строки, написанные восхваляемым при помощи этого пера, дарят счастье.

Многие из упомянутых качеств калама — двуязыкий, подпоясанный, черноликий, обезглавленный, издающий характерный скрип — находят параллели в трактатном изложении, где описывается процесс подготовки тростниковой палочки к письму (см. перевод трактата Табризи в приложении к статье): «лучший калам тот, который созрел (т. е. с узелками, “подпоясанный”)», «следует делать расщепление в середине калама, а [боковые] стороны обрезать с учетом жесткости и мягкости», «степень зрелости (*puxtagī*) калама сказывается в том, что его краснота становится черного цвета».

Находит объяснение в трактатной литературе и «скрип» калама, который «открывает укрепленные крепости». О нем во вступлении к трактату Табризи (см. перевод) рассказана целая история; оказывается, что «скрип» пера и свист меча — звуки, подобные друг другу, как подобны сами перо и меч, инструменты и атрибуты правителя, ведь халиф ʿАли изволил сказать:

«Острие калама обрезай толсто и кончик калама срезай косо, чтобы, когда ты приложишь калам к свитку и станешь писать, он издавал звук, подобный [мечу] Машрики».
А это, рассказывают, был некий [мастер], изготовлявший превосходные мечи, так что, куда бы ни направляли такой меч, он все разрубал пополам. Если этот меч приводили в движение, он начинал

раскачиваться из-за чрезвычайной тонкости [клинка], и в нем возникал некий звук.

В одной из исмаилитских касыд Насир-и Хусрава (ум. 1088) есть описание-загадка (*лугаз*), где калам представлен одновременно как змея и как птица:

Этот желтотелый, тощий, [желтый, как] глиноед (*gil-xʷār*), черноголовый —
Желтый он, худосочный и так привержен к земному (*gil-xʷār*).

Ему всегда отсекают черную голову, потому что
Он по облику — змея, а змее отсекают голову.

Пока не отсечешь ему голову, он не соберется ходить,
Как отсек ему голову — он ходит вниз головой.

Он желтый, как огонь, черноголовый, однако ж
Он от воды оживает, а от огня умирает, стеная.
‹…›
Хоть он и желтый, его слова черны,
При том, что у людей речь не черна, когда ее произносят.

Он нем, когда остановился, и говорит при движении,
Потому что его движение неотделимо от говорения.

То — птица, однако же диковинная птица, ибо
Пища ее — сплошь смола, а ходит она на клюве.

Такая птица, что если придет в движение у тебя в руке, увидят
Умные люди в ее движении твой разум!
[Nāṣir-i Xusraw (касыда 99, бб. 1–9)]

В этом отрывке наряду с уже отмеченными мотивами (желтый и черный цвет, отрезанная голова, хождение на голове, «черная речь») представлен образ «поедания глины»: перо дважды, в прямом и переносном смысле, названо *gil-xʷār* — «глиноедом» (т. е. пожелтевшим, как те, кто ест глину, и привязанным к этому миру, питающимся глиной мира). Эта метафора также находит объяснение при соположении со сведениями из каллиграфических трактатов: во-первых, тростник растет в глине, а во-вторых, писцы натирали тростник глиной после того, как обрезали калам (см.: [Minorsky 1959: 115]).

Другому поэту XII в., Мас‘уду Са‘ду Салману (ум. 1121), принадлежит касыда из 19 бейтов, целиком посвященная восхвалению пера — «золотой ветки», птицы, из клюва которой, полного «смолы», рассыпаются перлы и самоцветы, и т. д. В частности, перо прославляется, как тот, кто чудотворно оживляет, подобно пророку ‘Исе, мертвые смыслы. Далее говорится:

И полюбуйся теперь на это чудо: ведь перо
Всегда являет крест на пальцах!
[Mas‘ūd-i Sa‘d 2005: 146]

Объяснение этого образа можно также почерпнуть в текстах трактатов, в частности у Табризи:

> Знай, что держать калам нужно тремя пальцами, чтобы подушечки всех трех пальцев находились на сторонах калама. Тогда, в какую бы сторону [писец] ни направил и ни повернул калам, не получится рисунка и формы плохого начертания.

Прекрасные поэтические примеры «каллиграфических метафор» для брови, пушка на лице и глаза приведены в «Собеседнике влюбленных» Шарафа Рами (XIV в.), а основания для метафоризации можно установить, ознакомившись с правилами начертания соответствующих букв в каллиграфических трактатах. Так, Рами пишет о сравнениях для бровей:

> Восьмое: Ибн Хилал[7] уподобил бровь подковообразной [букве] ‘*айн* (*‘ayn-i na‘lī*)[8], хотя сия подкова и располагается над глазом (‘*ayn*)[9], и, преувеличивая такое определение, сказал:
>
> Последовать начертанию и вязи твоих бровей
> Признали себя неспособными Ибн Мукла[10] и Ибн Хилал[11].
>
> Девятое: искушенные в начертании (*ahl-i qalam*) именуют ее [бровь] кольцом [буквы] *нун* (*ḥalqa’-i nūn*)[12], к примеру, сказано:
>
> У каллиграфов не выходит на письме
> Ни один *нун* прекрасней, чем брови друга.
>
> Сравнивали также и с [буквой] *каф* (*kāf*), при том что *каф* имеет протяженное начертание[13]. Например, сочинитель говорит:
>
> Росчерк, который — [буква] *даль* на странице твоей красоты,
> [Это] *нун* изгиба твоей брови, являющийся *кафом* (*kāf-ī*)![14]

Пушок на щеках юных красавцев традиционно сравнивали с вязью (*хаṭ* — ‘пушок’ и ‘почерк’). В главе о пушке Рами приводит уподобления пушка разным почеркам:

---

[7] Ибн Хилал (ум. 994) — знаменитый каллиграф, служивший при дворе Буидов (известен также как Ибн Баввааб).

[8] Имеется в виду начертание буквы *‘айн* в начальной позиции (ﻋ), имеющее форму подковы.

[9] Обыграны два значения ‘*ayn* — название буквы *‘айн* и ‘глаз’.

[10] Ибн Мукла — Абу ‘Али Мухаммад б. ‘Али б. Хусайн Ибн Мукла (ум. ок. 940), прославленный каллиграф, считается создателем ряда классических почерков, в частности *насха*.

[11] Имена каллиграфов лексически связаны с темой бейта: *Ibn Muqla* — букв. «сын глаза», *Ibn Hilāl* — букв. «сын лунного серпа»; *hilāl* ‘лунный серп’ упомянут ранее в трактате среди *ṣifāt* («уподоблений») брови. Само сравнение брови с буквой *‘айн* в бейте только подразумевается: «последовать начертанию твоих бровей» — т. е. начертать букву *‘айн*, сравнимую по красоте с бровями.

[12] Буква *нун* в изолированной позиции имеет округлую форму с точкой — ن.

[13] По каллиграфическим канонам буква *каф* в изолированной позиции (как и изолированные формы *ба*, *та* и т. д.) имела в начертании двойную длину по отношению к прочим буквам.

[14] См. оригинал: [Rāmī 1946: 12–13], пер.: [Чалисова 2000: 102]. В бейте дважды реализована фигура *īhām*, использованы слова с двумя значениями: «[буква] *даль*» — *dāl*, также «указывающая»; «являющийся *кафом*» — *bāšad kāf-ī*, также «достаточно»; второй смысл бейта: «[Для] надписи, указывающей на страницу твоей красоты, / Достаточно *нуна* изгиба твоей брови!»

О том, как различия в стадиях черноты пушка определяют [разные] виды почерков в яхонтовом свитке[15], изволит говорить Адиб Катиби[16]:

Почерк *губар* на твоих устах стал [почерком] *насх*, и я опасаюсь,
Что тот *насх* станет внезапно [почерком] *сулс* царских подписей[17].

Смысл образа проясняется лишь при обращении к трактатам о почерках, в частности, все они описаны у Табризи. Почерк *губар* еле различим из-за тонкости линий, почерк *насх*, обычный почерк арабографичных книг и документов, более «черен», чем *губар*. Почерк *сулс* — род *насха*, но с более крупными буквами, заглавный шрифт с большим количеством насыщенных черт, использовался, среди прочего, в царских подписях (*tawqīʿ*), удостоверявших подлинность указа, в частности указа об отставке. Смысл графического образа в том, что пушок, постепенно темнея, достигнет совершенства — той стадии, когда он станет царской подписью, удостоверяющей подлинность красоты. Или же — пушок станет излишне черным и окажется подписью на указе об отставке с поста «первого красавца».

Приложение
Трактат о каллиграфии Халила Табризи[18]

Персидские источники, относящиеся к каллиграфии и правилам обучения почеркам, можно разделить на две категории. Одна — это книги типа тазкире и биографических сборников об известных каллиграфах, в которых местами встречаются сведения и термины, относящиеся к каллиграфии, ее инструментам и принадлежностям (ср. знаменитое и неоднократно переведенное сочинение Кази Ахмада «Трактат о каллиграфах и художниках» [Кази-Ахмед 1947; Minorsky 1959; Кази Ахмад 2016]). Другая категория — это трактаты и тексты, которые писались непосредственно для обучения каллиграфии[19]; среди них очень немного таких, которые имеют установленного автора[20].

[15] Речь идет об уподоблении пушка разной степени черноты и густоты почеркам различной толщины и степени витиеватости. «Яхонтовый свиток» (*darj-i yāqūtī*) — яхонтовые уста, окруженные письменами пушка; при чтении *durj-i yāqūtī* возникает смысл «яхонтовый ларец», стандартное иносказание для уст воспеваемой особы.

[16] Адиб Катиби — возможно, Адиб Каши [Rāmī 1946: 23, прим. 2]; в издании К. Юара эти стихи приписаны Захиру Фарйаби [Rāmī 1875: 44].

[17] См. оригинал: [Rāmī 1946: 23], пер.: [Чалисова 2004: 187].

[18] Перевод дан по тексту [Balaÿ et al. 1995: 325–309] (страницы персидского текста пронумерованы в обратном порядке, поскольку в сборнике выдержана общая пагинация).

[19] См. написанную в 1908 г. знаменитую работу К. Юара (переизд. [Huart 1972]), где обобщен материал ряда трактатов XVI–XIX вв. о ремесле каллиграфов и художников-миниатюристов и приведены подробные описания инструментов и орудий каллиграфии, а также классических видов и новых разновидностей почерков; об этапах разработки науки о каллиграфии см.: [Yūsofī 1990].

[20] Ср. интересные выводы Н. Д. Миклухо-Маклая в очерке «Автор и его сочинение в средневековой научной литературе на персидском языке» о том, что средневековый читатель мало интересовался тем, кто, где и когда написал читаемый им исторической или космографической трактат, тогда как с художественной литературой, поэзией, дело обстояло совсем иначе [Миклухо-Маклай 1984: 129 слл.].

Трактат, который опубликован Ираджем Афшаром в [Balaŷ et al. 1995], судя по выражению, включенному в зачин (*хутба*), явно принадлежит Халилу Табризи. Некоторые строки во вступлении указывают на то, что профессией автора было обучение почеркам (каллиграфии). Он не дал названия своему трактату, а поскольку в начальных строках упоминается об основах каллиграфии (*uṣūl-i xaṭṭ*), издатель счел возможным назвать его «Основы каллиграфии».

Сочинение Табризи принадлежит к многочисленным учебным, «рядовым» трактатам, именно поэтому в нем отчетливо проступают те черты «наукообразия», которые можно отнести к характерным для дискурса передачи знания. Книга открывается восхвалениями Бога и Пророка Мухаммада, а также упоминанием о причине сочинения (просьбы учеников). Автор снабдил свое «краткое руководство по основам каллиграфии» пространным введением (*muqaddama*), состоящим из трех разделов (*faṣl*). В первом разделе представлена топика «истории этой науки»: упомянуты имена «установителей», приведены подобающие цитаты из речений халифа ʻАли о пользе красивого почерка, стихи и рассказ о «звуке калама». Второй и третий разделы посвящены, соответственно, описанию инструментов писца — чернил и калама. По-видимому, автор собирался разделить основной текст на две «речи» (*maqāla*); после введения следует «Речь (*maqāla*) первая, составлена из двух глав (*bāb*)». Но далее эта структура не выдержана, вторая «речь» отсутствует (во всяком случае, такова дошедшая до нас рукопись), а внутри первой «речи» помещены глава первая «О знакомстве с почерком» и глава [вторая] (нумерация добавлена издателем рукописи) «Об основах почерка», включающая в себя «главу» (без номера) о лигатурах. Трактат оканчивается заключением (*xatima*), где, по традиции, приводятся дополнительные сведения, важные для соответствующей области знания. В данном случае автор поместил в заключение сведения о том, «как держать калам и прикладывать к свитку, направлять калам и поворачивать калам».

Халил Табризи
[Основы каллиграфии]

Во имя Бога милостивого, милосердного! Господи, прояви заботу и даруй удачу! Многая слава и бессчетная хвала Совершенному, который из точки «отсутствия» вывел окружность «наличия», и каламом могущества начертал узоры стольких тысяч письмен на поверхности доски бытия, и каждый — на свой лад.

И приветствие, и здравицы, и мир, и молитва — пречистой душе свежего плода в саду пророчества и посланничества, Мухаммаду Избраннику! Да будут с ним совершеннейшие из молитв и достойнейшие из благопожеланий, и с родом его, и с семьей!

Так говорит сочинитель этой книги Халил Табризи (да ниспошлет ему Бог благополучие!): некоторые отпрыски высокородных и знатных семей посещали сего ничтожного, и через короткое время в их почерках появлялось улучшение. Поэтому они обратились с просьбой: мол, напиши краткое руководство по основам каллиграфии, чтобы начинающему оно было наставлением, а завершившему [учебу] — аргументом. Я записал это краткое руководство и составил его из предисловия, двух глав и заключения. А помощь и успех от Бога!

Предисловие

Знай, что предисловием (*muqaddama*) именуют вступление (*pīšraw*). Это [предисловие] состоит из трех разделов (*faṣl*).

Раздел первый. Описание превосходства и благородства этой науки

Знай, что первым человеком, писавшим по-арабски, был Адам, мир ему! После потопа Нуха, во времена Исма'ила арабское письмо обнаружили. А кое-кто утверждает — то был Идрис, мир ему![21] Посланник (да благословит его Бог и да приветствует!) изволил сказать: «Кто хорошо пишет "*во имя Бога милостивого, милосердного*"[22], тот войдет в рай!»

И сказал он (мир ему!): «*Почерк — половина знания* (*'ilm*)». Это значит, что каждый, кто пишет красивым почерком, уже как будто овладел половиной знания, и отсюда — то, что эмир правоверных 'Али, мир ему, изволил сказать: «*Стремитесь к красивому почерку, в нем — один из ключей к замку хлеба насущного*». А отсюда — то, что сказано: «Красивый почерк для бедного — имущество, для богатого — красота, а для мудрого — совершенство».

'Али, мир ему, сказал:

Изучай устройство письма, о наделенный образованностью, поскольку почерк — не что иное, как украшение образованного.

Если ты состоятелен, твой почерк — [твое] украшение,

Если нуждаешься, то он — лучшее приобретение.

Раздел второй. Описание чернил (*murakkab*)

Одинаково по весу сажи и купороса,
В один вес с обоими — чернильного орешка,
В один вес со всеми тремя — камеди[23],
И тогда рука наделена мощью!

А по составу они таковы: пусть [изготовитель] завернет сажу в бумагу, крепко обмажет тестом и поставит в горячую печь на обожженный кирпич, чтобы тесто испеклось. Потом пусть достанет, вынет оттуда сажу и истолчет в ступке. А прежде пусть арабскую камедь растолчет в посудине и польет водой, в таком количестве, чтобы [смесь] получилась тягучей, как мед. Потом часть растворенной камеди нальет в ступку поверх сажи, сделает из камеди с сажей тесто и сильно побьет. Потом расколет чернильный орешек и нальет туда десять раз по стольку воды, добавит листьев хны и листьев мирта[24] — по одной драхме каждого, пол-

[21] Кази Ахмад (его трактат написан в 1596 г., т. е. примерно на полвека позднее самой поздней даты, предложенной И. Афшаром для сочинения Халила Табризи, — 943/1537) добавляет также иранскую версию происхождения письма: «…в древности не было письма, и начало этому положил Тахмурас Дивбанд, начало от него» [Кази-Ахмед 1947: 59].

[22] Здесь и далее курсивом выделены фразы, приведенные в тексте по-арабски.

[23] В стихах упомянуты основные компоненты, присутствующие в большинстве традиционных рецептов изготовления чернил: сажа (*dūda*), которую «получали путем сжигания хлопчатобумажного фитиля, смоченного в оливковом, льняном или кунжутном масле» [Казиев 1966: 110], купорос или квасцы (*zāj*) (о сортах см.: [Там же: 113], камедь или гуммиарабик (*ṣamġ*), а также чернильные (или дубильные) орешки (*māzū*), которые «представляют собой шаровидные наросты на листьях и ветвях некоторых дубов и китайского сумаха; образуются в результате деятельности определенных насекомых, откладывающих яйцо в ткань листа или стебля, где со временем возникает нарост» [Там же: 125].

[24] Листья хны и мирта употреблялись в виде настоев.

драхмы басмы и полдрахмы *афтимуна*[25] Пусть все это вместе насыплет поверх орешка и оставит на сутки. После этого пусть поставит на огонь, кипятит, проверяя, до тех пор, пока жидкость от чернильного орешка не перестанет растекаться по бумаге. Потом снимает с огня и процеживает через новый и чистый холст. Воду чернильного ореха сохраняет. Потом бросает в воду тот кипрский купорос, чтобы растворился. После этого он процеживает купоросную воду и наливает в воду чернильного ореха и оставляет на один день. После этого, процедив, собирает воду купороса и ореха, так чтобы в ней не осталось никакого осадка. После этого он насыпает в ступку часть лучшего индиго и немножко алое (*ṣabr*).

Он должен толочь чернила в течение ста часов. Можно за пять суток, можно дольше, но так, чтобы в целом толочь всю [смесь] сто часов. Завершив это, он насыпает в ступку немного индийской соли и египетского сахару и постепенно подливает в ступку жидкость купороса и чернильного орешка и перетирает, проверяя, пока [консистенция] не достигнет превосходной степени. После этого он извлекает [смесь] из ступки и процеживает через шелк. Затем разводит полдрахмы тибетского мускуса и мискал шафрана в десяти драхмах розовой воды, так чтобы они полностью растворились, и наливает в тонкий шелк (*vālā*) и выжимает [через него]. Так что если на шелке останется мускус или шафран, то и пусть. После этого отфильтрованный [жидкий] мускус с шафраном наливает в чернила и пишет [ими][26].

Раздел третий. О том, как выбирать и обрезать калам

Знай, что лучший калам тот, который созрел (*puxta*), но не сгорел. А степень зрелости калама сказывается в том, что его краснота становится черного цвета, а его белизна остается белой с желтым оттенком, и он становится каменным и твердым. Нутро у него белое, а ствол прямой, ибо если ствол калама не прямой, он непригоден для письма[27].

Длина калама должна составлять шестнадцать *ангуштов*[28] или двенадцать *ангуштов*, а его толщина — несколько малых *сарангуштов*[29]. Если он легкий и черный, то будет нехорош, как говорит поэт:

> У калама шесть *синов*[30], три из них хороши, остальные — безобразны:
> Красный (*surx*), жесткий (*saxt*) и каменный (*sangī*), а мягкий (*sust*)
> и черный (*siyah*) — он легкий (*sabuk*)[31].

[25] В оригинале *aftīmūn* — Cuscuta epithymum, повилика.

[26] См. многочисленные рецепты изготовления чернил, взятые из рукописных трактатов, в [Казиев 1966: 17–24, 86–90].

[27] Основные сорта тростника для каламов: *амуи*, *мисри*, *мазандарани* и *васити*, последний, привозимый из Васита, считался лучшим. Ср. описание тростника для калама со ссылкой на трактат XVI в. Султан-'Али Машхади: «Хорошими тростниками считались красноватые и нетвердые. От очень твердого и очень мягкого, а также темно-коричневого калемов, как недоброкачественных, рекомендовалось отказаться. Хороший калем по толщине и длине должен был быть средним и не иметь ни изгиба, ни узловатости» [Казиев 1966: 38].

[28] *Ангушт* (*angušt*), букв. «палец» — мера длины, составляющая около 4,4 см, 24-я часть гяза (около 105 см).

[29] *Сарангушт* (*sar-angušt, sar-i angušt*), букв. «кончик пальца».

[30] Имеются в виду характеристики, начинающиеся с буквы *син*.

[31] Ср. описание калама из стихотворного «Рассуждения мавлана Султан-Али», включенного в трактат Кази Ахмада: «Вначале я сделаю толкование о калеме. / Выслушай эти слова относительно тростника: / Тростник должен быть красноцветен, / Не должен быть твердым, словно камень, / Не черен, не короток и не длинен. / Запомни, о, юноша! По необходимости / Средний, не крупный и не тонкий, / Средина его белая, а не темная, / Ни корневого в нем утолщения, ни узла. / В царстве письма нужно хорошее снаряжение. / Если тростник [слишком] твердый или мягкий, / Следует отказаться от того и другого» [Кази-Ахмед 1947: 116].

Теперь об обрезании калама: перочинный нож должен быть острым, чтобы хорошо обрезал калам, и тот мог красиво выводить линии почерка. Знай, что в обрезании калама четыре вещи составляют основу: раскрытие (*fatḥ*), [обработка] нижней части (*taḥt*)[32], расщепление (*šaqq*) и обрезание [кончика калама] (*qaṭṭ*)[33].

Раскрытие[34] бывает двух видов: если калам жесткий, перочинный нож надо как следует вогнать, а если средней жесткости — надо вгонять на меньшую [глубину].

[Обработка] нижней части: это, когда [обрез] калама делают ровным, и бока у него тоже выравнивают.

Расщепление: следует делать расщепление в середине [острия] калама, а [боковые] стороны обрезать с учетом жесткости и мягкости, правую (*vaḥšī*) сторону — немного сильнее, чем левую (*insī*)[35]. И расщепление тоже делается в соответствии с каламом: если калам твердый, расщепление следует делать больше, а если средний — меньше, исходя из того, что сказано выше.

Обрезание бывает трех видов: прямое (*jazm*), косое (*muḥarraf*)[36] и среднее (*muṭavassiṭ*). Лучшее обрезание — среднее и красивое, но знай, что какой вид для него (писца) лучше, зависит от письма, от того, к какому виду письма он собирается прибегнуть.

Когда он прикладывает перочинный нож к каламу, чтобы обрезать кончик, следует ему приложить нож к каламу, а большой палец — к кромке ножа (букв. «к спине ножа») и давить, так что кончик калама отскочит и он услышит звук отскакивания (*jastan*), подобный произнесению [слова] *qaṭṭ* (обрезание). А если он не услышит, как головка калама произнесла такое, и перочинный нож не будет хорош, с таким каламом никогда не напишешь хорошим почерком.

Что до способа прикладывания ножа к каламу и обрезания, [ученики] говорят — это то, о чем они не слышали от учителя, или учитель от них утаил, и они этого не уяснили.

О том, как держать калам, будет сказано в Заключении.

Речь (*maqāla*) *первая*, составлена из двух глав (*bāb*)

Глава первая
О знакомстве с почерком (*xaṭṭ*), об установлении почерка и названиях почерков (*xuṭūṭ*)

Знай, что в старину был почерк *ма‘кили* (*ma‘qilī*), и он весь — из прямых линий (*saṭḥ*), в нем нет никаких округлостей (*dawr*). Лучшая [разновидность] *ма‘кили* такова, что можно читать как черноту его, так и белизну[37].

---

[32] Термином стало слово *taḥt* (букв. «низ, нижняя часть»; предлог «под»), которое используется в выражениях «быть под чем-то, подвергаться чему-л., становиться объектом чего-л.».

[33] Перечислены четыре этапа изготовления калама: сначала срезают конец у тростниковой палочки — образуется острие, затем его шлифуют, делают продольное расщепление и поперечный срез кончика острия.

[34] Раскрытие — первоначальный срез в той части калама, которая образует его острие.

[35] Правая [сторона] — *vaḥšī*, букв. «животная», левая — *insī*, букв. «человеческая».

[36] Кончик калама при этом срезался под углом в 45°, см.: [Акимушкин 2004: 56].

[37] Письмо *ма‘кили* (*ма‘кали*), которым пользовались аравийцы до прихода ислама, включало разновидность, в которой графемами являлись не только «черные», т. е. начертанные элементы, но и окруженные ими «белые» фрагменты фона, см. в трактате «Каллиграфы и художники» [Minorsky 1959: 53], в примечании В. Минорский ссылается на устное сообщение Байани: *ма‘кили* использовали в Басре, где есть канал с названием Ма‘кил.

После этого установили почерк *куфи*, а лучшим среди тех, кто писал почерком *куфи*, был эмир правоверных ʻАли (*мир ему!*). В этом почерке на один данг[38] округлости, а остальное — прямизна.

[Так писали] до эпохи ʻАли б. Мукла, да будет с ним милость, а он установил почерк, основанный на окружности (*dāyira*), свернул с пути *куфи* и научил людей.

Первым из тех, кто хорошо изучил этот почерк и применил на практике в таком виде, как Ибн Мукла (*да наградит его Бог за его старание!*), установил и объяснил, был ʻАли б. Хилал, который известен как Ибн Бавваб — да будет с ним милость, и ни один смертный в его время и после него, до самой эпохи Мустаʻсима[39], лучше него не писал.

Во времена Мустаʻсима явился Киблат ал-Китаб[40] Джамал ад-Дин Йакут (*да пребудет с ним милость*!). Он стал приверженцем [стиля] письма Ибн Бавваба и в почерке последовал за ним. Потом он внес изменения в заточку и обрезание калама, приводя в доказательство правомерности слова эмира правоверных ʻАли (*мир ему*!), который изволил сказать: «Острие калама обрезай толсто и кончик калама срезай косо, чтобы, когда ты приложишь калам к свитку и станешь писать, он издавал звук, подобный [мечу] Машрики»[41].

А это, рассказывают, был некий [мастер], изготовлявший превосходные мечи, так что, куда бы ни направляли такой меч, он все разрубал пополам. Если этот меч приводили в движение, он начинал раскачиваться из-за чрезвычайной тонкости [клинка], и в нем возникал некий звук.

Итак, тебе следует обрезать кончик калама косо, чтобы острие калама было колким, а когда ты станешь писать по свитку, калам придет в движение, и от него пойдет некий звук.

Во времена Ибн Бавваба калам обрезали ровно, по каковой причине их письмо было лишено тонкости и изящества. Однако когда Киблат ал-Китаб Джамал ад-Дин Йакут изменил способ обрезания калама, в почерках тоже появились некоторые изменения, потому как почерк повинуется каламу. Если калам хорошо заточенный, будешь писать хорошим почерком, а если калам не по сердцу, сколько ни прикладывай усилий и старания, красиво не получится. Вот по этой-то причине почерку Йакута отдано предпочтение перед почерком Ибн Бавваба в отношении тонкости и изящества, но не в отношении основ и правил.

Итак, основы — это окружность (*dāyira*) и точка (*nuqṭa*), как постановил Ибн Мукла. Он подразделил [почерки] на шесть видов, и каждому дал название, подобающее как по [выбранному] слову, так и по смыслу.

За основу почерка взяли точку, как будет рассказано во второй главе. Теперь о том, как он подразделил почерк на виды.

Первому он дал название *мухаккак* (*muḥaqqaq*, букв. «достоверный»), поскольку в этом почерке полтора данга окружности и четыре с половиной данга прямизны, следовательно, он предшествовал [остальным].

---

[38] Данг — шестая часть чего-либо, отсюда «шесть дангов» (*šiš dāng*) — «целиком и полностью», далее эта мера применяется для описания пропорций букв.

[39] Халиф Мустаʻсим (1213–1258) — последний халиф из династии ʻАббасидов, погиб от руки наступавших на Багдад монголов.

[40] Киблат ал-Китаб (*qiblat al-kitāb*) — почетное имя (*laqab*) «Кибла книги», кибла — направление на Мекку, которое мусульманам положено избирать во время молитвы.

[41] В тексте персидский перевод следует за арабским оригиналом. Ср. цитату в изложении Кази Ахмада (пер. Б. Н. Заходера): «Обрезай калем так, чтобы острие было длинным и оставляй толстым, обрезай конец калема углом так, что когда обрежешь конец калема, он должен дать голос подобно “голосу Машрики”» [Кази-Ахмед 1947: 64].

Второй вид назвали *сулс* (*ṯulṯ*, букв. «треть»), по той причине, что в нем на два данга[42] окружности, или по той причине, что каждый, кто изучил этот почерк, будет знать одну треть почерков. Потому как сначала надлежит выучить *мухаккак*, а после него — *сулс*. А может, [его] именуют «*сулс*» потому, что *насх* (*nasx*) — у него в подчинении, так же, как *райхан* (*rayḥān*) — в подчинении у *мухаккака*, ибо основы *мухаккака* и *райхана* — одни и те же.

Что касается *райхана* (*rayḥān*, букв. «базилик»), то его называют базиликом по той причине, что он наделен его красой.

А [почерк] *насх* потому называют *насх* (*nasx*, букв. «отмена, упразднение»), что большинство книг переписывают почерком *насх*. Поэтому можно сказать, что другие почерки оставили и удовольствовались этим, так что он стал отменяющим (*nāsix*) почерки.

Третий вид называют *мауки‘* (*tawqī‘* ‘царский указ, наложение подписи’, муз. ‘гармония’), на том основании, что в нем одна половина — окружности, а другая половина — прямизна. По причине этой [прямизны] *мауки‘* имеет сходство с почерками *ма‘кили* и *куфи*. Еще [его называют так] потому, что судьи пишут этим почерком реестры судебных решений и постановления (*tawqī‘āt*).

Четвертому виду дали имя *рика‘* (*riqā‘* ‘записки, заметки’), на том основании, что этим почерком пишут [краткие] записки (*ruq‘ahā*).

> Пятый вид называют *райхан*, и о нем уже сказано.
> Шестой вид называют *насх*[43].

Некоторые говорят, что видов почерка — семь, и считают «*тумар*» (*ṭūmār*, букв. «свиток») [отдельным] видом, как говорит поэт:

> *Тумар, мухаккак, рика‘ и райхан —*
> И *насх*, которому треть (*сулс*) выписала подтверждение (*мауки‘*).

В основе письма — установление шести [почерков], что почерпнули из шести направлений, кои суть вверх, вниз, направо, налево, назад и вперед.

Все сущее не выходит за пределы этих шести направлений. Так и каждый из существующих почерков не выходит за пределы этих шести видов. [Однако], поскольку всякий раз, как ты писал каким-нибудь из этих [шести] почерков, [использовав] большой (*qavī*, букв. «сильный») калам, получался *тумар*, а если напишешь тонким каламом — то [выйдет почерк, что] назвали *губар* (букв. «пыль») — с учетом этого у почерка уже даже восемь видов, а не семь.

Еще — следует рассказать и [дать] знать об исчислении и размерах [букв] (*‘add-и ḥadd*) каждого вида почерка. Уже стало ясно, что видов почерка не более шести. Для каждого заложили основы, чтобы по этим основам он отличался от другого почерка, как будет рассказано далее. *А Бог знает лучше!*

---

[42] На два данга — т. е. на одну треть от шести.

[43] Современное описание основных почерков и объяснение базовых терминов см. [Yūsofī 1990], прорисовки форм отдельных букв в разных почерках см.: [Huart 1972: 21–55].

Глава [вторая]
Об основах почерка

И еще — каждый размер и букву из числа отдельных букв, как их установил Малик ал-Китаб (Владыка Книги) ʻАли б. Мукла, *да наградит его Бог за его старание*, и все основы почерка и ответвления почерка Киблат ал-Китаб (Кибла книги) Джамал ад-Дин Йакут (*да будет с ним милость!*) сообщил в одном бейте прекраснейшим способом:

Основы (*ʻuṣūl*), соединение (*tarkīb*), положения (*kurrās*)
и соотношение (*nisba*),
Подъем (*suʻūd*), заворот (*yaštahī*), спуск (*nuzūl*) и росчерк (*irsāl*)[44].

Сказал эмир правоверных ʻАли б. Аби Талиб (*мир им обоим!*): «*Знай, что красота почерка скрыта в наставлении учителя, его правильность — в обилии упражнений, он бывает у мусульманина благодаря тому, что тот избегает запрещенного и соблюдает молитву, а основа его — в знании* [*начертаний*] *отдельных* [*букв*], [то есть] красота почерка пишущего — от наставлений учителя, а правильность написания букв — от множества упражнений, а твердость почерка для мусульманина в том, что он избегает запрещенного, соблюдает молитву и знает основы [начертания букв] отдельных (*mufradāt*) и соединенных (*murakkabāt*).

Вначале расскажем об отдельных [буквах], а потом приступим к соединенным [элементам].

Знай, что основа почерка — точка (*nuqṭa*), так как всегда, когда ты соединяешь вместе две точки или три точки, получается линия (*xaṭṭ*). По этой причине мы будем описывать буквы при помощи точек.

[Далее следует изложение правил начертания отдельных букв (*mufradāt*) и лигатур — соединений из букв (*uṣūl-i murakkab*). Эта часть перевода трактата в публикацию не включена, так как потребовала бы большого количества сопроводительных иллюстраций (в самом тексте трактата рисунков нет)[45].]

---

[44] См.: [Кази-Ахмед 1947: 66], где приведен тот же бейт, но вместо неясного термина *yaštahī* дано *tašmīr* — букв. «подворачивание [рукавов, подола]», в каллиграфии — изгиб, закручивание конца буквы. Объяснения остальных терминов, с привлечением сведений из трактата Фатхаллаха б. Ахмада б. Махмуда (1586/87 г., рукопись Ms. or. B551 из собрания петербургского Института востоковедения), даны в примечании Б. Н. Заходера [Там же], он отмечает, что Фатхаллах уделил толкованию стиха Йакута специальный раздел главы: основы (*ʻuṣūl*) — элементы отдельных букв («голова», «плечо», «хвост» и т. д.); соединение (*tarkīb*) — связь букв между собой; положения — *kurrās* (букв. «сидения», мн. ч. от *kursī*), в трактате Кази Ахмада дано *kursī*, у Фатхаллаха объясняется, что это «параллельность или противонахождение букв», закономерность соотношения частей букв в строке; соотношение (*nisba*) — в формулировке Заходера «общая гармония рисунка строки, соотношение графического рисунка и “белизны”»; подъем (*suʻūd*) и спуск (*nuzūl*) — движения калама по одной и той же линии вверх и вниз; росчерк (*irsāl*, букв. «отпускание, выпускание») — «прием, употребляемый по Фатхаллаху или в конце строки, или в середине строки почерка стиля *насх*».

[45] Интересующихся персидской каллиграфией отсылаем к старой, но не устаревшей работе К. Юара, где описание почерков сопровождается рисунками букв с разметкой по точкам [Huart 1972: 21–62], а также к информативной и сопровожденной прорисовками статье [Yūsofī 1990].

[**Заключение**][46]

Глава
Об описании того, как держать калам и прикладывать к свитку, направлять калам и поворачивать калам

Знай, что писцу (*kātib*) надлежит знать это искусство (*fann*) во всей полноте. Знай, что держать калам нужно тремя пальцами, чтобы подушечки всех трех пальцев находились на сторонах калама. Тогда, в какую бы сторону [писец] ни направил и ни повернул калам, не получится рисунка и формы плохого начертания.

Однако средний палец должен быть чуть-чуть[47] выше открытия [калама] (*faṭḥ*), и пусть [писец] держит калам уверенно, ибо твердость почерка — от того, что уверенно держат калам.

Направляя калам, он должен не торопиться и проявлять осторожность, чтобы буквы выходили красивыми.

О длине острия калама.

Оно должно быть размером с фалангу мизинца или размером с окружность [ствола] того калама, или размером с ноготь большого пальца. Все, что меньше этих трех образцов, противоречит словам эмира правоверных ʻАли (*мир ему!*), который изволил сказать: «*Делай длинным острие твоего калама*», то есть «Делай длинными зубцы калама!»

О поворачивании калама, которое писцы называют «каламоворот» (*qalam-gardiš*). Знай, что, проводя линию сверху вниз, ты должен делать упор на обе стороны калама и калам направлять прямо вниз, а ведя линию каламом снизу вверх, ты должен поворачивать калам косо, так чтобы четыре данга (две трети) [среза] калама были на бумаге, и такое направление калама именуют «подъем» (*suʻūd*). Когда же ты опускаешь калам на начало той линии и, как косо вел вверх, так же косо направляешь вниз, такое ведение калама именуют «спуск» (*nuzūl*).

И это, как сказали, должно [делать] тогда, когда после той линии должна идти другая буква. Когда ты пишешь отдельный *лам* — и пусть будет *алиф,* — ты делаешь подъем всем каламом, потому что нет необходимости в спуске.

Ведя линию с правой (*yamīn*) стороны в левую (*yusār*) сторону, ты должен делать упор на правую (*vaḥšī*, букв. «животную») сторону калама, а проводя линию с левой стороны направо, ты должен делать упор на левую (*insī*, букв. «человеческую») сторону калама. Ведя линию сверху вниз, такую, как в *каф-и мунхани* (*kāf-i munḥanī*, изогнутый *каф*), который стоит в середине слова, ты должен сделать упор на острие (*šaẓiyya*) калама, и при растягивании (*irsāl*) линии, как в [буквах] *джим*, ʻ*айн*, *син*, *сад*, *фа*, *нун* и *мим*, ты должен сделать упор на острие калама.

А Бог лучше знает, что правильно, и к Нему возвращаемся и прибегаем!

---

[46] Рубрика «Заключение» в тексте отсутствует, однако в конце введения автор пообещал, что о том, как держать калам, будет рассказано в заключении (*xatima*).

[47] Чуть-чуть — *ba yak jaw*, букв. «на один *джав*», *jaw* — ячмень, зернышко ячменя, мера веса в ювелирном деле ($^1/_{96}$ золотника, который равен 4,96 г.); малое количество, чуточка.

Литература

Акимушкин 2004 — *Акимушкин О. Ф.* Средневековый Иран: Культура, история, филология. СПб.: Наука, 2004.

Кази-Ахмед 1947 — *Кази-Ахмед*. Трактат о каллиграфах и художниках. 1596–97/1005 / Введ., пер. и коммент. Б. Н. Заходера. М.; Л.: Искусство, 1947.

Кази Ахмад 2016 — *Кази Ахмад б. Хусайн ал-Хусайни Куми*. Трактат о каллиграфах и художниках / Критич. текст, пер. на рус., прилож., коммент. и прим. О. Ф. Акимушкина; Подгот. к публ., предисл. и указатели Б. В. Норика. М.: САДРА, 2016.

Казиев 1966 — *Казиев А. Ю.* Художественно-технические материалы и терминология средневековой книжной живописи, каллиграфии и переплетного искусства. Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, 1966.

Коран — Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. 2-е изд. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1986.

Миклухо-Маклай 1984 — *Миклухо-Маклай Н. Д.* Автор и его сочинение в средневековой научной литературе на персидском языке // Очерки истории культуры средневекового Ирана. Письменность и литература / Отв. ред. О. Ф. Акимушкин. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1984. С. 57–139.

Чалисова 2000 — «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами о локонах, челе и бровях возлюбленных / Введ., пер. с перс. и коммент. Н. Ю. Чалисовой // Вестник РГГУ. 2000. № 4. Кн. 2. С. 87–117.

Чалисова 2004 — *Чалисова Н. Ю.* Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты // Памятники литературной мысли Востока / Отв. ред. П. А. Гринцер, Н. И. Никулин. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 165–249.

ʿAbd-al-Vāsiʿ Jabalī 1960 — Dīvān-i ʿAbd-al-Vāsiʿ Jabalī / Ba ihtimām-i Ẕ. Ṣafā. Tihrān: Čāpxāna-i dānišgāh, 1339/1960.

Balaÿ et al. 1995 — Pand-o Sokhan: Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour / Éd. by C. Balaÿ, C. Kappler, Ž. Vesel. Teheran: Institut Français de Recherche en Iran, 1995.

Browne 1908–1928 — *Browne E. G.* A literary history of Persia. Vol. 1–4. London: T. Fisher Unwin Ltd., 1908–1928.

Fögen 2005 — Antike Fachtexte = Ancient technical texts / Ed. by Th. Fögen. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005.

Huart 1972 — *Huart Cl.* Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman. Réimpression de l'édition de 1908. Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1972.

Masʿūd-i Saʿd 2005 — Dīvān-i Masʿūd-i Saʿd / Ba ihtimām-i Parvīz Bābāyī. Tihrān: Mu'assisa-i intišārāt-i nigāh, 1384/2005.

Minorsky 1959 — Calligraphers and painters: A treatise by Qāḍī Aḥmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015 / A.D. 1606) / Trans. by V. Minorsky. Washington: Freer Gallery of Art Occasional Papers, 1959.

Nāṣir-i Xusraw — *Nāṣir-i Xusraw.* Dīvān-i aš'ār // Āṯār-i suxansarāyān-i pārsī-gū. URL: http://ganjoor.net/naserkhosro/divann.

Rāmī 1875 — Anīs el-ʿochchāq par Cheref-eddīn Rāmī / Traduit du Persan et annoté par Cl. Huart. Paris: F. Vieweg, 1875.

Rāmī 1946 — *Rāmī Šaraf ad-Dīn*. Anīs al-ʿušṣāq / Ba taṣḥīḥ-i ʿAbbās Iqbāl. Tihrān: Širkat-i sahāmī, 1325/1946.

Rypka et al. 1968 — *Rypka J. et al.* History of Iranian literature / Ed. by K. Jahn. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1968.

Utas 2008 — *Utas B*. 'Genres' in Persian literature // Manuscript, text and literature: Collected essays on Middle and New Persian texts / Ed. by C. Jahani, D. Kargar. Wiesbaden: Reichert, 2008. P. 219–262.

Yūsofī 1990 — *Yūsofī Ḡ.-Ḥ.* Calligraphy [1990] // Encyclopaedia Iranica online / Ed. by E. Yarshater. [New York]: Columbia University Center for Iranian Studies, 1996–. URL: http://www.iranicaonline.org/articles/calligraphy.

Persian scholarly treatises and the hermeneutics of Persian poetry

Chalisova, Natalia Yu.
PhD (Candidate of Science in Philology),
Chief Researcher,
Institute for Oriental and Classical Studies,
National Research University — Higher School of Economics,
Russia, 105066, Moscow, Staraya Basmannaya str., 21/4, build. 3
Tel.: +7 (916) 121-29-97
E-mail: chalisova@hotmail.com

Abstract. The textualization of knowledge has produced numerous texts in Persian. These scholarly treatises (on astronomy and algebra, pharmacology and plant science, Sufi teachings and the art of poetry, etc.) are undoubtedly among the most revealing testimonies regarding the medieval culture of Iran. The problem of their inclusion in the domain of literature is under discussion in the first part of the article. From the point of view of their main function those works mostly fall into the category of informational and directive texts and thus (when viewed from a modern Western perspective) can be only considered as non-literature. In authoritative "histories of Persian literature" some treatises are discussed in the "Prose of the period" sections, with a focus on the content of the given book and its status, and without any special mention of its generic features. However, the tradition of composing treatises eventually developed a set of characteristics and conventions of textualization which could be considered as literary (elaborate and in some cases embellished language; narrative interpolations, stories, anecdotes, poems; rhetorical techniques of discourse; compositional structure in relation to a certain topic). When seen in the pre-modern Iranian perspective, the "expository" treatises, regardless of their literary merits, are a part of classical *Adabīyyāt* and form the very basis of refined education (*adab*). The topics exposed in treatises provided "educated" Persian poetry with clusters of "technical" imagery, and the patterns of scholarly reasoning found their counterpart in the poetic argumentation. In the second part of the article the hermeneutical use of the treatises is discussed. Popular calligraphic imagery serves as a good example here, since many poetic circumlocutions find their explanation in treatises on calligraphy. The expository texts are by no means detached from high literature; moreover, they prove important for attaining a better understanding of "presentational" genres of poetry and prose. An appendix to the article includes a translation of a small textbook on calligraphy by Halil Tabrizi (16th century).

Keywords: Persian prose, treatise, genre, calligraphy

References

Akimushkin, O. F. (2004). *Srednevekovyi Iran: Kul'tura, istoriia, filologiia* [Medieval Iran: Culture, history, philology]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).

Akimushkin, O. F. (Critical Text, Trans., Comment), Norik, B. V. (Ed., Intro., Indices) (2016). Kazi Akhmad b. Husain al-Husaini Kumi. Traktat o kalligrafakh i khudozhnikakh [Qazi Ahmad b. Husain al-Husaini Qumi. A treatise on calligraphers and painters]. Moscow: SADRA. (In Russian).

Bābāyī, Parvīz (Ed.) (1384/2005). *Dīvān-i Mas'ūd-i Sa'd* [Divan of Mas'ūd-i Sa'd]. Tehran: Mu'assisa-i intišārāt-i nigāh. (In Persian).

Balaÿ, C., Kappler, C., Vesel, Ž. (Eds.) (1995). *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour*. Teheran: Institut Français de Recherche en Iran. (In French).

Browne, E. G. (1908–1928). *A literary history of Persia* (Vols. 1–4). London: T. Fisher Unwin Ltd.

Chalisova, N. Yu. (Intro., Trans., Comment.) (2000) "Sobesednik vliublennykh" Sharaf ad-Dina Rami o lokonakh, chele i broviakh vozliublennykh [*The Lovers' Companion* by Sharaf ad-Din Rami on the curls, face and brows of the beloved]. *Vestnik RGGU* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities]*, 2000*(4, Book 2), 87–117. (In Russian).

Chalisova, N. Yu. (2004). Persidskaia klassicheskaia poetika o konventsiiakh opisaniia fenomenov krasoty [Persian classical literary theory on the conventional descriptions of beauty]. In P. A. Grintser, N. I. Nikulin (Eds.). *Pamiatniki literaturnoi mysli Vostoka* [The heritage of the literary theories of the East], 165–249. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).

Fögen, Th. (Ed.) (2005). *Antike Fachtexte = Ancient technical texts*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. (In German and English).

Huart, Cl. (Trans., Comment) (1875). *Anīs el-'ochchāq par Cheref-eddīn Rāmī*. Paris: F. Vieweg. (In French).

Huart, Cl. (1972). *Les Calligraphes et l es Miniaturistes de l'Orient Musulman* (Reprint of the edition of 1908). Osnabrück: Otto Zeller Verlag. (In French).

Iqbāl, 'Abbās (Ed.) (1325 / 1946). *Šaraf ad-Dīn Rāmī. Anīs al-'ušṣāq* [Šaraf ad-Dīn Rāmī. The Lovers' Companion]. Tehran: Širkat-i sahāmī. (In Persian).

Kaziev, A. Iu. (1966). *Khudozhestvenno-tekhnicheskie materialy i terminologiia srednevekovoi knizhnoi zhivopisi, kalligrafii i perepletnogo iskusstva* [Art and technical materials and terminology of medieval book painting, calligraphy and binding]. Baku: Izdatel'stvo Akademii nauk Azerbaidzhanskoi SSR. (In Russian).

Krachkovskii, I. Iu. (Trans. from Arabic and Comment.) (1986). *Koran* [Quran]. 2nd ed. Moscow: Nauka. (In Russian).

Miklukho-Maklai, N. D. (1984). Avtor i ego sochinenie v srednevekovoi nauchnoi literature na persidskom iazyke [The author and his work in Persian medieval scholarly literature]. In O. F. Akimushkin (Ed.). *Ocherki istorii kul'tury srednevekovogo Irana. Pis'mennost' i literatura* [Essays on the cultural history of Medieval Iran. Writing and literature], 57–139. Moscow: Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

Minorsky, V. (Trans.) (1959). *Calligraphers and painters: A treatise by Qāḍī Aḥmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015 / A.D. 1606)*. Washington: Freer Gallery of Art Occasional Papers.

Nāṣir-i Xusraw. Dīvān-i aš'ār [The collection of poems]. *Āṯār-i suxansarāyān-i pārsī-gū* [The works of Persian writers]. Retrieved from http://ganjoor.net/naserkhosro/divann. (In Persian).

Rypka, J., et al. (1968). *History of Iranian literature*. K. Jahn (Ed.). Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Ṣafā, Ẕ. (Ed.) (1339 / 1960). *Dīvān-i ʿAbd-al-Vāsiʿ Jabalī* [Divan of ʿAbd-al-Vāsiʿ Jabalī]. Tehran: Čāpxāna-i dānišgāh. (In Persian).

Utas, B. (2008). 'Genres' in Persian literature. In C. Jahani, D. Kargar (Eds.). *Manuscript, text and literature: Collected essays on Middle and New Persian texts*, 219–262. Wiesbaden: Reichert.

Yūsofī, Ḡ.-Ḥ. (1990). Calligraphy. In E. Yarshater (Ed.). *Encyclopaedia Iranica online.* [New York]: Columbia University Center for Iranian Studies. Retrieved from http://www.iranicaonline.org/articles/calligraphy.

Zakhoder, B. N. (Intro., Trans., Comment.). (1947). *Kazi-Akhmed. Traktat o kalligrafakh i khudozhnikakh. 1596–97/1005* [Qazi-Ahmed. Treatise on calligraphers and painters. 1596–97/1005]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).

To cite this article:

Chalisova, N. Yu. (2018). Persidskie uchenye traktaty i germenevtika klassicheskoi poezii [Persian scholarly treatises and the hermeneutics of Persian poetry]. *Shagi / Steps*, *4*(1), 93–115. (In Russian).

Received November 15, 2017