

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Отдел литератур народов Азии

М. В. Николаева

АМАЛЬГАМА
Слово и образ
в культуре
и литературе
Магриба



Москва
2022

УДК 82
ББК 84(0)4
Н63

*Рекомендовано
Ученым советом Института востоковедения РАН*

Ответственные редакторы
*Д. В. Миккульский, д-р ист. наук, проф., ФБГУН ИВ РАН
Л. З. Танеева-Саломатшаева, д-р филол. наук, ФБГУН ИВ РАН*

Рецензенты
*М. Н. Суворов, д-р филол. наук, проф., СПбГУ
П. А. Куценков, д-р культурологии, канд. искусствоведения, ФБГУН ИВ РАН
Г. О. Лукьянова, канд. филол. наук, РУДН*

Николаева, М. В.

Н63 Амальгама. Слово и образ в культуре и литературе Магриба : монография / М. В. Николаева ; Ин-т востоковедения Рос. акад. наук, Отд. истории Востока ; [отв. ред. Д. В. Миккульский, Л. З. Танеева-Саломатшаева]. — Москва : ИВ РАН, 2022. — 252 с. : ил., табл., цв. ил.
ISBN 978-5-907543-37-9 (в пер.)

Монография посвящена литературе и культуре народов Магриба — североафриканского региона, который в силу уникального географического положения на стыке континентов представляет собой мозаичную картину взаимодействия различных этнокультурных традиций и цивилизаций: автохтонной, берберской, африканской, арабской, европейской и др. С привлечением широкого и малоизученного материала автор анализирует процессы формирования андалузских поэтических форм, искусства туарегов, фольклорного наследия магрибинцев.

Книга предназначена для специалистов-востоковедов, а также для читателей, интересующихся проблемами сохранения культурной идентичности в странах Северной Африки.

УДК 82
ББК 84(0)4

ISBN 978-5-907543-37-9 (в пер.)

© Николаева М. В., 2022
© ФБГУН ИВ РАН, 2022

*Памяти моей матери
Николаевой Леоны-Ирины Васильевны*

Той, что была прекраснее времени...
Жорж Шехаде

Содержание

Мукаддима	
Введение	7
Часть I	
ВОРОТА АЛЬГАМБРЫ	49
Ибн-Сана аль-Мульк и его трактат об андалузском мувашшахе «Дар ат-Тыраз фи амаль аль-мувашшахат» (К проблеме канонизации андалузской поэтической формы)	51
Место «Послания о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда в процессе становления и развития оригинальной андалузской литературы	113
Поющие арки Альгамбры (архитектоника образа).	132
Часть II	
ГЛАЗ САХАРЫ	139
Люди молчания. Пространство как мираж в поэтическом мире туарегов Сахары	141
Между двух миров. Ритуал рождения и наречение имени у туарегов Сахары	158
Мир, где рождаются сказки Алжира (мифы и реальность в фольклоре Магриба) .	183
Ковры Гафсы. Образы мира — образы времени в традиционном искусстве туарегов Туниса	197
Послесловие	
Магриб таинственный и странный	210

Приложение 1. Образцы фольклора берберов Алжира, кабилы Марокко и туарегов Сахары	214
Приложение 2. Некоторые строфические формы арабской классической поэзии	227
Литература	234
Иллюстрации.	244
Об авторе	249
Summary	250

Мукаддима

Введение

История традиционной культуры и литературы арабского Магриба отличается рядом существенных особенностей, в основе которых можно увидеть цельное, непротиворечивое сочетание компонентов своего собственного культурного и литературного наследия и заимствованных духовно-эстетических явлений европейского Запада. Подобного сочетания не наблюдается столь отчетливо во многих других арабских странах, как, например, в Египте, Ираке или иных странах Арабского Востока, где противоречия между традиционной и европейской культурной парадигмой уже в период Нового времени приводили многих представителей культуры к трагическому ощущению отчужденности на своей родине, не готовой к духовной и идеологической модернизации и вестернизации.

По мнению многих исследователей, специфика традиционной культуры Магриба исторически обусловлена особенностями восприятия европейской культурной традиции. Действительно, очевиден тот факт, что европейские востоковеды XIX–XX вв. легко находили основные ценности в классической западноарабской культуре, в то время как в отношении восточноарабской традиции многое оставалось и продолжает оставаться чуждым европейскому менталитету. В магрибинской же культуре они сразу находили главное, поскольку эта культурная

парадигма парадоксальным образом оказывалась ближе и понятнее европейскому сознанию, чем восточноарабская. Европейцы стали раньше переводить средневековых магрибинских авторов — поэтов, писателей, философов и ученых, — при этом они выбирали для своих переводов действительно наиболее значимые творения западноарабских мастеров слова и мысли. Следует учитывать и то, что подавляющее большинство мусульман страны аль-Андалус не были прямыми потомками арабских завоевателей-мавров, что создавало в этом регионе своеобразную, не до конца изученную ситуацию. Согласно подсчетам ученых, войска пассионарных арабо-берберских завоевателей, пришедших в Андалус в VIII в., не превышали 30–50 тыс., в то время как местных жителей — латинизированных потомков иберов, лузитан, вестготов, кельтов и представителей других национальностей насчитывают более 6 млн. Симбиоз и взаимовлияние разных этносов, религий и цивилизаций рождали различные формы культурного и этносоциального взаимодействия. Иберы и лузитане, греки, галлы и кельты, германцы от франков до вестготов и давших название стране аль-Андалус вандалов принимали участие в этом сложном процессе эволюции, захватившей арабо-мусульманский период истории Иберийского полуострова и всего Магриба в целом [Ланда 2013: 22].

Исторический процесс смешения в этом регионе Средиземноморья этнических групп финикийцев-карфагенян и протоберберов привел к тому, что античные римляне, европейские готы и вестготы Испании стали называть «маврами» всех жителей северной Африки, а впоследствии и всех мусульман, которыми к VIII–XI вв. стала подавляющая часть коренного населения арабо-мусульманской Испании. После изгнания из аль-Андалуса, начиная с 1492 г. мавры, как и «урожденные мусульмане» муваллады (потомки смешанных браков) и принявшие крещение «новые христиане» мориски, рассеялись по соседним странам Арабского Магриба. К XVIII в. многие из них расселились даже во Франции, не говоря уже о Египте, Сирии, Палестине и других землях Османской империи, создавая тем самым уникальный этнический и культурный ландшафт и Юго-Западного, и Восточного Средиземноморья.

Обширный обзор научной литературы о морисках дан в интереснейшей работе Р. Г. Ланды «Судьба морисков», в которой автор исследует причины трагической судьбы андалузских морисков в истории Магриба и всего Средиземноморского региона, с далекой древности являвшегося местом рождения, встречи и слияния различных этносов и культур, одной из которых стала уникальная цивилизация аль-Андалуса.

«Арабо-иберийский опыт цивилизационного синтеза уникален, ибо был построен на сосуществовании и взаимодействии трех религий (ислама, христианства, иудаизма) и множества этносов: арабов, берберов, евреев, иберо-римлян, вестготов и др. И хотя общим языком был арабский, а господствующей (к середине X в.) религией — ислам, веротерпимость и открытость к культурному взаимообмену давали возможность каждой этноконфессиональной группе проявить себя. Этим и объясняется исключительное богатство экономической, политической и культурной жизни аль-Андалуса, где встречались, помимо уроженцев Средиземноморья, представители всех известных тогда арабам народов. Здесь наиболее многочисленны были мусульмане, говорившие на языке романсе, христиане, говорившие по-арабски, славяне, принявшие ислам. Более заметными, чем в других регионах Средиземноморья, были и евреи, значительную часть которых составляли не потомки эмигрантов из Палестины, а принявшие иудаизм выходцы их среды берберов, перебравшихся из Магриба на Иберийский полуостров» [Ланда 2013: 21].

Действительно, междивизиационные контакты, приводившие к синтезу культур и образованию новых этнических групп, взаимное сближение и отталкивание Востока и Запада, взаимодействие и взаимопроникновение происходило в бассейне Средиземноморья на протяжении всей истории человечества. В XV–XI вв. до н. э. иберы и протоливийцы-протоберберы создали обширную империю от юга Франции до севера Африки, в которой современный Кадис имел берберское название Агадир. В XII в. до н. э. — I в. н. э. все средиземноморское побережье испытывало сильнейшую экспансию финикийской цивилизации с сильно ощутимым ориентальным компонентом восточной культуры Греции и Этрурии. Со II в. до н. э. до III в. н. э. римская

колонизация активно романизировала существовавшее ранее многообразие народных культур и традиций, а в VIII–XV вв. мусульманское вторжение из Северной Африки вовлекло регион в орбиту арабо-мусульманского мира, создав здесь новый инвариант культурного и этносоциального синтеза.

При рассмотрении процессов культурного и литературного развития этого региона необходимо учитывать то, что значительный вклад в становление и развитие культурных традиций Магриба принадлежит берберскому населению региона. По мнению историков, берберы (имазигены — «свободные люди») — это древнейший субстрат Северной Африки, принадлежащий к белой, европеоидной, расе, представители берберо-гуанчской ветви афразийской языковой макросемьи. Они появились на этой территории много тысяч лет назад в ходе миграций из высыхающих в процессе опустынивания районов Сахары и создали цивилизацию, контактировавшую и с древними египтянами, и с финикийцами, положив начало истории современного Магриба. В Марокко они делятся на рифляни-имазигенов (берберов центральных районов Среднего Атласа, область Рифа на севере страны) и шлехов-суси (населяющих горы Высокого Атласа и Антиатласа и долину реки Сус). Берберы и кабилы и сегодня составляют, по различным подсчетам, более четверти населения стран Арабского Магриба (около 50% берберов проживает в Марокко, 30% — в Алжире, еще 20% — на территории современного Туниса, Ливии и Египта), а в раннее Средневековье арабы представляли собой лишь активное меньшинство жителей этих районов. Но если в канун мусульманских завоеваний эти страны не были арабскими, то в течение совсем недолгого времени они превратились в подлинную жемчужину арабо-мусульманской культуры, самобытную и неотъемлемую часть арабского мира, подобно тому как в древние эпохи они представляли собой цветущие провинции финикийского мира и Римской империи. Попадая, как и вандалы, под обаяние римской и христианской культуры, они остались при этом самими собой — неуловимым и непокорным миром кочевых племен, горцев Атласа и древних оазисов Сахары. Возможно, именно арабизация берберских элементов состави-

ла характерную особенность культуры первых веков существования страны аль-Андалус.

Среди европейских исследователей было распространено мнение о том, что основные культурные ценности Магриба представляют собой лишь часть античного римского или христианского наследия, уцелевшего от сокрушительных завоеваний кочевых арабских племен, варварски разрушивших политические и социальные институты эфемерной культуры берберов и остатков античного наследия региона. В действительности же серьезное исследование исторического наследия Магриба должно быть основано на комплексном подходе к изучению феномена сложившегося здесь культурно-цивилизационного синтеза достижений всех традиций региона, как собственно арабской, так и берберской, и западноевропейской. Ведь обширные империи берберов достигали в отдельные времена высокого уровня социокультурной интеграции, сравнимого с их европейскими соседями в Западном Средиземноморье, а берберское население, освоившее арабский язык, создало на основе арабской культуры блестящую самобытную цивилизацию Магриба. При этом распространение власти далеких халифов Дамаска или Багдада происходило в условиях определенной самостоятельности социальной и духовной жизни различных областей этого региона, когда местными властителями оставались представители традиционной верхушки, а экономические и духовные связи с Арабским Востоком были едва ли более существенными, чем с соседями — мусульманскими и христианскими городами и королевствами Испании.

Началом арабо-мусульманского завоевания региона Северной Африки стал 647 г., время правления третьего из четырех праведных халифов — Османа, — когда арабские воины, выдвинувшиеся из египетского лагеря Фустата на захват неведомых западных земель, обратили в бегство византийские войска. Однако завоевание оказалось трудным и кровопролитным. За 10 лет арабы смогли укрепиться лишь в отдельных городах Алжира и Туниса. В 670 г. ими был основан Кайруан — город, названный персидским словом, означающим место остановки караванов. Он стал единственным городом подобного типа

в Северной Африке на границе безграничной пустыни и оседлых районов, в которых основывались все другие поселения этого периода. В 711 г. мусульманские войска под предводительством берберов Тарика ибн-Зияда высадились на Пиренейском полуострове, и к середине VIII в. его большая часть оказалась под властью новых правителей — арабов, чьи владения, однако, обычно ограничивались пределами городских стен. В отличие от римлян и византийцев арабские завоеватели пришли в регион не с севера или запада, а с востока и объединили в едином пассионарном порыве огромные территории от левантийского побережья Азии до Танжера и Геркулесовых столпов. Если на Востоке местное население воспринимало нашествие мусульман как избавление от власти византийских наместников Константинополя, то и в прибрежных средиземноморских областях Северной Африки, населенных семитскими народами, потомками финикийцев и карфагенян, новые пришельцы также обосновывались спокойнее и прочнее. Также и в Андалусии власть арабов достаточно быстро установилась в большинстве городов. Тем неожиданной оказалось активное сопротивление берберских племен, уже с конца VII в. (697–701 гг.) поднимавших ожесточенные восстания против захватчиков. Уступив арабам прежние городские владения византийцев с их золотыми и серебряными сокровищницами, берберы отстаивали свои традиционные места обитания — поля и пастбища, колодцы, рощи и оазисы бескрайней пустыни на древних караванных тропах. Борьба за раздел сфер влияния с двумя типами новых пришельцев — муджахидами, религиозными подвижниками новой религии, ислама, и стяжателями-мародедерами, пришедшими им на смену с целью укрепиться на новых землях, — привела не только к восстаниям магрибинских берберов против мусульман Ифрикии. Подавленное в 740 г. восстание Майсары аль-Мадгари, последовавшее за ним движение Халида бен-Хамида и другие выступления способствовали появлению в этой среде своих собственных берберских пророков, например Тарифа, и других проповедников по-своему понимаемого берберского ислама, близкого ранним мусульманским хариджитским сектам.

В то же время арабизация и исламизация Магриба усиливались к середине VIII в. с прибытием в страну вместе с третьей арабской армией множества образованных мусульманских богословов из Сирии, среди которых были, к примеру, уроженец Хомса Абу Амр Муавия ибн-Саих, первым привезший в аль-Андалус хадисы, или беглый омейядский принц Абд ар-Рахман ад-Дахиль («Пришелец»), создатель в Андалусии независимого от власти Багдада Кордовского эмирата с благоприятными условиями для духовной, этнической и политической консолидации местного населения. Исламизация способствовала и переходу населения Андалусии с местного языка романсе на арабский как в религиозной и деловой сфере, так и в частной жизни и личной переписке. Возможно, что именно арабизация берберских элементов составила характерную особенность культуры первых веков существования страны аль-Андалус.

В то же время арабское вторжение ускорило в Магрибе процесс образования государств, вызванный возросшей необходимостью защиты от внешних завоевателей. Уже концу VIII в. на юге Марокко возникает княжество берберского племени Баргвата с идеологией переиначенного ислама в духе самых ранних хариджитских вероучений. Так складывается новая политическая реальность региона — берберское исламское государство на Западе, господство арабо-мусульманских завоевателей в городах на востоке африканского побережья и локальные прибрежные города — арабские наместничества. В этот историко-политический контекст включается и Андалусия — страна аль-Андалус — завоеванные мусульманами на многие столетия области Пиренейского полуострова, которые стали знаменитой испанской провинцией Андалузией только после многовековой истории Реконкисты.

Как и на севере Африки, власть арабов в аль-Андалусе зачастую ограничивалась пределами городских стен, за которыми продолжалась привычная хозяйственная деятельность, цвели оливковые рощи и сады, где постепенно стали появляться привезенные с Арабского Востока неведомые растения и плоды. По преданию, пальмы на Пиренейский полуостров привез с собой из своих дамасских владений уже упомянутый ностальгирую-

ший омейядский принц Абд ар-Рахман ад-Дахиль, чудом спасшийся от резни семьи Омейядов в результате династийного переворота Аббасидов в 750 г.

Принятый всеми местными политическими кругами аристократический беглец провозгласил себя главой эмирата, наследником законных правителей арабского халифата, и это решение гарантировало независимость Андалуса от новой власти Аббасидских узурпаторов.

В годы его правления после десятилетий ожесточенной борьбы за власть наступил 32-летний период спокойствия и благоденствия, когда в Магриб устремились многие выдающиеся деятели культуры, спасаясь от репрессий новых властителей халифата Аббасидов. Уже к 786 г. в Марокко приехал потомок праведного халифа Али — Идрис. Он был радушно принят в Фесе и Мекнесе и коронован на царство в 789 г. Его наследником стал сын от жены-берберки, утвердив таким образом берберскую компоненту политической власти региона.

К IX в. в истории Магриба складывается уникальный комплекс культурно-политических структур: независимый Омейядский эмират (ставший впоследствии халифатом) аль-Андалус, Ифрикийское наместничество династии Аглабидов, Фесское королевство Идрисидов, поддерживающее мирные отношения с берберским княжеством Баргвата, границы которого простирались в бесконечность великих пустынь, и сеть мелких хариджитских княжеств местных духовных авторитетов на юге, уходящая в бескрайние пространства сахарских песков.

Следует помнить и о том, что формирование арабо-мусульманской культуры Магриба проходило в условиях тесных контактов Иберийского полуострова и Северной Африки, островов Средиземноморья — от Балеар до Корсики, Кипра и Крита, захваченного в IX–XI вв. мусульманами Кордовы, бежавшими от репрессий эмира через Египет на Крит, до Мальты и Сицилии, вплоть до XIII в. воспринимавшейся как далекая от мусульманской Испании провинция [Ланда 2013: 25]. Среди населения вплоть до XII в. значительную часть составляли «мосарабы», арабизированные по языку, нравам и культуре христиане, сохранявшие свой особый юридический и социальный статус и язык

романсе в бытовом общении. При этом многие из них сочиняли стихи на арабском языке «с большей красотой и искусством, чем сами арабы» [цит. по: Ланда 2013: 27] и активно участвовали в создании общей культурной палитры.

Становление самобытной арабо-мусульманской культуры на Западе во многом опиралось на традиции местной городской среды, прямо восходящие к древним временам доисламского прошлого, которые не были существенно нарушены арабским завоеванием. Еще со времен Античности Северная Африка представляла собой страну городов, выполнявших функции ведущих центров культуры этого региона за многие века до арабо-мусульманского нашествия. Крупнейшие городские центры Туниса и Марокко (не случайно королевство и сегодня имеет целых 4 столицы) это — Карфаген, Фес, Рабат, Мекнес, Касабланка, Тетуан, Танжер и др. Магрибинские города древней полисной традиции, близкие к вольным, обычно отстояли друг от друга на расстоянии одного дневного перехода (около 50 км). Вокруг них располагались небольшие сельскохозяйственные площади, необходимые для автономного существования полиса. Если на Арабском Востоке центром всех старых и новых городских районов были крупные мечети в самом центре густонаселенных кварталов, способные вместить все их мужское население, то в городах Магриба за исключением Кордовы, обычно не строились подобные огромные сооружения. Небольшие магрибинские мечети выполняли функции закрытых молитвенных центров для членов местной мусульманской общины. Светским общественным центром, где собиралось бы все разнообразное население городов, становилась городская торговая площадь — свободное, никем не контролируемое пространство, открытое для всех, где духовный правитель отдельного полиса, аль-кады, — шариатский судья — зачастую выполнял также и функции градоначальника, регулируя отношения среди пестрого городского населения. Это объясняет столь широкое распространение и развитие в магрибинской культуре наук правоведения, аль-фикха, в противовес углубленному развитию чистой теологии в среде ученых-мусульман Арабского Востока. Арабские правители Магриба VIII–XI вв. воспринимали восходящие к до-

исламским временам принципы устройства городской жизни автономных полисов, с их независимым гражданским сознанием, отсутствием раболепия и чувством собственного достоинства: «У меня всегда есть мой дом, где я в тебе не нуждаюсь и где я тебе недоступен, а если ты ворвешься ко мне силой, у меня всегда найдется кусок земли, который послужит мне могилой», — говорили магрибинцы. Лишь в XII в. в результате волны нашествий с Африканского континента династий Альмохадов и Альморавидов происходит трагический слом полисной культуры Андалуса, во многом способствовавший постепенному упадку этого процветающего поликультурного ареала мировой цивилизации.

Многие ученые признают, что вплоть до XII–XIII вв. в Андалусе сохранялась особая атмосфера веротерпимости и этноконфессиональной открытости, создававшая возможность для своеобразного **синтеза** восточных и западных культурных традиций в быту и общественной жизни, в сфере положения женщины и сочетания полисных традиций с клановым родо-племенным патриотизмом, когда каждая группа населения находила свою нишу, а «разницы между Кордовой и Багдадом нередко бывало большею, чем различия между Кордовой и Парижем» [цит. по: Ланда 2013: 29]. «Контакты и взаимодействие всех групп населения сделали арабо-иберийский опыт цивилизационного синтеза уникальным. Благодаря определенной веротерпимости и открытости культурному взаимообмену сосуществование трех религий (ислам, христианство и иудаизм) и множества этносов давало возможность каждой общине внести свой вклад в общую цивилизацию аль-Андалуса, которая достигла изумительных успехов и долгое время была для Запада и мира ислама таким же маяком культуры, каким Византия была для Восточной Европы и востока Средиземноморья. По уровню развития экономики аль-Андалус опережал христианскую Европу. Достижения философов, поэтов, юристов, архитекторов, астрономов, агрономов и историков (образовавших целое сословие «ахль ат-тарих», т. е. «люди истории») восхищали современников (в том числе и христиан) и продолжают восхищать потомков. В стране процветали земледелие, садоводство, градостроительство, ремесла, науки,

искусство. Западноевропейцы вплоть до XIII в. учились у мавров аль-Андалуса буквально всему!» [Ланда 2013: 29].

История средневековой культуры и литературная традиция Магриба также имеет ряд особенностей, отличающих ее от восточноарабской. Так, в Магрибе не было поэтов доисламской и раннемусульманской формации *аль-джахилий*, *аль-исламий* (отдельные случаи ограничивались узкой средой представителей сирийских племен, пришедших в составе мусульманских завоевателей). В VIII в. не получили также большого распространения поэты типа *аль-муваллад*, потомки смешанных браков из среды завоеванных народов халифата, прославившие восточноарабскую словесность в странах Машрика. В Магрибе в это время уже была собственная литературная традиция, хотя появившиеся к IX в. магрибинские поэты-обновители течения *аль-мухдас* не были так популярны, как их современники в Сирии или Ираке. При этом огромное значение для духовной жизни арабо-мусульманского Запада имели глубокие традиции гуманитарных, естественных и точных наук, продолжавших развиваться в рамках культуры древних торговых городов региона, которая не была прервана в Магрибе арабским завоеванием. Известно, что ученые Арабского Востока разделяли так называемые «арабские науки» (*улюм арабийя* — филологию, источниковедение и др.), религиозные (*улюм ад-дин*), древние науки (*улюм аль-аваиль*, т. е. «не арабские» естественные, точные науки древних, философию) и простонародную культуру. При этом существовал серьезный разрыв между доисламскими науками и их разработкой средневековыми мусульманскими учеными. В Магрибе же «науки древних» никогда не были «чужими». Их называли «*улюм таалимийя*» — образовательные, познавательные, «позитивные» науки, неразрывно связанные с реальной повседневной жизнью и культурной практикой. Западные улемы были одновременно и светскими литераторами, адибами, универсальными личностями, и эти знания имели на Западе гораздо большее значение, чем на Востоке. Если восточноарабская культура стремилась создавать культурные, интеллектуальные ценности, во всем подобные и равнозначные древним образцам на основе принципа «передачи традиции» (*ар-ривайа*), то в Магрибе уже

к X в. утверждается самоцельное стремление к формулированию собственной традиции и своего взгляда на окружающий мир (*ад-дирайа* — постижение, знание, понимание).

В числе первых поэтов, адибов, улемов, составивших славу страны аль-Андалус, был овеянный легендами Аль-Газаль (773–864), поэт-обновитель (в рамках поэтического направления *аль-мухдас*), в личности которого трудно отделить правду от вымысла. Кордовец Абу аль-Касим Аббас ибн-Фарнас (ум. 887–888) — изобретатель способа изготовления стекла из минералов и механических часов, первый адиб в Магрибе, который постиг теорию стиха и объяснил акустическую природу музыки. В своем доме он устроил планетарий с моделью звездного неба, там сверкали молнии и гремел гром. Исследовав природу полета птиц, Ибн-Фарнас сделал крылья и совершил свой первый полет, не предусмотрев, каким образом следует приземлиться. Он стал, пожалуй, самым наглядным символом всей истории магрибинской культуры с ее полубедуинской самобытностью и поразительной универсальностью, невероятной способностью к исследованию и постижению высоких законов мироздания и небрежением к неизбежности падения...

Первой фигурой, вошедшей в общеарабскую литературную традицию, тоже стал кордовец — Ибн-Абд ар-Раббиhi (858–940). Его «Уникальное ожерелье» (*аль-икд аль-фарид*) — свод основных материалов традиционной арабской культуры — представляет собой попытку дать общий обзор классической арабской поэзии. Это сочинение стало первой попыткой подобного рода, вошедшей в общеарабский культурный фонд, в которой пока еще не было ничего, собственно, магрибинского, так что современники называли его «восточным товаром в магрибинской упаковке».

К началу IX в. заканчивается первоначальный период распространения и укоренения на Арабском Западе восточноарабской традиции. К 822 г. в Кордову прибыл Ибрагим ибн-Сальман аш-Шайбани, который привез на Запад стихи иракских поэтов эпохи *мувалладов*: Абу Нуваса, Абу ль-Атахи. Известный певец Зириаб распространил в Кордове восточноарабский музыкальный стиль исполнения стихотворений. Другой беглец с Арабского Востока — поэт, филолог, авантюрист — Абу ль-Юср (838–910)

некоторое время выдавал себя за посла при дворе магрибинской династии Аглабидов, а затем, приехав в Тунис, стал руководителем академии Бейт аль-Хикма. Там он пропагандировал творчество багдадских поэтов и адибов первой половины IX в.: Абу Таммама, аль-Джахиза и других. Абу ль-Юср стал создателем антологии «Лакт аль-мурджан» («Собрание драгоценностей»), аналогичной «Уникальному ожерелью» Ибн-Абд ар-Раббиhi. Так магрибинцы знакомились с арабскими поэтами и литературными традициями современного Востока, и к X в. на Западе уже складывается собственная поэзия восточноарабского типа. Одними из первых среди ее представителей были бербер из племени Зинаты Бакра ибн-Хаммада (816–909) и путешествовавший в Багдад странствующий панегирист Муатасым (ум. 833/842). Знаменитого уроженца Севильи, поэта Ибн-Хани аль-Андалуси (931–973) уже называли «аль-Мутанабби Запада», мастера праздничных описаний дворцов, садов, животных, красот природы Али ат-Туниси (ум. 976) сравнивали с аль-Бухтури. А *нисба* поэта Ибн-Дарраджа аль-Касталли (ум. 1030) уже прямо указывает на его кастильское происхождение.

Среди поэтов данного периода больше всего отвечал восточноарабским вкусам Ибн-Хани, певец двух крупнейших центров андалузской культуры — столичной ученой Кордовы и праздничной Севильи. «Когда в Кордове умрет музыкант — его инструменты везут продавать в Севилью. Когда в Севилье умрет ученый — его книги везут продавать в Кордову», — говорили магрибинцы. В 958 г. склонный к веселому времяпрепровождению поэт был изгнан из Севильи во избежание общественной смуты с обвинениями в «крайнем шиизме и склонности к философии удовольствий». (Впоследствии исследователи сравнивали его убеждения с новаторскими философскими исканиями крупнейшего духовного лидера мирового уровня сирийца Абу-ль-Аля аль-Маарри (973–1057). Укрывшийся в Северной Африке Ибн-Ханн прославился своими панегириками военачальнику Джавхару ас-Сикилли («Сицилийцу»), не уступавшими произведениям аль-Мутанабби или Абу Таммама. Заложенные им традиции высокопарных восхвалений (*ка'ака'а филь-альфаз*) с успехом продолжили панегирист андалузского правителя аль-Мансура

ибн-Даррадж аль-Касталли из Кастельона и другие поэты Андалуса.

Диван предшественника великих андалузских поэтов XI в. Абу Амра ар-Рамади не обнаружен, хотя его также сравнивали с аль-Мутанабби по склонности к поэтическим размышлениям и рефлексивной лиричности стиха. Так, внедрение и укоренение восточноарабской культурной традиции в IX–X вв. выливается в появление на Арабском Западе первых авторов-эпигонов X в., предшественников собственно самобытных магрибинских литераторов первых десятилетий XI в.

В числе пионеров-основателей самобытной магрибинской литературной традиции следует упомянуть Ибн-Рашика аль-Кайруани (999–1064), составившего свод по средневековой арабской поэтике *«Аль-Омда фи махасин аш-ши'р ва адабиhi ва-н-накд»* («Основы красот поэзии и литературы и их отбора»); Ибн-Шарафа аль-Кайруани (1000–1067) из североафриканского Кайруана; автора «Ожерелья голубки» (*«Таук аль-хамама»*) литератора-философа из Кордовы Ибн-Хазма (994–1063), а также кордовца Ибн-Шухейда (992–1035), создателя уникального поэтического трактата *«Послание о двойниках и злых духах»* (*«Risalat at-tawabi wa-z-zawabi»*).

Именно в этом сочинении впервые отчетливо проявляется традиция собственно самобытной магрибинской литературы и культуры, с ее особым вниманием к прозаическим жанрам и собственным авторам, критическим подходом и стремлением к новизне в процессе активного освоения всех классических и новейших образцов восточноарабской поэзии. В этом удивительном и столь характерном для магрибинской культуры произведении Ибн-Шухейд дает свое собственное истолкование поэтического творчества, которое до него не встречалось на Арабском Востоке.

Таким же уникальным для истории арабской литературы произведением стало «Ожерелье голубки» андалузца Ибн-Хазма, в котором автор представил свой анализ хрупкого процесса возникновения любовных отношений и различных проявлений любви. Все эти темы были к тому времени досконально разработаны восточноарабской поэзией, начиная с эпохи джахилии.

Однако новым здесь является именно прозаизация восточноарабской традиции любовной лирики, то же, что и у Ибн-Шухейда, стремление к анализу поэтического творчества без попытки самоутверждения как поэта и желание найти эквивалент классических арабских стихов тому, что происходит в реальной жизни современников. Хотя книга Ибн-Хазма и написана в подражание восточноарабским образцам и отражает отношение автора к действительности, сложившееся через восприятие классической арабской поэзии, она включает в себя множество подлинных хабаров биографического характера, отражая складывающееся стремление использовать традицию для понимания и объяснения повседневной жизни современников.

«Книга цветка» («*Китаб аз-захра*», или «Книга Венеры») предшественника Ибн-Хазма Абу Бакра Мухаммада Ибн-Дауда (869–910) никогда не была так популярна, как знаменитое «Ожерелье голубки», однако сам Ибн-Хазм признавал свою преемственность к предшественнику и его отцу Дауду ибн-Али аз-Захири (815/6–884), основателю теософского учения *захиризма*, исходявшего из поисков в мусульманской догматике изначального смысла хадисов и высказываний пророка Мухаммада. *Захиризм*, распространившийся с этих пор в Андалусе, представляет собой попытку непосредственного обращения к Корану и Сунне, своеобразный неотрадиционализм, не столь популярный в то время на востоке арабского мира. В Магрибе же к XII в. он становится ведущим толком, который обращается напрямую к первоисточникам веры, признавая прямой смысл текстов Корана и хадисов. Это позволяло магрибинским теологам и здесь представлять собственное мнение, не повторяя истины, выработанной их восточными предшественниками.

Последние десятилетия X в. положили конец блистательной эпохе магрибинской державы Омейядов. С 976 по 1010 г. продолжается агония династии Амиридов, после которой наступают десятилетия «смуты» — *аль-фитны*, — сменившиеся периодом непрерывно соперничавших друг с другом на поле боя и роскошеством дворцов удельных княжеств. *Мулук ат-таваиф* — «Цари общин» — так называли арабы еще правителей Ирана после разгрома Александром Македонским державы персидского царя

Дария. С 1009 г., в течение 22 лет, в Кордове сменилось 14 халифов, пятеро из которых возвращались к власти вторично, а трое принадлежали не к свергнутой династии Омейядов, а к берберскому клану Хаммудидов.

В 1085 г. победоносной высадкой в Испании пассионарной берберской династии Альморавидов (*аль-мурабитун*) был на время остановлен натиск Реконкисты христианских королей Испании.

Время правления удельных правителей (*мулук ат-таваиф*) XI–XII вв. стало одним из самых цветущих и ярких периодов в истории магрибинской культуры, нового расцвета великих городов андалузского Магриба. Так, в Севилье представители городской торговой верхушки избрали династию Аббадидов. Третий представитель этой династии — известный поэт и меценат аль-Муатамид ибн аль-Аббад (1040–1095) — пригласил берберских воинов Юсуфа бен-Ташфина защитить его владения от натиска Реконкисты. Но сам Юсуф стремился присоединить андалузские владения к уже созданной к тому времени на африканской территории Марокко берберской державе Альморавидов. Он выслал аль-Муатамида и всех других местных правителей в почетную ссылку на юг Марокко в 1091 г. Сын этого последнего арабского правителя Севильи — Фахр уд-Дауля («Гордость державы»), наследный принц без престола, кончил свою жизнь ремесленником на магрибинском базаре.

Андалузские полисы периода удельных княжеств (*мулук ат-таваиф*) с их номинальными правителями-поэтами и меценатами вроде аль-Муатамида ибн аль-Аббада, представляли собой скорее торговые города-республики, хотя и без официально оформленных органов управления. В них процветали искусства, поэзия, философия и другие науки. Дворы Севильи, Кордовы, Гранады и Валенсии становились средоточием мыслителей и ученых, философов, архитекторов и медиков, ювелиров, декораторов и каллиграфов.

Среди поэтов нового поколения известны Ибн-Хафаджа (1058–1138), Ибн-Хамдис (1055–1032), прославившиеся характерными для магрибинской культурной традиции жанрами любовной лирики и описаниями красот природы и андалузских го-

родов. Это были первые из тех авторов, которые, по всеобщему признанию, достигли уровня мастерства поэтов восточноарабских городов и при этом осознавали себя современными творцами в своей собственной интеллектуальной среде.

Наибольшую известность, однако, получил их предшественник кордовец ИбнЗейдун (1003–1071), представляющий собой переходную фигуру между периодом подражания восточным образцам и становлением собственной самобытной магрибинской культуры. Свою знаменитую возлюбленную Валладу — утонченную поэтессу, дочь знатного арабского вельможи Кордовы — он воспеваает как бедуин, опираясь не на традиции городской лирики VIII–IX вв., а на доисламскую традицию джахилийской классики. Этот уроженец одного из самых блестящих городов мира своего времени сознательно стилизует своих стихи под традиции бедуинов Арабского Востока, воспринимая поэзию как игру рассудка, в которой нет необходимости выражения подлинных искренних чувств.

В отличие от рассудочного Ибн Зейдуна, знаменитый правитель Севильи эмир аль-Муатамид ибн аль-Аббад (1069–1095) оставался искренним как в своей любовной, так и в гражданской лирике, где остро чувствуется печаль его пессимистических размышлений о бренности человеческого бытия, о судьбах своего государства, предчувствия его скорого краха. Лишенный власти Юсуфом бен Ташфином, с 1092 г. он провел последние три года своей жизни в изгнании в Марокко, где и создал большинство стихов об утраченном Андалусе.

Зато знатным вельможей при мусульманском дворе в Севилье стал выходец из низов Абу Бакр ибн Аммар, ученый шахматист, хорошо известный при дворах христианских королей Испании. Его способности арабские правители Андалуса нередко использовали в дипломатических переговорах, разыгрывая спорные города как призовые награды за победы в шахматных партиях.

Мотивы гражданской лирики, наряду со столь характерными для арабской андалузской поэзии описаниями красот природы, занимают одно из ведущих мест и в творчестве Ибн Хафаджи, который бичует междоусобную рознь андалузских княжеств, рушащихся одно за другим под ударами наступавших на них с двух

сторон испанцев и африканцев. Одним из первых Ибн Хафаджа заметил возникший в его стране идеологический вакуум — результат духовного бессилия духовенства, заменившего схоластическим знанием, *ильмом*, первоначальную пассионарность первых мусульманских завоевателей.

Период политической и духовной раздробленности отдельных мини-государств знаменуется и существенными структурными изменениями в поэтологической системе андалузской поэзии. К X–XI вв. уже исчезают прежние социальные опоры бедуйнской классической столбцовой касыды, на смену которой приходят разнообразные формы строфической поэзии. Наряду с издавна существовавшими еще в Йемене формами мувашшаха («опоясанный») повсеместно в Андалусе широкое распространение получают народные формы заджала. В них повторяемость целой строфы заменяет собой автономный бейт классической касыды, и если мувашшах и впоследствии так и остается классическим жанром высокой литературы, то заджаль отличается все более широким использованием различных локальных диалектов, как арабских, так и романских. В наши дни заджали бытуют и на египетском, и на сирийском, и на ливанском, и на других арабских диалектах.

Самые ранние заджали датируются началом XI в. Подобно сочинениям знаменитого автора заджалей Ибн-Кузмана (1080–1160) они представляют собой строфические стихотворения на романских диалектах Андалуса, записанные арабскими буквами. Эта любовная лирика арабских современников провансальских трубадуров наглядно показывает, что именно взяла из классического арабского наследия поэзия романских народов в эпоху своего становления.

В равной степени значителен и вклад великих ученых и философов Арабского Магриба в развитие европейской и мировой философской мысли.

Согласно космологическому мирозерцанию, известному на Арабском Востоке еще по трудам философов античной Греции, абсолютная гармония мира природы как замкнутого тела вмещала в себя и гармоничное бытие в ней человека и социальной среды его обитания. Каждый правитель, стоявший во главе от-

дельного города-государства (полиса), был включен в непротиворечивую пирамиду иерархического восхождения к высшему абсолюту.

Рубеж XI–XII вв. сместивший связь времен и традиций, стал периодом распада полисного строя, ощутимо нарушившим установившееся прежде духовное равновесие между человеком, обществом и природой, в которой он существует. Фанатичные правители династии Альмохадов сжигали на кострах лютни и кастаньеты, книги философов и ткани танцовщиц, разбивали сосуды с вином, преследовали художников и поэтов. Севилья, где один из последних меценатов и ценителей искусств халиф Абу Юсуф Якуб ибн-Мансур (1184–1199) построил знаменитую 100-метровую четырехъярусную башню Хиральду, Кордова, блиставшая своими учеными и поэтами, другие цветущие арабские города Андалуса, привыкшие быть независимыми хозяевами своей судьбы в пределах собственных городских стен, вдруг превратились в разменные фигуры, простые пешки в кровавой игре за власть чуждых и могущественных противников: Альмохадов, Альморавидов, христианских монархий Кастилии и Арагона.

В 1212 г. войско Альмохадов было разбито объединенной армией христианских королей полуострова и французских рыцарей, после чего халифы полностью утратили контроль над Андалусом, погрузившимся в многовековую анархию.

В этой игре исторических страстей отдельный человек оказался беспомощным перед лицом пришедших в движение огромных держав, мотивы и интересы которых были ему чужды и непонятны. В этот период в сознании жителей Андалуса постепенно совершался переход от космологической гармонии к антропологическому стоицизму Сократа и софистов, когда единственной надежной опорой в мире хаоса и всеобщего краха становился сам человек. Это ощущение эфемерности распадающегося на глазах привычного уклада, общественного бытия вызывало к жизни индивидуализм и обостренное внимание андалузских мыслителей к собственному внутреннему миру, бытию души, породившее множество выдающихся представителей средневековой философской мысли Арабского Магриба. Они

гармонично включились в общеевропейскую философскую традицию под своими латинизированными именами:

Авен Паче (Ибн-Баджа, 1070–1139)

Маймонид (Ибн-Маймун, 1135–1204)

Абубасер (Ибн-Туфейль Абу Бакр Мухаммад аль-Кайси, 1105–1185)

Аверроэс (Ибн-Рушд, 1121–1198) и др.

Среди них особо выделяется своим универсальным взглядом на мир грандиозная фигура магрибинского ученого-энциклопедиста, историка Ибн-Халдуна (1332–1406). Он первым заговорил о том, что история — это не жизнеописание царств и правителей, но эволюция внутренних причин и законов развития человеческого общества. Ставя своей целью дать логичное объяснение ходу исторических событий, он рассматривал мир не как совокупность не связанных друг с другом случайных вещей и явлений, а как единое целое, элементы которого взаимно обусловлены. Его «*Мукаддима*» (Пролегомены) — произведение, намного опередившее свое время, включает в себя астрономию и географические описания, политический и экономический экскурс, рациональную классификацию наук, рассуждения о педагогике и риторике, элементы точных и естественных наук, алгебры, химии, агрономии, медицины, эстетики, права, теологии и даже военного искусства, систематизированные в рамках единой концепции. Она служила общей цели объяснения экономических, социальных и политических процессов, происходящих в известном ему мире.

Можно увидеть, что в отличие от Арабского Востока, где в этот период опорой разочарованного в образовавшихся многочисленных религиозных сектах человека служила логика, в Андалусе мыслители также искали свой собственный путь, побуждавший переходить от привычной космологии к антропологической необходимости понимания и объяснения места каждого отдельного человека в разрушающемся социуме и его поведения в экстремальных условиях собственной жизни.

Поскольку андалузская культура считала себя духовной и эстетической наследницей Арабского Востока, то и западно-арабские философы, подобно Ибн-Бадже (Авен Паче), видели

себя наследниками восточноарабской философии, развивавшими идеи аль-Фараби, ценимого ими выше Аристотеля с его формальной логикой. Однако и здесь они стремились подчинить ее своим представлениям об истинном знании. Отчетливее всего эта тенденция отразилась в «Поведении одинокого (единичного, индивидуума. — *М.Н.*)» Ибн-Баджи (в переводе на исп. «El regiment del solitario») — этом удивительном философском произведении-исследовании намерений и деяний человека в условиях божественного императива.

Неординарная личность Ибн-Баджи с его поразительным универсализмом и многогранностью интересов отразила в себе своеобразный синэстетизм, столь характерный для андалузской философии и культурной традиции в целом. Талантливый музыкант и поэт, по преданию сочинивший первый андалузский мувашшах, дважды занимавший пост визиря при дворе правителя Сарагосы, дебошир, пропивший свой город вместе с его правителем в 1119 г. при разгроме реконкистадорами, он создал первый в своем роде профессиональный ансамбль из прекрасных девушек, исполнявших его песни на его же стихи. С ними он исколесил всю Испанию и Магриб своего времени и окончил свои дни в преклонном возрасте в алжирском Оране. В своей философской системе Ибн-Баджа пользовался основополагающим термином — мутаваххид (объединенный), считая, что задачей общества, состоящего из таких же, как он сам, отдельных антиобщественных элементов (*наиб*), каждый из которых хочет своего, является стремление объединить их в единое целое. Термин *наиб* (своевольный) был взят им из учения аль-Фараби об идеальном общественном строе, где все отдельные элементы подчинены единым интересам целого. Ибн-Баджа же впервые заявил о том, что общество состоит из отдельных, объективно антиобщественных личностей, поэтому задачей государства должно быть создание условий, при которых интересы общества были бы подчинены интересам отдельных индивидуумов. Чтобы не чувствовать себя в нем непричастным, чужим (*гариб* — термин позднего суфизма), каждый индивидуум должен сознательно воспитывать в себе гражданские идеалы, чувство сопричастности к институтам общества. В этой политической концепции,

отправляющейся от индивидуального сознания свободной личности, вновь проявляется столь характерное для андалузского и всего магрибинского сознания стремление к независимости суждений и личной ответственности за собственную судьбу.

Как один из выдающихся деятелей культуры своего времени, Ибн-Баджа ставит и вопросы об ориентации человека в культурной традиции, исследует процесс формирования его представлений и повседневное поведение. И здесь он ставит во главу угла потенцию разума, считая истинным предназначением человека интеллектуальное развитие, сетуя на то, что в жизни людей обычно превалируют представления, чем желание понять причины явлений.

Ибн-Баджа не писал больших книг. Во всех дошедших до нас работах он жалуется на недостаток времени для разрешения своих сумбурно поставленных вопросов. Его колоритная фигура, развивавшая философские достижения такого гиганта арабской и мировой мысли, как аль-Фараби, завершает собой начальный период становления собственной философской традиции Магриба. На следующем этапе в арабском мире начинается создание уникальных философских систем Авиценны с его Ибн-Туфейлем — вскормленным газелью порождением смешения в яме теплого и холодного начал, животным духом из облака пара, призванным к познанию мира, жизни и смерти и приходящим к мысли о Творце. Наконец, на последнем, третьем, этапе наблюдаются попытки синтеза собственно философии и богословия в трудах мистика Аль-Газали (1058–1111) и его оппонента — магрибинца Ибн-Рушда.

Середина XIII в. стала началом периода катастрофического распада и краха магрибинских государств и всего уникального комплекса арабо-мусульманской культуры Андалуса. Под натиском Реконкисты в 1236 г. мусульманами была оставлена древняя столица мусульманского Андалуса Кордова, а в 1248 г. сдана королю Леона и Кастилии блистательная Севилья. Два с половиной века на Пиренейском полуострове сохраняется единственный оплот мусульман, крошечный осколок халифата — Гранадский эмират сирийской династии Насридов, который удерживал мусульманские владения в Иберии. Он стал последним приме-

ром процветания искусств и ремесел с его уникальными дворцовыми постройками Альгамбры, философами, историками и врачами (Ибн аль-Хатыб), поэтами (Ибн-Замрак), коммерсантами, успешно торговавшими с Генуей, и сказителями, исполнявшими печальные предания о клане Абенсеррахов-*Бану Саррадж* и последнем эмире Боабдилье. Но еще в XIV в. мусульманские мастера из Гранады достраивали в Севилье дворец короля Педро Жестокго, а приглашенные из Севильи художники-христиане расписывали в Гранаде один из лучших ее залов — Зал королей.

Длительный период Реконксты также привел к формированию в пограничных областях и новых парадоксальных групп населения — «латинизированных мавров» (морос латинадос), мусульман, владевших романским языком, а также арабизированных христиан-«альгварвиадов», говоривших по-арабски. Это новое поколение сменило мосарабов, переместившихся с XII в. на земли христиан, практически утратив свое арабо-романское двуязычие. Но их диалект «аль-ажамийя» (ар. «чужой»), представлявший собой смесь народной вульгарной латыни со множеством арабских заимствований, оказал влияние и на формиовавшиеся языки христианского севера полуострова, и на арабский язык самого Андалуса.

Активизация Реконксты сопровождалась и натиском с Востока — нашествием конгломерата аравийских племен Бану Хилляль, неумолимо продвигавшихся с X в. до XIII в. через всю Северную Сахару в ходе движения, получившего название «*тагриба*» (продвижение на Запад). В Магрибе XIII–XIV вв. Мериниды (бану Марин) — уцелевшие на территории современного Марокко остатки династии Альмохадов — воевали с Хафсидами — династией, возникшей на обломках державы Альмохадов в Тунисе и называвшей себя *халифами*.

Исследователи отмечают, что именно в IX–XIV вв. оформляются основные элементы магрибинской культуры как духовно-материального синтеза традиций различных групп населения — суровых племен горцев Атласа, кочевников и полукочевых скотоводов Сахары, оседлых жителей оазисов и древних городов на бескрайних караванных тропах, ведущих из глубин Черной Африки к средиземноморскому побережью и от берегов Атлан-

тики на Арабский Восток — берберов, кабиллов, потомков финикийцев и других коренных и пришлых групп населения. Они осваивали арабский язык и религию ислама при сохранении и активном использовании в быту берберских наречий и постепенном складывании специфического магрибинского диалекта. Несомненно, наряду с экономическими связями, именно ислам как совокупность религиозных, правовых и этических норм стал связующим звеном между этими разнородными группами. Самобытность региона Северной Африки в рамках арабо-мусульманского мира в Средние века усиливалась из-за распространения здесь одной из самых строгих правовых школ суннитского ислама — маликизма, а переживание распада и краха государствообразующих структур региона периода XIII–XV вв. вызывало к жизни также и явления духовной, религиозной раздробленности. Оно способствовало оживлению древних локальных анимистических верований, многочисленных культов местных святых, дервишеских и суфийских орденов. До сегодняшнего дня они широко известны нам в марабутском инварианте магрибинского ислама, ставшего столь заметным фактором в национально-освободительной борьбе, например в Алжире уже в XIX–XX столетиях. При этом прежняя традиция безусловной преданности конкретному ученому шейху-наставнику (*вилая*) для следования по пути духовного спасения постепенно заменяется столь характерным для андалузской и всей магрибинской культуры индивидуалистическим стремлением к самостоятельному знанию (*ильм*) и поискам истины, а разнообразные практики поклонения в форме коллективного *зикра* воспринимаются как подмена понятий индивидуального служения Аллаху. Многообразие форм религиозной жизни позднесредневекового Магриба сопровождается и появлением значительного корпуса миссионерской правоверной литературы о разоблачении лжеучителей во имя установления истинной веры ислама. Именно в этот период здесь сформировались основные философско-религиозные подходы, аргументация и интеллектуальные модели критического разоблачения неистинных суфийских практик.

Подлинную сущность исламского суфизма стремился показать своей деятельностью в Ватикане такой универсальный предста-

витель магрибинской культуры, как Аль-Хасан аль-Ваззан, известный под своим латинским именем Иоанн Лев Африканский (1488–1554), а труды ученого XIII в. Абд ас-Саляма ат-Туниси в этой сфере продолжили традиции XII в. в работах его великого предшественника аль-Газали.

Многочисленность культурных и духовных ориентиров средневекового Магриба, несомненно, отражала фрагментарность социополитических структур региона. На протяжении многих веков здесь сталкивались и сосуществовали материальные и духовные традиции различных этносоциальных групп. Дворы магрибинских правителей принимали ученых и философов, строителей и музыкантов, поэтов и улемов со всех концов обширного пространства Арабского Средиземноморья. Глубокое постижение классической арабской филологической традиции демонстрирует, к примеру, широко распространенная в учебных заведениях стран Магриба вплоть до XX в. нормативная грамматика «Аль-Аджрумийя», составленная марокканским автором, бербером по происхождению Ибн-Аджрумом (1273–1323). Многие магрибинские правители и сами пробовали силы в теологических и юридических диспутах (как в Тахерте IX в.) или в поэтических состязаниях (Абу Хаму II и Абу Зайян — XIV в.). Вместе с тем, развиваясь в рамках средневекового общества, в котором не существовало коренных различий между духовным и светским началами, религиозными и гражданскими нормами, культура стран Магриба обрела ряд специфических черт, органически вписывающих ее в повседневные нормы жизни исламского мира. Примат религиозных канонов проявлял себя и в изобразительном искусстве, архитектуре, и в традиционных ремеслах, поэтическом и литературном творчестве. Ограничения в сфере живописных и скульптурных изображений вызвали к жизни совершенствование орнаментальных и архитектурных форм, где утонченный узор арабски зачастую уступал место геометрическим формам, характерным для берберской фольклорной традиции, а суровость поэтической просодии классической арабской касыды преобразовывалась в изысканность описаний природных ландшафтов, дворцовых ансамблей и музыкальность любовных напевов строфической андалузской поэзии.

Усиливавшиеся в арабском мире, начиная с XIV в., тенденции социального и культурного застоя сопровождались все большим стремлением правящих кругов Магриба использовать в своих политических целях и противостоянии многочисленным еретическим центрам духовной жизни этого региона ортодоксальное мусульманское духовенство. В его ведение была целиком переведена система образования в мусульманских школах — *медресе*, что ставило под строгий религиозный контроль научные исследования и рационалистические течения общественной мысли и надолго определило основные направления социально-экономического и культурного развития региона.

Вплоть до XX в. в традиционных мусульманских школах Магриба, как и во всем остальном арабском мире, преподавание заключалось прежде всего в заучивании наизусть сур Корана. На следующей стадии в учебных центрах, называемых *завия* (ар. — «уголок, кружок»), кроме Корана изучали также грамматику арабского языка, толкование хадисов, шариатское право и обрядовые практики ислама. Эти *завия*, представлявшие собой своего рода закрытые религиозные центры марабутских братств, вплоть до наших дней не утратили окончательно свои функции. В первые годы французского колониального завоевания они стали также и центрами активного сопротивления оккупации, а впоследствии и ареной острой идейной борьбы между сторонниками духовного обновления учеными *улемами*-реформаторами и традиционалистами-*марабутами*. В период французского господства духовная и культурная жизнь в Алжире концентрировалась в основном в Алжире, Константине и Тлемсене. И хотя в 1850 г. в этих городах была разрешена деятельность арабских школ-*мадраса* под строгим контролем французской администрации, мусульманское образование в стране в целом постепенно приходило в упадок. Спустя столетие, к началу Второй мировой войны, число учащихся в этих трех школах не превышало двухсот. Политика ассимиляции и закрытие арабских школ мешали распространению грамотности и сохранению традиционной культуры, которая становилась объектом систематической дискредитации даже среди самих ее носителей, получивших образование в организованных в странах Магриба французских школах. Лишь

в 1931 г. состоявшийся в Тунисе Конгресс мусульманских студентов Северной Африки поставил вопрос о праве на существование мусульманской культуры в Магрибе. Создание в 1931–1935 гг. Ассоциации улемов Алжира известным национальным общественным деятелем, поэтом, публицистом, основоположником реформаторского движения в Магрибе шейхом Абд аль-Хамидом бен-Бадисом (1889–1940) способствовало активизации борьбы с неграмотностью путем основания частных арабских школ-мадрас и некоторой модернизации образовательного процесса. Однако вся эта просветительская деятельность на базе знаменитого тезиса бен-Бадиса «Алжирская нация — не Франция, не хочет и не может ею быть» наталкивалась на многочисленные препятствия со стороны французской администрации.

Литература на классическом арабском языке аль-фусха с течением времени все больше замыкалась в рамках среды схоластически образованного зажиточного населения крупных городов. Центрами ее сохранения оставались уцелевшие завия и некоторые мечети, в которых шейхи передавали начальные знания группам учеников, отправлявшихся затем в Константину, Фес или Тунис для продолжения обучения. Создание в конце XIX в. в Алжире, Константине и Фесе арабских типографий дало возможность и светским авторам публиковать работы о проблемах женского образования (Мустафа ибн аль-Худжа), религиозных реформ (Абд аль-Халим Бен Смайя). В печати появлялись филологические, исторические, литературные очерки и первые попытки литературной критики (Мухаммад Бен Шенеба), но имена их авторов получали известность на Арабском Востоке лишь благодаря публикациям в сирийских и египетских журналах. Только в начале XX в. в Магриб начинают проникать идеи охватившего ранее весь арабский мир движения духовного обновления (*ан-Нахда*). В 1904 г. великий муфтий Египта шейх Мухаммад Абдо во время своей нелегальной поездки в Алжир был встречен лишь небольшой группой единомышленников и выступил со своими обновленными комментариями сур Корана перед аудиторией всего из нескольких человек. С некоторыми из них он продолжал переписку и после своего возвращения в Каир, однако ее проблематика каса-

лась в основном вопросов толкования Корана и традиционной мусульманской философии.

В целом арабская литература, как и появившаяся арабская пресса стран Магриба периода между двумя мировыми войнами, характеризуется использованием простого, понятного ее немногочисленным читателям литературного языка, поисками национального духа и антиколониальными настроениями, обращением к истории региона в противостоянии политике культурной ассимиляции. Так, например, в 1931 г. выходят в свет «Книга Алжира» (*Кибаб аль-джазаир*) Ахмеда Тауфика аль-Мадани, в 1932 г. — «История Алжира в античный период и в новое время» Мубарака аль-Милли, в 1954 г. — «Всеобщая история Алжира» Абд ар-Рахмана аль-Джиляли с биографиями знаменитых магрибинцев. При этом апология мусульманской цивилизации в подобных изданиях сочетается со стремлением к объективному анализу исторических событий и использованию трудов французских историков.

Североафриканская поэзия эпохи культурного подъема ан-Нахда ограничена популярными среди молодежи жанрами патриотических и лирических песен. Однако, помимо узкого круга официальных поэтов, открыто публиковавшихся в немногочисленных газетах и журналах, существовала и другая, гражданская, лирика арабских, берберских и кабилских поэтов, распространяемая в нелегальных кругах национального сопротивления. В 1926 г. в подготовленную Мухаммадом аль-Хади ас-Сенуси аз-Захири к изданию в Тунисе «Антологию современных алжирских поэтов» вошли стихи Мухаммада аль-Ида Хамму, Мухаммада аль-Лаккани, Мухаммада ас-Саида аз-Захири, Ахмеда Кятеба и автора алжирского национального гимна Муфди Закарии. Однако многие арабские авторы ответили составителю отказом, опасаясь провести остаток жизни во французских тюрьмах.

В этот же период получила значительное распространение и развитие народная поэзия на арабских, берберских и кабилских диалектах, обогащенная новыми темами, почерпнутыми из реальной действительности более чем векового иностранного инокультурного присутствия.

Богатая устная традиция на базе местных арабских и берберских диалектов бытовала и постоянно развивалась в странах Магриба наряду с ученой письменной литературой на протяжении многих столетий. Ее многочисленные прозаические жанры представлены волшебными или шуточными сказками, баснями, историческими или вымышленными легендами, эпическими героическими сказаниями, а народная поэзия — религиозными поэмами, трудовыми, военными и любовными песнями. Одна часть этого интереснейшего наследия объединяет сюжеты, возникшие в глубокой древности, а персонажи этих сказок и легенд восходят к древним богествам местного мифологического пантеона. Другая часть фольклорных текстов опирается на бытовые сюжеты из повседневной жизни, отражая исторические и современные события в жизни магрибинцев: начиная от старинных конфликтов и войн между племенами и сказаниями о деяниях местных святых дервишей вплоть до эпизодов национально-освободительной борьбы народов Магриба в XX столетии. Почти до конца XIX в. традиционная кабилская поэзия воспевала войны между различными племенами, подвиги или добродетели местных святых. Позднее в ней появляются индивидуалистические мотивы, отражающие социальный распад родоплеменных отношений и постепенное формирование национального самосознания народов региона. Корпус оригинальных текстов этого богатейшего духовного наследия собран в изданном Институтом востоковедения РАН объемном многолетнем труде «Антология берберской литературы» под руководством и редакцией С. В. Прожогой [см.: Антология берберской литературы 2001, 2005, 2012].

Классическому периоду истории культуры стран Магриба посвящены также труды многих известных отечественных и зарубежных ученых, среди которых нельзя не упомянуть таких как И. Ю. Крачковского, А. Б. Куделина (отмечавшего специфическую амальгамированность андалузской культуры), Р. Г. Ланду, Д. В. Миккульского, Б. Я. Шидфара, А. Б. Дербисалиева, К. Гомеса, Р. Дози, Л. Массиньона, Р. Менендес-Пидалья, Ш. Пелла, Р. Хартмана и др. [см. Литературу]. Множество исторических фактов, обзор политических событий и личных впечатлений автора от

посещения этого региона представлены и в серии монографий А. В. Подцероба 2014–2017 гг.: «Сахара: в песках времени», «История Сахары (XVI–XXI вв.).

Они показывают, как на протяжении долгих столетий культура и литература Магриба непрестанно вбирали в себя утонченность андалузских городов и суровую воинственность горных племен Кабилии, дух авантюризма предприимчивых купцов и торговцев на древних караванных путях через оазисы и пустыни и неуловимый мир кочевников. Реальный процесс обособления трех стран современного Магриба в рамках понятий Ифрикии –современный Тунис с его ориентацией на влияние Арабского Востока, срединный Магриб аль-Аусат (современный Алжир с его сахарскими караванными тропами и портами во все стороны Средиземноморья) и горный атлантический Магриб аль-Акса (Марокко) — начинается только после эпохи турецкого владычества.

И наконец, говоря о современных странах Магриба — Алжире, Тунисе, Мавритании и Марокко, — невозможно не включать в исследование культурных парадигм региона фактор активного присутствия в нем идейно-эстетического и интеллектуального комплекса современной французской культуры. Ее воздействие, очевидно, не ограничивается обширным пространством франкоязычной литературной традиции стран Магриба, но неизбежно прорастает и в арабоязычной, и бербероязычной среде самобытной магрибинской культуры наших дней. Исследованию данной проблематики посвящены многочисленные труды Института востоковедения РАН, монографии, антологии и трехтомная «История национальных литератур стран Магриба», выполненные под руководством С. В. Прожогойной.

Значимость многовекового иностранного присутствия для становления культуры и литературы современных стран Арабского Магриба сложно переоценить. Первые французские школы в Алжире стали появляться после катастрофического поражения кабилских племен при Ишеридене, подавления французскими войсками восстания непокорного племени Айт Иратен в 1871 г. и установления колониального контроля над образовательным процессом и интеллектуальной жизнью этого разнородного об-

щества, что стало тяжелым ударом для традиционного арабского образования. Их функционирование и роль в магрибинской культуре неоднозначны, существуют многочисленные свидетельства ее носителей о том, как правоверные прадеды современных магрибинцев всеми силами старались избавить своих чад от пагубного инородного влияния иноверцев-румийцев — так арабы обычно называли и римлян, и византийцев, а впоследствии и всех европейских завоевателей. И это понятно — ведь как не быть недоверчивым к тому, что преподносится на остриях штыков? [Культура современного Алжира 1961: 19]. Официальная статистика утверждает, что в Алжире накануне Второй мировой войны лишь 110 тыс. из 1250 тыс. детей школьного возраста (т. е. около 10%) посещали школы, а тогдашний президент Французской Республики Венсан Ориоль заявлял, что следует избегать подготовки национальной арабской и кабилской интеллигенции, ориентируя колониальные власти на то, что обучение мусульманского населения необходимо лишь для получения квалифицированной рабочей силы. К концу французского колониального владычества в 1954 г. школы посещали только 15% алжирских детей. При этом многие ученики французских школ одновременно продолжали посещать и прежние коранические школы, которые в сознании носителей традиционных ценностей восполняли пробелы французских школ, поскольку давали своим ученикам возможность в самых начальных формах постигать и сохранять элементы национальной культурной и духовной традиции.

Впоследствии французские власти стали назначать во французских школах (посещение которых было обязательным для всех детей школьного возраста под угрозой наказания их родителей) учителей арабского языка (*мударрисов*) и закрывать коранические школы. Парадокс ситуации заключался в том, что дети магрибинцев во французских школах, помимо обязательного французского, должны были по их собственному желанию выбирать для изучения какой-либо «иностраный» язык, в качестве которого им предлагались английский, немецкий, испанский, итальянский или... арабский! При этом, в отличие от других языков, система преподавания арабского обычно нахо-

дилась на весьма низком уровне. Она сводилась к чтению рассказов о животных, историй о Синдбаде-мореходе и других героях народных сказок или небольших текстов о приключениях бедуинов, уступая по уровню обучения языку даже начальным классам традиционных *медресе*. Лишь немногие арабские учителя-энтузиасты могли в таких условиях раскрыть для школьников все глубины национальной словесности и классической арабской литературы. Большинство учителей закрытых французскими арабских школ укрылись в непокоренных районах, вступив в ряды движения сопротивления оккупационным властям.

И все же коранические школы, *мадраса* и *завия*, сыграли важную роль в национальном образовании в эпоху, когда в странах Магриба не существовало других учебных заведений, где можно было бы получить образование, научиться писать и читать на арабском языке. Свидетели признают, что благодаря кораническим школам получаемое детьми французское образование не стало простым «заполнением вакуума», ведь оно спасало их от слепого преклонения перед французской культурой [Культура современного Алжира 1961: 25]. Поэтому предания о мече Роланда Дюрандале уступали место в сознании первых арабских школьников таившимся в глубинах национальной памяти впечатлениям о заговоренной раздвоенной сабле Зу ль-Факаре праведного имама Али (халиф в 656–661 гг.), одним ударом рассекавшей надвое сотню всадников с лошадьми, а прекрасные иллюстрации раздумий Роланда в Ронсевальском ущелье не могли соперничать с лубочными картинками на стенах коранических медресе, изображавшими жертвоприношение Авраама, святыни Каабы в Мекке или волшебного крылатого коня Бурака, парящего с пророком над Иерусалимом.

Живая творческая атмосфера французских школ, множество новых предметов и современных естественно-научных знаний о строении окружающего мира и истории человечества не могли изгладить из памяти арабских школьников священные легенды и древние традиции, сохранявшиеся в сознании как орнаментальные украшения старых домов, придающие неповторимую индивидуальность и подлинность их обветшалым стенам. «Берея под защиту индивидуальность (часто даже в ее прогрессивных

аспектах) и требуя уважения к ней, система туземного преподавания фактически имела целью преобразовать эту индивидуальность на свой лад, выхолостить ее национальное содержание», — писал алжирец Садек Хаджерес [Культура современного Алжира 1961: 28].

Увлекательные рассказы французских учителей о друидах и галлах, скряге Людовике XI и короле-Солнце Людовике XIV, о героических подвигах рыцаря Баярда и Жанны д'Арк, о несущих гуманизм и прогресс храбрых французских солдатах и колонистах, противостоявших натиску нецивилизованных сторонников фанатичных марабутов Сиди Брахи́ма, не могли не вызывать в сознании магрибинской молодежи вопросы о том, где же были тогда их собственные предки? Что происходило с их странами, остававшимися только лишь в памяти дедов и отцов, в легендах и страшных сказаниях о людоедах и джиннах? Кто были те, кто остановил войска Карла Мартелла в битве при Пуатье, кто столетиями правил королевствами на землях Андалусии? Кто отвоевал Святые Земли в войнах с крестоносцами и бороздил просторы Средиземного моря на своих пиратских галерах, наводя ужас на мирные торговые корабли европейских купцов?

Сравнивая положение своих стран на землях Арабского Магриба с положением других государств, отмеченных на французском географическом атласе, магрибинцы вплоть до середины XX столетия обнаруживали их необъяснимое отсутствие в иллюстрированной истории Ларусса, где были изображены флаги всех стран мира. Тщетно они стремились найти объяснение отсутствию в этом странном культурном пространстве всех следов своей собственной затерянной в песках родины. Глубоко запавшая в сердца добросовестно изучавших во французских школах философию Монтеня, Вольтера и Руссо магрибинцев фраза Монтескье «Разве можно быть персом?» парадоксальным образом сочеталась в этой системе образования с пониманием единства процесса познания, движения человеческой мысли, а басни Эзопа и Лафонтена отзывались в сознании поразительным родством с фольклорными мотивами берберских, кабилских и арабских сказок, преданий и легенд своего собственного прошлого.

В старших классах изучение истории и географии невольно давало возможность более широкого взгляда на место и роль мусульманской цивилизации в мире европейских ценностей. Знакомство с идеями Французской революции и Декларацией прав человека и гражданина не могло не вызывать в среде учащихся колониальных школ закономерных вопросов об объективности преподавания, выливаясь порой в острые и трагические дискуссии. Радость от приобщения к французской и мировой культуре и литературе, от расширения кругозора и познания достижений современной научной мысли омрачалась осознанием открытого недоверия властей к творческим возможностям и национальному культурному наследию тех, кого называли «туземным населением», лишенным дальнейших перспектив развития. Ассимиляторские тенденции в странах Магриба продолжались в жизни и сознании интеллигенции на протяжении многих десятилетий XX в.

Интеллектуальные потрясения, вызванные насильственным знакомством молодого поколения традиционного арабского общества с европейскими гуманитарными дисциплинами, с великими достижениями французской научной и социальной мысли, до сегодняшнего дня оставили неразрешимые проблемы в духовной жизни и сознании современных магрибинцев, когда традиционное обозначение грамотного, образованного человека «*кари ситтин хизеб*» («изучивший шестьдесят глав Корана») постепенно стало сменяться на «*кари аль-фарансийя ва-ль-арабийя*» («читающий по-французски и по-арабски»).

Серьезным фактором культурной жизни Магриба была и вплоть до наших дней остается унаследованная из истории языковая раздробленность. Большинство населения стран современного Магриба говорит в своих семьях по-кабийски или на различных инвариантах берберских диалектов *тамазиг*, на улице — на разговорных арабских диалектах, изучает в школах французский и официальный государственный литературный арабский язык. На нем же составляются все документы, программы радио и официальных СМИ, в то время как в повседневной культурной жизни, на рынках, в кино и на эстраде обычно звучат местные арабские диалекты. Французский язык остается

языком науки и культурных контактов с современным открытым миром. Он используется также и в официальных контактах, и в военно-технической сфере в сочетании с разработанными терминами на арабском литературном языке (аль-фусха). На практике же повседневное общение населения происходит одновременно на разговорном арабском, кабийском или берберском варианте с использованием множества французских вкраплений, парадоксально называемых учеными-лингвистами «варваризмами». (О роли в современном Алжире арабского языка и берберских диалектов см., напр.: [Микульский 2014].)

В таком своеобразном лингвистическом контексте существует в культурном пространстве стран современного Магриба уникальный феномен франкоязычной литературы, ставший предметом многолетних научных исследований иностранных и отечественных ученых. Прежде всего эта проблематика наиболее полно изучена и раскрыта в трудах ведущего научного сотрудника Института востоковедения РАН доктора филологических наук С. В. Прохожиной [см. Литературу]. Эта типологически новая литература появилась и получила свое достойное развитие в основном в период после окончания Второй мировой войны и вступления стран Магриба в активную фазу борьбы за независимость. Говоря о франкоязычной литературе периода ее становления в Алжире, крупнейший писатель XX в. Мухаммад Диб отмечал, что самым показательным в этом процессе было то, что литература на французском языке развивалась в странах с мусульманскими традициями, где одновременно продолжали создаваться и бытовать произведения на арабском языке и устные народные формы на кабийских и берберских диалектах [Культура современного Алжира 1961: 47]. Она действительно стала средством для традиционного общества найти себя в новом мире, давая ему возможность выхода за пределы устоявшихся исторических парадигм прошедшего.

В период 1952–1953 гг. выходят в свет произведения нового для традиционной словесности жанра — романы Мухаммада Диб («Большой Дом»), Мулуда Маммери («Сын бедняка»), Мулуда Ферауна («Земля и кровь»), позднее — второй том трилогии Мухаммеда Диб «Алжир», «Окруженный труп» Катеба

Ясина. Приобретают известность новые имена писателей и поэтов эпохи духовного Сопротивления: Малека Хаддада, Мустафы Лашрафа, Анри Креа, Малека Уари, Жана Сенака, Марселя Мусси, Айт Джафера, Жана Пелегри и Асии Джеббар — первой женщины, положившей начало серьезной традиции магрибинской женской литературы XX — начала XXI в. Их творческие поиски продолжают сегодня литераторы нового поколения — Рашид Бу Джедра, Дрис Шрайби и многие другие более молодые писатели и поэты, произведения и роль которых в современном литературном процессе исследованы в научных трудах С. В. Прожогиной [см. Литуратуру].

Франкоязычная поэзия магрибинцев занимает свое место и в такой интересной духовной сфере, как драматургия, герои которой сражаются уже не против императива древнегреческого рока и воли богов, но за обретение своей собственной судьбы, за будущее своего народа. Таковы «Землетрясение» Анри Креа, трилогия «Круг репрессий» Катеба Ясина, пьесы которого хотя и не ставились на сцене для широкой публики, но составили часть сборника «Звездный полигон» вместе с двумя романами — «Дикая женщина» и знаменитая «Неджма».

Общая для этой литературы социальная проблематика — отражение процесса формирования национального самосознания в условиях войны и сопротивления — обогащается также и существенной «региональной» — кабильской и берберской компонентой. Картины действительности разворачиваются на фоне жизни магрибинской провинции, глубинных горных или пустынных районов. Кабилия XX в. — место действия романов Малека Уари («Зеркало мельничного жернова»), Мулуда Ферауна («Земля и кровь»), Мулуда Маммери («Забытый холм», «Когда спит справедливость») и многих других произведений. Поразительный синтез поэзии и прозы, эстетики традиционных образов и французской культуры с наибольшей очевидностью проявляется в одном из самых удивительных произведений этой литературы: поэтическом романе-сказке Малека Хаддада «Я подарю тебе газель». Война — причина внутренней драмы автора, в которой александрийский стих и поэтика Лотреамона звучат на фоне жестокой борьбы алжирцев за независимость и мечты

о том времени, когда, пройдя через триумфальные ворота Траяна античного театра в уснувшем на века Тимгаде, он обратится к своему народу, собравшемуся на ступенях амфитеатра, с поэтическими образами возрождения его древней национальной традиции:

«Народ, я принес тебе прекрасные семена фиалок, которые росли и будут расти на горе Шелиа. Я принес тебе дитя, найденное во мраке сомнения; я подарю тебе газель, возвращенную из отчаяния» [цит. по: Культура современного Алжира 1961: 56].

Так французский язык стал для многих писателей и поэтов Магриба исторической неизбежностью в тех условиях, когда многие из них не знали арабского литературного языка или знали его слишком плохо для того, чтобы на нем писать, а родные берберские и кабилские диалекты, используемые в повседневной жизни, не имели письменности. Как отмечал Луи Арагон, эта «внутренняя переведенность» литературного творчества магрибинских авторов вплоть до середины XX столетия во многом превращала их сущностный национальный подтекст в один из элементов экзотики. Неграмотность местного населения и сложное этническое многообразие составных элементов магрибинских народов объясняют трагическую горечь, звучащую в столь знаковом признании Малека Хаддада: «Мой друг, если мой акцент поэта, поющего на французском языке, шокирует тебя, то пойми меня правильно: колониализм хотел, чтобы у меня был **дефект речи**» [Культура современного Алжира 1961: 57–58].

Одним их средств пробуждения национального самосознания должен был стать и современный национальный театр. Однако и он возникает в странах Магриба, знакомых лишь с народными бытовыми фарсами и уличными представлениями турецкого театра теней Карагеца, на основе эстетики египетской театральной школы и великих достижений классической французской драматургии. (Характерно и то, что в 1843 г. французские колониальные власти Алжира ввели запрет на театр теней, опасаясь прямых насмешек над оккупационным режимом.)

Основателя нового магрибинского театра первой половины XX в., создателя первой собственной театральной труппы, режиссера Рашида Ксентини — автора более ста пьес и около ты-

сячи песен на народном разговорном языке — неслучайно называли алжирским Мольером. Последователи Ксентини Мустафа Кятеб и Абд ар-Рахман Раис в интервью газете «Аль-Муджахид» заявляли: «Несомненно, желательно, чтобы когда-либо алжирская драматургия создавалась если не на классическом арабском (*аль-фусха*. — М.Н.), то, по крайней мере, на арабском языке высокого стиля; но сегодня наши матери, делая покупки, говорят на диалекте, чтобы их могли понять торговцы овощами, и мы, алжирские артисты, должны говорить на языке наших матерей и торговцев овощами, если хотим создать реалистический театр» [цит. по: Культура современного Алжира 1961: 62]. С творчеством Махиддина, одного из наиболее серьезных последователей Ксентини, связывают новый этап в истории современного магрибинского театра. Характерно, что он же явился первым, кто в своих адаптированных на местный лад переводах на литературный арабский язык познакомил арабского зрителя стран Магриба с произведениями Мольера («Скупой», «Мнимый больной», «Мещанин о дворянстве» и др.).

Появление после окончания Второй мировой войны наряду с постоянной труппой Мухиддина многочисленных частных арабских театральных трупп также стало результатом просветительской деятельности арабских школ — *мадрас*. Однако новые пьесы с их острой социальной проблематикой (такие, как «Монсеррат» или «Халед») запрещались французскими властями, многие театральные деятели погибли или вынуждены были ставить свои пьесы в эмиграции (например, «Дети Касбы» о событиях 1956 г., эпохи алжирской войны за независимость). Это побудило алжирского критика Наджа Абу Меркема однажды заявить: «Во французском языке есть слова, которые запрещено знать арабу» [Культура современного Алжира 1961: 63].

Культурные парадигмы современного Магриба сталкиваются сегодня с необходимостью решения проблемы идентичности, в рамках противостояния традиционалистского (в его исламском, арабском или имазигенском — берберском измерениях) и модернистского (западного) дискурсов в их взаимодействии. При этом именно культурное разнообразие и смешение культур

понимаются сторонниками «интеркультурализма» как основные характерные черты Магриба. В таком контексте многоязычие понимается как источник интеллектуального обогащения, возможность адекватно выразить себя на разных языках. Современные магрибинские интеллектуалы признают, что возникающий при этом диалогизм способствует отражению внешней и внутренней сущности говорящего, поэтому франкофония может пониматься не как чужеродное достояние, как транснациональное духовное богатство, возможность выйти за пределы замкнутого пространства в открытый мир [Антология... (Марокко) 2005: 19–20].

На примере магрибинской культуры можно проследить своеобразную **амальгаму** — удивительный феномен формирования культурного синтеза, сплава, трансплантации, когда одна восточноарабская средневековая традиция переносится в другую цивилизационную среду и бытует в ней, оставаясь сама собой, при этом становясь чем-то совершенно новым.

Цивилизация страны аль-Андалус оставила свой значительный след в культурной жизни всего юга и запада Средиземноморья. Ее духовное и материальное наследие, богатые уникальные традиции живы и сегодня как в странах Магриба, приютивших бежавших мавров и морисков, так и в странах Иберийского полуострова. Поэтому многие исследователи справедливо считают, что можно говорить о том, что цивилизация аль-Андалуса является связующим звеном между Западной Европой и Магрибом при явном сходстве культур Сицилии, Южной Италии и Прованса, восходящем к общему наследию Средневековья. Действительно, арабо-андалузская поэзия и музыка, философия и медицина, архитектура и эстетика наложили свою печать на духовные представления и эстетические вкусы не только магрибинцев, хотя именно в Магрибе их выходцы аль-Андалуса уже в XI в. активно создавали то, что, по выражению французского историка Роже Ле Турио, «позднее стало именоваться испано-мавританской цивилизацией» [Ланда 2013: 38].

Современный Магриб унаследовал от предшествовавших столетий своей истории уникальный сплав разнородных, порой конфликтующих, противостоящих друг другу компонентов исто-

рико-этнической, языковой, религиозно-философской, культурно-эстетической сущности.

Поэтому в данной работе сделана еще одна попытка показать специфические образцы самобытности Магриба в различных областях его культурной традиции, многочисленность исторических центров и духовных ориентиров, составляющих основу его современной жизни в XXI столетии.

При этом становится очевидно, что исследователю необходимо учитывать множественность составляющих современной магрибинской идентичности, складывающейся из многогранного историко-культурного контекста этого региона.

В историческом и национально-языковом аспекте в ее становлении в той или иной мере принимали участие финикийцы и арабы, кабилы и берберы, испанцы и французы.

В философском аспекте ее основами стали постулаты ортодоксального и марабутского ислама, накладывающиеся на местные традиционные религиозные верования, которые отражаются в уникальных образцах местного фольклора, лишь недавно ставших доступными широкому читателю.

Наконец, эстетический аспект самобытности магрибинской культуры демонстрирует нам своеобразное единство слова и образа как синергетический синтез вербальных, изобразительных и прикладных форм искусства. Как справедливо отмечает А. А. Суворова, сам характер восточной словесности часто нуждается в комментариях и объяснениях при помощи типологических параллелей и обращения к иным искусствам, необходимым для понимания собственно литературного процесса [Суворова 2006: 33].

Данная работа представляет читателю разнообразные образцы исторического и современного культурного наследия Арабского Магриба. Многие материалы публикуются впервые (Часть I), а ряд других из Части II (Люди молчания, Ритуал рождения туарегов Сахары, Мир, где рождаются сказки Алжира, Ковры Гафсы) в различных вариантах печатались в российских научных и популярных периодических изданиях [см.: Николаева 2017, 2020]. Все художественные тексты публикуются в переводах автора работы.

Книга состоит из двух частей. В первой части — «Ворота Альгамбры» — представлены статьи, посвященные культуре и литературе средневекового Андалуса как инварианта восточной арабо-мусульманской культурной парадигмы, перенесенной на Запад и ставшей уникальным новым культурным феноменом.

Новые, специфические для Андалуса явления в поэзии — такие как строфическая поэзия, мувашшах — проанализированы в трактате XII в. Ибн-Сана аль-Мулька «Дар ат-Тыраз фи амаль аль-мувашшахат».

Новые явления в средневековой арабской прозе и парадоксальный подход к становлению жанра литературной критики прослежен в уникальном сочинении «Послание о двойниках и злых духах» андалузского поэта X в. Ибн-Шухейда.

Последний раздел этой части представляет собой эссе о синергии звука и формы, он посвящен знаменитому памятнику андалузской культуры — дворцу эмиров Гранады Альгамбре.

Название второй части работы — «Глаз Сахары» — отсылает читателя к удивительному природному феномену региона — огромной воронке, которую можно наблюдать из космоса, в сердце пустыни Сахары. Материалы этой части погружают читателя в малоизвестный мир цивилизации берберов, кабилов и туарегов, автохтонного населения региона Северной Африки, до сих пор ограниченно представленного в культурном контексте при изучении истории и современной культуры, и словесной традиции арабского мира.

Данная работа будет способствовать более полному изучению процессов межкультурного взаимодействия и привлечет внимание читателей к дальнейшему познанию этого самобытного мира, возникшего на скрещении континентов и культур Азии, Африки и Европы.

Автор благодарит уважаемых рецензентов и коллег по Институту востоковедения РАН — из Отдела литератур народов Азии, Отдела памятников письменности народов Востока, Отдела сравнительного культуроведения и Центра арабских и исламских исследований канд. ист. наук, д-ра культурологии П. А. Куценкова, д-ра филол. наук Л. З. Танееву-Саломатшаеву, канд. филол. наук Л. А. Васильеву, д-ра ист. наук Д. В. Микульского, канд. ист. наук

Д. Е. Мишина, а также профессора кафедры арабской филологии СПбГУ д-ра филол. наук М. Н. Суворова, зав. кафедрой иностранных языков ФГСН РУДН канд. филол. наук доцента Г. О. Лукьянову за присланные отзывы, рецензии и профессиональные замечания к работе. Выражаю свою глубокую признательность д-ру филол. наук С. В. Прожогойной за предоставленные материалы и многолетнюю профессиональную помощь на моем научном пути. Отдельная благодарность моей дочери Ю. А. Драгинде за неоценимую техническую и моральную поддержку моей работы.

Часть I
ВОРОТА АЛЬГАМБРЫ



*Светлой памяти учителя —
Максима Сергеевича Киктева,
многие годы преподававшего историю арабской
литературы в Институте стран Азии и Африки
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова*

Au moment ou elle ferme la porte commence
la nostalgie des moments passés ...
В тот момент, когда она закрывает дверь,
начинается ностальгия по мгновениям прошлого...

Ибн-Сана аль-Мульк и его трактат об андалузском мувашшахе «Дар ат-Тыраз фи амаль аль-мувашшахат» (К проблеме канонизации андалузской поэтической формы)

Проблема мувашшаха — особого вида арабской строфической поэзии, появившегося в Андалусе к концу XI в. и распространившегося затем на Арабском Востоке (странах Машрика), — вот уже много лет привлекает к себе внимание ученых-востоковедов и исследователей средневековой поэзии Испании и Франции так же, как и арабских стран.

Мувашишах (букв. «опоясанный») наряду с другим видом средневековой арабской строфической поэзии — заджалем — справедливо считается наиболее оригинальной поэтической формой андалузской поэзии.

Известно, что отдельные образцы строфической поэзии (в отличие от поэтической формы арабской классической поэзии — касыды, которая сочинялась как монорим) были созданы арабами еще в VIII в., когда в Багдаде получили распространение некоторые полуфольклорные жанры, отличающиеся от сложившейся классической системы стихосложения (*аруда*), канонизированной известным басрийским филологом аль-Халилем (718–791). Однако эти жанры не причислялись там к собственно литературным и не получили в других странах того признания, которое получил му-

вашшах, узаконенный как равноправный жанр высокой литературы [Шидфар 1970: 144–145].

Следует отметить, однако, что термин «жанр» или «жанровая форма» в данном контексте можно употреблять лишь условно, поскольку вопрос о том, можно ли считать мувашшах отдельным поэтическим жанром, связанным, например, с определенной тематикой, еще требует своего разрешения.

Очевидно, что тенденции разложения единства касыдной формы, породившие возможности создания такой сложной строфической формы поэзии, как мувашшах, существовали в рамках самой арабской классической поэзии, о чем свидетельствуют и ее исследователи. Так М. А. Аль-Карим в книге, посвященной мувашшаху, подробно останавливается на истории развития строфических форм арабской средневековой поэзии, предшествовавших мувашшаху. Это — *урджуза*, *муздаввадж* (в перс. варианте — *месневи*), *мусаммат*, известный задолго до появления в XI в. мувашшаха, *рубайи* (четверостишие) и др.

Однако, несомненно, характерно и то, что наиболее плодотворная реализация этих тенденций произошла именно в Андалусе, что позволяет исследователям определять мувашшах как специфически андалузское явление.

Ряд исследователей андалузской литературы считают, что одной из причин, повлиявших на возникновение и быстрое распространение мувашшаха в Андалусе, можно считать все более расширяющиеся со временем культурные контакты арабов-завоевателей с местным немусульманским населением Иберийского полуострова, что, несомненно, приводило ко взаимному обогащению как романской (староиспанской), так и арабской культурной традиции. Так, ряд ученых (А. Р. Никл, Р. Менендес Пидаль) выявили много черт удивительного сходства арабо-испанской поэзии с провансальской и раннеиспанской лирикой, что, по их мнению, позволяет ставить вопрос о влиянии арабской поэзии этого периода на европейскую. Таким исследованиям посвящена, к примеру, книга А. Р. Никла «Испано-арабская поэзия и ее связи с поэзией старых провансальских трубадуров», а также работа Р. Менендеса Пидалья «Арабская поэзия и поэзия европейская» (перв. ред. 1938 г.). Эта так называемая «араб-

ская гипотеза» [Куделин 1974: 389], утверждающая о том, что средневековая провансальская поэзия обязана своим происхождением арабо-испанской, приобрела новое содержание в работах Х. Риберы. Исследуя отличия метрики, системы рифмовки, строфики и тематики мувашшаха и, особенно, заджаля от традиционной классической арабской лирики (родство с которой он отнюдь не отрицает), Х. Рибера делает вывод о том, что андалузская строфическая поэзия представляет собой так называемую «смешанную» поэтическую систему [Куделин 1974: 389], возникшую в результате творческого освоения двух поэтических традиций. Исследователь пишет об их скрещивании и гибридизации. Но в то же время он доказывает, что «арабо-испанская поэзия только потому и могла оказать влияние на европейскую, что она сама до этого была в значительной степени “европеизирована” и далеко отошла от чуждой и непонятной средневековому европейскому поэту арабской классической лирики» [Куделин 1974: 389].

Посредником между европейской и арабской поэтическими традициями в гипотезе Х. Риберы выступает андалузская «народная поэзия» — именно мувашшах и заджалъ. Интерес к гипотезе Х. Риберы особенно возрос в связи с открытием в 1948 г. С. Н. Штерном корпуса стихотворных текстов на романском языке (харджи) в мувашшахах, созданных на арабском и древнееврейском языках [Куделин 1974: 390]. Это открытие подтвердило догадку Х. Риберы о том, что на Иберийском полуострове в эпоху мусульманского господства существовала лирическая поэзия на романском языке, а также стало одним из самых весомых доказательств верности тезиса о гибридном характере андалузской строфической поэзии.

В то же время ряд ученых, вслед за первым европейским исследователем мувашшаха М. Хартманом, полагает, что предпосылкой возникновения мувашшаха и заджаля явились известные арабские (или персидские) строфические модели, а метрика мувашшаха является квантитативной, как в арабской классической поэзии, и она может быть сведена к 16 классическим размерам Халиля. Однако такая попытка, проделанная Хартманом, по мнению ряда ученых оказалась не совсем удач-

ной [Куделин 1974: 392]. Так, французский исследователь П. Ле Жантий пишет: «Гипотеза о мусульманском влиянии не является абсолютно необходимой, чтобы объяснить романские формы, а генезис мувашшаха может, в свою очередь, быть объяснен в рамках одних только мусульманских традиций [Le Gentil 1954: 218–233].

Проблема андалузского наследия, взаимосвязей средневековой арабской и романской лирики до сих пор изучена еще недостаточно как в арабской, так и в европейской научной литературе. К настоящему времени не известно ни одного стихотворения из так называемой «пророманской» лирики, которая могла бы оказать влияние на возникновение мувашшаха, кроме романских хардж в корпусе текстов самих андалузских мувашшахов. Самые ранние харджи датируются 1042 г. и затем встречаются в андалузских мувашшахах на протяжении 350 лет, вплоть до XIV в. [Куделин 1974: 396]. В то же время те строки на романском языке, которые сохранили в своих мувашшахах поэты арабо-мусульманской Испании (около 50 из них было опубликовано к 1953 г.), не позволяют с точностью утверждать о влиянии, например, испанской строфики на мувашшах и заджаль, как это делает Х. Рибера, который утверждает, что строфа мувашшаха и заджаля сформировалась под влиянием древней романской лирики. Правда, в пользу этого утверждения говорит уже и сам факт возникновения мувашшаха и заджаля именно в Андалусе, а не на Арабском Востоке, Машрике. Именно это показывает в своей работе и М. А. Карим, приводящий многочисленные свидетельства средневековых авторов о том, что на Арабском Востоке поэты копировали андалузские мувашшахи с большим трудом, и эти произведения отличались натянутостью и неестественностью [Аль-Карим 1959: 110]. Если бы мувашшах явился следствием развития одной лишь восточной арабской традиции, то поэты Арабского Востока должны были бы превзойти в этом андалузских авторов.

Компромиссная точка зрения по этому вопросу высказывается С. М. Штерном, который полагает, что сами восточные модели подготовили почву для строфической поэзии в арабской классике и тем самым создали условия для восприятия влия-

ния романской народной лирики и возникновения нового жанра мувашшаха.

Действительно, подобные возможности развития строфики давала сама арабская классическая традиция, но столь широкое использование и расцвет их именно в Андалусе позволяет предположить, что там существовали для этого особо благоприятные условия. Отметим также, что другая форма арабской строфической поэзии — *рубайи* — четверостишия, получила особое распространение на другом конце арабского мира, в Иране, где классическая арабская традиция соприкасалась с собственно иранской литературной традицией.

Среди факторов, повлиявших на возникновение мувашшаха, особо следует отметить роль музыки. Так, М. А. Аль-Карим прямо указывает: «Хотя причины возникновения мувашшаха в Андалусе еще не выяснены, вполне возможно, на это повлияли испанские и провансальские народные песни, а также особое распространение в Андалусе арабской музыки» [Аль-Карим 1959: 100]. Влияние музыки становится особенно заметным на Арабском Востоке в период Аббасидского халифата, когда язык поэзии приближается к разговорному, размеры становятся легче, музыкальнее, и многие стихи, которые сочинялись не для пения, приспособливают так, чтобы их стало возможным петь. В Андалусе, как отмечает М. А. Аль-Карим, пели даже обычные касыды (например, касыду Ибн-Хаддада, написанную в строгом соответствии с правилами классической восточно-арабской поэзии) [Аль-Карим 1959: 88]. Возможно, сама мысль о создании такой замкнутой куплетной поэтической формы, как мувашшах, возникла под влиянием широкого распространения циклической музыкальной формы *ноубы*. Ибн-Абд Раббихи в своем знаменитом «Уникальном ожерелье» описывает, как исполнялась ноуба во время одного из частых в Андалусе собраний, куда приглашались певцы и музыканты [Абд Раббихи 1949: 3, 247–253]. Сначала начинал петь один певец, аккомпанируя себе на каком-либо инструменте, затем продолжал другой, его сменял третий и т. д. Иногда эти отрывки исполнялись певцами по очереди на одну и ту же рифму или на один мотив.

М. А. Аль-Карим приводит также и мнение Фуада Раджаи о том, что известная школа музыки арабского певца Зирияба послужила одной из главных причин возникновения мувашшаха, так как поэты стали писать стихи, специально предназначенные для пения [Аль-мувашшахат [б. г.]: 47]. Этим, по его мнению, можно объяснить и некоторые специфические особенности поэтической структуры мувашшаха: не свойственные арабской классической поэзии размеры, основанные именно на музыкальном ритме, неравномерность строк (ведь при песенном исполнении строки уравнивались), особый упрощенный язык (встречались даже мувашшахи, написанные грамматически неправильным языком, так как в песенных формах поэзии языку уделяется значительно меньше внимания, чем в собственно литературном произведении). М. А. Аль-Карим пишет: «Можно предположить, что среди причин возникновения такого особого языка мувашшахов — их тесная связь с музыкой, пением. С другой стороны, именно то, что некоторые мувашшахи написаны неправильным языком, свидетельствует о том, что они писались специально для пения» [Аль-Карим 1959: 90].

Возможно, что первоначально мувашшах бытовал в Андалусе как устная форма песенной поэзии. Может быть, поэтому первые мувашшахи (например, мувашшахи Мукаддама из Кабры) не сохранились. Самый ранний автор, чьи стихи дошли до наших дней — это Убада ибн-Маа ас-Сама (ум. 1028). В его творчестве мувашшах уже становится завершенным по форме, принимая законченный вид [Шидфар 1970: 48].

С момента своего возникновения в Андалусе мувашшах был, по-видимому, привязан именно к андалузской среде, он отвечал литературным и эстетическим вкусам мусульманского населения средневековой Испании, жившего в условиях постоянных контактов и взаимного обогащения двух культурных традиций. Проблема исследования конкретных проявлений этих культурных связей, художественных и интеллектуальных контактов между европейской и исламской цивилизациями, как указывает современный испанский ученый Г. Гомес [Gomez 1985: 114–115], еще требует длительного изучения. Так, в своей статье об испано-арабской литературе он приводит арабский историче-

ский текст, датированный уже XIII в., в котором автор пишет о том, что «песни жителей Андалузии существуют в двух видах: либо а христианский, либо на мусульманский лад» [Gomez. 1985: 119], т. е. это свидетельствует о том, что две эти традиции сосуществуют совершенно независимо одна от другой.

Но одновременно Г. Гомес выделяет в ряде мувашшахов черты романского влияния, т. е. влияния, пришедшего извне собственно арабской классической традиции: это особые специфические рифмы (–ау; –еу), близкие романскому языку и нехарактерные для структуры классического литературного арабского языка, к тому же они подчас больше близки к романской силлабической просодии, чем к арабской квантитативной метрике, и, наконец, *харджи* на романском языке, выпадающие подчас из основной смысловой структуры этих арабских стихотворений, но столь близкие тематике средневековых романских народных песенок!

Видимо, именно специфичностью андалузских мувашшахов объясняется тот факт, что на Арабском Востоке — Машрике — мувашшах не достиг такого совершенства, как в Магрибе. Восточные мувашшахи, как указывает, в частности, Ибн-Бассам, в большинстве случаев оставались лишь простым подражанием андалузским образцам [Ибн Бассам 1942 I: 11, 1].

Восточные арабские авторы (среди них прежде всего Ибн-Сана аль-Мульк) несколько усовершенствовали структуру мувашшаха, его размеры, рифмовку, язык и таким образом приблизили мувашшах к классической арабской поэтической традиции, основанной на нормах аруда, убрав при этом многие специфические андалузские черты.

При переходе на Арабский Восток мувашшах не просто утратил что-то из романской, европейской, своей части, он претерпел именно органические изменения, затронувшие всю его систему в целом [Куделин 1974: 413].

Подчеркивая гибридный характер мувашшаха как формы, в которой отразилась одновременно с одной стороны, арабская и романская поэтические традиции, и с другой стороны, традиции высокой, классической, и низкой, простонародной, поэзии [Gomez 1985: 125], Г. Гомес отмечает, что эта «смешанная поэтическая система» в своем развитии тяготеет к разложению

(по метрике, языку). Так, появляется, с одной стороны, форма заджала, который причисляется к явлениям «низкой» литературы: в заджале полностью игнорируются арабские традиционные размеры, ограничение объема уже не соблюдается, стихотворение пишется целиком на разговорном языке (так заджали известного поэта Ибн Кузмана знамениты своим «неправильным» языком).

С другой стороны, как полагает Г. Гомес, в развитии мувашшаха проявляется тенденция «реабсорбции» [Gomez 1985: 125] — попытки возврата или включения мувашшаха в классическую арабскую поэтическую традицию, придание ему нормативных черт и их закрепление, канонизация. Так появляются мувашшахи, написанные целиком арабскими метрами, с харджами на литературном арабском языке *аль-фусха*. Г. Гомес указывает, что мувашшах подвергся консервации, формализации поэтической формы, подобно другим видам арабской традиционной поэзии. Именно благодаря такому консерватизму, свойственному арабской традиции вообще и, особенно, литературной традиции, мувашшах сохранился в арабской литературе на протяжении многих веков, практически на протяжении всего времени господства арабов в Испании, сохраняя при этом в неизменности свой первоначальный вид.

Если первая тенденция проявляется в большей степени в Андалусе, где развитие «народной песни», «заджала», представлено творчеством множества талантливых авторов, то тенденция канонизировать мувашшах как форму «высокой литературы» отразилась наиболее отчетливо в творчестве египетского автора XII в. Ибн-Сана аль-Мулька, который написал основополагающий труд по теории мувашшаха — *«Дар ат-Тыраз фи амаль аль-мувашишахат»* («Обитель образцов по сочинению мувашшахов»).

Арабские литераторы далеко не сразу признали мувашшах полноправной формой высокой литературы. Вслед за Ибн-Бассамом и его младшим современником Фатхом ибн-Хаканом (XII в.), которые не включали мувашшахи в свои труды о выдающихся правителях, везирах, ученых и литераторах Андалуса, другие авторы, подобно аль-Маракуши, также не упоминали мувашшахи в своих сочинениях.

Одним из первых литераторов, исследовавших этот смешанный жанр, был аль-Хиджари (XII в.). В арабо-мусульманской Испании появляется книга Али ибн-Ибрахима аль-Баланси (XII в.), посвященная наиболее известным авторам мувашшахов. В XIII в. о мувашшахе писал ученый Ибн-Саид, в XIV в. Ибн аль-Хатыб собрал наиболее популярные андалузские мувашшахи в отдельной книге. Серьезное исследование мувашшаха встречается у Ибн-Халдуна (1332–1406), а позднее ученый филолог аль-Маккари собрал воедино высказывания многих андалузских литераторов, писавших о мувашшахе [Шидфар 1970: 147].

Однако книга египетского литератора Ибн-Сана аль-Мулька «Дар ат-Тыраз» до сих пор служит для исследователей основным источником по истории развития этого удивительного феномена арабской строфической поэзии.

АВТОР «ДАР АТ-ТЫРАЗ» И ЕГО ТРАКТАТ

Абуль Касем Хибатулла ибн-Джафар ибн-Сана аль-Мульк (1155–1211) — первый и единственный известный нам поэт на Арабском Востоке, который дал подробное описание жанра мувашшаха и основных принципов его построения.

Ибн-Сана аль-Мульк родился в 1155 г. в Каире (или его окрестностях) в богатой и знатной семье. Его отец был судьей, и впоследствии Ибн-Сана аль-Мульк унаследовал от него этот пост. Большую часть жизни поэт провел в Каире, который в XIII в. стал последним крупным центром общественной и культурной жизни на Арабском Востоке. Ибн-Халликан (1211–1282) отмечает в своей книге о знаменитых людях Арабского Востока «Китаб вафаят аль-айян», что Ибн-Сана аль-Мульк жил в атмосфере изысканной роскоши. [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 11]. Он получил хорошее образование, учился у лучших учителей своего времени. Так, Дж. Рикаби указывает, что Ибн-Сана аль-Мульк изучал Коран у Аш-Шарифа аль-Хатыба (ум. 1167), хадимы у Абу Тахера Ахмада ибн-Ахмада ас-Салафи аль-Исфакхани (ум. 1180), грамматику и язык в кружке Ибн-Барри (ум. 1186).

Большое влияние на формирование вкусов и литературного стиля Ибн-Сана оказал Аль-Кады аль-Фадыль (1134–1199), счи-

тавший в то время главой так называемой «словесной литературной школы» (*аль-мадраса аль-лафзийя*) в Каире, которая утверждала примат устного «слова», внешней словесно-фонетической оболочки произведения (*аль-лафз*), прибегала к сложной системе рифмовки прозаического текста и т. д.

Ибн-Сана аль-Мульк стал блестящим знатоком религиозных наук, философии, классической арабской литературы. Он испытал в своем творчестве влияние господствовавшего тогда в литературной жизни течения «словесного украшения» (*ат-тааннук аль-лафзий*), уделяя большое внимание приемам красноречия и изысканности стиля.

Из классических арабских поэтов он предпочитал Ибн-аль-Муатазза, Абу Таммама, аль-Бухтури, т. е. следовал эстетическим традициям течения «*аль-бади*». Сам Ибн-Сана аль-Мульк — автор касид-панегириков айюбидскому султану Салах ад-Дину, а также своему другу Аль-Кады аль-Фадылю, с которым вел длительную переписку. Часть ее дошла до нас в книге Ибн-Сана аль-Мулька «*Фусус аль-фусуль ва укуд аль-укуль*» («Исследования, разделы и собрания умов»).

Тем интересней для нас, что наибольшую известность принесли ему именно мувашшахи, в которых он, как пишет Дж. ар-Рикаби, «нашел свой стиль и возможность самовыражения» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 9], а также его известный трактат об этой поэтической форме «Дар ат-Тыраз».

Действительно, Ибн-Сана аль-Мульк считается одним из лучших авторов мувашшахов на Арабском Востоке. До него историки не упоминают ни одного собственно восточного автора мувашшахов [Аль-Карим 1959: 95].

Очевидно, что мувашшах как особая поэтическая форма был известен на Арабском Востоке и до Ибн-Сана аль-Мулька (т. е. до 1174 г.) [Аль-Карим 1959: 150], так как к этому времени в Каире образовалась огромная магрибинская эмиграция. Сам автор «Дар ат-Тыраз» в предисловии к своей книге пишет, что еще в ранней юности он слышал, как исполнялись мувашшахи, и полюбил этот удивительный жанр поэтического искусства: «В ранней юности, в молодые годы я проникся к ним (мувашшахам. — М.Н.) любовью и пристрастием, и слу-

шание их сопровождал запоминанием» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 24].

Во времена Ибн-Сана аль-Мулька на Арабском Востоке уже было множество авторов, которые писали мувашшахи, и эти стихи были хорошо известны в литературной среде. Однако в книге «Дар ат-Тыраз» не приводится ни одного подобного стихотворения восточных авторов, кроме самого Ибн-Сана аль-Мулька. Видимо, причина в том, что восточные мувашшахи были недостаточно совершенны, и поэтому автор не считал возможным приводить их рядом с прекрасными андалузскими образцами.

Подражательность и искусственность восточных мувашшахов по сравнению с андалузскими отмечал и известный магрибинский историк Ибн-Халдун (1332–1406), указывая на то, что «единственный восточный поэт, у которого мувашшахи выходили естественными, это — Ибн-Сана аль-Мульк» [Аль-Карим 1959: 107]. Он пишет: «Все мувашшахи жителей Востока отличаются неестественностью, и лучшее, что есть у них — это мувашшахи Ибн-Сана аль-Мулька, которые известны как на Востоке, так и на Западе» [Ибн-Халдун 1956: 240].

В связи с этим Ибн-Халдун закономерно замечает, что мувашшахи Ибн-Сана аль-Мулька потому лучше стихов других авторов, что этот поэт понимал, что секреты сочинения мувашшахов доступны лишь тому, кто жил в андалузской среде!

При этом интересно, сам Ибн-Сана аль-Мульк пишет в «Дар ат-Тыраз», что он не заимствовал это искусство у своих учителей и не изучал его по книгам. Однако он был хорошо знаком непосредственно с творчеством лучших андалузских авторов, таких как аль-Ама (нач. XII в.), Ибн-Баки (ум. 1145), Убада ибн-Ма ас-Сама (ум. 1028), аль-Хусри (ум. 1095).

Профессор Шауки Дайф предполагает, что Ибн-Сана аль-Мульк учился искусству слагать мувашшахи у магрибинца аль-Йасы ибн-Исы ибн аль-Йасы, который приехал в Египет, подобно многим его соотечественникам, во времена правления знаменитого султана Салах ад-Дина.

В трактате «Дар ат-Тыраз» Ибн-Сана аль-Мульк дает высокую оценку мувашшахам андалузских авторов и признается, что никогда не сможет достичь их мастерства. Он свидетельствует, что

его мувашшахи — всего лишь слабое подражание андалузским, так как их автор не является уроженцем Андалуса: «Как бы то ни было, мои мувашшахи — лишь тень и отблеск их (андалузских мувашшахов. — *М.Н.*), и я признаю, что они недостаточно совершенны /.../. Так прости же своего брата, так как он родился не в Андалусе, вырос не в Магрибе, не жил в Севилье, не останавливался в Мурсии, не слышал орга, не застал государства Муатамида и Ибн-Сумадиha и не встречал ни аль-Ама, ни Ибн-Баки, ни Убалу, ни Аль-Хусри [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 39].

Ибн-Сана аль-Мульк сочинял мувашшахи до самого конца своей жизни. Он умер в феврале 1211 г. Эта дата приводится и у Ибн-Халликана в его великом историческом своде «*Китаб вафаят аль-аайян...*» («Книга кончин великих людей...») [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 11].

Труд Ибн-Сана аль-Мулька «Дар ат-Тыраз» — единственная дошедшая до нас средневековая поэзия жанра мувашшаха — существенно важен для понимания основных черт и специфических особенностей этой уникальной поэтической формы.

Ибн-Сана аль-Мульк — первый автор на Арабском Востоке (Машрике), который исследовал это искусство и попытался вывести его законы [Аль-Карим 1959: 3].

Фактически «Дар ат-Тыраз» является первым опытом теоретического обоснования мувашшаха как поэтической формы.

Книга состоит из «Предисловия автора», в котором дается общее описание законов построения мувашшаха и двух частей. В них собраны тексты андалузских поэтов, а также приводятся собственные стихи автора, служащие для иллюстрации основных положений из теоретического раздела книги.

«Предисловие...» считается основной частью всей книги. Оно посвящено описанию и разъяснению основных моментов поэтики мувашшаха, принципов его сочинения. «Предисловие...» занимает 18 страниц (с. 22–40 в издании ар-Рикаби [Ибн-Сана аль-Мульк 1948]. В нем дается истолкование важнейших моментов поэтической формы мувашшаха. В небольшом вступлении к «Предисловию...» автор разъясняет причины, побудившие его написать трактат о мувашшахе, и основные задачи своего труда. В частности, он утверждает, что мувашшах вполне достоин

внимания и серьезного изучения как поэтическая форма высокой литературы.

Далее Ибн-Сана аль-Мульк описывает формальные моменты структуры мувашшаха, дает определение кыфлям и бейтам и приводит соответствующие цитаты из мувашшахов андалузских авторов (с. 25–30).

Вторая часть «Предисловия...» (с. 30–40) посвящена вопросам поэтики *харджи* (значение этих терминов будет подробно разъяснено далее), ее языку и функциям в мувашшахе (с. 30–33). Здесь автор затрагивает проблему заимствования харджи, стихов или размеров у других поэтов и рассматривает различные формы подобных заимствований:

- заимствование харджи у более ранних или более умелых поэтов (с. 33);
- бейта из известного стихотворения классических или «новых» поэтов (например, Ибн-аль-Муатазза, Ибн-Кушаджима и др.) и использование этого бейта («растворение») в одной из строф мувашшаха (с. 33–34);
- заимствование размера, рифм, кыфлей и хардж из мувашшахов других авторов, как, например, в случаях мувашшаха-покаяния (с. 38).

Много места в «Предисловии...» уделено вопросам метрики мувашшаха, сопоставлению ее с метрикой классической арабской поэзии. Автор особо указывает на взаимосвязь стихотворного текста с музыкой, мелодией, на взаимную зависимость музыкального и поэтического ритма в мувашшахе.

Он коротко останавливается на тематике мувашшахов, указывая на то, что в мувашшахе обычно трактуются те же самые жанровые темы, что и в классической поэзии: любовная тема, восхваление или осмеяние, оплакивание и другие.

В заключение Ибн-Сана аль-Мульк пишет, что он долго подбирал название для своей книги, и обосновывает свой выбор наиболее простого, по его мнению, но емкого по смыслу названия «Дар ат-Тыраз» (букв. «дом, обитель образцов»). Оно, как считает автор, лучше других предполагаемых названий отражает главное содержание его книги: «Для этой книги я придумал несколько названий, чтобы отобрать лучшее из них [...] Но я по-

нял, что все эти служебные слова не имеют смысла, и отбросил их, и не нашел ничего более полного, емкого, прекрасного и богатого по смыслу, чем “Дар ат-Тыраз”. В нем собраны лучшие мувашшахи, старые и новые, ценные и редкостные, и эта книга сама по себе и есть подобное драгоценное собрание, сокровищница, а если не совсем такая, то близкая к этому» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 49].

Автор также признается в том, что ему было трудно составить этот трактат, поскольку он «не нашел ни учителя, у которого бы обучался этому знанию, ни сочинителя, у которого бы научился этому искусству [...], на пути к которому он шел без сопровождающего, осваивая его без помощника» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 39].

В то же время он указывает и на свои заслуги и достоинства, проявившиеся в этой работе: «Ты видишь, что он (автор. — М.Н.) освоил это искусство и изучил его, так что просветлил его ум, и его талант направил его по верному пути. [...] Он упорно искал, пока не нашел, требовал, пока не приобрел, и потому не отрицает своего права и знает цену своим способностям и приятности ума, и ощущает всю глубину его [...], равно как и важность своих усилий» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 39–40].

Следующий раздел книги (с. 43–84) озаглавлен «Часть первая. Магрибинские мувашшахи в порядке приводимых примеров». Здесь Ибн-Сана аль-Мульк собрал 34 мувашшаха известных андалузских поэтов (Убада, аль-Ама, Ибн-Баки и др.). Каждый мувашшах приводится им как иллюстрация одного из положений теории мувашшаха, подробно изложенной им в своем «Предисловии...».

В последнем разделе трактата, который называется «Часть вторая. Мувашшахи сочинителя», приводятся 35 мувашшахов самого Ибн-Сана аль-Мулька, написанных им самим на примере известных андалузских образцов.

(Заметим, что в издании Дж. Рикаби наряду с этими текстами приводятся также два мувашшаха Ибн-Сана аль-Мулька из его книги «*Фусух аль-фусуль ва укуд аль-укуль*» («Исследования, разделы и собрания умов»). Таким образом, общее число исследованных Ибн-Сана аль-Мульком мувашшахов составляет 37 стихотворений.)

Все это дает возможность сравнить лучшие, по мнению Ибн-Сана аль-Мулька, образцы западных, андалузских, мувашшахов с восточными и выявить таким образом некоторые значимые особенности этой специфической жанровой формы.

Следует особо подчеркнуть в данном контексте, что сам факт появления специального трактата по поэтике мувашшаха свидетельствует о наличии стремления канонизировать основные моменты поэтики этой формы, уже сложившейся и достаточно развитой к этому времени не только в самом Андалусе, но и на Арабском Востоке. При этом, как мы увидим далее, из этого канона выпадают некоторые существенные моменты поэтики жанра мувашшаха, наиболее характерные «андалузские» его черты: романский язык харджи, свободные размеры и др.

Знаменательно и то, что автор трактата принадлежит к традиционной литературной среде и считается достаточно авторитетным среди филологов, знатоков классической арабской литературы.

Начинает Ибн-Сана аль-Мульк свой трактат с восхваления мувашшаха, приводит своеобразный панегирик в прозе этой удивительной поэтической форме. Здесь он отмечает, что все ценители мувашшаха — это люди, обладающие тонким вкусом и глубоким пониманием литературы. Одновременно автор порицает «невежд», то есть всех тех, кто не признает это прекрасное искусство. Он особо оговаривает то, что под такими «невеждами» понимает не тех, кто сам не сочиняет мувашшахи, а тех, кто не желает о них слышать. («Кто, услышав, делает вид, будто бы он ничего не слышал».)

Эти люди, пишет далее Ибн-Сана аль-Мульк, просто не способны ценить настоящую литературу. Здесь особенно важно то, что автор настойчиво стремится доказать, что мувашшах — это жанровая форма именно классической, «высокой литературы», достойная внимания и специального изучения. С другой стороны, это позволяет нам заключить, что далеко не все современники Ибн-Сана аль-Мулька разделяли его точку зрения. Противниками признания новой поэтической формы («невеждами») в то время были, по-видимому, многие приверженцы незыблемости канонов классической арабской поэзии. Так, и отечественный

арабист профессор Б. Я. Шидфар в своих работах отмечает, что мувашшах не сразу получил признание профессиональных арабских литераторов. Ибн-Бассам, Фатх ибн-Хаккан (XII в.) и вслед за ними аль-Маракуши отказывались включать в свои работы тексты мувашшахов, так как они не похожи на другие виды арабской классической поэзии [Шидфар 1970: 146]. Аль-Маракуши, например, писал: «Если бы было принято решение помещать мувашшахи в солидные книги, рассчитанные на долгие годы, я привел бы здесь несколько [...] из тех мувашшахов, которые сохранились у меня в памяти» [Шидфар 1970: 146].

Таким образом, основной целью трактата Ибн-Сана аль-Мулька является стремление узаконить, канонизировать в классической арабской средневековой литературе новую поэтическую форму, определить ее место в арабской поэзии и изложить основные моменты поэтики мувашшаха. При этом в произведении явно присутствует и критический момент. Можно утверждать, что базовая позиция автора в основном сводится к следующему:

- мувашшах следует признать поэтической формой высокой классической литературы (несмотря на его очевидные особенности);
- самые лучшие мувашшахи — андалузские;
- мастерству мувашшаха следует учиться у андалузцев, которые достигли в этом жанре совершенства (особенно высоко Ибн-Сана аль-Мульк оценивает произведения аль-Ама, Ибн-Баки, Убады ибн-Ма ас-Сама);
- сочинителям следует стремиться к простоте и естественности, свойственной андалузским мувашшахам.

При этом характерно, что наибольшие трудности для восточно-арабских сочинителей представляли именно наиболее характерные, «андалузские», особенности мувашшахов, такие как харджа, упрощенный классический или разговорный язык, свобода в выборе размера.

Поэтому Ибн-Сана аль-Мульк предлагает сочинителям заимствовать харджи (и даже особый размер, как в случае мувашшаха-покаяния) у тех поэтов, которые уже достигли совершенства в этом искусстве. Это, по его мнению, будет для восточных по-

этов лучше, чем сочинять неудачные, неестественные, натянутые стихи.

Этот литературный памятник Ибн-Сана аль-Мулька написан в форме научного трактата. Вступление к основной его части — собственно изложению поэтической теории, в котором традиционно воздается хвала предмету исследования, — довольно пространно. Оно написано изысканным языком, изобилующим риторическими фигурами, в чем мы видим стремление автора отдать необходимую дань традиции и литературной моде своего времени.

Затем идет изложение формальных положений поэтической теории мувашшаха, где практически отсутствуют комментарии и авторские оценки. Каждое отдельное положение автор подкрепляет конкретными примерами из мувашшахов, которые располагаются строго по порядку изложения теоретических моментов. Тексты, отрывки из которых Ибн-Сана аль-Мульк цитирует в «Предисловии...», приводятся полностью в первой и второй частях его трактата.

Прежний изысканный стиль изложения возвращается во второй части «Предисловия...», когда автор переходит от изложения формальных поэтологических принципов построения мувашшаха к анализу его смысловых моментов, харджи и особенностей языка. Здесь уже можно встретить и элементы полемики, резкие авторские оценки и характеристики. По-видимому, эта часть «Предисловия...» содержит большое количество спорных и неясных моментов. Так, например, автор вообще обходит молчанием проблему присутствия романских хардж в андалузских мувашшахах, он не анализирует и специфические размеры мувашшахов, выходящие за пределы системы метрики классической арабской поэзии (аруда), ссылаясь на то, что это сделать невозможно.

Трактат заканчивается восхвалением андалузских мувашшахов и просьбой к читателю извинить автора за несовершенство его собственных стихов и ошибки в изложении теории: «И если ты сочтешь, что его учение для тебя благодатно, то признай за ним это, а если увидишь ошибки, то сокрой их и будь снисходительным к автору, а если сочтешь правильным,

то прославь его и будь благодарен его создателю» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 40].

«Предисловие...» к трактату «Дар ат-Тыраз» считается самой ценной частью этого памятника. Оно составлено как учебное пособие, основной частью которого является научить искусству сочинять мувашшахи и дать основы их метрической системы (в общих рамках аруда). Сам автор пишет, что эта книга должна стать «для знающих напоминанием, а для начинающих изложением» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 24]. Он стремится сделать свое изложение как можно более понятным читателю: «Я привожу в конце этих рассуждений каждый мувашшах, из которого я даю примеры, чтобы обучающийся ближе познакомился с ними, и его знания были бы прочнее» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 27].

При этом интересно и то, что в трактате полностью отсутствует исторический момент, в нем нет даже попытки представить эволюцию данной поэтической формы. Его автор дает читателям лишь застывший синхронный срез, он констатирует статичное состояние жанра мувашшаха на данном этапе его развития, не указывая ни на более ранние стадии, ни на тенденции или возможности дальнейшей эволюции. Заметим, что практически аналогичное игнорирование возможного процесса эволюции мувашшаха отмечает Г. Гомес и у Ибн-Бассамы, который утверждает, что мувашшах возник сразу как вполне законченная поэтическая форма [Gomez 1985: 124].

Видимо, здесь можно согласиться и с А. Б. Куделиным, который считает, что исторический момент в теории Ибн-Сана аль-Мулька отсутствует потому, что автор и не ставил своей задачей исследовать эволюцию мувашшаха, а стремился лишь наиболее доступным образом изложить сами основы поэтики этого жанра [Куделин 1974: 411]. Отметим, однако, что наличие некоторых исторических особенностей исследуемых текстов могло бы стать заметным как исследователю, так и читателю при их объективном анализе, даже если автор сочинения специально и не ставил себе подобных задач.

СТРОФИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУВАШШАХА

Приступая к изложению принципов построения мувашшаха, Ибн-Сана аль-Мульк прежде всего дает свое определение этой жанровой формы:

«Мувашшах — это речь, упорядоченная в соответствии с определенным размером. Он состоит самое большее из 6 кыфлей и 5 бейтов и называется “полным”, и самое меньше — из 5 кыфлей и 5 бейтов и называется “неполным” (букв. “лысым”). Полный мувашшах начинается с кыфлей, а неполный — с бейтов» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 125]. Как видно, само это определение Ибн-Сана аль-Мулька ничего не дает для понимания особенностей поэтической формы мувашшаха. Однако уже в следующем предложении он указывает на две существенные особенности этой формы: особую строфическую организацию стиха и ограниченность числа строф. Дело в том, что ни одна из известных к тому времени строфических форм арабской поэзии, не говоря уже о моноримной касыде, не предполагала в качестве определяющего формального момента строгое ограничение объема стихотворения. Формально не было такого ограничения и в заджале (хотя на практике их объем никогда не превышает нескольких куплетов). В мувашшахе же ограничение объема, строго определенное количество строк должно неукоснительно соблюдаться, поскольку именно это является одной из основных структурообразующих характеристик этой специфической поэтической формы.

На материале, собранном Ибн-Сана аль-Мульком в трактате «Дар ат-Тыраз», а также привлекая материалы, собранные в антологии мувашшахов «Джейш ат-Тауших» («Воинство мувашшахов»), составленной в XIV в. Ибн-Хатыбом, можно заметить, что ограничение количества строф в некоторой степени даже более соблюдается самим Ибн-Сана аль-Мульком, чем андалузскими авторами, создателями этой формы. Так, из 37 мувашшахов Ибн-Сана аль-Мулька 36 состоят из заданного количества строф (23 из 6 кыфлей и 5 бейтов — «полные», и 13 мувашшахов из 5 кыфлей и 5 бейтов — «неполные»). Только один из 37 его мувашшахов содержит меньшее количество строф, чем это задано в опре-

делении (5 кыфлей и 4 бейта). Больше количество строф, чем это было указано в определении, не встречается у Ибн-Сана аль-Мулька ни разу.

Из магрибинских же мувашшахов, собранных в первой части его трактата (34), лишь 29 подходят под определение Ибн-Сана аль-Мулька (из них 25 полные и 4 неполные), а 5 мувашшахов состоят из большего количества строк (это составляет около 14% всего объема исследуемого корпуса текстов).

На материале мувашшахов аль-Ама, Ибн-Баки и Ибн-Ирфарасу (общим количеством 38 стихотворений), собранных в антологии Ибн-Хатыба «Джейш ат-Тауших», можно увидеть, что лишь 33 мувашшаха подходят под определение Ибн-Сана аль-Мулька, а 5 (13% общего объема текстов) содержат большее количество строф. Меньшее, чем в определении Ибн-Сана аль-Мулька, количество строф у этих андалузских авторов не встречается здесь ни разу (см. таблицы I, II в Приложении).

(Следует отметить, что авторы из свода «Джейш ат-тауших» выбраны так, чтобы общее количество их стихотворений примерно совпадало с тем же количеством стихов самого Ибн-Сана аль-Мулька, приводимых им во II части трактата. Кроме того, выбор этих трех авторов объясняется тем, что Ибн-Баки и аль-Ама наиболее часто упоминаются в теоретическом «Предисловии...» Ибн-Сана аль-Мулька как образцовые мастера искусства мувашшаха. Ибн-Ирфарасу также считается крупнейшим поэтом, в творчестве которого мувашшах приобретает завершенную форму [Шидфар 1970: 148], наряду с Убада ибн-Ма ас-Сама, стихи которого не приводятся в антологии Ибн-аль-Хатыба. Это же мнение может быть отнесено и к творчеству Убада ибн-Ма ас-Сама [Аль-Карим 1959: 7]. Таким образом, здесь отобраны для сопоставления наиболее авторитетные поэты зрелого периода развития этой строфической формы, творчество которых может служить эталонным образцом этого жанра.)

Итак, анализ показывает, что 14% андалузских мувашшахов (из числа приводимых примерно) не подходят под основное для этого жанра определение Ибн-Сана аль-Мулька. При этом они отличаются значительно меньшей вариантностью в отношении количества строк: использованы лишь 3 из 6 возможных вари-

антов, и из 4 «нетрадиционных», т. е. отличных от определения Ибн-Сана аль-Мулька, присутствует лишь 1, меньший.

Эти данные говорят о том, что сам Ибн-Сана аль-Мульк в какой-то степени больше придерживается общего закона, выведенного им на материале андалузских образцов, и свидетельствуют о стремлении канонизировать данную жанровую форму.

Далее в своем трактате Ибн-Сана аль-Мульк дает определение двум существенным элементам строфической структуры мувашшаха — *кыфлям* и *бейтам*. Исследователь арабской поэзии М. А. Аль-Карим при описании мувашшаха в своей книге «*Фанн ат-тауших*» («Искусство составления мувашшахов») отмечает особую заслугу Ибн-Сана аль-Мулька в том, что именно он первым систематизировал и дал названия основным частям мувашшаха, придав им постоянное терминологическое значение [Аль-Карим 1959: 20]. При этом бейтом Ибн-Сана аль-Мульк называет не традиционную поэтическую строку, состоящую в классической касиде из двух частей-*шатров*, а периодически повторяющуюся **строфу**, в которую может входить различное количество составных частей. Отметим, что до сих пор в названиях составных частей мувашшаха не существует единой общепризнанной терминологии. Так, например, в работе самого М. А. Аль-Карима составные части мувашшаха названы *гусн/агсан* («ветви») и *симт/асмат* («ожерелья, крендели»). Эти термины (*гусн*) встречаются и в определении мувашшаха у Ибн-Бассама [Ибн-Бассам 1942: 33] и у Ибн-Халдуна, который пишет:

«Что до жителей Андалуса [...], то они создали новый вид поэзии и назвали его *мувашшахом*, и сочиняют его из нескольких симтов и нескольких гуснов, число которых увеличивают, как и различные поэтические размеры, и множество их называют единым *бейтом*, сохраняя число рифм и размеров этих гуснов в неизменности до самого последнего раздела» [Ибн-Халдун 1956: 390].

У Ибн-Сана аль-Мулька даются и термины *факара* («звено, раздел») для составных частей кыфля, и *джуз* («часть») для составных частей бейта.

В то же время в работе Ибн-Сана аль-Мулька отсутствует термин *матла* («отправная точка»), обозначающий в исследованиях Г. Гомеса [Gomez 1985: 125] и М. А. Аль-Карима [Аль-Карим 1959: 27] первый кыфль в полном мувашшахе, своего рода прелюдию (Г. Гомес) к стихотворению, в котором часто дается ритмическая калька последнего кыфля, *харджи*.

Ибн-Сана аль-Мульк пишет:

«Кыфль — это составные части; каждый кыфль должен сочетаться с остальными по размеру, рифмам и количеству частей.

Бейт — это составные части, простые или сложные, каждый бейт должен сочетаться с остальными частями мувашшаха по размеру и количеству частей, но не по рифме, даже лучше, чтобы рифмы одного бейта отличались от рифм другого, а в кыфле повторялись бы 6 раз в полном мувашшахе и 5 раз в неполном, как было сказано выше» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 25–26].

Принято считать, что строфу мувашшаха составляют несколько бейтов с последующим кыфлем [Шидфар 1970: 145]. Видимо, так же считал и Ибн-Сана аль-Мульк, поскольку он приводит в пример не отдельные бейты, а добавляет к ним последующий кыфль.

Кыфль («замок») — первый элемент строфической структуры мувашшаха, состоит, самое меньшее, из двух частей и может состоять и из восьми, девяти или даже десяти частей. М. А. Аль-Карим отмечает, что чем больше число частей в кыфле мувашшаха, тем больше формальные различия между мувашшахом и другой формой средневековой арабской строфической поэзии — *мухаммасом* («пятеричный»). Однако, как писал Ибн-Халдун, восточные арабские авторы «преувеличивают в этом, доводя их число до неестественных размеров» [Аль-Карим 1959: 29]. Это положение подтверждается и на материале трактата Ибн-Сана аль-Мулька, где автор видит свою особую заслугу в том, что доводит число частей кыфля до 11. По его свидетельству, это не встречается ни у одного андалузского автора мувашшахов.

Автор «Дар ат-Тыраз» ограничивается приведением примера мувашшаха с кыфлем, состоящим из восьми частей, поскольку признается, что не помнит ни одного магрибинского муваш-

шаха, который состоял бы из большего количества частей. По его свидетельству, подобные мувашшахи очень редки. Еще реже, пишет он, как исключение встречаются мувашшахи, в которых кыфли состоят из разного количества частей. В качестве примера приводится мувашшах Убады ибн-Ма ас-Сама, в котором первый кыфль состоит из двух частей, а остальные — из трех (см. таблицы III, IV в Приложении).

Как видно из таблиц, подавляющее большинство мувашшахов содержат кыфли, состоящие из двух-шести частей. При этом большинство кыфлей состоят из четного числа частей. (Видимо, это объясняется тем, что такое построение более удобно для рифмовки.) Особенно распространены мувашшахи с четырехчастными кыфлями, их большинство (более 1/3 от общего числа мувашшахов всех рассматриваемых авторов).

Эти данные показывают, что и в этом аспекте мувашшах так же имеет очевидную тенденцию к ограничению объема. Видимо, кыфли, состоящие более чем из 6 частей, уже представляются искусственными, не характерными для андалузских авторов (не случайно таковых лишь 2,6% у авторов из антологии Ибн Хаттыба). Даже в первой части трактата «Дар ат-Тыраз», где автор специально подбирал примеры андалузских мувашшахов с нужным ему количеством частей кыфля, таких мувашшахов меньше, чем в творчестве самого Ибн-Сана аль-Мулька. Характерно и то, что автор трактата специально подчеркивает, что он не знает ни одного андалузского мувашшаха, в котором кыфль состоял бы более чем из восьми частей.

«На каждый мувашшах из них (андалузских мувашшахов. — *М.Н.*) я привожу точно такой же свой, написанный с таким же числом кыфлей и бейтов по его образцу. У меня не нашлось лишь одного-двух мувашшахов, но я заменил их еще лучшими из мувашшахов [...], число кыфлей в которых достигает одиннадцати. И я не знаю ни одного из них (андалузских мувашшахов. — *М.Н.*), где бы это число достигло такой величины» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 39].

В этом стремлении, очевидно, сказывается та самая тенденция к усложнению формальных моментов структуры мувашшаха, которая приводит к той искусственности, неестественности

восточных арабских мувашшахов, отмеченной выше Ибн-Халдуном.

Бейт — второй элемент строфической структуры мувашшаха. Ибн-Сана аль-Мульк пишет: «Он должен повторяться пять раз в полном и неполном мувашшахе и состоит самое меньшее из трех частей, и редко бывает из двух частей или из трех с половиной частей. Это случается только тогда, когда его части сложные. Самое большее бывает пять частей. Часть кыфля может быть только простой, а часть бейта может быть либо простой, либо сложной. Сложная часть может состоять только из двух звеньев (*факара*) и редко бывает из четырех звеньев» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 26].

Как видно, и здесь Ибн-Сана аль-Мульк стремится выявить определенную структурирующую модель данной поэтической формы и ограничить ее, оценивая все, что выходит за указанные рамки, как исключение или редкость.

Этой же цели служат и часто используемые им в рассуждениях в этой части трактата такие синтаксические обороты, как оборот исключения, например *ле якун илле* («не бывает иначе, нежели...»), *ле ятараккаб илле мин* («не состоит иначе, как из...»).

Отметим также, что кыфли и бейты с минимальным количеством частей (по две части) практически не могут встречаться в мувашшахе, поскольку его строфика почти повторяет структуру классической арабской касыды, в которой стихи (бейты) состоят из двух шатров.

Самое меньшее, бейты мувашшаха состоят из трех простых или двух сложных частей:

0 ----- 0 ----- 0 -----
или
0 ----- х -----
0 ----- х -----

(Части считаются простыми, когда все они содержат одну и ту же рифму, а сложными (состоящими из нескольких звеньев) — когда они содержат внутренние рифмы. Количество частей определяется по числу внешних, конечных рифм.)

Очевидно и то, что редко должны встречаться и такие мувашшахи, в которых совпадает число частей в кыфлях и бейтах и их длина (количество стоп), поскольку в таком случае строфы мувашшаха трудно будет различать на слух, а это существенно важно при исполнении мувашшаха, поэтика которого строится на приеме контраста.

Как образец Ибн-Сана аль-Мульк приводит два мувашшаха с равными бейтами и кыфлями (№ 30 из I части и № 21 из II части). В этом случае различителем перехода от одного к другому служит лишь строго выдержанная система рифмовки.

Система внешней рифмовки служит наиболее четким показателем строфической структуры мувашшаха. Всегда одинаковы рифмы кыфлей и варьируются рифмы бейтов каждой строфы. При этом внутри каждого бейта внутренние рифмы (т. е. рифмы отдельных частей и звеньев) всегда совпадают.

Именно эта особенность жанра позволяет различать на слух кыфли и бейты мувашшаха, сколь бы ни было велико число составляющих их отдельных частей (см. таблицу V).

Из таблицы видно, что, в отличие от частей кыфля, для частей бейта более характерно нечетное строение. Так, подавляющее большинство андалузских мувашшахов имеют бейты, состоящие из трех частей (простых или составных). Все составные бейты в мувашшахах из сборника «Джейш ат-Тауших» состоят из трех частей. Кроме того, в мувашшахах магрибинских авторов значительно преобладают бейты из составных частей.

В мувашшахах же самого Ибн-Сана аль-Мулька количество простых и составных бейтов одинаково. Большинство бейтов в его мувашшахах (22 из 33) состоят из четного числа — из четырех частей (в основном простых, т. е. написанных на одну рифму).

В целом, судя по таблице, для мувашшаха характерны трех-четырёхчастные бейты, причем в составных частях число звеньев практически не превышает двух-трех.

На основании данных из этих таблиц можно представить себе характерную модель андалузского мувашшаха. В ограниченном объеме 10–12 строк (5–6 строф) реализуется контрастное чередование кыфлей, состоящих из четного числа простых частей

(от двух до шести), и бейтов, состоящих в большинстве случаев из нечетного числа составных частей.

Последний кыфль — *харджа* — замыкает мувашшах.

В хардже контраст усиливается еще больше за счет переключения текста на другой язык и часто — неожиданного поворота хода мысли поэта, изменения всего настроения стихотворения.

У Ибн-Сана аль-Мулька контрастное сопоставление двух элементов структуры мувашшаха — кыфлей и бейтов — как бы смазано, оно выражено менее четко. Кроме того, можно предположить, что автор «Дар ат-Тыраз» менее свободно владеет искусством варьирования рифмовки. Ведь за исключением тех случаев, где Ибн-Сана аль-Мульк специально подбирает примеры мувашшахов с различным числом составляющих частей в бейтах, почти все его стихи содержат лишь бейты из простых частей, написанных на одну рифму. В кыфлях же, в отличие от бейтов, все рифмы, сколько бы их ни было, остаются неизменными на протяжении всего стихотворения. Поэтому число частей в кыфлях у Ибн-Сана аль-Мулька даже превышает их число в андалузских мувашшахах.

Далее Ибн-Сана аль-Мульк переходит к рассмотрению вопросов, связанных с харджей, т. е. последним кыфлем мувашшаха. Харджа есть обязательно во всех мувашшахах, как бы различна ни была их форма и количество строф. Ее описанию в трактате отводится много места и внимания, приводится множество примеров для иллюстрации особенностей ее поэтики. Основоположающим моментом здесь является контрастное соположение харджи и предшествующих ей стихов мувашшаха.

Согласно теории Г. Гомеса, весь мувашшах есть лишь прелюдия к самой хардже, которая является главным, смысловым центром тяжести всего стихотворения: «В своей изначальной и нормальной форме мувашшах представляет собой стихотворение, предназначенное обрамлять романскую харджу, которая составляет его концовку и определяет центр его тяжести» [Gomez 1985: 125]. Не случайно название «*харджа*» («выход») иногда заменяется термином «*марказ*» («центр»).

Действительно, Ибн-Сана аль-Мульк пишет, что харджа должна быть остроумной, яркой, современной по способу вы-

ражения мысли. Ведь она представляет собой основу мувашшаха, «его соль, сахар, мускус и амбру» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

«Она — его итог, и он должен быть достоин похвалы; она завершает и предшествует, хотя и является последней. Я говорю “предшествует”, так как в ней прежде всего должна обратиться мысль, и сочиняющий мувашшах пишет ее вначале, прежде чем он свяжет себя определенным метром или рифмой» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

Процесс создания мувашшаха Ибн-Сана аль-Мульк описывает следующим образом: «Когда ему (сочинителю. — *М.Н.*) приходит в голову какое-нибудь выражение и размер, которые ему по душе и по вкусу, изящные, легкие и приятные на слух, то он использует их и на этой основе пишет мувашшах, так как он нашел опору, ухватился за хвост и водрузил голову» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

У Ибн-Бассама также встречается аналогичное утверждение о том, что поэт начинает писать мувашшах с харджи, на ее основе. Так, по свидетельству Ибн-Бассама, изобретатель мувашшаха Мукаддам из Кабры «брал простонародные и неарабские слова, называя их “марказ” (центр. — *М.Н.*) и строил на нем мувашшах» [Куделин 1974: 396].

Прием контраста, определяющий поэтику мувашшаха, проявляется в наибольшей степени именно в хардже. Ибн-Сана аль-Мульк особо подчеркивает это положение: «Предполагается и обязательно необходимо, чтобы переход к ней (хардже. — *М.Н.*) был внезапным и неожиданным» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 31].

Он отмечает, что основным отличием харджи от предшествующих стихов на литературном языке должен быть прежде всего ее простонародный или неарабский язык:

«Она (харджа. — *М.Н.*) должна быть написана на простонародном языке. Если же ее слова правильно огласованы, на манер предшествующих ей кыфлей и бейтов, то мувашшах перестает быть мувашшахом» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 30–32].

Далее Ибн-Сана аль-Мульк пишет:

«Харджа может быть написана и на неарабском языке, при условии, что ее слова на этом языке также остроумные и едкие...» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

К хардже на неарабском языке предъявляются, таким образом, те же требования, что и к хардже на простонародном языке. На родине мувашшаха, в Андалусе, харджи писались чаще всего на романском языке, распространенном среди жителей полуострова. Харджа могла быть также написана на смешанном еврейско-романском диалекте, что наблюдается в мувашшахах, сочиненных еврейскими поэтами полуострова [Navarro 1968: 27].

Будучи жителем Арабского Востока, Ибн-Сана аль-Мульк в своей книге не приводит ни одной харджи на романском языке, которым не владел ни он сам, ни его соотечественники. Однако у него встречаются мувашшахи с харджей на персидском языке, который был широко распространен в его время на территориях Арабского Востока. М. А. Аль-Карим свидетельствует, что Ибн-Сана аль-Мульк, видимо, писал много мувашшахов с харджами на персидском языке [Аль-Карим 1959: 30].

Таким образом утверждается еще одна основополагающая особенность поэтики мувашшаха — обязательный переход с арабского литературного языка на другой язык. Несоблюдение этого правила, по свидетельству самого Ибн-Сана аль-Мулька, ведет к изменению, исчезновению собственно поэтической формы мувашшаха («мувашшах перестает быть мувашшахом»). Ибн-Бассам также указывает, что марказ (харджа) уже в самых ранних андалузских мувашшахах сочинялся на простонародном или неарабском (романском) языке. Контрастное соположение двух языковых систем было заложено в самой основе поэтики мувашшаха, который создавался в двуязычной среде арабского (мусульманского) населения арабо-мусульманской Испании периода арабского владычества. Языковое различие между харджей и предшествующими ей строками стихотворения, их контрастность, выступало очень рельефно [Navarro 1968: 409]. Это являлось своего рода специфическим художественным приемом, особая выразительность которого основывалась на использова-

нии эффекта билингвизма носителей этой уникальной культурной традиции.

У Ибн-Сана аль-Мулька, однако, вновь наблюдается характерное для него стремление строго определить правила употребления разговорного языка, нормативно ограничить его сферу. Так, автор допускает разговорный (романский или иной) язык только лишь в хардже, где он утверждает его как особый, но обязательный стилистический прием, используемый поэтом сознательно для придания тексту большей выразительности, контрастности последнего кыфля. В рамках этого правила автор трактата отказывается приводить в пример мувашшах, который написан грамматически неправильным языком (на упрощенном арабском литературном языке — «мальхуне»), хотя это стихотворение, по признанию самого Ибн-Сана аль-Мулька, хорошо известно: «Ляхн (говор, характеризующийся нарушением, облегчением норм арабского литературного языка. — *М.Н.*) не должен употребляться в мувашшахе, за исключением харджи, где это делается специально» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 27].

Тот факт, что автор трактата ссылается на этот мувашшах как на хорошо известный, можно предположить и то, что к тому времени такие мувашшахи были достаточно широко распространены. Однако им нет места в теории Ибн-Сана аль-Мулька, где даже грамматические ошибки в языке должны были быть строго зафиксированы в своем определенном месте и узаконены поэтическим каноном. **Нарушение нормы становится нормой и фиксируется как таковое в поэтике мувашшаха.** Таким образом, исчезает ощущение необычности, новизны; сам момент неожиданности, внезапности, неординарности изменений языковой системы перерождается в запланированный заранее прием, жестко закрепленный правилами поэтического канона. В этом случае достичь того эффекта непосредственности, неожиданности, который и составляет основную специфику жанра мувашшаха, становится гораздо труднее.

Даже в хардже Ибн-Сана аль-Мульк стремится ограничить просторечие в языке рамками определенной тематики. В мувашшахе-панегирике, когда «в хардже упоминается имя восхваляемого, лучше, чтобы харджа была грамматически правиль-

ной» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 31]. И далее: «Харджа может быть грамматически правильной даже если в ней не упоминается имя восхваляемого, при условии, что ее слова будут вызывать любовное чувство, будут трепетными, пленительными...» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 31]. По признанию автора, такое встречается крайне редко.

Таким образом, мы видим, как Ибн-Сана аль-Мульк стремится там, где это возможно, снять, приглушить эффект смены языковых систем, который лежит в самой основе мувашшаха как гетерогенной системы [Куделин 1974: 412]. В этом трактате не приводится (даже в качестве примера) ни одного мувашшаха с харджей на романском языке, который был непонятен ни самому Ибн-Сана аль-Мульку, ни его современникам в Египте и на Арабском Машрике.

Чужда и непонятна была ему и вся романская поэтическая традиция, оказавшая определенное влияние на поэтику этого арабского поэтического жанра. Сама эта гетерогенная система мувашшаха имеет, видимо, андалузское, европейское, происхождение, так как до появления мувашшаха у арабов не было подобных поэтических систем с четко определенными правилами функционирования, закрепленными традициями [Куделин 1974: 412]. Мы видим, что основополагающим элементом поэтики мувашшаха как гетерогенной системы является двуязычие: переключение по определенному сигналу с арабского классического литературного языка на неарабский (романский) язык или разговорный арабский диалект, что фактически означает **переключение с одной поэтической традиции на другую**. Именно в этом и состояла прелесть мувашшаха для населения мусульманской Испании, знакомого с обеими поэтическими традициями [Куделин 1974: 413].

Андалузские мувашшахи с харджей, написанной под влиянием романской поэтической традиции, являются, таким образом, примером воплощения в тексте высшей степени контрастности, когда языковой контраст дополняется стилистическим противопоставлением двух поэтических традиций. Резкое снижение стиля, несоответствие (зачастую даже тематическое) высокого стиля начальных стихов на арабском литературном языке и ди-

алектальных просторечных выражений харджи приводит к созданию комического эффекта, когда в хардже как бы **пародируются**, а не резюмируются, как полагал Штерн, предшествующие стихи [Куделин 1974: 397].

Примером такого несоответствия может служить рассматриваемый Г. Гомесом мувашшах аль-Ама — № 34 из I части «Дар ат-Тыраз» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 83]. Г. Гомес считает содержание харджи этого мувашшаха необъяснимым смысловым снижением:

Какое несчастье мне выпало,
О, люди, какое испытание!
Какое несчастье мне выпало!
Найду себе другую возлюбленную!

Этот мувашшах начинается традиционным лирическим любовным зачином, но затем переходит в панегирик, что, по его мнению, необъяснимо ни логически, ни психологически. Появление такой харджи в мувашшахе-восхвалении (панегирике), подобное нарочитое снижение стиля может быть объяснено только закрепившейся традицией заканчивать мувашшах стихом из народной романской песенки (см., например, тексты из собрания «Le trésor populaire»), что и делает в этом случае аль-Ама, просто переложив ее слова с романского на разговорный, простонародный, арабский язык [Gomez 1985: 129]. Ибн-Сана аль-Мульк не смог оценить функцию такого снижения и отнес употребление просторечия лишь к стилистическим украшениям. Так, в его мувашшахах-панегириках аль-Кады аль-Фадылю комический эффект полностью отсутствует, и лишь особая строфическая организация стиха отличает их от касыд-панегириков.

Трактат Ибн-Сана аль-Мулька дает модель мувашшаха, в которой контрастность снижается также и в этом аспекте до самой низшей степени. Так, например, в мувашшахе-восхвалении при наличии харджи, написанной на литературном арабском языке, она опознается слушателем лишь по наличию специального сигнального слова, обозначающего переход к прямой речи, и использованию прямой речи в конце стихотворения. При этом слова-сигналы теряют свой изначальный смысл, хотя

Ибн-Сана аль-Мульк и закрепляет их формально в системе поэтических приемов. Он пишет: «Бейт, предшествующий хардже, обязательно должен содержать слова: *сказал, сказала, или спел, спела*».

Так определяется грань перехода к хардже, переключение на другой язык. Однако в мувашшахе, написанном целиком на литературном языке, эти слова-сигналы теряют свою функцию разграничения двух языковых систем: повествования на литературном языке и прямой речи на разговорном. Но, однако, они закреплены поэтическим каноном и поэтому обязательны. В данном случае эти слова означают лишь переход к прямой речи на литературном языке, который употребляется в высокой, официальной, языковой сфере.

Часто прямая речь в хардже представляет собой цитату из классической поэзии. Живость непосредственной разговорной речи при этом исчезает. Появляется элемент той самой формализованной условности, искусственности, отличающий восточноарабские мувашшахи. Жанр мувашшаха сближается таким образом с классической арабской поэтической традицией, в которой часто встречается как цитирование в конце стихотворения бейта из своих собственных или чужих стихов (например, в гедонической лирике Абу Нуваса (757/762–811/813), так и использование приема смены речевых планов, который часто встречался у восточных поэтов, особенно в VIII в.

Как указывает М. А. Аль-Карим [Аль-Карим 1959: 24–25], многие поэты на Арабском Востоке, Машрике, использовали в «песенных» стихотворениях прием ввода прямой речи в конце стихотворения через сигнальное слово («сказал», «спел» и др.). Так, например, этот прием встречается в некоторых стихах Валида ибн-Язида, Абуль Атахии и других поэтов. Таким образом, авторы мувашшахов не изобрели и не применили первыми этот прием, но именно они сделали его обязательным, формообразующим, существенно важным для поэтики мувашшаха как отдельного жанра. Новым по сравнению с восточными арабскими стихами, в которых используется аналогичный прием, было и то, что андалузские авторы приводят в своих харджах речь или пение «неразумных» существ, зверей, птиц и даже неодуше-

ленных предметов! А также необыкновенным является то, что они непосредственно используют в прямой речи местный живой разговорный язык (арабский диалект или романский язык). Ибн-Сана аль-Мульк пишет:

«Харджа должна быть [...] вымышленной речью в подражание различным языкам и говорам говорящих объектов. Часто используются говоры из речи молодых людей, женщин, пьяниц» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 31].

И далее: «Не стоит упоминать о всех тех манерах, которые могут быть использованы в харджах, их много и перечисление их было бы длинным и скучным» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

Таким образом, мы видим, что сам прием переключения на прямую речь существовал в классической арабской поэзии задолго до появления жанра мувашшаха. Однако только в мувашшахе он становится жанрообразующим, обязательным для поэтической формы стихотворения, подобно упоминанию имени сочинителя стихотворения, непременно присутствующий в концовках персидских газелей. Кроме того, переход к прямой речи обычно обозначает в андалузских мувашшахах также и смену языковой системы — более «низкий» языковой уровень в хардже по сравнению с предшествующими строфами (как упомянутое выше употребление просторечия, приведение речей «неразумных» существ или неодушевленных объектов, языка социальных маргиналов, пьяниц, женщин и т. д.).

Харджа и переход к ней становятся, таким образом, наиболее трудными моментами для восточных арабских авторов. Именно здесь в наибольшей степени проявляется натянутость и неестественность восточных мувашшахов. То, что для традиций песенной поэзии андалузцев было характерным и естественным — смена языковых систем, свободный переход на другой язык, как это часто бывало в разговорной речи в повседневной жизни, где наряду с местным арабским диалектом широко использовался романский язык, или же цитирование известной, распространенной в этой среде народной романской песенки (следуя предположению Г. Гомеса), для восточных авторов представляет особую проблему и зачастую становится камнем преткновения. Ведь им была чужда как эта романская поэтическая

традиция, определившая многие структурообразующие элементы поэтики харджи, так и сам факт использования просторечия в произведении высокой поэзии наряду и наравне с арабским литературным языком.

Ибн-Сана аль-Мульк действительно отмечает, что написание харджи связано для «поздних поэтов с большими трудностями, а подчас и вообще невозможно». Поэтому он предлагает авторам сочинять ее заранее или же заимствовать у других авторов (прежде всего, конечно, у самих андалузцев), которые достигли большого мастерства в этом искусстве. Это, по его мнению, лучше, чем писать натянутые, неестественные, вымученные стихи, а это неизбежно, поскольку, по его мнению, нельзя достичь непринужденности в переходе к конечным строкам, когда трудности создания харджи требуют от поэта пристального внимания именно к концовке стихотворения. В то же время без удачной харджи стих вообще перестает быть мувашшахом.

Ибн-Сана аль-Мульк пишет: «Среди поздних авторов есть такие, которые не способны сочинить харджу, и они берут харджу у другого поэта. Их решение вернее решения тех, кто не достигает успеха в написании своей собственной харджи, сочиняя ее в соответствии с правилами грамматики, и строит из себя умника, не прибегая к просторечию, но вместо того, чтобы быть приятным и живым, становится докучливым» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 33].

Такое утверждение Ибн-Сана аль-Мулька о необходимости заимствовать харджи у других (для «поздних» поэтов) говорит о существовавшей уже к тому времени тенденции формализации жанра мувашшаха. Развитие этой поэтической формы как бы замыкается само в себе, утрачивая живое творческое начало, вырождается в заимствование и постоянное повторение более ранних, уже признанных совершенными образцов.

При этом харджи на романском или ином неарабском языке Андалуса, непонятном на Арабском Востоке, не могут служить образцом для Ибн-Сана аль-Мулька, и поэтому не представляют для него непосредственного интереса. Его поэтика дает читателям, поэтам и специалистам нормативные образцы для подражания, правила, обязательные для восточных авторов, хотя

и сформулированные на оригинальном андалузском материале [Куделин 1974: 411].

ТЕМАТИКА МУВАШШАХА

Харджа играет существенную роль в определении тематики всего мувашшаха и его композиционных особенностей. Ибн-Сана аль-Мульк утверждает, что в мувашшахе трактуются все известные темы классической арабской поэзии. Он пишет: «В мувашшахах, как и в других видах поэзии, трактуются любовная тема, восхваление, оплакивание, осмеяние, распутство, благочестие, набожность» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 37].

В особый раздел он выделяет «благочестивые» мувашшахи, в которых автор просит искупления грехов (*аль-макфар*). Их отличительной чертой является то, что они «должны быть написаны на размер и рифмы кыфлей уже известного мувашшаха и заканчиваться харджей из этого мувашшаха. Этим автор нового мувашшаха как бы просит Господа простить и прежнего автора и его самого» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 37].

И. Ю. Крачковский в статье об арабской поэзии в средневековой Испании указывает: «По содержанию мувашшах примыкает к неоклассической поэзии, выдвигая на первый план мотивы любви и несколько реже прославление покровителя. Новизна этой формы, таким образом, очень относительна, понятно поэтому, что она нашла себе доступ и в кругу литераторов-классиков» [Крачковский 1956: 511–512].

Можно видеть, что в мувашшахах на зрелом этапе развития (к моменту написания трактата Ибн-Сана аль-Мулька) встречаются все традиционные темы арабской поэзии: *мадх* (восхваление, панегирик), *газаль* (любовная лирика), *риса* (траурная элегия, оплакивание), *хиджа* (сатира, осмеяние). Многие мувашшахи трактуют и темы суфийской лирики. Тематика, образность, сравнения, традиционная лексика классической арабской поэзии переходят и в строфическую поэзию андалузцев. Однако наряду с этим можно отметить и некоторые особенности в трактовке и самом подборе этих тем, отличающие мувашшах от классической арабской поэзии.

Несмотря на то что, как пишет М. А. Аль-Карим, «не осталось ни одной темы, где бы господствовал исключительно классический стих и которые не затронул бы мувашшах» [Аль-Карим 1959: 38], все же можно выделить ряд тем, особенно характерных для мувашшаха.

Так, многие исследователи указывают на то, что первоначально тематика мувашшаха была строго ограничена. Российская исследовательница средневековой арабо-испанской литературы и культуры Магриба Б. Я. Шидфар, например, считает, что ранние мувашшахи писались только на любовные сюжеты: «*Мадх* (восхваление) или *риса* (оплакивание) ни в коем случае не могли быть построены в форме мувашшаха» [Шидфар 1970: 48]. И далее: «Лишь во время Альморавидов, когда среди правителей и поэтов все меньше остается ревнителей древних арабских традиций, мувашшах становится официально признанным литературным жанром. Тематика его уже не ограничивается» [Шидфар 1970: 49].

М. А. Аль-Карим также считает, что вначале мувашшахи возникли как вид песенной поэзии и писались исключительно на любовные темы или темы описания природы и вина [Аль-Карим 1959: 33]. При этом их тематика и характер образности были подчас близки к испанским народным песням [Куделин 1974: 402].

Следует отметить, что описание природы, вина и любовная тематика почти всегда неразрывно связаны друг с другом и раскрываются всегда вместе так же, как и в так называемой андалузской «традиционной поэзии», т. е. поэзии, придерживающейся классических (восточных) норм.

Как отмечал в своих лекциях Ахмед Тахер Макки, прочитанных на филологическом факультете Дар аль-Улюм Каирского государственного университета в 1978–1979 гг., та самая особенность, отличающая всю андалузскую поэзию от восточной, наряду с особым духом жизнерадостности, вседозволенности и оптимизма, переходит из классических строфических поэтических форм и в андалузские мувашшахи.

Особенно ярко самобытные черты в андалузской поэзии стали проявляться с конца X — начала XI в., после падения Кордовского халифата и установления режима отдельных удельных

княжеств (*мулюк ат-таваиф*). Возможно, именно в это время поэты начали писать и мувашшахи-панегирики, обращаясь к правителям мелких княжеств, которые любили и ценили изящные искусства, литературу, но не требовали от поэтов строгого соблюдения норм классической арабской поэзии, так как сами они подчас происходили из среды не арабского, а берберского или испано-романского населения Андалуса или даже из Сицилии.

Существует множество рассказов средневековых авторов, свидетельствовавших о том, как мувашшахи-панегирики в Андалусе пелись в присутствии восхваляемого. Так, М. А. Аль-Карим приводит рассказ Ибн-Халдуна о том, как мувашшахи Ибн-Баджи (Авенпаче) пели властителю Сарагосы певицы, которых сам поэт отобрал и обучил пению и затем написал для них музыку [Аль-Карим 1959: 33].

Позднее, видимо, мувашшахи стали писать и на все другие известные темы: так появляются мувашшахи с описанием андалузских дворцов, городов, поздравления по различным случаям, оплакивания и даже мувашшахи-восхваления пророку Мухаммаду и мувашшахи с суфийской символикой [Аль-Карим 1959: 34]. Но особенно много было сатирических, пародийных мувашшахов, описывающих жалобы на несчастья и невзгоды в комической форме, а также так называемых «беспутных» и развратных мувашшахов: об этом пишет, например, Ибн Сид в своей книге «Аль-Магриб фи-хия аль-гарб» («Магриб в тенетах Запада» [Аль-Карим 1959: 38].

Возможно, сама поэтическая форма мувашшаха, который строится на приеме противопоставления, контраста, способствовала созданию комического эффекта несоответствия: например, трактовка высокой темы в начальных стихах мувашшаха и ее снижение в хардже путем использования разговорного языка, просторечия либо, наоборот, описание «высоким стилем» на литературном арабском языке (*аль-фусха*) простой сугубо житейской ситуации.

Интересно отметить, что комическое, смеховое начало в арабской поэзии на Востоке уже со времени принятия ислама часто проявлялось особенно ярко именно в музыкальной среде, было тесно связано с искусством пения и песенными жанрами. Фран-

цузский востоковед Шарль Пелла в своей статье «Вариации на тему адаба» пишет: «Школы музыки и пения в священных городах, ставшие известными после принятия ислама, способствовали, как это ни парадоксально, воспитанию настоящих острословов, которые впоследствии перебрались в Ирак и воспитали, в свою очередь, профессиональных острословов, отличавшихся разнообразными талантами» [Пелла 1978: 65].

Комическое, смеховое начало было во многом присуще и мувашшам, которые создавались как «вид арабской песенной поэзии», изначально связанной с музыкой [Шидфар 1970: 146].

Можно предположить, что мувашшам первоначально возник как особая жанровая форма любовной песни, связанная с определенной (гедонистической) тематикой: это любовная тема в сочетании с описаниями природы, вина и другими аналогичными мотивами.

Позднее, по мере развития, жанровые особенности мувашша постепенно утрачиваются, круг тем расширяется, так что мувашшам становится фактически всего лишь одной из прочих поэтических форм, которую только строфическая система и наличие харджи отличают от других жанровых форм арабской классической поэзии.

В то же время на Арабском Востоке мувашшам сохранил некоторые элементы ограничения тематики, даже будучи признанным полноправным жанром высокой поэзии (как в трактате Ибн-Сана аль-Мулька). Среди восточноарабских мувашшамов, например, никогда не может встретиться панегирик султану или восхваление пророку Мухаммаду.

В андалузских же мувашшах, напротив, тема восхваления правителя занимает важное место. При этом, в отличие от восточноарабских мувашшамов, андалузские авторы особо подчеркивают именно коренное андалузское происхождение восхваляемого (что в целом характерно для всех магрибиинских панегириков):

«Взгляни на Аллаха в его непревзойденной славе!

Она раскрылась на Западе, и покажи нам хоть что-нибудь подобное этому, о Восток!»

(Мувашшам № 17, «Дар ат-Тыраз»).

Профессор Каирского университета А. Т. Аль-Макки полагает, что такая свобода в выборе тем и их трактовке является отличительной чертой всей андалузской литературы, и в этом, возможно, сказалось испанское влияние на арабскую литературную традицию Андалуса, проникновение в нее «испанского духа».

Ибн-Сана аль-Мульк указывает в своем трактате на то, что в мувашшахе может быть затронуто несколько тем одновременно: «В большинстве случаев в мувашшахах-панегириках стихотворение заканчивается любовной темой, к которой поэт переходит после восхваления, к которому, в свою очередь, переходит после нее (любовной темы. — М.Н.)» [Ибн-Сана аль-Мульк 1978: 34, 37].

М. А. Аль-Карим отмечает, что мувашшах-восхваление обычно начинался с музыкального вступления, прелюдии, напоминающего по содержанию и функции любовный зачин — насиб в классической арабской касыде, а затем переходил к теме восхваления. Заканчивался такой мувашшах, по-видимому, этим же музыкальным отрывком [Аль-Карим 1959: 33]. Мувашшах может быть написан и на одну тему. Обычно это любовная тема: поэт жалуется на несчастную любовь или разлуку с возлюбленной. При этом в трактовке любовной тематики, в характере описания возлюбленной авторы мувашшахов всегда придерживаются традиций арабской любовной лирики [Куделин 1974: 408]. Так, в мувашшахе часто встречаются диалоги между влюбленными или между поэтом и его друзьями, утешающими его, или, наоборот, упрекающими. Таков, например, мувашшах № 10 из I части трактата «Дар ат-Тыраз»:

Они узнали, что я живу в разлуке,
И я говорю им с волнением:
Мой возлюбленный ушел от меня, когда же мы встретимся?

Тема любви присутствует практически во всех андалузских мувашшахах, приводимых в книге Ибн-Сана аль-Мулька. (Как исключение можно привести мувашшах № 12, который представляет собой в чистом виде панегирик друзьям поэта и затрагивает при этом мотив вина.) При этом в мувашшахах на любовную тему варьируются трактовки многих традиционных мотивов

классической арабской любовной лирики. Вот поэт страдает от любви:

Разгорелась страсть, и наполнились слезами глаза
(Мувашшах № 21).

Его возлюбленная жестока и не отвечает на его чувства:

Ночь длинна, безысходна,
О, сердце некоторых людей, неужели ты не смячишься?
(Мувашшах № 31).

Поэт терпеливо переносит все невзгоды: упреки возлюбленной, разлуку с ней:

Любовь приносит тебе сладость упрека,
И порицание в любви слаще поцелуя
(Мувашшах № 31).

Я терплю, ведь терпение присуще страдающим влюбленным
(Мувашшах № 28).

И я не говорю тому, кто удлиняет мою разлуку: довольно,
о мучитель мой!
(Мувашшах № 28).

Мотив терпения очень часто встречается в мувашшахах на любовную тематику.

Традиционно и само описание образа возлюбленной. Так, например, в мувашшахе № 18 Убады ибн-Ма ас-Сама мы встречаем следующие строки:

Полная луна, утреннее солнце, тонкая ветвь, ароматный мускус.
Как совершенна, о как чиста, как свежа и как ароматна!
Несомненно, тот, кто увидит ее, тот полюбит ее, но будет
лишен (ответной любви. — М. Н.)

Однако этим традиционным для арабской любовной лирики мотивам и настроениям, которые раскрываются в первых стихах мувашшахов, обычно противопоставляются последние стихи — харджи, тематика и настроения которых совершенно иные:

Судьба решила, что нам надо расстаться,
А любовь пройдет

(Мувашшах № 29).

Быть может, его (возлюбленного. — *М.Н.*) нужно простить,

А ты упрекаешь!

(Мувашшах № 3).

Харджа имеет очень большое значение для определения содержания мувашшахов и их тематических особенностей.

После завершения харджи весь мувашшах начинает звучать по-другому, восприниматься через смысловую призму ее тематики. Так, в мувашшахах, написанных на одну и ту же тему (обычно любовную), харджа часто выполняет функцию «снижения» высокой классической темы. Например, в мувашшахе № 0 Аль-Ама, в котором поэт описывает свои страдания от любви, харджа завершает все стихотворение легкой усмешкой:

Я схожу с ума от любви, а он мне поет:
кад раайтука айян, лейса алейка сатадри,
саятуль **аз-заман** ва сатанса зикри
/я увидел, что ты болен и не знаешь,
что пройдет **время**, и ты меня забудешь/.

При этом харджа здесь возвращает слушателя именно к первой строчке этого мувашшаха с той же рифмовкой, в которой задается первоначально довольно игривый жизнерадостный тон:

Дахика аниль-джуман сафара аниль-бадри
Дака анху **з-заман** ва хамаху садри
/Смеется жемчугом, раскрывается полной луной,
Не вместит его **время**, а грудь моя вместила!/

Здесь слово **заман (время)** повторяется в первом кыфле и в хардже даже в одинаковой позиции. Таким образом выделяется по этому мотив времени, мысль о преходящем характере всех явлений, и уже в этом заданном смысловом ключе трактуется все содержание мувашшаха.

Тот же поэтический прием смысловой игры встречается и в мувашшахе № 28, где харджа перекликается с первой строч-

кой стихотворения и рифмующееся ключевое слово **/кафани!/** — **«довольно с меня!»** — повторяется в аналогичной позиции:

Сабарту ва-сабру симатуй-ани
Ва лем акуль лиль-мутыль хиджрани
Музаби **кафани!**
/Я терплю, и терпение присуще страдающему,
И не говорю тому, кто удлиняет мою разлуку
Мучитель мой, **довольно!**/
Ле будд нахдур мин хейсу ярани
лааллаху би-с-салам ябдани
ма халля би **кафани**
/Несомненно, мы должны встретиться, и он меня увидит,
Наверное, он начнет меня приветствовать,
Но того, что случилось со мной, **довольно!**/

Аналогичное снижение темы в хардже можно проследить и в мувашшахе № 4, где жалобы поэта на свою несчастную любовь, описываемые в духе арабской любовной газели, завершаются в хардже явной насмешкой:

И я спел ему песню влюбленного:
**«Мой любимый, ты же мой сосед, твой дом рядом с моим,
как же ты меня покинешь?»**

С помощью харджи создается и эффект смысловой законченности, завершенности всего стихотворения. Нельзя ни прервать мувашшах до харджи, ни добавить строки после нее. Это, по-видимому, и имел в виду Ибн-Сана аль-Мульк, когда писал в своем трактате:

«Харджа завершает и предшествует, хотя она и является последней» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 32].

Большинство андалузских мувашшахов написаны на нескольких взаимосвязанных тем. Наиболее часто встречается мувашшах-панегирик, который начинается с гедонистических мотивов винной лирики, затем переходит к любовной тематике (газаль), описанию природы. Это — первая часть стихотворения. Далее идет панегирик правителю или друзьям поэта — вторая часть. Панегирик заканчивается вновь возвращением к любовной те-

матике (что часто происходит только в хардже) — это третья часть стихотворения.

Такую схему выдерживает и сам Ибн-Сана аль-Мульк, хотя в его мувашшахах довольно редко встречаются описания природы, а панегирики у него обращены только к друзьям. Примером подобной, несколько упрощенной, схемы мувашшаха у Ибн-Сана аль-Мулька может служить его мувашшах № 5, где первые две строфы (3 кыфля и 3 бейта) занимает любовный *газаль*:

(О да, да, ты, ты сто'ишь налога с Египта и Ирака...),

затем в последующих двух строфах (2 бейта и 2 кыфля) идет панегирик-*мадх*:

(Я воспеваю того, чей дом гостеприимен — это Абу Сейид ар-Рашид...).

Пятый бейт является переходным к любовной теме, а харджа тематически завершает мувашшах, возвращая его к началу. Правда, можно заметить, что этот переход выглядит достаточно искусственным:

И я столько говорил эти слова восхваления,
Что умолк, а моя сума наполнилась (деньгами. — М.Н.)
Лучше бы я сошел с ума от любви,
Лучше бы я говорил с моей возлюбленной!
(Конец первого бейта).

Моя любимая прекрасна, прекрасна, прекрасна... и т. д.
(Начало харджи).

Таким образом, харджа как бы перечеркивает весь панегирик, хотя здесь и нет явного снижения темы или ее профанации, как в ряде андалузских мувашшахов (употребление просторечия, разговорного языка, смена речевого плана), например цитирование слов женщины, обращенных к возлюбленному, или вымышленная речь неодушевленных предметов, как, например, в хардже, написанной на разговорном диалекте, из андалузского мувашшаха № 2:

Мой любимый уехал на заре, и я с ним не попрощалась,
Как тоскливо на сердце ночью, лишь только вспомнишь о нем!

или в мувашшахе № 23, где поет меч:

Как прекрасны воины, как стройны их ряды!..
В хардже мувашшаха Ибн-Сана аль-Мулька план повествования
меняется лишь в том, что поэт вводит собственную прямую речь
внутри прямой речи, заданной ранее

(Я воспеваю...).

Это — прием, характерный для арабских газелей, и здесь можно видеть отражение традиций классической арабской поэзии. В целом прием постоянной смены планов лежит в самой основе контрастного противопоставления строф мувашшаха, что придает этой поэтической форме особую выразительность. Вместе с тем следует отметить и характерную для мувашшаха смысловую завершенность каждой отдельной строфы. Обычно бейт и следующий за ним кыфль составляют единый, законченный смысловой отрывок, как это имеет место, например, в мувашшахе № 31:

Любовь приносит тебе сладость упрека
И порицание в любви приятнее поцелуя.
Но я полюбил всерьез, хотя в основе любви — забава,
И если бы моя судьба была удачна, это было бы лучше всего.

Из других тем, которые встречаются в мувашшахах, приводимых в трактате Ибн-Сана аль-Мулька, можно выделить тему покаяния, например в мувашшахе № 27 или № 5, где она трактуется в характерном для большинства мувашшахов гедонистическом ключе:

Наш приятель раскаялся, споем же ему,
предложим ему бокал вина, может быть он передумает!

В андалузских мувашшахах, как и в «традиционной» андалузской поэзии, часто встречается описание моря, морских кораблей. Так, в мувашшахе № 15 (панегирик) можно отметить противопоставление картин бурного, бушующего и спокойного моря. Мувашшах заканчивается харджей со словами раба, восхищенного этой прекрасной картиной:

И раб произнес, восхищаясь тем, что увидел:
 Как прекрасен этот праздник; песок под ногами благоухает, словно амбра,
 А корабль, как звезда в созвездии Орла; и Муатасим с войском на берегу.

Таким образом, мы видим, что в мувашшахах трактуются темы, характерные в целом для всей арабской классической поэзии, хотя и отличающиеся некоторыми специфическими андалузскими чертами (к примеру, так называемый «женский лиризм», по определению Г. Гомеса, проявляющийся в ряде стихов, особое значение темы природы, относительная свобода в выборе и трактовке самих традиционных тем классической арабской поэзии и т. д.).

В мувашшахе, как и в касыде, могут раскрываться несколько тем сразу, переходящих одна в другую в определенной последовательности. Однако особенности строфической структуры мувашшаха, строго ограниченный объем стихотворения обуславливают и некоторые особенности тематической организации мувашшаха. К этим особенностям можно отнести прежде всего ограничение числа тем, которые могут встречаться в одном мувашшахе (не больше 3–4 тем). В объеме 5–6 строф поэт должен сделать 2–3 перехода от одной темы к другой (например, от описания вина к любовной теме, затем к панегирику и снова к любовной теме). Это представляет определенные трудности для авторов мувашшахов, так что иногда отдельные части мувашшаха оказываются логически не связанными друг с другом, особенно у восточных арабских поэтов, копирующих андалузские образцы.

Кроме того, в небольшом стихотворении с ограниченным объемом автор не имеет возможности раскрыть тему полностью и не стремится к этому. Он лишь касается определенной темы, частично затрагивает ее, создавая у слушателя целый ряд ассоциаций, и иногда повторяет или подчеркивает ее в конце мувашшаха в хардже.

Можно привести, к примеру, андалузский мувашшах № 3, в котором автор затрагивает сразу несколько тем, в характерном

для андалузских мувашшахов сочетании: воспевание женщины, тема вина, описание природы, восхваление (панегирик) и т. д.:

- I кыфль: Солнце, подобное полной луне, вино и приятель,
I бейт: Наполни кубки вином, ароматным, как амбра!
II кыфль: Рука Запада и Востока выхватила из небес мечи молний,
II бейт: И цветы засмеялись слезами туч.
III кыфль: У меня ли нет властителя, который господствует
и правит!
III бейт: И если бы [отметим редкий случай переноса
предыдущей строки — enjambement]
IV кыфль: Слезы не разглашали тайны, то я был бы скрытен.
IV бейт: Я таюсь, но мои слезы, словно потоп, и из него
разгорается пламя
V кыфль: Взглянувший на горящий уголь попадает в пучину.
V бейт: И если меня упрекнет в этом тот, кто увидел
обезумевшего, то я ему стану петь:
VI кыфль
(**харджа**): Быть может, его нужно простить, а ты упрекаешь!

Таким образом, можно заметить, что мувашшах отличается от других видов классической арабской поэзии особым подбором и аранжировкой традиционных тем, их взаимосвязанностью, тематической и композиционной законченностью, завершенностью. Особую роль в этом играет последний кыфль мувашшаха — харджа. В то же время при исследовании мувашшаха в наибольшей степени выявляется его генетическая связь с арабской классической литературой, ее значительное влияние на эту строфическую поэтическую форму и специфический характер отличий мувашшаха от классической арабской средневековой поэзии.

ПРОБЛЕМЫ МЕТРИКИ МУВАШШАХА

Много места в трактате Ибн-Сана аль-Мулька отводится описанию метрики мувашшаха. Все исследователи мувашшаха сходятся на том, что метрическая система мувашшаха в большей или меньшей степени отличается от системы аруда классиче-

ской арабкой поэзии. М. А. Аль-Карим считает, что мувашшах представляет собой «беспрецедентную попытку выйти из традиционных размеров» [Аль-Карим 1959: 66], подобно тому как строфическая система мувашшаха явилась «своего рода протестом против сковывающей поэта одной обязательной рифмы» [Шидфар 1970: 144]. При этом некоторые исследователи (например Хартман) все же пытаются свести метрику мувашшаха к известным 16 размерам классической системы аруда средневекового арабского филолога аль-Халиля (ок. 718 — ок. 791). Однако другие исследователи, среди которых Х. Рибера и Г. Гомес, полагают, что, по крайней мере, метрика ранних андалузских мувашшахов не квантитативная, а силлабическая, как в испанской поэзии, и их ритм определяется простым подсчетом слогов.

Нетрадиционный характер метрики мувашшаха отмечал и Ибн-Бассам, (ум. 1147), указывая, что не может включить мувашшахи в свою книгу по литературе Андалуса, так как «размеры большинства мувашшахов отличны от поэтических метров арабов» [Куделин 1974: 392]. Особенности метрики большинства мувашшахов отмечает и Ибн-Сана аль-Мульк. По его теории, можно выделить несколько метрических типов мувашшахов. Вначале он делит все мувашшахи на две группы: написанные в соответствии с правилами арабской классической поэзии, и мувашшахи, у которых нельзя определить размер: «Мувашшахи бывают двух видов: первые — это те, что написаны на размеры арабской поэзии, а вторые — это те, у которых вообще нет размера и его невозможно определить» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 33].

Ибн-Сана аль-Мульк отмечает, что мувашшахи, в которых нарушаются нормы классического аруда, — плохие, так как они похожи уже не на мувашшахи, а на мусаммат, поскольку именно метрика является одной из важнейших особенностей мувашшаха как поэтической формы.

«Их сочиняют только слабые поэты» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 33], т. е. те, кто недостаточно хорошо владеет искусством мувашшаха. Для того чтобы эти мувашшахи не были похожи на *мухаммасат*, нужно, чтобы были различные формы ключей-кыфлей. Таких мувашшахов очень мало: в трактате «Дар

ат-Тыраз» встречаются лишь два подобных стихотворения из андалузских мувашшахов и один мувашшах самого Ибн-Сана аль-Мулька.

Ибн-Сана приводит два мувашшаха, написанных на размеры классической поэзии, не указывая, однако, их авторов. Это мувашшах № 24, написанный размером *аль-мадид*, и мувашшах № 25, написанный размером *ар-рамль*.

М. А. Аль-Карим указывает, что в мувашшахах, написанных традиционными арабскими размерами, преобладают малоупотребительные или перевернутые размеры. Наиболее часто встречается «перевернутый» *басыт*, или *рамль*, или *аль-муктадаб*. Таким образом, даже в том случае, когда авторы мувашшахов пользуются традиционными классическими арабскими размерами аруда, они и в этом случае стремятся к тому, чтобы их стихи максимально отличались от структуры других поэтических форм (отметим, что подобное стремление использовать малоупотребительные или перевернутые размеры наблюдалось в арабской литературе и в эпоху так называемых «новых поэтов-обновителей» IX–X вв. (*аль-мухдасуна*), творчество которых также явилось новым этапом в истории арабской классической поэзии).

Некоторые авторы умело используют в своих мувашшахах цитаты из стихов известных поэтов, особенно часто — из так называемых «новых поэтов», *аль-мухдасуна* [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 34], в числе которых, например, Ибн-Кушаджим и др. В этом случае весь цитируемый бейт может быть «вписан» в мувашшах целиком, без изменений. Обычно это происходит в конце стихотворения вместо харджи. Ибн-Сана аль-Мульк приводит в пример мувашшах Ибн Баки (№ 26), в котором в хардже цитируется бейт знаменитого арабского поэта периода обновления Ибн аль-Муатазза (861–908).

Однако чаще цитируемые бейты трансформируются и подгоняются под характерные строфы мувашшаха. Это требует от автора особого умения и искусства. Так, в мувашшахе № 27 Ибн-Баки, написанные размером *тавиль*, два бейта Ибн-Кушаджима трансформированы в целую строфу из трех бейтов (размером *тавиль*) и трехчастного кыфля, в который перенесена рифма

бейтов Ибн-Кушаджима и повторена три раза. При этом размер строфы в мувашшахе Ибн-Баки может быть идентифицирован, однако в этой формуле нельзя найти соответствие в метрической системе размеров аруда аль-Халиля:

[мустафилун фаулян фаулян]

Бейты Ибн-Кушаджима:

/Якулуна таб ва-ль-кясу фи кяффи агиду
 васаутуль-мусанни ва-ль-мусаллиси
 алин
 Фа культу ляхум ляу кунту адмарту таубатан
 абсарту хэзэ кулляху ле бадали/ –
 (Они говорят: покайся, но кубок в изящной руке
 и [звук] голоса [поющих] по двое и по трое
 высок.
 А я сказал им: если бы я и собирался покаяться,
 увидев все это, не стал бы!)

[фаулян мафаилян фаулян мафаилян] — размер тавиль.
 Мувашшах Ибн-Баки:

Калю ва лем якулю сауабан
 Афнайта фи-ль-муджуни-ш-шабаба
 фа культу ляу наувейту матабан
 ва-ль-кясу фи ямини газали ва-с-сауту филь-мусаллиси алин
 ле бадали/
 Они говорят, и они не правы:
 Ты погубил своим беспутством свою молодость.
 А я сказал: если бы я и собирался покаяться
 А кубок справа у моей газели и голос [поющих] по трое [был бы]
 высок,
 то я не стал бы!
 0/0// 0/0// 0//0/0/
 0/0// 0/0// 0//0/0/
 0/0// 0/0// 0//0/0/
[мустафилун фаулян фаулян]
 0/0// 0/0// 0//0/0/
 0/0// 0/0// 0//0/0/

В некоторых мувашшахах постоянно повторяющееся слово или огласовка выводят ту часть кыфля или бейта, в которой она встречается, «за рамки поэтического размера» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 34].

Ибн-Сана аль-Мульк приводит в пример два мувашшаха (№ 28–29), написанные, соответственно, размерами аль-мунсарих и аль-басыт. В одном случае размер нарушает целое словосочетание:

[музаби кафани! — «Мучитель мой, довольно!»]:

/Сабарту ва-с-сабру симатуй-ани

Ва лем акуль лил-мутыли хиджрани

Музаби кафани/

0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 // 0 //

0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 // 0 //

/ 0 // 0 // 0 //

[мафаилян фаилятан фаулю] — размер *аль-мунсарих*.

Но такое сочетание, как 3 w подряд (0 / 0 / 0 /), утверждает автор трактата, невозможно по системе аль-Халиля.

В другом случае Ибн-Сана аль-Мульк отмечает повторение огласовки (*кясры*), которая в паузе нарушает размер (басыт) внутри одной части кыфля, создавая своего рода особый повторяющийся внутренний консоннанс (основанный на гласной фонеме), что в целом не характерно для классической арабской метрики, которая, как отмечал Л. Массиньон, строится целиком на созвучии согласных, «окрашенных преходящими гласными весьма неопределенно» [Массиньон 1978: 56].

/Я вейху саббан иля-ль-барки

ляху назарун

ва фи-ль-букьяи маа-ль-варки

ляху ватарун/

(О горе, с молнией

оно схоже,

И в плаче в гнезде горлицы

ему место!)

0 /// 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 //

4

3

2

1

0 /// 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 // 0 //

(мустафилян фаилян мустаф илян фаилян) — размер *аль-басыт*.

1

2

3

4

Этот стих, таким образом, укладывается в размер аль-басыт, если бы поэт не сделал паузы в середине III стопы, когда этот размер прерывается (поскольку в паузе гласный удлиняется).

Однако бóльшая часть мувашшахов, как указывает Ибн-Сана аль-Мульк, написаны свободными размерами, которые ничем не напоминают арабскую традиционную метрику. Автор трактата признается, что хотел бы изложить их аруд, просчитать его и дать его основы, но это очень трудно сделать, так как: «Их аруд — это мелодия, их размер — музыкальный ритм, и у них нет других связывающих уз, кроме струн» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 35].

Только в сочетании с музыкой, при исполнении таких мувашшахов в сопровождении музыкальных инструментов, можно определить, насколько хорош или плох выбранный ритм и насколько он мелодичен, музыкален и удачен. При этом различаются мувашшахи, у которых размер кыфлей совпадает с размером бейтов: «Так, как будто части кыфлей состоят из частей бейтов» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 35].

В пример Ибн-Сана аль-Мульк приводит мувашшах аль-Ама (№ 30), в котором размер кыфлей и бейтов совпадает:

Кыфль: 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 /
0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 /

(мустафилян фаилян мустафилян фаилян мафаилян)

Бейт: 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 /
0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 /
0 // 0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 /

(мустафилян фаилян мустафилян фаилян) — размер аль-басыт.

Но гораздо лучше, как отмечает автор «Дар ат-Тыраз», те мувашшахи, «в которых размеры кыфлей отличаются от размеров бейтов, и это ясно всякому слушающему» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 36]. Такие стихи могут сочинять только большие поэты: «Те, кто достиг превосходства в этом над своими современниками» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 36].

Так, в мувашшахе № 31 ритм бейтов отличается от ритма кыфлей, и его невозможно определить по системе аль-Халиля:

0 / 0 / 0 // 0 // 0 / 0 // 0 / 0 /

0 / 0 / 0 // 0 / 0 // 0 // 0 / 0 /

1 бейт

* // 0 // 0 // 0 / 0 // 0 //

* // 0 // 0 // 0 / 0 // 0 / 0 /

- // 0 // 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / * 0 / 0 / 0 //

2 кыфль * // 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / * / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0 /

По-видимому, здесь ритм определяется лишь тонически, по ударениям или подсчетам слогов (силлабически), как предлагает считать Г. Гомес.

Можно отметить и в этом аспекте проявление присущего мувашшаху, как особой поэтической форме, приема контраста. Лучшие мувашшахи, как отмечает Ибн-Сана аль-Мульк, это те, в которых кыфли и бейты метрически максимально отличаются друг от друга. При этом не всякое сочетание различных размеров можно считать допустимым в мувашшахе. По-видимому, существовал определенный набор возможных сочетаний размеров, хотя сам Ибн-Сана аль-Мульк лишь косвенно затрагивает это положение: «Те, которые еще недостаточно знакомы с этим искусством, если услышат мувашшах, в котором кыфли и бейты различны по размеру, подумает, что это возможно в любом мувашшахе, и сочинит недопустимое, то, что не гармонирует с напевом, так что его бездарность выявится при исполнении» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 36].

Метрические различия кыфлей и бейтов особо подчеркивались при исполнении мувашшаха с музыкальным сопровождением. Очевидно, каждому поэтическому размеру соответствовал не только определенный набор возможных сочетаемых друг с другом размеров, но и определенный музыкальный гармонический лад, темп и ритм. В подтверждение этого Ибн-Сана аль-Мульк пишет: «Певец при исполнении на некоторых инструментах [прежде всего щипковых, где нужно перестраивать струны для того, чтобы сменить лад или тональность. — *М.Н.*] должен перестраивать струны всякий раз, когда заканчивается кыфль и начинается бейт и когда кончается бейт и начинается кыфль. Это положение следует отметить и учитывать» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 36].

Кыфль и бейт, написанные разными размерами, исполняются также и на разные музыкальные лады, так что певец, исполняя мувашшах, должен перестраивать свой инструмент 10–12 раз, в зависимости от числа кыфлей и бейтов в мувашшахе. Таким образом, в хорошем мувашшахе должны действовать законы сочетаемости не только поэтических размеров, но и музыкальных ритмов и родов. В оценке мувашшаха наряду с поэтическими критериями большую роль играет музыкальная гармония. В трактате «Дар ат-Тыраз» постоянно подчеркивается связь метрики мувашшаха с музыкой. Ибн-Сана аль-Мульк явился первым восточноарабским поэтом, который при исследовании искусства мувашшаха обнаружил, что его сочинение основано на музыкальном исполнении: «Большинство мувашшахов строятся так, чтобы быть исполненными под аккомпанемент орга, и исполнение их без орга “фальшиво” и “подражательно» [Аль-Карим 1959: 111].

В трактате Ибн-Сана аль-Мульк специально подразделяет мувашшахи на 2 группы:

1 — большая часть из них, как он пишет, не зависит от музыки, и они ничего не потеряют, если будут исполняться без музыки;

2 — другая часть — это мувашшахи, которые не положены на музыку в том виде, как они написаны, и их исполнение возможно лишь «при помощи не имеющих смысла слов, которые служили бы опорой для музыки и подспорьем для певца» [Ибн-Сана аль-Мульк 1978: 37].

Все это указывает на определяющую роль музыки в этих мувашшахах (видимо, сравнительно поздних), так как здесь уже не поэтический текст формирует мелодику, как это было на ранних этапах развития песенно-поэтических форм [Еолян 1977: 46], а, наоборот, поэтический текст как бы подгоняется под мелодию, и для этого дополнительно сочиняются слова. Именно в мувашшахе, как отмечает И. О. Еолян, по сравнению с другими песенными формами средневековой арабской поэзии музыка оказывается меньше всего подчиненной литературе [Еолян 1977: 45].

Однако Ибн-Сана аль-Мульк как профессиональный литератор, а не музыкант, не уделяет этим мувашшахам большого внимания и, видимо, не считает их совершенными с литера-

турной точки зрения. При исследовании мувашшаха он переносит основное внимание на собственно литературный, поэтологический, аспект этой формы. Видимо, на Арабском Востоке мувашшах получил распространение в большей степени как чисто литературная форма, в то время как в Андалусе он бытовал как особый вид песенной поэзии. Особенность среды, в которой бытовал мувашшах, заключалась в том, что слушатели и исполнители должны были одновременно разбираться и в музыке, и в поэзии, чтобы оценить особые выразительные приемы как поэтического текста, так и музыкального сопровождения (смена ладов, гармоний, контрастный ритм и др.). В то же время мувашшах, возникнув в арабо-мусульманской Испании, создавался изначально на основе андалузской музыки, достаточно специфичной для восточного слушателя. Перейдя на Восток, мувашшах бытовал либо как чисто литературная поэтическая форма (ведь и для Ибн-Сана аль-Мулька представляет интерес именно эта сторона поэтики мувашшаха), либо исполнялся под специфическую музыку, характерную для восточной музыкальной школы, утратив таким образом свой самобытный андалузский характер.

Уделяя внимание анализу только лишь поэтического текста мувашшаха, без учета его музыкальной стороны, Ибн-Сана аль-Мульк тем самым как бы «приглушает» эффект контрастности бейтов и кыфлей мувашшаха, который ярко подчеркивал его музыкальное сопровождение. Он отмечает связь метра с музыкой только в тех мувашшахах, где он сам не может его определить по системе аруда аль-Халиля. Видимо, эти мувашшахи не могли быть описаны, исходя из норм арабской классической количественной метрики, и близки к силлабической метрике, которую Ибн-Сана аль-Мульк не может объяснить. Поэтому он и ссылается на то, что их размер выявляется лишь при музыкальном исполнении, а иначе его определить невозможно.

Противопоставляя в целом мувашшахи «арабской поэзии» (классической. — *М.Н.*), Ибн-Сана аль-Мульк утверждает, однако, что большинство мувашшахов написаны размерами, «которые легко различимы на слух /.../ и не нуждаются для своего определения в подсчете метра» [Ибн-Сана аль-Мульк 1978: 37].

У остальных мувашшахов размер может быть определен лишь при исполнении с музыкой: «Это мувашшахи с путанными, неясными размерами, разорванной тканью, где дурное не отличимо от хорошего, где начало размера и где конец [...]». В стихах такого рода можно отличить правильное от плохого только с помощью мелодии, и то, что на первый взгляд кажется нескладным, обусловлено требованиями мелодии, и при пении эта нескладность исчезает, и то, что казалось некрасивым, становится гармоничным и правильным — то, что было неправильным, где каждое слово встает на свое место» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 37–48].

«Такие мувашшахи очень красивы, и их сочиняют лишь поэты, обладающие тонким вкусом, и первый среди них — Аль-Ама» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 38].

Ибн-Сана аль-Мульк приводит в пример мувашшах Аль-Ама (№ 32), в котором невозможно ни определить метр, ни даже уловить хоть какую-нибудь определенную системную метрическую последовательность:

0 / 0 // 0 /	0 / 0 // 0 / 0 /	0 / 0 // 0 / 0 /
// 0 // 0 / 0 /	0 /// 0 //	0 // 0 / 0 /
// 0 / 0 /// 0 / 0 ///	0 // 0 // 0 //	

(При этом начальные строки этого мувашшаха условно укладываются в формулу **мустафилян фаулян мафаилян мафаилян**).

На основе теоретических исследований Ибн-Сана аль-Мулька можно выделить четыре метрических типа мувашшахов:

1. Мувашшахи, которые написаны полностью в соответствии с нормами классического аруда. Таковых сравнительно мало (№ 24, 25 и некоторые другие).

2. Мувашшахи, в которых классический размер нарушается в большей или меньшей степени, но его все же можно определить на основе метрической системы аль-Халиля. При этом иногда определенный размер можно проследить на протяжении целой строчки (хотя и с незначительными нарушениями, например в мувашшахе № 29). В других случаях классический размер можно выделить лишь в начале строки (например, мувашшах № 28 начинается размером *мунсарих*), но этот размер выдержан

не до конца. В этом случае «неритмичность» концовки каждой строки призвана особо подчеркивать ритмичность ее начала.

3. Мувашшахи, написанные на размеры, которых нет у аль-Халиля, но которые, тем не менее, различимы на слух (мувашшах № 31).

4. Мувашшахи, размеры которых нельзя различить на слух и идентифицировать. Эти размеры могут быть различимы лишь при музыкальном исполнении, когда можно удлинить, сократить или вообще выпустить некоторые звуки, чтобы подогнать стих под определенный метр.

Таким образом, если в первом и втором случаях размер мувашшаха можно определить на основе классической системы метрики, выработанной аль-Халилем, то в третьем и, особенно, в четвертом случаях, можно говорить о «неарабском» или, по меньшей мере, неклассическом характере метрики этих мувашшахов, в которых отклонение от классической системы стало нормой, зафиксированной в поэтике этой формы. Видимо, в этих случаях можно говорить об андалузском влиянии силлабической метрики на классическую просодию арабов [Куделин 1974: 393]. Г. Гомес полагает, что размер этих мувашшахов определяется простым подсчетом слогов, как в испанской поэзии. Именно на основе анализа этой части мувашшахов Г. Гомес делает вывод о существовании мувашшахов, написанных **силлабическими** метрами. Свидетельства арабских средневековых филологов о стремлении авторов мувашшахов выйти в своих стихах за пределы классических метров, видимо, подтверждают точку зрения Г. Гомеса. Дополнительные доказательства этого можно найти в других его работах, посвященных метрике заджаля. См. [Куделин 1974: 393].

Возможно, на размеры мувашшахов оказывала влияние и ритмико-гармоническая система европейской музыки, поскольку определяющая роль музыкальной мелодики характерна больше для западной системы арабского искусства пения. Здесь можно привести высказывание средневекового писателя-прозаика, богослова, одного из основателей средневековой арабской литературной критики аль-Джахиза (775–868) из его книги «Китаб аль-баян ва-т-табйин» («Книга ясности и разъяснения») (см.

10, 116). Вот что он пишет в ней о различиях между восточной и западной системами арабского и европейского искусства пения: «Пение арабов отличается тем, что они скандируют точно определенный музыкальный ритм на определенный поэтический размер и накладывают размеренное на размеренное» [Аль-Карим 1959: 116].

На том, что отличие размеров мувашшаха от размеров из системы аль-Халиля связано с тем, что они основывались на музыкальных, а не на поэтических ритмах, строит свою теорию возникновения мувашшаха и Фуад Раджа'и [Аль-Карим 1959: 116].

На основе классификации Ибн-Сана аль-Мульк можно сделать вывод о том, что метрика мувашшахов, приводимых в «Дар ат-Тыраз», отличается от метрики классической арабской поэзии не столько тем, что сами размеры мувашшахов не похожи на образцы, известные по системе аль-Халиля. Так, Ибн-Сана аль-Мульк утверждает, что в большинстве случаев размеры мувашшахов можно определить (первый, второй и — частично — третий типы). Однако мувашшахи отличаются необычной аранжировкой этих размеров, их сменой на протяжении одного стихотворения. Не случайно Ибн-Сана аль-Мульк особо подчеркивает, что лучшие мувашшахи — это именно те, в которых кыфли и бейты написаны разными размерами, достигая таким образом эффекта максимального контраста.

Нарушение размеров, кажущаяся аритмичность некоторых строк, разное количество стоп одного и того же размера в частях кыфлей или звеньях бейтов — все это лишь подчеркивает изысканный ритм всего стихотворения, когда асимметричность и дисгармония отдельных частей оттеняют симметрию и гармонию целого. При этом следует отметить наличие стихов, размер которых может быть определен и на основе силлабической метрической системы. Однако таких мувашшахов в книге Ибн-Сана аль-Мульк сравнительно мало, и обычно подобный силлабо-тонический элемент встречается в мувашшахах, написанных частично квантитативной метрикой (см. мувашшахи № 28, № 31).

Характерно также и то, что Ибн-Сана аль-Мульк не только не называет мувашшахи, размер которых невозможно определить

по классической системе аруда аль-Халиля, слабыми или плохими, но, напротив, он всячески подчеркивает красоты и изысканность их нетрадиционной метрики и восхваляет их авторов.

Таким образом, именно нетрадиционная аранжировка классических форм арабской метрики позволяет считать искусство мувашшаха новым этапом в развитии арабской классической поэзии, тем высоким искусством, которое «открыло перед арабским стихом новые горизонты и освободило его от оков традиции» [Ибн-Сана аль-Мульк 1948: 19].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга Ибн-Сана аль-Мулька «Дар ат-Тыраз фи амаль аль-мувашшахат» («Обитель образцов в искусстве сочинения мувашшахов») является важным источником для научного изучения особенностей поэтической формы андалузского мувашшаха в том виде, как он был воспринят на Арабском Востоке (Машрикe), в Египте конца XII в. Этот трактат отражает особенности поэтики мувашшаха как жанра на сравнительно позднем этапе его развития, когда он бытовал и в Магрибе, и на Арабском Востоке как законченная, вполне сложившаяся поэтическая форма, имеющая уже значительную традицию.

На материале этого трактата можно проследить отмеченную Г. Гомесом тенденцию «реадсорбции» жанра мувашшаха, включения его в традицию классической арабской литературы путем канонизации наметившихся особенностей его развития, формализации основных моментов его поэтической формы.

Знаменательно, что такой теоретический труд появился не в самом Магрибе, не непосредственно в среде бытования жанра мувашшаха, где он был уже поэтической реальностью, а на Арабском Востоке, Машрикe, в Египте, где эта форма была новой, непривычной, нетрадиционной, и поэтому привлекала особое внимание филологов, литературных критиков и исследователей литературы.

При этом мы видим, что в процессе создания нормативной поэтики мувашшаха из поэтического канона этой жанровой формы исключаются некоторые специфические черты, незна-

комые и чуждые восточной поэтической традиции, что ведет к исчезновению особенностей этой поэтической формы и ее перерождению.

Целью автора трактата является утверждение жанра мувашшаха в классической литературной традиции как явления «высокой» поэзии, подчеркнуть моменты, сближающие его с классической арабской традицией, в частности в трактовке характерных для арабской поэзии тем, в употреблении размеров системы аруда аль-Халиля, цитировании выдающихся арабских поэтов, например Ибн-аль-Муатазза.

В таком виде, как он трактуется в теоретическом трактате Ибн-Сана аль-Мулька, мувашшах вполне укладывается в рамки классической арабской поэзии.

Особенности, отличающие мувашшах от норм классической арабской поэзии, канонизируются в поэтике этой формы и становятся явлением «высокой» литературы. В их числе: нетрадиционные размеры, особенности поэтики харджи, употребление разговорного языка. Все художественные приемы строго закрепляются правилами поэтического канона: даже прием неожиданности в хардже становится обязательным, частично теряя таким образом сам канонизированный эффект неожиданности. Само нарушение нормы, например в метрике, становится нормой и фиксируется как таковое в поэтике мувашшаха как специфического жанра.

Формализация ряда моментов поэтической формы мувашшаха в трактате «Дар ат-Тыраз» проявляется и в большем по сравнению с андалузскими образцами ограничении объема стихотворения, в строгом разграничении строфики (в мувашшахах Ибн-Сана аль-Мулька не встречается ни одного случая переноса из строки в строку — *enjambement*), сферы употребления литературного языка и просторечия, в утверждении принципа заимствования харджи, размеров, мотивов и тем мувашшахов у других авторов.

В области метрики мувашшахов автор трактата стремится разработать и дать читателю определенную систему их аруда, систематизировать разнообразные и разнородные метрические

модели, встречающиеся в мувашшахе, хотя подчас, по его собственному признанию, этого сделать невозможно.

Характерно и желание Ибн-Сана аль-Мулька приобщить мувашшах к традиционной поэзии также и в плане тематики. Так, автор стремится узаконить наиболее часто встречающийся тип мувашшаха: любовный зачин-*насиб* — панегирик-*мадх* — возвращение к *насибу*. Хотя здесь и не указывается на обязательное для андалузской поэзии характерное сопровождение *насиба* описанием природы, а предпочтение отдается более привычному для восточной арабской поэзии сочетанию с темой вина. Особенности тематической организации мувашшаха по сравнению с другими видами поэзии Ибн-Сана аль-Мульк стремится сделать поэтической нормой, канонизирует их, закрепляя как формальные модели.

Стремление свести разнообразие андалузских мувашшахов к ограниченному числу моделей проявляется на протяжении всего трактата и даже в некоторой степени определяет его композиционную структуру. Ибн-Сана аль-Мульк видел свою особую заслугу в том, что на каждый образец андалузского мувашшаха из первой части трактата он приводит во второй части такой же, но «свой» образец. Таким образом он как бы канонически закрепляет данную модель мувашшаха, но, с другой стороны, тем самым утверждает подражательность своих собственных стихов по отношению к андалузским первоисточникам. Однако при этом сама эта неспособность достичь мастерства андалузских авторов мувашшахов также возводится им в своеобразный принцип.

Наиболее андалузские черты мувашшаха — нетрадиционные размеры, особенности тематики, *харджи* на романском языке и т. д. в трактате Ибн-Сана аль-Мулька практически исчезают. В значительной степени снимается контрастность, определяющая поэтику мувашшаха в отличие от других норм классической поэзии, тяготеющей к единству (контраст *кыфлей* и *бейтов*, литературного арабского языка и просторечия, тематическое противопоставление начальных стихов мувашшаха и *харджи* и другие особенности).

В результате живая андалузская песенно-поэтическая форма становится искусственной, неестественной при попытке подогнать ее под строгие нормы поэтического канона «высокой» литературы, уравнивать с другими видами классической поэзии. Фактически неизменной остается лишь система рифмовки и сам принцип строфической организации стихотворения, т. е. именно те моменты, которые могут быть выведены из развития самого арабского классического стиха. В такой форме мувашшах бытует и на Арабском Востоке, где он замыкается в себе, так что его развитие переходит в бесконечное повторение и копирование определенных моделей, признанных образцовыми с точки зрения утвержденного поэтического канона этого уникального жанра.

Другие же особенности мувашшаха трансформируются, подгоняются под нормы канона классической арабской поэзии. При этом он теряет свою непосредственность, жизненность, самобытность как характерное явление арабо-испанской культуры средневекового Андалуса.

Эти тенденции можно проследить и выявить на материале трактата Ибн-Сана аль-Мулька, и в этом заключается его историческое значение для исследователей жанра мувашшаха.

На Арабском Востоке мувашшах становится явлением общеарабской классической поэзии, утрачивая свои андалузские корни. В таком виде он предстает, например, в поэтическом творчестве Ибн-Сана аль-Мулька. В трактате «Дар ат-Тыраз» Ибн-Сана аль-Мульк исследует и принимает мувашшах лишь как явление классической арабской культуры и литературы. Он полностью игнорирует возможные факторы испано-романского влияния на возникновение этой формы. В этом отношении его труд также представляет интерес для исследователей истории возникновения и развития жанра мувашшаха.

Между тем справедливо утверждение А. Б. Куделина о том, что мувашшах не был ни результатом механического смешения двух равнозначных поэтических традиций, ни чисто арабским произведением со случайными романскими элементами, поэтому, «перейдя на Восток, мувашшах не просто потерял что-то из романской, европейской, своей части, а претерпел органиче-

ские изменения, затронувшие всю его систему в целом [Куделин 1974: 412]. Для изучения процесса сочетания двух поэтических традиций необходимы также глубокие исследования такой уникальной строфической формы андалузской поэзии, как заджаль, в контексте процесса длительных исторических взаимосвязей арабской и европейской лирики, определения их масштабов и роли в истории мировой литературы и культуры.

Дальнейшие исследования в этом направлении, несомненно, важны для изучения общих проблем возможностей и путей взаимосвязей, контактов и взаимовлияния между культурными традициями различных народов этого и других регионов мира.

Место «Послания о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда в процессе становления и развития оригинальной андалузской литературы

Научное исследование уникального памятника средневековой арабской литературы Андалуса «Послание о двойниках и злых духах» («Рисалат аттаваби ва-з-заваби») поэта и теоретика литературы Ибн-Шухейда (992–1034) предполагает не только определение его места в процессе становления оригинальной андалузской литературы, но и анализ ряда его существенных стилистических особенностей. (В подобном контексте под «стилем» в данной работе понимается определенный русским литературоведом А. Квятковским принцип мироотношения художника, выступающий в литературном произведении в качестве зримого и ощутимого единства всех главных моментов его художественной формы) [см.: Квятковский 1966].

Для понимания места и значения этого произведения в контексте культурной и литературной жизни средневекового Магриба необходимо помнить о том, что в среде отечественных и зарубежных, в том числе и арабских, востоковедов историю развития арабской литературы в Испании принято делить на три основных периода:

VIII — конец X в. — период упрочения и распространения на арабо-мусульманском Западе, Магрибе, восточноарабской традиции, принесенной

арабскими и берберскими завоевателями Иберийского полуострова;

XI — середина XII в. — период так называемого «обновления» или становления оригинальной андалузской литературы;

XII–XV вв. — период упадка арабо-мусульманской литературной традиции в Андалусе.

При этом первый период порой называют также периодом «подражания» в отличие от следующего за ним периода «обновления», возникновения на арабо-мусульманском Западе оригинальной самобытной литературы.

Однако следует учитывать, что «оригинальность» арабо-испанской литературы понимается не в смысле ее отличия от остальной литературы арабов. В этом понимании арабо-испанская классика была и оставалась традиционной на всем протяжении своей истории. В свою очередь, так называемое «подражание» никогда не означало слепого копирования восточных оригиналов. Напротив, оно понималось магрибинскими авторами как равноправное соперничество с восточноарабской поэзией.

Таким образом, оригинальность андалузской литературы следует рассматривать в рамках классической восточноарабской литературы, которая была непосредственным источником литературного процесса в арабском Андалусе и оставалась здесь высокоавторитетной на протяжении всего периода господства мусульман в Испании.

Подобной же точки зрения придерживается большинство как арабских, так и западноевропейских востоковедов, в числе которых, например, такой авторитетный исследователь, как Леви-Провансаль. Он справедливо отмечал, что было бы неразумным пытаться выявить присущие арабо-испанской культуре оригинальные черты, не указывая в то же время на то определяющее значение, которое имела в мусульманской Испании великая традиция восточного арабского классицизма.

В этом контексте можно определить указанный период «обновления» как время возникновения в андалузской литературе новых, оригинальных черт и ее становления в рамках общеарабской классики.

Начало этого периода совпало с большими политическими потрясениями в Андалусе, с драматическим распадом Кордовского халифата Амиридов, с войнами и междоусобицами так называемой «берберской смуты» (араб. *фитны*), длившейся более двух десятилетий (1010–1030-е гг.), и с последующим распадом страны на мелкие удельные княжества.

Крупнейший специалист по арабской средневековой поэзии А. Б. Куделин в своей работе «Классическая арабо-испанская поэзия (конец X — сер. XII в.)» [Куделин 1973] отмечал, что период межарабской смуты и последовавший за распадом Кордовского халифата режим правления мелких удельных княжений (*мулук ат-таваиф*) привел к застою и регрессу в сферах политики и экономики. Однако, учитывая это положение, следует отметить и тот факт, что это был не только период политической раздробленности, но и время культурного подъема отдельных андалузских городов, их автономизации как культурного возрождения доисламской полисной традиции в новых условиях.

«XI век в области науки и литературы ознаменовал новую стадию подъема и развития, обусловленную возрастанием роли культурных центров и оживлением придворной жизни в многочисленных удельных владениях.

В это время в Испании возникла сильная “андалузская партия”, которая решительно выступала против “восточной опеки” за признание равноправия арабо-испанской литературы в рамках арабской классики» [Куделин 1973: 19].

Один из первых авторов, творчество которых относят к периоду становления оригинальной андалузской литературы, — Абу Амир ибн-Аби Мерван Ибн-Шухейд (992–1034), получивший заслуженную известность и как поэт, и прозаик, и литературный критик.

Поэзия Ибн-Шухейда во многом традиционна, и это позволяет исследователям отнести ее еще к предшествующему периоду «подражания» (или укоренения восточноарабской традиции в Андалусе). Однако в его прозе уже можно отчетливо проследить новые черты, свойственные оригинальной андалузской литературе. Именно они во многом определили в дальнейшем ее самобытный характер. В этом отношении можно назвать

его «Послание о двойниках и злых духах» одним из первых известных нам произведений собственно андалузской литературы.

Творчество этого автора действительно стоит у самых истоков нового периода в развитии арабской литературы Андалуса. Как отмечает А. Куделин, «он интересен даже своей судьбой, как живой участник событий, имевших громадное значение для всей мусульманской Испании» [Куделин 1973: 20].

Детство Ибн-Шухейда прошло в атмосфере изысканной роскоши, окружавшей его отца — влиятельного везира при блестящем дворе Амиридов. Однако судьба юноши трагически переменилась после взятия берберскими войсками Кордовы. С тех пор практически вся его сознательная жизнь проходила в скитаниях, охвативших практически весь тревожный период фитны, смутного времени. Поэт скончался вскоре после долгожданного возвращения в свой родной город — в 1034 г., в уже начавшийся период правления удельных князей — *мусул та-таваиф*, когда установление нового политического режима отдельных мелких правителей привело к оживлению полисных традиций.

Бурные события этой эпохи отразились, конечно, не только на личной судьбе автора, но и на всем его литературном творчестве. Поэтому по написанному им уже в конце жизни (1028 г.) произведению «Послание о двойниках и злых духах», несомненно, можно судить не только об общих особенностях его мировоззрения, но и о тех принципах, которыми он руководствовался в своем литературном творчестве.

Анализ содержания памятника позволяет увидеть, что в «Послании о двойниках и злых духах» собрано множество поэтических и прозаических отрывков из произведений как самого Ибн-Шухейда, так и других известных арабских поэтов и прозаиков. Мы можем встретить здесь всех, начиная от доисламских поэтов (Имр уль-Кайса, Тарафы), признанных классиков (Абу Таммама) вплоть до современников самого Ибн-Шухейда (Ибн-аль-Ифлили).

По существу, это произведение является поэтическим трактатом, облеченным в форму вымышленного путешествия в страну джиннов. В нем автор обращается к традиционному древнеарабскому преданию о шайтанах, таинственных духах поэтов.

Уже в самом начале произведения он напоминает предполагаемому читателю широко распространенное среди арабов мнение о том, что литературное творчество не под силу простому смертному. Это духи, сверхъестественные силы вещают устами поэтов, когда они творят свои произведения. Да и сам автор признается, что может создавать хорошие стихи только в определенном состоянии духа.

Затем он предлагает вниманию своего друга (адресата данного послания) Абу Бакра рассказ о некоем «чуде из чудес» — о встрече со своим собственным двойником по имени Зухейр ибн-Нумейр и о путешествии с ним в ту страну, где обитают духи поэтов. Там Ибн-Шухейд встречается с двойниками известных поэтов и прозаиков, с джиннами-критиками и даже с джиннами-животными. Именно эти встречи и несут главную смысловую нагрузку в произведении. Они служат основной идейно-художественной цели автора — цели самоутверждения как художника слова, не уступающего в мастерстве признанным авторитетам Арабского Востока.

Подобное стремление к ориентации и самоутверждению в рамках классической арабской литературной традиции, попытка дать ее анализ, выработать свой собственный взгляд на нее, дать ей свое истолкование — непосредственно связывает творчество Ибн-Шухейда с литературными исканиями его эпохи и последующих поколений андалузских литераторов.

Андалузская критика, одним из создателей которой стал и сам Ибн-Шухейд, уже начиная с XI в. ставит своей целью доказать, что андалузская литература не менее богата, интересна и разнообразна, чем восточная. Эти цели достигаются путем сравнения при сопоставлении новой андалузской поэзии с известными образцами восточной арабской классики.

Подчеркнем, что подобная идея утверждения равноправия арабо-испанской литературы в рамках общеарабской классической традиции, стремление к переориентации, переосмыслению некоторых моментов традиционной арабской культуры, поиск критериев самостоятельности, независимости суждений и оценок лежит в основе всего процесса становления оригинальной арабо-испанской литературы Средневековья.

Именно это стремление приводит, по существу, к смещению акцентов, нетрадиционности отбора и аранжировок различных элементов восточноарабской культуры, к некоторой детрадиционализации восточной традиции.

В этом аспекте ряд моментов, структурирующих художественную форму «Послания о двойниках и злых духах», представляется весьма интересным для анализа.

В рамках подобного характерного стремления андалузского автора к обновлению как возвращению к началу, «изначальности», следует рассматривать также и один из основных моментов содержания трактата Ибн-Шухейда, а именно его анализ традиционных взглядов на поэтическое творчество. С этой точки зрения все «Послание о двойниках и злых духах» можно понимать как развернутую реализацию того художественного приема, который отечественными структуралистами вслед за создателем этого термина лидером формалистов В. Шкловским был определен как «остранение».

Видимо, неслучайным было уже само обращение Ибн-Шухейда к легенде о двойниках, так как с ней во многом связаны традиционные представления арабов о сущности поэзии, возникшие еще в незапамятные времена доисламской джахилии. В существование сверхъестественной, таинственной силы, которая вещает устами поэтов, верили и мусульмане. Отголоски этих представлений проникли, по-видимому, и в Европу. Именно в этом смысле можно вспомнить здесь слова Фауста у Гете: «Жду от духов слов и сил».

Пророк Мухаммад всячески отрицал «обвинения» в поэтическом характере своих проповедей, сопоставления его с поэтами, а подобное сопоставление легко могло возникать, поскольку сам пророк утверждал, что проповеди диктует ему высшая сила, сам Аллах. В этом отношении интересно сравнить начало Первой суры священного писания мусульман Корана, предваряемой одним словом, приписываемыми архангелу Джебраилу, — «Гласи!» (араб. *Икра!* — «читай, выкрикивай») — со словами двойника Ибн-Шухейда, который начинает диктовать поэту стихи словом «Говори!» (*куль!*).

Видимо, стремясь отмежеваться от бывших в то время вполне обыденными представлений о поэтическом «вдохновении» как наитии джиннов, которые не смогли бы убедить его современников в божественной, благостной природе его проповедей, а также в целях сохранения чистоты новой монотеистической религии, отмежевываясь от прежних культов и верований, Пророк мусульман объявил поэтов приспешниками сатаны и неоднократно предрекал им место в аду. Ибн-Шухейд уже не мог пользоваться термином «шайтан» в безобидном нейтральном смысле, как это бытовало в среде джахилийских арабов. И он дает свои собственные названия этим же сверхъестественным силам: «двойники», «спутники поэтов» (*таваби, асхаб аш-шуара*). При этом в своем трактате он придает каждому из них свое конкретное физическое воплощение и вполне зримый образ.

Так, первоначально создается впечатление, что автор приводит рассказ о путешествии в страну джиннов в подтверждение древней легенды. Однако дальнейшее развитие повествования через постепенное смещение акцентов ломает рамки традиции и приводит, фактически, к противоположным результатам.

Изначально реальный план повествования (обращение к другу, рассказ о детстве, воспоминания о годах учения) сменяется планом фантастическим, нереальным, причем элементы фантастики все более усиливаются по мере развития повествования. Фантастическим является уже самый момент появления двойника Ибн-Шухейда (должно быть, это одно из наиболее ранних появлений мотива явления нечистой силы к автору в ученой литературе Европы, хотя и принадлежащий восточной традиции).

Первый возглас этой нечисти:

— Дрожишь ты, о сын человеческий?

Он напоминает нам о знаменитом пушкинском вопросе «Дрожишь ты, Дон Гуан?» Но характерен и ответ Ибн-Шухейда — не столь героический, сколь философский:

— Ей-богу, нет. Каждому слову свое время. Как и человеку [Ибн-Шухейд, Рисалат [б. г.]: 3].

К фантастическим, сказочным принадлежит и мотив заклинания, не получивший, правда, своего полного развития, а также моменты появления и исчезновения двойников, например характерное появление двойника знаменитого арабского поэта-классика аль-Бухтури:

Разверзлись воды источника, и оттуда глянуло на нас лицо юноши,
ясное, подобно молодому месяцу.

Также узнаваем и волшебный мотив путешествия — полет на спине удивительного коня. (Этот мотив может быть представлен как развернутая метафора быстрого бега коня, который словно «летит» вдаль.)

...и он сказал: “Садись на спину коня”. И мы отправились на нем,
и понес он нас как птица, разрезая пространство за пространством,
пересекая пустыню за пустыней, покуда я не увидел землю, не похожую на нашу [Ибн-Шухейд, Рисалат [б. г.]: 5].

Этот мотив полета, пути-дороги с остановками выполняет в «Послании о двойниках...» не только связующую, но и обрамляющую функцию. Таким образом, это произведение принимает форму «путешествия» (ар. рихля), некоего единого пути с отдельными остановками.

Подобный фантастический момент еще более усиливается обыденным, непринужденным тоном повествования, столь несвойственным нормативной стилистике средневековой словесности. Автор доверительно признается своему старому другу в том, что он по своему усмотрению выбрал лишь несколько встреч из тех, которые остались у него в памяти, и что приводит лишь некоторые из них, так как ограничен размерами письма. Тем самым создается впечатление произвольного, непредвзятого отбора и описания встреч с двойниками тех или иных поэтов и прозаиков. В этом отношении характерны начальные диалоги, как бы зачины каждой встречи, построенные по типу:

Зухейр:

— Кого ты хочешь еще (повидать)?

Абу Амр:

— Двойника Тарафы.

Далее следует описание встречи с двойником поэта Тарафы.

Однако нам очевидно, что здесь в значительной мере присутствует момент отбора, поскольку автор лучше всего помнит те встречи, которые для него наиболее интересны. В их числе встречи с двойниками Имр уль-Кайса, Абу Таммама, аль-Бухтури, Абу Нуваса, аль-Мутанабби, аль-Джахиза, Бади аз-Замана и других крупнейших представителей средневековой литературной традиции арабов. Такой подбор авторов, представляющих именно восточноарабскую традицию, вряд ли является случайным. Большинство этих авторов, по свидетельствам самих андалузских исследователей той поры, пользовались наибольшей известностью в Андалусе. Так, Абу Бакр аль-Хайр (1108–1179) называет в числе наиболее авторитетных и популярных в Андалусе того времени авторов и произведений собрания муаллак, антологию и диван Абу Таммама, диваны аль-Маарри, аль-Мутанабби, Абу Нуваса, аль-Бухтури и др. Поэтому, если на первый взгляд нам кажется, что в произведении Ибн-Шухейда выбор того или иного поэта ничем особо не мотивирован, кроме произвольного желания самого автора послания, то на самом деле такой подбор, видимо, объясняется и тем интересом, которым они пользовались в среде андалузских филологов, ученых, ценителей словесности. Все эти факты лишний раз свидетельствуют в пользу того, что сами желания и творческие интересы Ибн-Шухейда находились непосредственно в области актуальных литературных исканий его современников.

Таким образом, форма вымысла наполняется в «Послании о двойниках...» исторически конкретным содержанием. За кажущейся немотивированностью, произвольностью, спонтанностью мотивов и построений открывается особая обусловленность, вполне определенная закономерность, но при этом исчезает момент непостижимости, таинства, волшебства...

Автор, по существу, отрицает мистический, потусторонний характер поэтических сил. Та неведомая таинственная земля, где, по прежним представлениям арабов, живут двойники поэтов, оказывается отнюдь не коранической преисподней — в «Послании...» Ибн-Шухейда она вполне реальна и даже очень привлекательна:

...и я увидел землю, не похожую на нашу, с ветвистыми деревьями и душистыми цветами, и вдохнул воздух, не похожий на наш... [Ибн-Шухейд, Рисалат [б. г.]: 5].

Самим ее обитателям, джиннам, хорошо известны все события, которые происходят в реальном мире людей. Например, двойник Абу Нуваса знает о том, что Ибн-Шухейд сидел в тюрьме (возможно, что интерес его к этой стороне биографии автора «Послания...» объясним и определенными соответствиями с некоторыми не самыми приятными эпизодами жизненного пути его собственного «подопечного»).

Читатель произведения Ибн-Шухейда видит, что все духи и двойники оказываются здесь вполне обыденными реальными существами, не чуждыми простых человеческих слабостей. Одни из них тщеславны, другие робки или заносчивы. При этом каждый из них занят каким-либо собственным делом: двойник аль-Мутанабби преследует врага, дух Абу Нуваса выходит мертвецки пьяным. Двойник Ибн аль-Ифлили увлечен литературной критикой.

Потусторонний мир оказывается отражением реального, причем довольно правдивым и точным.

Здесь можно наблюдать, как традиционные представления о необычности поэтического творческого процесса обретают реальность, принимая фантастическую форму, переходящую в сферу некоего веселого абсурда. И тогда сама традиция начинает восприниматься читателем как фантастика, творческий вымысел. Можно увидеть, как андалузские авторы перестают довольствоваться традиционными подходами и трактовками процесса художественного творчества арабскими филологами — их современниками. Именно это характерное для андалузской культуры стремление к переосмыслению традиционных понятий, попытка дать им собственное истолкование легко прослеживается на материале «Послания о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда.

Лишая таинственные силы их сакрального характера, придавая духам и демонам человеческие черты, автор тем самым обращает внимание на способности, таланты самого человека.

И прежде всего он утверждает здесь значимость собственного таланта и поэтического мастерства. Видимо, Ибн-Шухейд делает это не только из понятного чувства тщеславия, присущего в той или иной мере любому художнику. Автор «Послания...» стремится не нарочито противопоставить себя представителям классической литературной традиции, он исподволь сравнивает, сопоставляет различные поэтические тексты и дает им свои оценки, хотя и скрытые за внешней увлекательной фабулой. Действительно, в его произведении судят и оценивают стихи нашего поэта двойники и духи, но ведь сами их оценки уже заранее предугаданы и оценены Ибн-Шухейдом, который в зависимости от этого и выставляет своих героев-двойников в соответствующем виде — от героического до гротескного.

Важнейший момент противопоставления, поэтического состязания, который конкретизируется в эпизодах поэтических поединков, — едва ли не основное художественное средство, которым пользуется автор «Послания о двойниках и злых духах» для раскрытия своих эстетических представлений.

Сравнивая свое собственное творчество с признанными классическими образцами, утверждая приоритет таланта художника, его врожденной способности чувствовать поэзию, над схоластической ученостью книжников, над сухим, формальным подходом к оценке поэтических произведений, Ибн-Шухейд разбивает традиционные представления о сущности высокой поэзии. Он проводит очевидную грань между литературным ремеслом и подлинным художественным творчеством.

Но Ибн-Шухейд показывает, что эти понятия не знакомы арабским филологам — представителям традиционного направления.

Так, двойник Ибн аль-Ифлили начинает разговор с Ибн-Шухейдом с традиционных вопросов:

У кого ты учился?

Знакомы ли тебе труды Сибавейхи?

Ответы Ибн-Шухейда нарочито резки, презрительны. Он и вовсе отказывается отвечать, поскольку подобные вопросы, будучи традиционными критериями оценки средневекового арабско-

го литератора, поэта, ничего не могут сказать ни о поэтическом мастерстве, ни о таланте художника и подлинном значении его творческого наследия. Ведь сам Ибн-Шухейд убежден в том, что чувствовать и создавать подлинную поэзию могут и люди, не получившие специального классического образования и не проходившие курсов словесности у ученых-филологов. Этого не понять традиционалисту Ибн-аль-Ифлили, и поэтому в изображении Ибн-Шухейда его двойник в мире джиннов выглядит смешным и жалким в своей ограниченности.

В приведенной выше сцене встречи Ибн-Шухейда с двойником филолога Ибн-аль-Ифлили в качестве организующего момента используется так называемая «формула непонимания» — нарочитая у автора и вполне реальная у духа Ибн-аль-Ифлили. Анализируя принципы построения «Послания...», можно утверждать, что именно этот прием служит раскрытию мотива разоблачения филологических воззрений традиционалистов.

Этой же цели служат и некоторые другие художественные приемы, используемые в этом произведении.

Так, например, нельзя не заметить, что **критический момент** в «Послании...» развивается параллельно моменту травестийного **осмеяния, пародирования**. Мы уже упоминали о том, что пародийность, так же как и целенаправленная и скрытая критика, присутствует в этом памятнике изначально. По мере развития повествования этот критический момент развивается от легкого сомнения к полному отрицанию и абсолютному неприятию. Соответственно этому движению усиливается и пародийное начало, переходя от мягкой иронии к гротеску и резкой, беспощадной сатире.

Уже в начальных эпизодах встреч Ибн-Шухейда злобное отчаяние двойника аль-Бухтури, вынужденного признать себя побежденным в поэтическом споре («*Чтоб ты пропал со своим спутником!*»), вызывает лишь улыбку. Ярость двойника Ибн-аль-Ифлили уже просто смешна. К концу же «Послания...» исчезает даже сам смеховой момент, иллюзия словесной игры-шутки. Появляющиеся на последних страницах «Послания...» чудовищные образы животных — ослов, коров, — рассуждающих о канонах высокой литературы, — это уже жестокий сарказм. Если здесь

и сохранен смеховой элемент, то это уже смех жестокого сатирика — угрюмый, злобный и мрачный.

Пародийность в этом произведении проявляется в снижении всех мотивов и основных смысловых моментов художественной формы. Чем проще и обыденнее описываются события, тем более усиливается пародийный эффект этого гротескного описания.

В основе такого гротеска лежит стремление к снижению через гиперболизацию самых простых, обычных элементов художественной структуры произведения.

Расхождения во взглядах с творческими оппонентами в конце концов приводят героев к взаимному непониманию, к полной невозможности найти общий язык. Разговор ведется словно на разных языках: и непонимание языка противников приводит в конечном счете к полной трансформации их человеческой речи в звуки, издаваемые животными. Ибн-Шухейд слышит уже какое-то блеяние овец, гогот гусей, мычание коров, ослиное ржание и т. п.

Здесь уже непонимание гиперболизировано до предела, вплоть до полной трансформации самой художественной формы.

Момент полной трансформации художественной формы в основном определяет и характерную для этого «Послания...» гиперболизацию гротескной детали. Уродливый нос, нескладная фигура, животные черты, проглядывающие в каком-либо человеке, перерастают в откровенно звериные образы, полностью утратившие всякий человеческий облик.

Пародируется и загробный, потусторонний, момент, определяющий семантику уже самого названия произведения. Заявленное путешествие в не-мирскую обитель, сферу джиннов и (злых?) духов снижается до формы веселого хождения по этой почти буколической «преисподней». К тому же здесь само «поэтическое вдохновение» — нематериальное понятие, персонифицированное в образе духа-двойника, подчиняется мирским законам социальной иерархии. Так, двойник Ибн-Шухейда — джинн Зухейр, — прежде чем отправиться с поэтом в страну джиннов, с опаской предупреждает:

Надо б спросить разрешения у старика-шейха...

Таким образом, с одной стороны, автор переносит действие в высокий вневременной, внепространственный план. С другой же — он постоянно сопоставляет этот **нереальный**, фантастический план (мир духов, мир Зухейра, спутника Ибн-Шухейда) и план **реальный** (мир самого автора «Послания...», мир его адресата, жизнь Кордовы и обитателей всего Андалуса).

Обыгрывание контраста высокого и ничтожного, страшного и смешного, постоянная смена места действия, смена образов-масок с заранее заданными чертами, смена стилей, поэтических и прозаических отрывков и пародий, живописность языка (в том смысле, в котором мы можем говорить о **скульптурности** ада у Данте), неразрывная связь глубинного смыслового момента с внешним описательным его проявлением; условно-символический контекст ситуаций при полном смещении временных границ, полном разрушении привычных понятий нормативной эстетики, вплоть до абсолютного травестийного осмеяния — таковы некоторые основные структурирующие моменты художественной формы «Послания о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда, определяющие его стилистическое своеобразие, обусловленное особенностями мироощущения самого автора.

И наконец, необходимо определить основные жанровые особенности «Послания...» и его место в процессе становления повествовательной художественной литературы в Андалусе.

Это произведение Ибн-Шухейда, написанное в 1022 г., стало самым ранним в арабской Андалусии произведением этого жанра (рисала — араб. послание).

Эпистолярный жанр *ат-тарсиль* явился одним из наиболее популярных жанров, возникших в арабской литературе в XI в. В этом отношении «Послание о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда представляет особый интерес для исследования как один из первых образцов подобных произведений.

Из восточных авторов, современников Ибн-Шухейда, жанр *ат-тарсиль* — литературная эпистолика — был наиболее широко представлен в творчестве Абу ль-Аля аль-Маарри. Не исключено, что Ибн-Шухейд обратился к жанру *ат-тарсиль* под влиянием так называемых малых трактатов аль Маарри (например,

написанного им в 1018 г. «Послания о коне и муле»), поскольку нам известно, что Абу ль-Аля принадлежал к числу наиболее популярных и авторитетных на Арабском Западе, в Андалусе, восточных авторов.

В то же время нельзя не заметить в этом андалузском памятнике прямых аналогий с таким распространенным жанром средневековой словесности, как «видения» в их мусульманском варианте *сират исра ва-аль-ми'радж* — чудесное путешествие-вознесение пророка Мухаммада.

Практически одновременно с посланиями аль-Маарри и Ибн-Шухейда в 1027–1029 гг. появляются также аналогичные «визионерские» произведения другого известного автора Средневековья арабо-мусульманского региона — Ибн-Сины (Авиценны). При этом характерно, что многие исследователи подчеркивают тот факт, что этот мотив проник в средневековую Европу именно через арабо-мусульманскую Испанию. Уже в 60-е годы XIII в. циклы легенд под названием «Мираг» появляются в латинских и французских переводах [см.: Суворова 2006: 50].

Если можно считать, что с жанровой точки зрения произведение Ибн-Шухейда содержит многие признаки подобной литературы «видений», имеющей в своих вариантах такие разные и серьезные образцы, как «Мекканские откровения» (*аль-Футухат аль Маккийя*) Ибн-Араби или «Божественная комедия» Данте [см.: Суворова 2006: 51], то нельзя не заметить, что андалузский автор нарочито и открыто пародирует известный сакральный сюжет путешествия мусульманского пророка через семь небесных сфер на неведомо выючном животном Бураке в сопровождении ангела Джебраила. Ведь вместо пророков, от Адама до Ибрагима, его герой встречается в неведомой земле с духами-двойниками известных арабских поэтов, лучшим среди которых становится он сам, а вместо постижения божественных истин высших сфер автор показывает своему читателю, чем отличаются друг от друга эпигонская и истинная поэзия.

Тем самым на примере «Послания...» Ибн-Шухейда мы снова видим, как повествовательная литература средневекового Андалуса уже в первых своих образцах стремилась к оригинальному прочтению и осмыслению традиционных форм и сюжетов.

Следуя литературоведческой методологии М. Бахтина, рассматривавшего форму литературного произведения как «необходимый мост к новому... содержанию», с этой точки зрения арабский жанр *рисала* («послание») является наиболее свободной от содержания формой, поскольку обращение к эпистолярному жанру ат-тарсиль, по существу, является для средневековых арабских авторов лишь поводом начать повествование.

В «Послании...» Ибн-Шухейда можно выделить многие существенные моменты формы, важные для становления жанров самобытной повествовательной литературы. В этом аспекте большую роль играет временной момент — актуализация, перенос событий и явлений в настоящее, данное, время — время непосредственного повествования.

Действительно, в «Послании...» Ибн-Шухейда присутствуют одновременно и на равных правах как образы доисламских поэтов, так и литераторов — современников Ибн-Шухейда во главе с ним самим. Все и вся здесь становится сущим, реально присутствующим.

Не меньшую роль играет и сюжетно-композиционный портрет памятника. Собственно сюжета в этом «Послании...» Ибн-Шухейда еще нет. Поэтому, как уже отмечалось, здесь следует говорить, скорее, о некоем принципе построения трактата, о его композиционных особенностях. Единство этого произведения обеспечивается практически одним лишь авторским замыслом, логикой последовательного развития его творческой мысли. Так, каждая отдельная сцена является как бы воплощением в художественных образах движения его мысли в данный конкретный момент времени, художественного и реального.

Если считать форму диалогических бесед героя-автора с двойниками поэтов принципом построения трактата Ибн-Шухейда, то можно отметить в качестве особенности этой формы своего рода **параллелизм** композиции, в которой нельзя не заметить также и признаки зарождения драматического жанра, хотя и сильно скованного стандартными рамками нормативной поэтики того времени.

Все встречи в «Послании...» строятся по одному принципу:
– первое знакомство;

- перепалка;
- чтение стихов (или прозаических отрывков);
- их оценка литератором.

Концовки эпизодов предельно лаконичны. Это обрывистые фразы типа:

И он скрылся в мгновение ока...

И мы ушли...

и тому подобные заключения.

Можно отметить здесь и мотив варьирования данной формы в каждом конкретном случае-эпизоде. В роли своего рода зачина, объединяющего ряд из нескольких эпизодов, выступает некий короткий, повторяющийся (также в различных вариантах) диалог Ибн-Шухейда со своим двойником Зухейром, например:

— Кого ты еще хочешь повидать?

И мы отправились в путь.

Важную роль в плане зарождения повествовательной традиции играет появление здесь образа автора, который также является и главным героем данного «Послания...».

Нельзя не отметить в трактате Ибн-Шухейда и наличие зачатков характерной нарративной структурной формулы: детство героя — годы учения — его деяния. В качестве последних выступают непосредственно описываемые в «Послании...» события — путешествие Ибн-Шухейда в мир духов и диалоги с двойниками поэтов, пронизанные литературно-критическим оценочным пафосом.

Характерна для становящихся повествовательных жанров и циклическая форма диалогов, обрамленных рассказом, которую мы явственно можем наблюдать в этом «Послании...», имеющая в своей основе внутреннюю диалогичность самих образов именно повествовательной литературы.

Также достаточно развита в «Послании о двойниках и злых духах» и система образов — персонажей, что заметно уже в самом его названии. Однако следует признать, что все они представляют собой лишь ограниченные авторской задачей образы-маски, ярко и достоверно играющие предписанные им роли. Поэтому их нарочитая нормативность и детерминированность

не дают нам еще возможности говорить о появлении настоящих литературных характеров, а отмечаемая рядом исследователей общая «книжность» и «нефигуративность» арабо-мусульманской культуры [Суворова 2006: 33] лишает эти попытки их дальнейшего драматического потенциала, превращая именно прозаические жанры в паллиатив полноценного театрального искусства.

При анализе памятника необходимо также остановиться на той особой роли, которую выполняют в «Послании...» Ибн-Шухейда избыточные в тексте вкрапления поэтических и прозаических отрывков и пародий, которые выполняют здесь довольно необычную для традиционной арабской средневековой литературы функцию.

«Послание о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда является первым в андалузской литературе прозаическим произведением, где стихи приводятся не для пояснения или доказательства тех или иных авторских мыслей и идей, но имеют самостоятельное значение. Ведь здесь они выполняют не вспомогательную, орнаментальную, функцию, а играют самую активную роль в самой структуре этого «Послания...», являясь, по существу, основной целью и причиной его написания.

В «Послании...» Ибн-Шухейда стихи становятся как непосредственным объектом, так и субъектом повествования, даже объектом прямого действия, поскольку они оказывают прямое и решающее влияние на его движение, развитие сюжетной линии. Стихи не только изображают, но и сами служат прямым предметом изображения — как посредством собственно литературной пародии, так и опосредованно, через изображение образов джиннов-двойников поэтов, носителей определенных качеств, обусловленных особенностями литературных текстов.

При этом Ибн-Шухейд как бы говорит с каждым поэтом и литератором на его языке, воссоздавая особенности его литературного лица: с Абу Нувасом на языке Абу Нуваса, с Джахизом — на языке Джахиза. А со своим основным оппонентом Ибн аль-Ифлили у него вообще нет общего языка, и эта литературно-критическая метафора мастерски обыграна автором в эпизоде их встречи-непонимания.

Отсюда — присутствие в «Послании...» такого разнообразия стилей и красок, такая живописность и яркость языковой палитры этого уникального литературного произведения.

Подводя итоги анализа этого произведения, можно утверждать, что в «Послании о двойниках и злых духах» андалузского поэта рубежа X–XI вв. Ибн-Шухейда отразились основные тенденции развития самобытной арабской литературы средневекового Андалуса периода ее активного творческого становления. Прежде всего это: стремление к свободной ориентации и самоутверждению в рамках общеарабской классики; утверждение приоритета независимых критических оценок художественного творчества, качества литературных произведений над формальными критериями, традиционным подходом к их пониманию и трактовке; и в целом — переосмысление ряда существенных моментов восточноарабской литературной традиции вплоть до создания ее травестийного инварианта.

«Посланию о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда, несомненно, принадлежит особая, весьма значительная роль в процессе становления и развития повествовательных прозаических жанров самобытной андалузской литературы Средневековья.

Роль этого произведения тем более существенна в данном процессе, что развитие собственно андалузской литературы, в отличие от восточноарабской классической традиции, начиналось на Иберийском полуострове не с поэзии, а именно с прозы. И в этом также одна из важнейших особенностей литературного процесса данного региона, обусловивших особый исторический путь и самобытное развитие его словесности как части самобытной культуры арабского Андалуса периода Средневековья.

Поющие арки Альгамбры (архитектоника образа)

Путник, подай слепому, ибо нет ничего горше,
чем быть слепым в Альгамбре!

(Надпись над воротами дворца Альгамбры)

Древнее изречение «архитектура — застывшая музыка» наилучшим образом подходит для передачи того высокого чувства изумления и искреннего восторга, которое вызывает известный шедевр арабской культуры, блистательный дворец мусульманских эмиров андалузской Гранады. Поэтому не случайно, что он вдохновил французского композитора Клода Дебюсси на создание одной из его лучших фортепианных пьес — «Ворота Альгамбры». В оригинале пьеса называется по испанскому имени входных ворот этого дворца — «Puerta del Sol» — «Врата Солнца». Перефразируя эти известные слова, можно, по-видимому, утверждать и обратное: «Музыка — это звучащая архитектура», тем самым расширяя семантические рамки понятия *звукового образа*.

Синкретическое единство звучащего слова и мелоса, вербальных и фигуративных форм искусств, живописи, танца и музыки, присущее многим мировым культурам с эпохи древности и Средних веков, привлекает внимание многих исследователей истории литературы и эстетики. Корреляция смежных форм искусства вызывает особый интерес и ученых-востоковедов, отмечающих «жесткую связь законов словесного творчества с эстетиче-

скими принципами, выработанными пластическими и зрелищными искусствами (живописью, каллиграфией, скульптурой, декоративно-прикладным искусством, театром, музыкой, танцем)» [Суворова 2006: 22]. Эти исследования, несомненно, обогащают наше общее понимание процессов развития мировой художественной культуры в его историческом континууме и современном состоянии.

Согласно поэтике Аристотеля, одним из главных качеств поэзии как вида искусства является именно «украшенность» слова, т. е. его соединение с «мусическими искусствами» — музыкой, танцем, живописным сценическим оформлением, — различными факторами, раскрывающими скрытые значения звучащего слова и его внутреннюю эстетическую наполненность.

Поэтому закономерно и то, что вопрос о программности музыки обычно ставится современными музыковедами при наличии ее общеизвестного вербального источника. Между тем существует немало музыкальных произведений, имеющих свою уникальную «визуальную» или «архитектурную» подоснову. Достаточно вспомнить симфоническую картинку Модеста Мусоргского «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки», фортепианную прелюдию Клода Дебюсси «Луна озаряет развалины храма» или романс Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца». Все они в определенной степени могут быть типологически сопоставлены и со знаменитой прелюдией К. Дебюсси «Ворота Альгамбры» («Puerta del Sol»). Поэтому представляется возможным на примере этого конкретного произведения, столь вписанного в историко-культурный контекст многовекового наследия андалузской традиции, поставить вопрос о том, какова роль источника вдохновения, этого базисного компонента произведения, для его исполнителя, понимая эту проблему как часть более общего вопроса о процессе синтеза искусств. В данном конкретном случае речь идет о синтезе музыки и невербальных художественных форм, в частности архитектуры.

Сопоставление музыкального оригинала со зрительными архитектурными формами не может показаться неожиданным также и потому, что именно этот аспект художественного образа прямо заявлен самим автором в названии его пьесы.

Здесь следует отметить, что понятие «*поющие арки*» заимствовано нами из бытовой практики в среде простых крестьян — жителей Северной Африки, стран Арабского Магриба. При этом именно такой словесный образ — «поющие арки», — пожалуй, наиболее полно воспроизводит творческий замысел и художественное содержание прелюдии К. Дебюсси. Очевидно, что он прежде всего прямо отсылает нас к сводчатой арке входных ворот блистательного дворца андалузских мавров. По признанию многочисленных свидетелей, осмотр этого несравненного чуда средневековой арабо-мусульманской архитектуры действительно рождает в душе смотрящего необычайное чувство блаженства и глубочайшего восхищения. Многие свидетели подтверждают, что бесконечную грациозность его арабесок, подобных нескончаемым золотым россыпям, парящим в воздухе, не в состоянии описать человеческий язык. Абсолютное совершенство колонн, капителей, перекрещивающихся арок, соединяясь с изысканными переплетениями линиями их изменчивых теней, *создает музыку, которая ласкает душу и захватывает ее целиком. Эти арки живут, арки говорят, арки поют* [Культура современного Алжира 1961: 86]. Но также и тот, кто хотя бы однажды слушал известную прелюдию К. Дебюсси, не может не согласиться с тем, что эти слова, посвященные шедевр архитектуры, полностью отражают и внутреннее содержание этой музыки. В ней французский композитор сумел уловить и передать нам в звуках всю изысканную страстность гармонии архитектурного праобраза, такие характерные повторы внезапных резких «оппозиций», игры бликов и светотени — прием, столь любимый французскими импрессионистами, которым виртуозно владел и К. Дебюсси [см. иллюстрации в Приложении]. Говоря об архитектурном памятнике, вдохновившем французского композитора, следует учитывать, что мавританская архитектура — это не только плетеные узоры арабесок, яркие колориты и богатство красок мозаик, тонкая резьба или патина, великолепие аркад и цветущих садов с журчанием фонтанов.

Это лишь поверхностное зрительное восприятие, далекое от глубокого понимания предмета, поскольку подлинная красота скрыта в глубинной духовной гармонии этих построек с абсо-

лютной гармонией не сотворенного человеком внешнего мира, природного ландшафта, в который они вписаны умением магрибинских мастеров.

Здесь нельзя не вспомнить известные предания магрибинцев о том, что *лучшие андалузские мелодии созданы в созерцании арок Альгамбры* [см.: Культура современного Алжира 1961: 85–86]. Но именно эта музыка бесконечного повторения полутеней изысканных сводов удивительным образом воплощается также и в звуках прелюдии К. Дебюсси. Можно продолжить далее цепочку парадоксальных сопоставлений. Существуют многочисленные свидетельства того, что подобное же чувство гармонии возникает, если войти в пальмовые рощи южных оазисов. Жители Сахары не раз признавались в том, что это ощущение звенящей гармонии светотеней потрясает вплоть до безумия, и подобные свидетельства, очевидно, имеют прямую связь с тем таинственным очарованием, которое вызывает у зрителя правильно выполненная мастером архитектурная арка.

Прелюдия К. Дебюсси дает нам возможность также отметить и широкое разнообразие парадоксальных аналогий и с другими художественными формами арабской культуры. Так в фигурациях терций из 64-х можно угадать не только звуковой, но и визуальный, зрительный образ шелеста ветра в пальмовых листьях, изнемогающих от полуденного зноя. Подобные фигурации отсылают нас не только к узорам пальм и изгибам флорального орнамента арабесок, украшающих капители, несущих арки дворцовых колонн. Эти линии переходят в геометрический орнамент арабского кувического шрифта. Особенно наглядно такой рисунок представлен синкопами в басах фортепианной партии левой руки [см. иллюстрации в Приложении].

Таким образом, мы можем наблюдать, как украшения и вся нотация Клода Дебюсси имеют не только звуковую, но и визуальную значимость (звукопись). Ведь можно обратить внимание также и на то, что нотное письмо композитора, с этими вытянутыми шпильями, воспроизводит и вертикали очертаний кувических арабских букв на архитектурных фризах и капителях мавританских колонн, подобно тому как повторяющиеся переплетения лигатур с верхнего нотного стана на нижний вторят

архитектонике сводчатых «поющих арок» мусульманских дворцов и мечетей.

Орнаментальность как принцип построения художественного текста отмечают ученые-востоковеды в различных видах мусульманских искусств (Г. Э. Грюнебаум, Л. Массиньон, В. И. Брагинский и др.). Так, в восточной поэзии «набор однородных по семантике клише на синтагматической оси составляет орнамент, подобный растительному узору арабески» [Суворова 2006: 24–25]. А. А. Суворова справедливо отмечает своеобразную орнаментальную организацию мусульманской поэзии в обилии флективных «грамматических» и омонимических рифм, редифов, раскрывающих разные аспекты содержания одного и того же понятия, подобно каллиграфическому орнаменту, выводящему множественность форм из начертания одного и того же знака или слова. При этом очевидно, что нефигуративная зрительность мусульманской литературы создавалась также искусством каллиграфии и орнамента, опиравшегося на развитие письма [см.: Суворова 2006: 29].

Отмечая, что в архитектуре многократно повторенный зрительный образ растительного и особенно более абстрактного, геометрического, орнамента арабески превращает изображение в отвлеченный символ бесконечности, очевидно, можно говорить об орнаментальности как общем законе синтагматики мусульманской литературной и художественной традиции в целом. Л. Массиньон утверждал, что «открытость и дробность, т. е. орнаментальность форм в различных видах мусульманской художественной культуры, являются чувственным воплощением теории догматической теологии, по которой «фигуры и формы не постоянны, но воссоздаются богом» [цит. по: Суворова 2006: 26]. По мнению ученых, равномерно упорядоченное и открытое в бесконечность пространство мусульманского орнамента характерно для искусств, где выдвигается идея единого Бога вселенной [см.: Суворова 2006: 29].

Проблематика изобразительности культуры, получающей свое отражение в литературном творчестве, рассматривалась в трудах С. С. Аверинцева, противопоставлявшего антропоморфность греческих богов неизобразительным «книжным» культу-

рам Ближнего Востока («людей Писания» — ар. *ахль аль-китаб*), где запрет на изображение «уравновешен гипертрофированной выразительностью «квадратных» литер или угловатого кufического алфавита» [цит. по: Суворова 2006: 26].

Здесь следует заметить, что вопрос о нефигуративности ислама в противовес антропологизму эллинской и других культур восходит, очевидно, к более древним художественным формам и практикам. Вспомним, что самые древние в истории человечества образцы использования игры светотеней в архитектонике зданий и мастерское воспроизведение в архитектуре растительных форм известны со времен первых фараонов Древнего Египта и традиций храмовых комплексов, созданных архитектором Имхотепом! [см. иллюстрации в Приложении].

Продолжая рассуждения С. Аверинцева и других ученых о соотношении абстракций абсолютных, статичных смыслов постоянно повторяющего самого себя восточного орнамента и динамики европейских эллинистических образов-эйдосов, можно увидеть, как движение музыки, звука мелодии придает динамику и статичным архитектурным формам, и застывшему кufическому орнаменту арабски. Но ведь именно это звучание образов и символов Вечности во времени заставляет звучать и пальмовые рощи оазисов Сахары, и сводчатые арки рукотворных дворцов Альгамбры. Соединяясь со своими тенями и таинственными переплетениями орнаментальных линий, уводящих мысль в бесконечность, они создают ту музыку, которую уловил и сумел записать Клод Дебюсси.

Арабские мастера говорят, что нет ничего более тонкого, чем музыка линий, и неопытный художник тщетно будет стремиться воссоздать их симфонию, гармония которой, подобно фальшивой ноте, исчезает при малейшем нарушении пропорций. Поэтому так редки поющие арки, при созерцании которых на ум непроизвольно приходят чарующие мелодии.

Андалусские предания свидетельствуют о том, как при созерцании природных красот создавались архитектурные шедевры мавританских арок и дворцов Альгамбры. Одно из них рассказывает о том, что однажды между мастерами возник спор. Одни говорили, что верхние части арок («замки») должны находить-

ся на одном и том же уровне. Другие утверждали обратное, что только основания должны находиться на одном уровне, а стрельчатые вершушки арок могут располагаться произвольно. И тогда они отправились в пальмовые рощи, где увидели, как ветви пальм, растущих на одной земле, расходятся во всех направлениях, образуя бесчисленные арки с одним основанием и различными вершинами. Так, вдали от родных оазисов подлинный мастер отражал в поющих арках уникальную симфонию пальмовых рощ [Культура современного Алжира 1961: 88–90].

Можно утверждать, что и прелюдия «Ворота Альгамбры» представляет собой попытку дать нам такой особый синкретический образец искусства, обращенный к синэстетическому потенциалу человеческой психики, воспринимающей мир во всем многообразии его духовного и зрительного воплощения. Подобный аспект анализа, несомненно, должен обогатить исследования в области различных видов искусств, расширив пространство интерпретации, вносящей новые краски в творческий процесс народов Востока и Запада.

Часть II
ГЛАЗ САХАРЫ



*Светлане Викторовне Прожогойной,
посвятившей многие годы
изучению франкоязычной литературы
и культурной антропологии стран Магриба*

Я чувствую ностальгическую тоску по инжиру,
По свежей прохладной воде,
По пастушке на берегу,
С флейтой в руках.

Софьян

Люди молчания. Пространство как мираж в поэтическом мире туарегов Сахары

Культурная и литературная карта региона Арабского Магриба не может быть полной без презентации и введения в научный оборот лингвострановедческих и культурологических материалов о современной жизни малоизученных кочевых племен Арабского Магриба, коренных обитателей отдаленных районов Марокко и Алжира, пустынных пространств Сахары, от саванн на границах Черной Африки до горных вершин Атласа.

Такую задачу ставит и научный анализ поэтического творчества туарегов Сахары XX столетия в аспекте отражения в нем специфического для их культуры понимания концепции пространства, который основывается прежде всего на корпусе публикаций переводов оригинальных текстов этой поэтической традиции, собранных и опубликованных Институтом востоковедения РАН в 2001–2012 гг. «Антологиях берберской литературы» [см.: Антологии 2001, 2005, 2012]. Эти произведения, сохранившие многие архаичные формы поэтической просодии, восходящей к доисламским образцам древнеарабской классической поэзии, отличаются оригинальностью трактовки поэтического творчества как особого психофизи-

ческого состояния человеческой души в специфических геофизических условиях бытования этноса.

Известно, что до сегодняшнего дня языком-посредником для передачи уникального своеобразия памятников культуры и словесности этого этнического сообщества является французский язык, а также записи французских исследователей образа жизни и фольклора туарегов. Хотя прямой «полевой» контакт с этим материалом практически недоступен русскоязычным исследователям, множество лингвострановедческих материалов по этой теме представлены в антологиях, изданных трудами современных отечественных востоковедов Института востоковедения РАН под руководством С. В. Прожогиной, в которых на материалах, предоставленных Центром научных исследований «Амазиг» (CERAM), основанным Домом наук о человеке (F.M.S.N.H.) в Париже, собраны обширные информативные сведения о словесности и состоянии современной берберской культуры [см.: Антология 2001–2005. Туареги 2012].

ЯЗЫК ТАМАЗИ — ПОЭЗИЯ ПРОСТРАНСТВА

Термин «туарег» — это измененная форма арабского слова, бытовавшего в районах Сахары. *Тавариг* (вариант — *таварик*), форма множественного числа от арабского «*тарги*» — этноним Тарга, является местным названием района Феззана, который получил его по имени самого народа, исконно населявшего эти земли. Это слово знакомо с древности, оно встречается в арабской транскрипции с X в. в исторических хрониках арабских авторов. В XIV в. о жителях, носящих синее покрывало *лисам*, упоминает Ибн-Халдун. В XVI в. об этом странном народе, живущем посреди великой пустыни, рассказывал в своих заметках ученый-путешественник Лев Африканский. Однако сами туареги называют себя «*тавариг*» только в разговоре с иностранцами. Таким образом, название *туареги*, предполагающее наличие некоторого сообщества, обладающего определенными общими чертами, является, по существу, иностранным термином в их собственном языке, и при этом охватывает в своей основе лишь одну часть из них — жителей сегодняшнего Феззана.

Между тем в процессе своего исторического развития туареги никогда не составляли единого социополитического объединения. Поэтому все призывы к восстановлению единства древней нации, звучащие все более громко в ходе повстанческих движений туарегов Мали, Нигера, южных районов Ливии с конца XX — начала XXI столетия, представляют собой известную форму условной исторической реконструкции, характерную для многих других подобных социальных движений. В действительности то общее, что реально объединяет эти разнородные этнические группы, — именно язык, название которого является существительным женского рода от того слова, которым они сами называют себя: *тамахак*, *тамазиг*, *темажег*, *темазек*, наконец, *тамашек*, принятое во французской транскрипции. Поскольку диалектальные различия не препятствуют взаимопониманию этих отдельных групп, закономерно будет утверждать о наличии у них единого языка с ярко выраженной обособленностью в рамках берберских диалектов всего берберофонного сообщества. При этом этот язык не является понятным ни обитателям самого Феззана, ни жителям Гадамеса или оазисов Тидикельт-Туат.

Безусловно, существует и определенный ряд других черт, позволяющих делать различия между таурегами и сопредельными им народами, с которыми они вступали в исторические контакты и взаимосвязи. Это и общая религия — ислам, и обычай ношения покрывала *лисам*, при особой сакрализованной роли синего цвета одежд индиго, и степной ареал обитания. Однако именно **язык** является тем единственным самоопределяющим явлением, которое отличает их ото всех окружающих и соседних народов, в том числе и мусульман. Именно он заставляет их чувствовать себя туарегами, а не арабами, хауса, пель, джерма или бамбара. Все современные туареги согласны с тем, что именно язык — это такая черта их культуры, которая оправдывает объединение их под одним общим названием. Это единство, однако, не столь очевидно европейским филологам, поскольку даже сам тот язык, который они считают для себя общим, в различных регионах их обитания называется по-разному. Если воспринимать весь обширный мир туарегов как некое лингвистическое сообщество, то нельзя не заметить и то, что каждая из составляющих

это сообщество групп пользуется существенно отличающимся от других групп диалектом. Они как бы говорят на одном и том же языке, но пользуются при этом разными словами.

Профессиональная этнология в таких случаях позволяет говорить о том, что языковая общность, сложившаяся у туарегов, представляет собой сегментарный ансамбль, в котором линии, разделяющие отдельные сегменты, растушевываются или становятся более четкими в зависимости от того, какими они видятся изнутри самого сообщества либо всем его блоком перед лицом внешних сообществ нетуарегов. Границы этого ансамбля также сильно расплывчаты. Это особенно становится заметным в таком крупном центре, как Агадес. Здесь смешиваются многие народности и этнические группы, от южных хауса и джерма до алжирских и ливийских купцов с севера, оседлых туарегов и самих агадесцев (*имегедезен*) — древнейших обитателей этого удивительного африканского города.

Отношение туарегов, в частности, к жителям Агадеса как к «инакоговорящим» наглядно демонстрирует тот факт, что именно лингвистический критерий является определяющим аргументом принадлежности к неуловимому миру туарегов. Французские исследователи отмечают, что туареги обычно воспринимают тот мир, к которому он принадлежит, не как единый ансамбль с четкими контурами (подобно тому, как это бывает в лингвистических атласах), скорее он видит его как ряд концентрических кругов, расходящихся по неопределенной окружности, где в центре находится его собственный говор, а на более отдаленных секторах — более или менее странные диалектальные варианты [Антология 2012. Туареги: 11].

Самоназвание туарегов *имошаг* (вариант — *имоцаг*), *имази-гены* означает «свободные люди». Этнически этот народ исследователи относят к группе берберов, распространенной также в районах Северного Мали, Нигера и Буркина-Фасо. Но хотя общепризнано, что язык данного народа группы берберов *тамашек* (вариант — *тамазиг*) принадлежит к группе берберских языков, антропологически туареги по своему внешнему виду сильно отличаются от берберов Атласских гор и районов Алжирской Кабилии. Характерной лингвокультуральной особенностью этого

этноса является и до наших дней существующее у них особое «женское письмо», *тифинаг*, на языке *тамашек (тамазиг)*. Европейские исследователи признают, что оно восходит к древней ливийской письменности. При этом грамотные мужчины используют арабскую графику и алфавит, и все диалектальные варианты языка туарегов изобилуют арабскими вкраплениями-инклюзами.

Несмотря на наличие множества других специфических черт этого многочисленного этнического сообщества, именно **язык** является тем единственным самоопределяющим явлением, которое отличает их от окружающих и соседних народов, в том числе и мусульман. Именно он заставляет их чувствовать себя туарегами, а не арабами, бамбара, хауса или пель. Сами современные туареги также согласны с тем, что именно язык — это такая черта их культуры, которая оправдывает их объединение под одним общим названием. Однако если считать весь обширный мир туарегов неким лингвистическим сообществом, то нельзя не заметить и то, что каждая из составляющих его групп говорит на разных диалектах. Они говорят как бы на одном и том же языке, но используют при этом разные слова.

В рамках разговора о языковом критерии самосознания туарегов весьма существенным становится и проблема определения значения важнейшего понятия «*кель тамазиг*», т. е. «люди <говорящие на языке> тамазиг». Дело в том, что туареги никогда не пользуются подобным выражением для обозначения других народов. Считая себя носителями «языка тамазиг», «таргофонами», они никогда не называют «арабофонами» (*кель-тарабт*) или «хаусафонами» (*кель-тетифент*) своих соседей — арабов (*арабан*) или хауса (*итифенан*). Таким образом подчеркивается, что их отличает от других не только язык, но и то, что именно он является той исключительной чертой, которую они сами выбирают для обозначения своей особенности по сравнению с другими людьми.

Особое значение языка, многократно замеченное во многих источниках изучения истории культуры туарегов Сахары, проявляется и в характерном смысловом наполнении понятия «*кель аваль*» («люди слова»). Обычно оно используется ими в проти-

вопоставлении понятию «*кель тамазиг*». Называться «людьми слова» значит для них не только представлять тех, кто просто владеет этим языком. Важно то, что таким образом характеризуются те, кто так или иначе заботится о своих словах, следит за своим языком и своей речью.

Европейские исследователи здесь не могут не признать, что подобный фактор «заботы о языке» в конечном счете заводит в тупик привычные критерии европейской науки. Действительно, как можно определить четкие параметры сообщества людей, объединенных таким «неосязаемым» общим достоянием, как «забота о своих словах»? Многие полагают, что расплывчатость данного критерия в значительной степени обуславливает и невозможность действительной консолидации сообщества туарегов на основании собственных цивилизационных устоев. Однако, с другой стороны, нельзя не заметить, что именно эта особенность их мироощущения, понимания самих себя в окружающем многогранном и многоликом мире понуждает исследователей обратить особое внимание на ту важнейшую роль, которую играет **СЛОВО** в этом пространстве без точных границ, без начала и конца. И не здесь ли раскрывается нам тот глубинный онтологический смысл, которым изначально наделено Слово в культурном пространстве всего человечества?

Туареги, безусловно, чувствуют свою принадлежность к этому неуловимому пространству, следуя своим специфическим цивилизационным путем в общей истории человечества. Осознавая, что все обычные слова имеют свое место и время, проходят и забываются, они создали на своем языке слова поэтов, которые остаются в памяти потомков и благоговейно передаются из одного места и времени в другое.

Поэтические тексты туарегов, известные с давних времен, до наших дней передаются изустно из поколения в поколение. Они питают и ту, в значительной степени, этноцентрическую словесную традицию, которая фиксируется европейскими исследователями уже в XX в. Ее образцы вполне справедливо могут быть названы «стихами» и «поэмами», поскольку по своим формальным особенностям они отвечают известным критериям о силлабо-тонической просодии. Это слоговые единицы постоянной

длительности с одинаковыми окончаниями, где долгие и краткие фонемы чередуются по вполне определенным схемам. Ударения также расположены равномерно. При этом среди трех основных крупных жанров поэзии туарегов два являются хорошо известными для всех других этнофольклорных поэтических традиций мира. Таковы песни, которые импровизируют женщины во время семейных или религиозных ритуальных церемоний и праздников, а также традиционные свадебные песни. Особое же внимание исследователя не может не привлечь третий их жанр, получивший совершенно особое поэтическое название, — «песни, созданные в уединении».

Люди *кель-ахаггар* — коренные жители районов берберского Ахаггара — объединяют эти три жанра под одним общим названием *тесавит* (имя существительное от глагола *авей*, что означает одновременно и «носить», и «рассказывать»). Люди же из племени кель-ферван пользуются другим берберским словом — *эзеле*, оставляя свой термин *тешевейт* (южный фонетический вариант *тесавит*) для обозначения именно жанра песен, созданных в одиночестве, в молчании, в уединении. Поэтому, говоря о поэзии и поэмах туарегов, исследователи обычно имеют в виду те произведения, которые люди из *кель-ферван* называют именно сочинениями, созданными в уединении (*тешевейт*). При этом многие информанты признают, что поэзия для всех этих людей — это лишь *семаль* и *тангельт*: лишь «свет» и «полутень» [Антология 2012. Туареги: 13]. То есть, как мы бы сказали: озарения и намеки...

Поэмы туарегов никогда не бывают анонимными, что достаточно нетипично для традиционных форм устной словесности. Однако туареги и сегодня обычно знают авторов и места, и события, при которых создавались эти поэтические тексты. В памяти поколений сохраняются слова людей, ушедших из жизни порой много десятилетий тому назад. Так, к примеру, не померкла спустя десятилетия слава великого поэта Аира по имени Габиддин аг Сиди Мухаммад (1850–1928). И если очевидно, что в поэзии туарегов в большинстве своем разрабатываются определенные обязательные образы, известные со времен Средневековья и в классической арабской поэзии, то нельзя не отметить,

что крупные поэты туарегов умеют придавать этим традиционным мотивам индивидуальные оттенки.

Специфично также само понимание носителями данной традиции особенностей поэтического творчества и критериев труда поэта. По их мнению, он должен мастерски владеть словесным материалом для умирения беспорядочных душевных чувств, упорядочивая свободный поток речи:

Упрямый нрав поэзии пускай он умирят
В своей душе. Без устали ее вертит и кружит.
Пусть он ее стихам придаст закон и меру,
Поток свободной речи туарегов перекроет,
Чтоб в изобилии черпать стихи в нем,
Один к другому их располагая в строках,
Прижмет друг к другу их плотней чем кольца цепи...
[Антология 2012. Туареги: 14]

Очевидно, здесь возможно утверждать то, что подобное понимание туарагами сущности стихотворного творчества характерно, скорее, для более рационалистических поэтических систем европейской традиции. Однако, говоря о бытовании поэтической традиции туарегов, исследователи отмечают, что и сегодня, как и много веков тому назад, ее сфера остается неизменной: мужчины сочиняют стихи, находясь в путешествии (классический арабский мотив *рихля*), в одиночестве или в компании спутников. Сочиненные таким образом тексты звучат затем на вечерних и ночных собраниях молодежи, которые и в наши дни организуются для развлечений и дружеских бесед (*ахаль*). Как и в прошлые века, практически все мужчины-туареги знают наизусть строки стихотворных поэм своих сородичей и при случае охотно цитируют их в качестве малых жанровых форм: пословиц и поговорок. К тому же многие из них сами пытаются сочинять стихи, поскольку стремятся сделать себе имя в обществе, получив почетный титул поэта *эмшевей*. Самые крупные поэты даже имеют при себе одного или нескольких помощников, называемых традиционным арабским термином *рави* (рассказчики). Молодые люди вначале просто повторяют и распространяют в сообществе стихи своих учителей, затем постепенно пробуют

уже сочинять свои собственные. С годами первоначальная подражательность их творений уменьшается, уступая место индивидуальности, и тогда чтец превращается в настоящего поэта, однако этот процесс предполагает долгое время обучения словесному мастерству в непосредственном контакте с учителем.

Поскольку подобный процесс обучения занимает немало времени, неудивительно, что почти все большие поэты туарегов являются младшими родственниками известных мастеров слова, в контакте с которыми они долгие годы овладевают этим благородным искусством. Очевидцы утверждают и то, что еще в начале XX столетия им занимались и женщины, несмотря на то что уже издавна не было принято, чтобы женщина читала свои сочинения перед мужчинами. Женские песни, тем не менее, традиционно исполняются во время семейных или религиозных праздников, хотя в ряде районов проживания туарегов в Сахеле свадебные песни являются преимущественно делом касты кузнецов.

По своей жанровой тематике большинство этих сочинений можно отнести к элегиям или военным песням, и часто эти мотивы сосуществуют в одних и тех же произведениях. Однако с течением времени военный жанр постепенно исчезает из их поэтической практики по мере того, как все более редкими в жизни современных туарегов становятся непрерывные в прошлом военные столкновения и традиционные набеги. Элегические же стихи они продолжают сочинять и сегодня.

Специфической особенностью элегической поэзии туарегов XX–XXI вв. является ее понимание как сложного комплекса творческого сознания поэта и его мироощущения в особом психофизическом состоянии, называемом термином *есуф*. Это слово встречается и в знакомом нам понятии *кель-есуф*, условно переводимом как «люди молчания, одиночества, уединения». Действительно, понятие *есуф* включает в себя состояние физического и духовного одиночества человека и одновременно указывает на уединенное, пустынное или степное пространство, на «место, отдаленное от людского присутствия».

Подобным же образом туареги описывают и свои страдания от разлуки с любимыми. Горестно вздыхая об отсутствующем,

они говорят: «Его *есуф* во мне», что может быть более или менее равнозначно передано выражением «мне его не хватает, я страдаю от его отсутствия» или «от тоскливой тишины его молчания». Традиционный мотив средневековой арабской поэзии, называемый исследователями мотивом «грусти от разлуки с теми, от которых ты удаляешься», мотив грусти от отсутствия любимых дополнен здесь особым ощущением пустоты пространства, гнетущего безмолвия тишины.

Удивительным образом передает сущность этого душевного состояния и используемая туарегами в поэтическом творчестве метафора «лютни — возлюбленной». Так, очень красиво звучит часто используемая поэтическая формула: «Я знаю, что отсутствие (*есуф*) лютни — это причина твоего страдания». Она может дословно переводиться как «ничто тебя не убивает так, как отсутствие (*есуф*) лютни», и здесь лютня является метонимическим обозначением любимой, а ее отсутствие — причиной молчания поэта и мучительной тишины.

Особыми коннотациями наполнено понятие *есуф* и в одной из поэм, сочиненной не позднее 1899 г., приводимой в сборнике французского миссионера отца Фуко «Поэзия туарегов на диалекте Ахаггара»:

Когда Басси прибыл сюда со своим белым верблюдом,
Те, кого он искал, уже два дня тому назад ушли отсюда /.../
Те, кто покинул эти места, чтобы сменить становище,
Здесь оставили пустоту своего отсутствия (*есуф*) и жгучую печаль.
[Foucauld 1925–1930: 316].

Поэтический текст отражает то особое психическое состояние меланхолии, которую испытывает человек, наблюдая оставленную стоянку кочевников в тревожной тишине, царящей там, где еще недавно звучали знакомые голоса любимых. Действительно, здесь состояние *есуф* рождается у человека не столько от пустоты из-за отсутствия кочевых палаток, сколько от их исчезновения. Это одиночество еще только начинает ощущаться трепещущей душой, на которую все больше начинает давить гнетущее чувство пустоты, к которому примешивается еще живое воспоминание о прежнем присутствии.

В многочисленных поэмах туарегов термин *есуф* появляется уже с самых первых строк сочинения таким образом, что вся поэма выстраивается в этом томительном мотиве одиночества тишины и молчания. Существуют примеры персонификации понятия *есуф*, как, например, в следующем ниже тексте, относящемся еще к 1888 г.:

Действительно, мы провели с одиночеством (*есуф*) вместе двадцать дней

В тенистом месте, где возлежали рядом.

[цит. по: Антология 2012. Туареги: 17].

Так же этот мотив одиночества тишины уже с первых строк определяет тональность всей поэмы, написанной в 1889 г. знаменитым автором туарегов Мусой аг Амастаном:

Я провел последнюю ночь в печали от ее отсутствия (букв. «в состоянии *есуф* из-за нее»)

И в своей душе мечтал отправиться к ней.

[цит. по: Антология 2012. Туареги: 17]

Тот же пронзительный мотив одинокой тоски в тишине отсутствия любимой мы слышим и в другой его поэме, созданной в Ахаггаре в 1892 г.:

Я провел последнюю ночь в дьявольской печали, вызванной

Отсутствием той, которую я люблю. Она испепелила мою

Душу, разрывая мне сердце в груди.

[цит. по: Антология 2012. Туареги: 17].

В подобном контексте следует также обратить внимание на тех, кого туареги называют термином *кель-юсуф* «люди *есуф*, люди молчания, отсутствия, тишины». Обманчиво уже само то название, которое может обозначать как тех, кто искушает людей бессмысленной болтовней, так и гнетущее молчание безлюдных пространств пустыни. И все же главной благоприятной средой для них является именно одиночество, столь губительное для тех, кто оказывается в этом состоянии. Это может быть и человек, страдающий от разлуки со своими близкими, и одинокий путник, следующий своим путем в безжизненном пространстве.

Здесь мы наблюдаем отражение мучительного состояния человека, находящегося в условиях гнетущей тишины, когда его внезапно охватывает неясная безотчетная тревога, страх, мучительная тоска. Он начинает видеть перед собой миражи, дьявольские видения, искаженные гримасами уродливые лица, воплощающие, по существу, его собственные грустные мысли. Эти навязчивые видения тишины с их испепеляющим обликом охватывают душу путника глубоким тайным ужасом.

Но существует и другой парадоксальный контекст этого состояния человеческой души. Ведь поэт туарегов обычно убежден в том, что именно в тишине *есуф*, в одиночестве пустынного пространства, наполненного таинственными существами, не владеющими обычными человеческими словами, он черпает свое вдохновение. Поэт начинает слышать неведомое и создавать свои песни именно там, где обыкновенные люди способны слышать лишь отупляющую пустоту молчания.

Известно, что со времен Древней Аравии и в арабском мире, и у современных туарегов считается, что поэта вдохновляют на творческие озарения духи — джинны, или шайтаны поэтов. Однако, по-видимому, здесь мы можем говорить о специфике восприятия поэтического творчества в сообществе туарегов. Ведь они считают, что их поэты обретают вдохновение не столько под воздействием этих духов, называемых ими «духами молчания», *кель-есуф*, сколько под влиянием самого состояния *есуф*, щемящего молчания пустоты, тревожного ощущения отсутствия близкой человеческой души.

Таким образом, мы можем утверждать, что слово туарегов возникает на фоне молчания, тишины. Это — слово достойного человека, который закрывает свой рот покрывалом, избегая пустословия. Таково и слово поэта, слагающего стихи в тишине безмолвных пространств, в удалении от мира суеты, в отсутствии любимых и близких людей. В этом смысле можно определить и две различные функции того покрывала, *лисам*, которое носят мужчины-туареги. Кусок обычно синей ткани цвета индиго, которым они закрывают лицо, становится, с одной стороны, их защитой от губительного воздействия злых духов *кель-есуф*. С другой стороны, он демонстрирует также и умение этих

достойных людей соизмерять свои слова с реальностью и скрывать свои мысли, сдерживать свою речь. Дело в том, что туареги видят двойное сходство людей и духов одиночества *кель-есуф*: с одной стороны, все туареги, будь они поэты или обычные члены племени, стремятся сделать свои слова спутниками того гнетущего молчания, в которое духи *кель-есуф* непрестанно грозят погрузить их. С другой стороны, состояние людей, находящихся вне своих жилищ, вне защищающего покрова своих палаток, находящихся на опасной грани одиночества пустынных, необитаемых пространств, подвергает их непрестанным опасностям со стороны этих самых неведомых им потусторонних сил.

Поэзия туарегов является непосредственным отражением подобных представлений. Элегические поэмы воспевают одиноких странников, путешествующих к далеким палаткам, и этот мотив является выражением того понимания туарегами места человека в социальном процессе, согласно которому он всегда оказывается вдали от своих палаток, вдали от обитаемых пространств. Покрывало-лисам, скрывающее лицо и рот достойного мужчины, призвано в каждое мгновение напоминать ему о том состоянии одиночества, которым он защищает себя от назойливых духов молчания *кель-есуф*. Но именно в нем наиболее талантливые поэты чувствуют источник вдохновения для своих поэм, которые воспевают их такими, какими они являются в своей социальной игре: одинокими людьми, молчаливо кочующими вдали от палаток. И если поэты в своих странствиях движутся к цели с мыслями о любимых женщинах, находящихся в далеких становищах, то женщины-поэтессы воспевают отсутствие любимого, терпеливо ожидая его приезд под сенью своих палаток. И *есуф* пустынного пространства, как и *есуф* одиночества, порождает жажду — реальную жажду иссыхающего в пустыне путника, и другую, метафорическую, обжигающую страсть влюбленного. В тексте, датированном 1900 г., читаем:

Я был один в раскаленных скалах;
Изнемогая от любви, вода не могла остудить жар горящего моего сердца,
О та, которую я оставил в час перегона стад...
[цит. по: Антология 2012. Туареги: 19].

Напряженная патетика столь интенсивно развивающихся поэтических образов доходит до воспроизведения настоящих галлюцинаций. Тогда поэты довольно легко переходят к мотиву безумия, которое могут насыщать на свои жертвы духи молчания *кель-есуф*, при характерной детали местного колорита — развязавшегося у страдальца защитного покрывала-лисам:

Не дайте мне пополнить собой сонм безумцев,
Отправившись в дорогу без меча с развязанным покрывалом
/.../
Я бреду, рассказывая даже птицам о своих безумных желаниях
/.../
Я больше не могу найти покоя
И брожу, сам не знаю где;
Ночь за ночью я блуждаю бесцельно,
Ухожу, не в силах отыскать дорогу,
Следуя до утра за звездами, которые сияют
На краю горизонта вдали от Млечного пути.
[Антология 2012. Туареги: 26].

Приводимые тексты, несомненно, отражают известный мотив доисламской арабской поэзии о безумном поэте — *меджнуне*, — бредущем в любовной тоске куда глаза глядят. Однако, в отличие от известных поэм-путешествий, в которых авторы на пути к желанной возлюбленной добросовестно перечисляют известные слушателям топонимы, в поэмах туарегов Сахары бесконечные страдания от неразделенного чувства буквально могут свести влюбленного поэта с ума. Тогда поэма превращается в бесцельные блуждания увлекаемого своей печалью безумца, следующего за иллюзорным мерцанием звезд во мраке небес, теряющего путеводную нить, устремленного в бездну отчаяния. Так, наряду с поэмами путешествий появляются «поэмы блужданий», у которых, по сути, нет определенного конца, поскольку страдания отвергнутого чувства бесконечны.

Конец путешествия не становится окончанием мучений поэта. Ведь даже желанная встреча обычно представлена в этих стихах не как реальная, а лишь желаемая, иллюзорная или оставшаяся только лишь в воспоминаниях, надеждах или мечтах:

Я провел еще один печальный день без нее,
 Я мечтал в душе отправиться к ней
 / .../
 Я смотрел на песок, служивший ей изголовьем,
 Ее улыбающийся образ предстал передо мной
 Подобный чистому ветру ее пространной страны,
 Ясному свету луны, или еще другой чистой
 Звезде, дружелюбно приветствующей вас на звездном небосклоне.
 [Антология 2012. Туареги: 26].

Встреченная в конце пути желанная женщина предстает прозрачным отблеском луны, звездным светом, обманчивым миром, представляя абсолютный образ нереальности ее присутствия. Мы видим, как в поэзии туарегов постоянно перемежаются границы мечты и реальности. Если обуревающие поэтом страсти и желания персонифицируются, обретают облик странных существ, дразнящих его своим навязчивым присутствием, то живая женщина, пробуждающая эти чувства, становится более нереальной, неосязаемой, чем сама мысль о ней страдающего поэта. Она скрывается от него тогда, когда он думает, что уже достиг ее. Стоянка, к которой наконец прибывает поэт, оказывается опустевшей, она исполнена только одних пустых воспоминаний и неуловимых теней. Возлюбленная женщина остается лишь ускользающим образом, едва обозначенным фигурами умолчания в словах вечно одинокого странника. Так, мы видим, что поэмы туарегов обречены до конца оставаться песнями одиночества, неустанных бесконечных блужданий, молчания и пустоты безлюдных пределов.

Можно увидеть также, что сам поэт стремится представить свои чувства как нереальность, как нечто, не относящееся к окружающему его обычному миру повседневности. Ведь даже особый статус поэтического слова не делает его в представлениях туарегов полностью неуязвимым перед возможным несчастьем или сглазом. И порой его стихи воспринимаются как столь же опасные, сколь и неосторожное слово простого болтуна. И здесь фигуры умолчания становятся достойной защитой. Возможно, поэтому же, в отличие от обрядовых песен женщин или кузнецов, поэты ту-

арегов никогда не произносят свои стихи перед адресатами, вдохновляющими их на творчество. Подобно тому как воспеваемая желанная возлюбленная скрывается в этих стихах от страдающего влюбленного поэта, так и он сам никогда не открывается прямо тем, к кому обращены его поэтические строки. Хотя в поэмах многие адресаты порой и названы по именам и являются всем известными, все же поэты стремятся как бы держать их на расстоянии, вне реалий обычного мира, как в самих текстах поэм, так и в практике их декламации. Лишь опосредованно, путем распространения на слух передатчиками-*рави*, эти тексты постепенно доходят до ушей, которым они предназначены. Пылкие чувства страдающего сердца всегда изображаются в отдалении от предмета его любви. Прекрасные возлюбленные этих поэм всегда остаются за горизонтом, далекие и недостижимые, как миражи. Сам же поэт вновь призван в одиночестве хранить привычное молчание.

Таким образом, источником поэтического слова для поэта-туарега становится именно тишина, молчание. Оно исходит из пустынной степи, подвергая обычного человека опасности столкнуться с духами *кель-есуф*, и порой доводит его самого до немоты. Молчат и могильные камни, и ночной мрак, эта повсеместная тишина угнетает встревоженный рассудок человека, сбивая его с пути и увлекая к нереальным миражам, к гибели. Таковы поэтические условности произведений этого жанра у современных туарегов. Даже если в своей обычной жизни они сами не всегда на деле испытывают столь мучительные психические состояния, их песни должны неизбежно быть выстроены в соответствии с этим художественным кодом. Таким же образом и слушатели этих поэм должны включаться в такой традиционный контекст: и они бурно выражают свое сострадание действительным или мнимым мучениям несчастного. Эта реакция становится тем более искренней, чем более значимым для них является тот или иной мастер слова.

В той или иной степени условное, это сострадание отвечает большей или меньшей степени искренности реальных или воображаемых страданий самого поэта и таким образом составляет характерную особенность этической системы всего сообщества. Даже если знать, что эти чувства представляют собой лишь вполне определенные стилистические фигуры поэтиче-

ской просодии, все же те реальные воспоминания слушателей об испытанных ими самими ощущениях в подобных знакомых каждому жизненных ситуациях не могут не вызывать сочувствия опасностям, грозящим при контактах с духами молчания пустыни — *кель-есуф*. Ведь для сегодняшних туарегов, практически утрачивающих нити своей человеческой судьбы, лишь поэты и сказители еще могут воспроизвести ее ускользающий, обманчивый, как мираж, образ.

Таким образом, справедливым будет утверждение о том, что при всех поэтических условностях этих текстов можно считать, что они действительно становятся духовным отражением особого характера тех самых мест, из которых рождается молчание. Французские исследователи этой поэзии утверждают: «Находится ли поэт действительно в этих местах или нет, в тот момент, когда к нему приходит вдохновение, законы жанра вынуждают его настаивать и утверждать, наперекор обыденному опыту, что одиночество может быть плодотворным» [Антология 2012. Туареги: 29]. В этом противоречии они усматривают признание того, что само это тревожное и мучительное состояние *есуф* является неизбежной теневой частью сознания всякого человеческого существа.

Действительно, разве не так же близка от обитаемых мест туарегов исполненная миражей великая и грозная пустыня, как близко для нас молчание каменных плит забвения, поглотившего всех обитателей древних могил? Разве не столь же близко от каждого из произнесенных или услышанных нами слов находится граница того молчания, из которого они возникают лишь на мгновение, чтобы вновь исчезнуть в его бездонных глубинах? Сколько из тех, кого долгие странствия духа или превратности реальной судьбы приводили к этим глубинам молчания, оставляли нам в них свои раздумья, мысли и слова? И если поэт для туарегов — это тот, кто находит свой путь на границах слов и границах молчания, то не он ли, обладая способностью подчинить императиву условной риторики и нормативной просодии выражение своих смятенных чувств, приводящих иных людей к безумию, показывает всем нам, насколько сильным может быть слово, звучащее в молчании?

Между двух миров. Ритуал рождения и наречение имени у туарегов Сахары

Ритуалы, обычаи и символические действия в повседневной жизни и особенных обстоятельствах связывают человека с сообществом людей, а это сообщество с самим индивидуумом в его двойном — личностном и социальном — измерении. Мифы в словесном оформлении, а ритуалы в оформлении действием отражают одно и то же метонимически-ассоциативное мышление в попытке установить причинно-следственные связи между различными явлениями окружающего мира [Дьяконов 1990: 17]. Они способствуют формированию субъекта в его отношении с другими и с миром как уникального живого существа, связанного с ними тысячами невидимых нитей, превращают частное, индивидуальное событие в символическое, значимое и для другой реальности, которая изначально превосходит его и придает ему подлинный смысл. Самобытная сущность как отдельной личности, так и всего сообщества в целом представляет собой активный процесс постоянного действия, формирования и реактуализации поступков в жизни социума. Подобная реактуализация обеспечивает постоянство общественных связей, их жизнеспособность и самоутверждение отдельной социальной группы в ее основополагающих жизненных принципах.

Наиболее архаичные мифы и связанные с ними ритуалы отражают первичные, не опосредованные динамические отношения между человеком и воздействующими на него природными силами. Методика реконструкции архаичного мышления основана на отсутствии в первобытном сознании абстрактных, не предметных обобщений (при наличии обобщений через эмоционально окрашенные тропы). Подобный подход продуктивен сегодня и для исследования древнейших мифов и ритуалов сообщества туарегов Сахары. В пустыне все — будь то природные явления, ветер или зверь, оттенок цвета или взгляд и жест человека — исполнено жизненно важного смысла. Неправильно понятые или истолкованные, эти явления могут оказаться смертельными. Жители пустыни привыкли абсолютно доверяться природе. Для жителей же современных мегаполисов способность адекватного восприятия первозданного мира природы, сохраняющаяся благодаря осколкам генетической памяти, помогает возвращаться к страницам исчезающей на наших глазах истории предков. Ведь и современный человек время от времени столь остро ощущает необходимость взаимодействия с другими людьми и миром, не утратившим до конца остатков гармонии и человечности.

Кочевые племена туарегов Сахары и до наших дней живут в мире необычайных и странных для нас представлений, отражающих, однако, самые существенные проблемы восприятия бытия человека. В пустыне все границы зыбки: современные кочевники, так же как и их далекие предки, легко преодолевают их, исчезая за горизонтами привычного для нас мира и попадая из реальности в миф и из мифа в реальность. Понимание природы самых разнообразных вещей у туарегов пронизывает мысль о том, что мир строится на двух параллельных, противоположных и одновременно дополняющих одна другую осях мироздания. Видение ими мира с любой точки зрения, фокуса и дистанции строится на основе этого понимания двойственного единства. Всякий предмет, объект, элемент мироздания или любое существо, находящееся в определенном пространстве, с точки зрения туарегов, имеет своего двойника в мире духов, в пространстве неведомого. Подобная двоичность мира «вну-

тренного», домашнего, привычного и мира «внешнего», неизведанного и дикого, отражается на уровне различных реальностей, понимаемых как противоположные, и различных представлений, дополняющих отношения между отдельными людьми или группами людей. Она существует между социальными актерами (женщинами — мужчинами, сыновьями — племянниками, материнскими и отцовскими родственниками), между общественными группами и социальными категориями (идет ли речь о местах стоянок племен или структурах их конфедераций), между сообществами людей и видимыми и невидимыми мирами...

На любом из этих уровней основополагающей для самого существования мира туарегов представляется роль посредников между этими мирами. Исторически эти представления воплощаются в самых различных сложившихся традиционных формах (политические функции вождя — *аменукаля*, как в районе Аира в начале XX в., или общепризнанная сакрализованная роль кузнеца во всех сообществах туарегов — подобная его функции посредника между миром людей и обителью хтонических существ и богов в мифологиях других народов). В любом случае, задача состоит в том, чтобы соединять эти две противоположности, находящиеся в одной и той же плоскости мироздания, т. е. находить точки взаимодействия между ними, когда они находятся в состоянии соперничества или, напротив, дополняют друг друга. Во всей совокупности разноликого мира конфедераций современных туарегов Сахары такое особое, срединное, место занимают так называемые *тавшитены* — генеалогическая общность из числа племен *Имазгаванов* (входящих в состав конфедерации племен Ивеллемедденов Кель Деннег в районах Азвага и Нигера). В этнологической литературе все Имазгаваны больше известны под знаменательным названием *инеслемен* (от араб. — ислам), т. е. «религиозные племена», поскольку на протяжении уже многих веков ислам играет в этих сообществах существенную роль. Название же «имазгаван» принято переводить как «красные туареги» (от корня *згхв* — «быть красным»). Однако, скорее всего, поскольку это жители района Азвага, оно означает просто топоним. Так обычно называют и туарегов Ахаггара — *Ихаггаренов*. Подобное смешение понятий присутствует и среди

них самих, однако они предпочитают называть себя *Имазгаванами*, а не *Инеслеменами*, поскольку последнее наименование вызывает впечатление, что именно ислам является основой их идентичности. Будучи «людьми религии», их функции не исчерпываются исламскими предписаниями и восходят к гораздо более архаичным представлениям. Вопреки обычным представлениям долгое существование в этой среде исламской религии отразилось, собственно, не в религиозной практике, а скорее в целом ряде культурных и, следовательно, структурообразующих черт, обычно присущих мусульманским сообществам.

Таковыми обладающими особыми медиумными чертами *тавшитенами* являются и племена Кель Эгаль. Подобно другим *тавшитенам* из Имазгаванов и другой конгломерации племен Айт Аттавари они возводят свои генеалогии по отцовской линии и определяют себя как группу потомков одного общего мужского предка по имени Афалавас. (Различные устные традиции туарегов придают ему то собственно берберские, то арабские корни.) Хотя, как и все другие сообщества туарегов, Кель Эгаль различают основное противоположение — «живот» (*тедист*) и «спина» (*аруру*) как родство по материнской и отцовской линиям, но свою собственную общественную структуру они строят на преобладании агнатских ценностей. В частности, это выражается в предпочтительности браков между «детьми мужчины» (*арравен эн меддан*), т. е. двоюродными кузенами по отцовской линии, равно как и в отцовском наследственном праве (*теказит*) на имущество и властные полномочия.

Однако вопреки этой ориентации на предпочтительность мужских ценностей изучение социальной структуры у Кель Эгаль обнаруживает те же проблемы, что и в сообществах, ориентированных на преобладание женских ценностей. В более широком смысле здесь можно говорить о чертах, характерных для всех обществ средиземноморского культурного комплекса. Многие исследователи этих систем родственных связей и союзов отмечали трудности, с которыми встречались при определении отличий между этими отдельными сообществами, в связи с наличием многих черт, кажущихся на первый взгляд схожими [см.: Nacib 1986, Leroi-Gourhan 1964]. Это может быть и такая катего-

рия, как «преимущественный брак», хотя и провозглашаемый на словах, но фактически осуществляемый на деле при заключении союзов со всеми двоюродными родственниками (ортокузенный или кросскузенный), представительство группы потомков на одной линии и когнатский характер родственных связей в результате заключения брачных союзов на основе принципа «ближайшего родства», равно как и отсутствие правил, обязывающих индивида выбирать себе супруга внутри своей группы (эндогамия) или же извне (экзогамия).

Столкнувшись с подобными явлениями, противоречащими классической теории родства и брачных союзов (так называемой теории обменов), П. Бонт в 1994 г. выдвинул гипотезу, согласно которой структурообразующую функцию в этих обществах, где обращают внимание то на принцип идентичности, то на половые различия (бифуркацию), выполняет именно половая принадлежность. В этом смысле принцип аффилиации, равно как и формальное противопоставление перекрестного/ параллельного родства, не определяет заранее априорные матримониальные классы. Они представляют собой лишь инструмент для того, чтобы проследить пути генеалогического отбора. Так, «эндогамия» проявляется как норма, которая позволяет аккумулировать власть и имущество в руках одной группы людей, строго ограниченной линиями брачных союзов. Подобные исследования основываются на универсальной схеме оппозиции идентичности и различия, исходя из неоспоримых различий между полами, разработанной Ф. Эрितьером [см.: Bont, Claudot-Hawad 2000]. Эта схема может служить образцом для целой цепочки иерархических противопоставлений (горячее — холодное, влажное — сухое, правое — левое и т. д.) на основе изначально наблюдаемой разницы в анатомическом строении мужчины, и женщины, и их различных ролей в процессе деторождения. Процессы, в которых доминируют кровнородственные и союзные связи, помогают понять внутренние закономерности организации не только сообщества туарегов, но и других подобных обществ. В этом заключается важность исследования этнографических данных, свидетельствующих о представлениях о процессе деторождения и родственных связях туарегов племени Кель Эгаль. Ведь риту-

ал рождения — имянаречения отражает самые архаичные пласты верований во всех известных мировых культурах. Он позволяет реконструировать реликты архаических, еще не полностью идеологизированных мифологем доклассового общества, каким является и общество современных туарегов — при отсутствии государственных структур, что вносит вклад в исследование проблем стадияльных различий между культурами.

Племя Кель Эгаль считает, что новая жизнь возникает как результат встречи «женской воды» (*аман эн танут*) с «водой мужской» (*аман н алес*) в момент, благоприятный для зачатия. Отметим здесь, что вода — важнейшая универсальная мифологема для архаичных сообществ мира, связанная с идеей плодородия [см.: Стеблева 2002: 22]. Подобные общие понятия женской и мужской природы обычно обозначаются арабскими терминами, используемыми преимущественно женщинами — «*аль-мани*» и «*аш-шахват*». Их встреча представляется как погоня и борьба двух противоположных начал, лишь одно из которых может одержать верх, что и предопределяет пол будущего ребенка. По мнению некоторых носителей культурной традиции, исход этой борьбы зависит от скорости той или иной жидкости. Таким образом, одна из двух «вод» первой проникает в лоно женщины (*эбавель н игелла*), где сливается с другой. Согласно иным объяснениям, обе жидкости содержат многочисленные семена (*шиблален*), которые смешиваются и вступают в борьбу друг с другом, пока одна из них не проникнет в лоно. В любом случае, если женский элемент окажется победителем, то ребенок будет девочкой. Напротив, мужской элемент дает жизнь мальчику.

Смешение этих веществ вызывает их преобразование в кровь и зародыш (*таблат*) в сгустке крови (*адагхан*), который «спит» таким образом в течение сорока дней. Это первый период жизни зародыша, называемый периодом сгустка крови (*ван адагхан*), во время которого женщина еще не знает, что она беременна. После этого первоначального периода «сна» кровяной сгусток превращается в плоть (*исан*). Это и является началом развития тела, во время которого будущая мать страдает от тошноты, по названию которой и определяют этот период (*ван тениити*). Первая часть зародыша, которая выделяется из общей массы плоти,

это голова (*эгхаф*), затем идет лицо (*удем*) с глазами, носом, ушами и ртом. В основе множества обрядов и верований туарегов, касающихся новорожденного, мы обнаруживаем единодушное убеждение в том, что именно голова появляется первой. Однако в том, что касается возникновения остальных частей организма будущего ребенка, у нас нет практически никаких сведений. Лишь некоторые из женщин упоминают позвоночный столб (*йенгерури*), который вместе с головой представляет как бы первый набросок формы человеческого тела из костей и плоти.

На четвертом месяце беременности у зародыша появляется душа (*иман*), понимаемая туарегами как двигательный принцип, поскольку ее наличие проявляется в движениях его тела. Кроме того, именно начиная с этого третьего периода беременности, женщина может определить пол своего младенца, поскольку считается, что непрестанно двигается обычно девочка. Отметим, что слово «иман» здесь обозначает первую духовную составляющую ребенка, которую можно определить противопоставлением «душа — тело». Она похожа на второе начало — «души как дыхания» (*инфас*), обретаемой новорожденным уже в ходе первого крика при рождении. В этом понимании она равнозначна понятию «души — жизни» (*иман эн темеддурт*), которая покидает тело человека лишь с последним вздохом, в момент смерти. Напротив, первое жизненное начало, которое уже одушевляет тело в зародыше, соответствует «душам сна» (*иман н эттес*). Считается, что они способны покидать тело во время сна, чем и объясняется неподвижность спящего, а затем возвращаться к нему при пробуждении.

Во время своего пребывания во внутриутробном мире ребенок питается при помощи плаценты (*шимеден*) и зародышевой пленки (*абуту*) кровью матери, производимой ее утробой при питании через желудок. Эта питательная кровь, по мнению туарегов, отличается от первоначальной крови, происходящей от трансформации материнской и отцовской жидкостей. Более точно ее называют «кровью схожих черт» (*азни н ифаккан*), поскольку ее понимают как носителя и передатчика определенных черт характера, равно как и физических особенностей обоих родителей.

Считается, что на шестом месяце беременности ребенок уже обладает всеми атрибутами человеческого существа, однако в течение трех оставшихся месяцев он еще постепенно растет. Если младенец рождается преждевременно, в восемь, семь или шесть месяцев, женщины из Кель Эгаль говорят, что он еще «не достиг своего места» (*барар вер невед эддаг-нет*). Это выражение интересно тем, что некоторые из них думают, что зародыш в течение всей беременности медленно, но непрерывно движется от верха материнского живота вниз, к выходу на девятом месяце. Женщины, у которых ребенок остается долгое время неподвижным вверху живота, пока внезапно не опускается вниз незадолго до самих родов, представляются испытывающими определенные патологии в ходе беременности.

Подобные представления о зачатии ребенка и процессе его вынашивания в ходе беременности, выявленные во время полевых этнографических исследований, отражают идеи равенства ролей женщины и мужчины в процессе деторождения. Ведь как женщины, так и мужчины обладают семенной жидкостью, и каждая из этих двух субстанций непосредственным образом участвует в процессе зарождения ребенка посредством «крови схожих черт». Считается, что эта изначальная кровь вызывает к жизни черты физической и духовной идентичности. Она формирует различные части тела, жесты, манеры и походку, черты характера личности не только самих родителей, но и их потомства. Многие туареги, к примеру, уверены в том, что даже каждая отдельная группа людей (*тавишит*) обладает своей особой «кровью»: эта кровь различает отдельные группы людей, она сильна, именно она позволяет определить родство людей между собой (*теттирева*).

Если подобное восприятие родственной сущности представляется нам соответствующим принципу родства по материнской линии и «эндогамному» характеру общественных связей, то другие представления туарегов о произведении потомства, по всей видимости, склоняются в сторону монолинейного подхода. Так, выражение «эбавель в утробе женщины», которым они иногда обозначают место зачатия, акцентирует внимание на женских ценностях, воплощаемых в космогонии туарегов понятием

«эбавель», т. е. женское естество. Французские ученые П. Бонт и Э. Клодо-Хавад в своей статье об этом неотъемлемом и неделимом достоянии женщин, называемом «молоком эбавель», проясняют символическое значение этого понятия, изначально обозначающего «маленькую ямку», «впадину», «приют», «углубление», что связано с общей идеей защиты и убежища перед сферой внешнего, внедомашнего пространства, называемого эсуф. Затем понятие эбавель указывает на всех женщин единокровных родственников, включая предка — прародительницу (*тамерава*) всех поколений, происходящих от одной матери, и вплоть до наименьшей из социальных ячеек, которая представлена палаткой, являющейся собственностью женщин. Тот факт, что материнское лоно одновременно называется и «палаткой ребенка» (*эхан эн барар*), указывает на то, что подобное понимание отсылает не только к макрокосмическому измерению человека, но также и к его микрокосму в междокровном мире.

Здесь интересно будет отметить, что подобный символизм выражен среди той группы туарегов, которые придают заметно большее значение патримониальным связям «отцовской линии», «людей спины» (*кель аруру*). Этот факт вновь напоминает нам о структурном значении родства по материнской линии в родственных связях в рамках бинарной системы противопоставлений «живота» и «спины». Можно предположить, что подобные представления восходят к пониманию взаимодействия обоих полов в процессе производства потомства, учитывая то, что живот является местом зарождения жизни, в то время как спина и, более того, спинные мускулы, называемые *шизолагитен*, представляются местом, где производится мужская сперма.

Подобная взаимодополняющая роль женского и мужского начала отражается также в представлении об источнике крови, необходимой для роста зародыша. Если поначалу могло предстаться, что речь идет лишь о питательной крови самой матери, то и отец в значительной мере способствует производству этой субстанции, которая «количественно» помогает формированию человеческого тела. Ведь это отец «кормит ребенка», доставляя продукты для его матери. Обязанность мужа кормить свою супругу имеет большое значение и для доказательства источни-

ка происхождения материнского молока, которое завершает формирование ребенка в течение первых двух лет его жизни. Это молоко, как первая внеутробная пища, играет важную роль в символических актах первых лет жизни ребенка.

Отметим, что разделение полов достаточно четко выражено в сообществе туарегов Кель Эгаль. Так, женщина не показывает свое лицо перед мужчиной, за которого она теоретически могла бы выйти замуж, т. е. за того, кого она считает равным ей по общественному положению. Когда такой мужчина приближается, она укрывается покрывалом или немедленно отворачивает лицо и скрывает его концом своей вуали цвета индиго. Подобное отношение, однако, не является препятствием для оживленной беседы, особенно в том случае, когда мужчина приходится близким родственником, и тем более кросс-кузеном (*абобазаи*), с которым женщина поддерживает приятельские отношения.

Наиболее важными для всей последующей жизни ребенка являются для туарегов семь первых дней после рождения. Роды (*амзу*) обычно происходят на стойбище родителей роженицы, в северной части в глубине палатки, т. е. внутри того пространства, которое считается женским. Обычно это пространство состоит из кровати женщины, защищенной от взглядов мужчин снаружи занавесом из плетеных ветвей. Эта преграда, называемая *шитек*, окружает кровать и может открываться в зависимости от времени суток на запад или на восток. Но она никогда не открывается на север, потому что считается, что именно там преимущественно скрываются злые духи (*аль-джайян*), особенно опасные для рожениц и новорожденных. Являясь посредниками между мирами, эти духи, как и в мифологических системах других народов, легко преодолевают границы реального, земного, мира и сакрального пространства.

Обычно женщина рождает на куче свежего песка, которую ее служанка заботливо насыпает после того, как сложит и уберет постель. Роды являются исключительно женским делом, и на них присутствуют многочисленные родственницы. Самые близкие — мать, сестры, кузины — сопровождают женщину внутрь, за *шитек*. Другие в большинстве своем располагаются в южной части палатки и поддерживают ее своим присутствием и чтением сур

Корана (в частности, 36-й, Я-Син, и 67-й, аль-Мульк). Женщины Кель Эгаль обычно рожают лежа на боку с согнутыми ногами, при поддержке одной из женщин, которая садится у ног роженицы. Выход плода считается естественным процессом, не требующим никакого непосредственного воздействия на тело будущей матери. Отсутствие специальных повитух как профессиональной категории, несомненно, еще более подтверждает подобное отношение. Женщина, становящаяся матерью, тщательно прикрывает свои гениталии передником от алчных взглядов злых духов. Когда выходит головка ребенка, одна из женщин просто просовывает руки под эти одежды, чтобы принять младенца. Она же должна будет перерезать пуповину, а затем закопать плаценту с песком, пропитанным родовыми водами. С помощью одной или двух женщин она роет ямку в нескольких метрах от палатки и закапывает там послед с величайшей осторожностью.

Как только пуповина перестает кровоточить, ребенка моет женщина-*таклит*, которая затем заворачивает его в белье и кладет возле матери. После того, как место родов убрано, мать новорожденного снова кладут на постель, спиной к северу. Таким образом она оберегает своего младенца от вездесущих злых духов *аль-джайян*, кладя его перед собой на южную половину кровати. По поверьям, на протяжении первых семи дней после родов мать и ее младенец являются особо уязвимыми перед опасностями со стороны духов. Этой опасности стараются избежать при помощи определенного набора ритуальных действий. Например, женщины следят за тем, чтобы новорожденный никогда не оставался один, иначе *аль-джайян* могут подменить его на одно из своих уродливых созданий. Также они кладут в головы у младенца нож, особо оберегают его головку, покрывая ее куском материи вплоть до церемонии имянаречения. Эти же меры предосторожности предпринимаются и по отношению к испражнениям новорожденного, которые в течение первых семи дней его существования собирают и прячут под кроватью.

Наряду с этими действиями, защищающими ребенка от невидимого, но враждебного мира духов, существует особый ритуал, называемый *эвет н анга*, что буквально означает «молоко, притертое к небу». Он происходит на следующий день после

родов, когда они благословляются одним из *анеслеменов*, т. е. ученым человеком, уважающим мусульманские традиции. Ему дают разжевать финик, который затем приносят одной из женщин, и она смешивает эту пасту с небольшим количеством материнского молока. Часто при этом пишут несколько строк из Корана на черной аспидной табличке и затем смывают небольшим количеством воды, добавленной в пасту из фиников, слюны и воды. Эта смесь становится первой пищей новорожденного, которому трижды мажут ее пальцем небо.

Ряд ученых, интересовавшихся обрядами при рождении, существующими в семитском мире, отмечают здесь соответствие доисламскому обычаю «натирая неба» при помощи каких-нибудь сладостей (меда, фруктовой или финиковой пасты). Этот ритуал, уже существовавший у евреев и древних арабов, называют среди бедуинов *тахник* от арабского слова *ханикун*, что значит «небо». Позже в исламе этот ритуал возвели в традиции пророка Мухаммада, которому в Медине подносили новорожденных младенцев, и он давал им немного слюны и пасту из финика, пережеванного во рту. История, рассказывающая о том, как соперник Мухаммада, лжепророк по имени Мусейлима, пытался повторить это деяние и младенцы сразу же умирали от этого, объясняет предназначение данного обряда для передачи *барака* — благодати, исходящей от Бога, при посредничестве святых людей.

Если этот частный обычай у Кель Эгаль таким же образом является составной частью общего процесса передачи священных оберегающих ценностей, то добавление сюда женской субстанции — материнского молока — представляет специфическую особенность именно данного отдельного сообщества. Женщина, которая преподносит этот дар, выбирается у Кель Эгаль среди всех кормящих матерей не случайно. Она должна быть так называемой тамасархе. Так именуют женщин, особо известных, любимых и ценимых всеми, доказавших свою глубинную внутреннюю ценность и благородство. Они обладают качеством, особо чтимым в системе духовных ценностей Кель Эгаль: оно обозначается термином *сархо*, т. е. «честь, уважение, престиж, значительность, слава, благоденствие». Среди всех подобных

женщин из наиболее знатных семейств туарегов Кель Эгаль — некоторые видятся столь блистательными, что их называют *Мадель* — «Млечный путь».

В отличие от других понятий, регулирующих отношения с мужчиной, таких как *аишак*, соотносимое с идеей благородного «поведения» в соответствии с регулирующим общественные отношения кодексом чести, *сархо* обозначает скорее «состояние» чести и уважения. Речь идет о качестве, которое считается возможным передать посредством ритуальных действий и вещей как символический дар материнского молока. В контексте ассоциации с мужским даром — слюной — этот дар подчеркивает центральную роль женщин у туарегов как хранительниц чести и благородства и напоминает о том, что данное вещество никогда не сводимо лишь к его питательной значимости, но является также мощным фактором самоидентичности.

Когда у Кель Эгаль спрашивают о происхождении молока, то вначале получают два ответа: молоко происходит из крови, и оно производится из тех продуктов, которые ест мать. По сути, эти два утверждения вполне совместимы друг с другом. Они показывают, что молоко возникает в результате преобразования крови, которая питает зародыш в утробе матери, и уже подчеркивают роль отца в процессе кормления молоком, поскольку мать получает пищу от супруга. Но параллельно с таким объяснением происхождения материнского молока существуют и другие аргументы относительно процесса лактации, тесно связанные с традиционными представлениями о деторождении. Кель Эгаль подчеркивают, что молока не бывает без беременности и, следовательно, без половых контактов. Если они и не проводят прямой связи между спермой мужчины и молоком женщины, как это происходит в арабском мире, где даже существует поговорка о том, что «молоко происходит из мужской спермы», то все же эта идея присутствует здесь подспудно. Она явно проявляется в комментариях относительно отцовства молока, создаваемого посредством кормления грудью ребенка другой женщиной, а не его родной матерью.

Это отцовство молока — *анаманкас* — букв. «факт взаимного кормления», истоки которого восходят еще к доисламским вре-

менам и затем подтверждаются в исламе, играет особо важную роль у Кель Эгаль, потому что в первые дни своей жизни каждый новорожденный обычно отдается кормилице. Такая практика оправдывается тем, что молоко приходит обычно на второй-третий день после родов и что женское молоко у Кель Эгаль считается предпочтительным молоку животных, которое лишь иногда заменяет его, в отличие от других групп туарегов, где оно, по-видимому, используется исключительным образом.

В том, что касается критериев отбора кормилицы, туареги Кель Эгаль не принимают молоко женщины, чей ребенок незаконнорожденный (*анибо*) или ее муж никому не известен. Это означает, что молоко передает некие качества личности родителя, который поэтому должен дать свое согласие, прежде чем его жена станет кормилицей чужого ребенка. Это условие, очевидно, подчеркивает представления о мужской принадлежности материнского молока, что в исламе выражено парадигмой *лабан аль-фахль* — «молоко жеребца». Этот термин означает мужскую сперму и лежит в основе принципа распространения отцовства молока на кормилицу и потомков, наследников и других супругов. Отсюда происходит взаимозависимость множества существующих в этом мире брачных запретов. Исходя из постулата о том, что девочка получает в большей или меньшей степени от матери, в то время как мальчик в той или иной степени получает от отца, этого оказывается достаточным для того, чтобы в течение двух поколений исчезли чужеродные мужские вкрапления, передаваемые посредством кормления другой женщины, а не родной матери. Таким образом, интересы союза фактически препятствуют повторному воспроизводству этих чужеродных вкраплений уже во втором поколении. Другими словами, они позволяют контролировать проникновение определенной части привносимой питательным веществом идентичности, отличной от родительской. Это необходимо, можно сказать, даже требуется, с учетом, что оно не должно становиться превалирующим, чтобы не представлять собой угрозу постоянству передаваемой по отцу родственной идентичности всей группы.

Этнографические исследования среди племен Кель Эгаль до сих пор не позволяют развивать гипотезу об однополой переда-

че субстанциональной идентичности посредством питательного вещества, хотя параллельная передача пола ребенка, кажется, способствует подобному смысловому пониманию. Следует также подчеркнуть и то, что молоко у них понимается как вещество, происходящее из превращения крови, и это представление, быть может, в более древние эпохи придавало большее значение женской составляющей молока. Хотя и замаскированное под исламскую теорию лактации, оно, однако, просматривается в идее женской передачи благородной субстанции *сархо* посредством молока в ритуале «натирания неба». Помимо теоретических представлений об отцовстве молока здесь остается открытым вопрос об их практических социальных последствиях: какую роль может играть молочное родство в обществе, где каждый новорожденный изначально вскармливается другой женщиной в течение как минимум двух дней? К тому же эта временная кормилица нередко является близкой родственницей, например кросс-кузиной отца ребенка. Однако порой создается впечатление, что Кель Эгаль специально выбирают чужую или находящуюся ниже по социальному положению женщину, чтобы сократить до минимума круг потенциальных смешений.

Таким образом, в этом вопросе общество Кель Эгаль представляет комплекс противоречивых традиций, раскрывающих посредством телесной символики, своих обрядовых и ритуальных практик существенные механизмы трансформации общества, основанного на родстве по материнской линии, в котором определяющую роль играют женские начала, в сторону общества, где под влиянием исламской идеологии все сильнее утверждаются мужские ценности. Новые примеры данного процесса представляет нам обряд имянаречения у Кель Эгаль.

Вслед за физическим появлением ребенка на свет следует его общественное, социальное явление. В среде Кель Эгаль, как и в большинстве мусульманских сообществ, новорожденный получает имя спустя семь дней после своего рождения. Церемония имянаречения происходит, начиная с подъема солнца после седьмой ночи с момента рождения (туареги ведут счет по ночам, начиная от ранних сумерек до утренней зари). Всякий новорожденный, мальчик или девочка, кроме незаконнорожденных

детей (*униба* — мн. от *анибо*), обладает правом на церемонию, называемую *исмаван* — имянаречение. Обычно она происходит у родственников ребенка по материнской линии и собирает большое число гостей, мужчин и женщин. Их принимают отдельно отец и мать младенца.

Ранним утром мужчины открывают церемонию чтением первой суры Корана *аль-Фатихи*, и это вводит новорожденного в мусульманскую общину. Помимо этого чтения символа веры единственное ритуальное действие, выполняемое мужчинами, представляет собой лишь забитие барана, которого режет специальный человек (*знад*), произносящий имя ребенка в момент перерезания горла животному. Напротив, женщины в течение всего дня имянаречения исполняют целый ряд более легких ритуалов, сконцентрированных на теле младенца.

Весь комплекс женских ритуалов новорожденного проводится внутри палатки, в ее южной части, в сидячем положении. Завеса кровати — *шитек* — также расположена по направлению на юг, для того чтобы молодая мать могла наблюдать за церемонией. Первый ритуал представляет собой очистительное купание новорожденного младенца и называется «возлияние» — *аль-валла*. Его начинают ранним утром, к семи часам, и проводит ритуал самая главная женщина — *тамасархе* — вместе с женщиной (*тенат*) из сакрализованной среды кузнецов, традиционно связанных с данной семьей. *Тамасархе* опускает свою золотую цепь и тяжелые серьги из массивного серебра в воду для купания младенца, собранную в небольшом эмалированном бассейне. Туда же она кладет семь горошин верблюжьего помета и семь горошин козьего. *Тенат* же кладет ребенка на свои стопы, которые помещает внутрь другого бассейна. Затем обе женщины приступают к купанию ребенка, начиная с его живота. Правой рукой *тамасархе* то льет прямо на ребенка воду, то наливает ее в ладонь *тенат*, которая с особым тщанием моет все отверстия на теле младенца: уши, рот, нос, задний проход... Спустя несколько минут *тенат* осторожно выливает оставшуюся воду на его головку, стараясь при этом не выплеснуть драгоценности и помет животных.

Затем после небольшого перерыва, в течение которого *тенат* насухо вытирает новорожденного, семь других женщин, у кото-

рых первенцы были мальчиками, садятся в круг и протягивают каждая обе руки, держа края своих тяжелых покрывал цвета индиго, чтобы принять ребенка. В направлении против часовой стрелки они поочередно принимают на руки малыша, лежащего на покрывале соседки. Ребенка передают от одной женщины к другой, пока таким образом не совершится семь полных кругов.

После этого несложного обряда под названием иферван («передник») следует другой — *эжебжан* («плата по счетам»). Ключевая роль в нем отводится *тамасархе*. Она аккуратно снимает мерку с головки ребенка концом своего покрывала, сначала натягивая ткань на лобик, затем на виски, при этом ей помогает *тенат*. Затем *тамасархе* сама оборачивает тканью сперва уши по направлению к темени, где ткань уже стягивается веревкой. Так как бордюр ткани точно следует вокруг всей головы по краю волос, в конце концов получается некое подобие «мерной емкости» в виде мешочка. Вначале его трижды наполняют просом, во второй раз — финиками, а в третий раз — листьями табака. Затем эту смесь проса, фиников и табачных листьев распределяют между всеми женщинами и присутствующими на церемонии молодыми девушками, которые, в свою очередь, раздают символическое количество полученной смеси своим родственникам, близким и друзьям. При этом некоторые из женщин разжевывают финики и наносят немного полученной пасты себе на кончик носа, на середину лба, а также на обе щеки.

Следующие два ритуала, которыми заканчивается утренняя церемония именнаяречения *исмаван*, известны и у других сообществ мусульманского мира. Это, во-первых, стрижка волос (*эге-веджи*), затем нанесение знаков инициации (*ишгияз*). Известный отечественный ученый И. М. Дьяконов признавал в существующих у древних сообществ представлениях о соответствии волос и кожи человека элементам растений универсальную знаковую систему отождествления микрокосма и макрокосма, отражение древнейшей мифопоэтической концепции тождества человека и вселенной [цит. по: Дьяконов 1990: 70]. Заметим, что подобные мифологемы, отражающие изоморфизм человека, вырастающего из растений, превращающегося или возрождающегося

в них, известны по многим древнейшим земледельческим культам средиземноморской и ближневосточной традиций.

В ходе этого обряда Кель Эгаль сбывают младенцу на голове не все волосы: *тенат* лишь отрезает у него маленькую прядь волос точно над правым виском. Впоследствии мать ребенка прячет ее и хранит, например, у изголовья кровати под самой нижней циновкой (*асариг*), накрывающей поперечины.

Сразу же после ритуальной стрижки та же *тенат* при помощи лезвия бритвы делает на коже ребенка множество мелких вертикальных надрезов. В идеале новорожденный должен получить соответственно по три параллельных надреза у каждого виска, каждого плеча и каждого предплечья, на уровне локтей и запястий, с обеих сторон пупка, на обеих коленках, а затем на спине выше лопаток и на уровне почек с каждой стороны от позвоночного столба. Таким образом, всего получается 49 надрезов ишигияз на теле истекающего кровью ребенка. На практике же надрезы делаются лишь в некоторых из указанных мест, в основном касающихся сочленений суставов.

Из полевых наблюдений известно, что эти надрезы производятся так или иначе в тот самый момент, когда *энад* «режет имя» (*агзам н эсем*), т. е. тогда, когда он перерезает горло животному, произнося при этом имя новорожденного, которое предварительно было выбрано наугад из нескольких предложенных мусульманских имен. Однако, несмотря на то что вся описываемая церемония имеет специальное название *исмаван* (букв. «имена»), само наречение имени происходит весьма скромно и носит почти второстепенный характер по сравнению с другими описанными выше обрядами, выполняемыми женщинами. К тому же и у Кель Эгаль, и у других групп туарегов Сахары в течение первых месяцев и первых лет своей жизни ребенок получает прозвище, которым его называют родственники, близкие и друзья.

После этого, пополудни, приступают к завершающему ритуальному обряду *адалаг* («украшение»). Его совершают с помощью стебля какого-нибудь злакового растения, вырванного из веника. На лбу и в верхней части черепа ребенка им наносится рисунок из двух перекрещенных треугольников. Этот строгий ге-

ометрический рисунок делает *тенат* при помощи пасты из хны и смеси сурьмы (*тазолит*) и костного мозга (*келькель*) большой лодыжечной кости правой передней ноги жертвенного животного. Сломанная кость служит емкостью, в которой изготавливается краска черного цвета. Рисунок узора, сделанный на голове младенца в день его имянаречения, называется *аббадилум*, что означает признание отцовства. Смесь сурьмы и костного мозга вычерчивается сам рисунок, состоящий из двойных линий, в то время как все свободное пространство между этими двойными линиями заполняется хной.

После его нанесения *тенат* также красит черным цветом рот новорожденного, подводит ему брови и контуры глаз. Затем она красит хной его ладони, подмышки, пах, кожу сверху от пупка и углубления за коленными чашечками. Многие из числа приглашенных присутствовать при этом обряде женщин, в числе которых и тинаден, берут немного хны и кладут ее себе на нос, щеки, на середину лба, подобно тому как они делали это утром финиковой пастой. Рисунок *аббадилум* смывается только по прошествии трех дней. За это время вещества глубоко проникают в кожу ребенка, и он остается заметным еще какое-то время, так что предполагают, что он остается запечатленным в костях черепа даже после смерти его носителя.

Весь этот сложный комплекс обрядовых действий, начиная от очистительного купания и до признания отцовства, несет в себе особые мифологические ритуалы сообщества туарегов, истоки которых восходят к доисламским или мусульманским традициям. Первое из них — ритуальное купание в сочетании с обливанием всего тела малыша — по сути, обряд очищения от женской нечистоты, связанной с кровью во время родов. Однако сами исполнительницы этого обряда объясняли его не столько собственно очищением, сколько связывали с понятием благодати *сархо*, которое также присутствует и в обряде «притирания к небу». Ведь и находящиеся золотые и серебряные украшения в приготовленной тамасархе воде для омовения, так же как и помет животных, являются носителями этого *сархо*. Посредством контакта с этими элементами новорожденный как бы воспринимает содержащееся ими *сархо* драгоценных металлов и животных,

представленных горошками помета (*итакл сархо н ураг, назеф, н алем*). Отметим здесь, что в мифологических представлениях многих народов, прежде всего данного региона, образ козла был связан с образом плодovitости и божествами плодородия, как и с хтоническими темными силами более низкого уровня, что отражало идею круговорота жизни и смерти в рамках ритуала умирания и воскресения [Стеблева 2002: 76].

Тот же процесс передачи субстанции *сархо* относится и к ритуальному обволакиванию ребенка покрывалами (цвета индиго) в момент совершения обряда *иферван*, и, в еще большей степени, к обряду нанесения ритуального рисунка на лоб новорожденного. В этом отношении у туарегов существует даже особое выражение: «*сархо* этого ребенка родилось вместе со хной на лбу» («*барар ди сархо дер д иху ван энела эе теканнарт*»). Оно означает, что данный человек раз и навсегда приобретает хорошую репутацию.

Наряду с этим основным значением понятия *сархо* некоторые женщины Кель Эгаль считают, что смысл подобных обрядов заключается в том, чтобы получить качество *аль-хурма*. Это слово происходит от арабского *харам*, этимологически означающего «неприкосновенность, запретность, святость», т. е. те качества, которые обретаются религиозным путем. У туарегов Кель Эгаль этот термин также употребляется в смысле «благоволения». Если они хотят получить какую-нибудь услугу или вещь, то говорят друг другу: «Окажи мне *хурма* для того-то и того-то».

Таким образом, хотя это понятие является близким по смыслу к термину *сархо*, оно имеет свои истоки там, где речь идет о религии. Так же, как и *сархо*, это качество передается посредством ритуальных действий или предметов. Когда женщины мажут себе нос, лоб и щеки пастой из фиников или родничковой хной, тем самым они как бы передают *аль-хурма*. Точно так же, когда женщина *тенат* наносит рисунок костным мозгом жертвенного животного, она передает ребенку *аль-хурма*, содержащуюся в нем. По мнению женщин, законность и красота этих семейных обрядов обусловлены тем, что жертвоприношение по случаю имянаречения младенца передает *аль-хурма*, которой наделяется данный ребенок.

Все участники этих церемоний видят смысл своих обрядов в том, чтобы вписать в тело ребенка общественно значимые ценности, придать ему статус благородного члена сообщества, воплощаемый то в светском, то в религиозном понятии чести. В научной антропологии эти действия вписываются во вполне определенную систему. Как и обряд *эжебжан*, и ритуальная стрижка волос, и надрезы над сочленениями и на спине новорожденного, выполняемые одновременно с тем, как режут барана, они восходят к самым архаичным пластам традиции. Внимательно присмотревшись к тому, как совершаются измерения головы младенца, можно легко заметить, что это происходит с учетом направления роста волос на голове. Согласно мусульманской традиции, дочь пророка Фатима раздавала милостыню серебром или золотом, равную весу состриженных волос новорожденного, которого по случаю имянаречения обычно обривали наголо. Как гласит само название этого ритуала («действие, заключающееся в том, чтобы заплатить по счетам»), обряд *эжебжан* может пониматься как инвариант данного обычая бритья волос, воспроизводящего древний доисламский обычай, вошедший в мусульманскую традицию и преобразовавшийся в ней. Обычно он называется также и *акиках*, что обозначает в некоторых сообществах туарегов и жертву животного, и праздничную трапезу или всю церемонию имянаречения в целом.

Известно, что изначально в Древней Аравии речь шла о жертвоприношении, совершаемом исключительно в честь младенцев мужского пола (вспомним авраамическую жертву), что должно было в конечном счете защитить младенцев от злых духов — очевидное замещение ребенка приносимым в жертву животным. В более поздние мусульманские времена этот обряд распространился и на девочек, принимая уже новое значение — разрыв с женским миром (матерью) путем сострижения пряди волос как источника нечистоты, связанного с темными хтоническими началами. Народная и ученая традиции ислама вобрали в себя эти архаические мифологемы изоморфизма человека-растения, в которых волосы воспринимались как переходная зона между внутренним и внешним аспектами тела и окружающим миром, между микрокосмом человеческого тела и макро-

космом Вселенной, где властвуют добрые и злые силы, святые и колдуны, ангелы или джинны.

Таким образом, можно предположить, что двойной смысл приносимых в качестве жертвы волос как обряд защиты от злых духов и ритуальное очищение от нечистоты темного женского начала исходят из одного и того же круга символических значений. Известно, что во многих сообществах арабов и берберов Магриба до сих пор бытуют представления о том, что опасность, грозящая новорожденному ребенку в первые четыре дня его жизни, исходит от матери. Это опасное влияние матери связывается с нечистотой послеродовой крови, столь привлекательной для злых духов нижних миров. (Сорокадневный период послеродового воздержания, который должна выдерживать каждая роженица согласно предписаниям ислама, называется у туарегов тем же словом, что и роды, и послеродовые кровотечения — *амзур*.) В большинстве мифологических традиций Средиземноморского региона злые демоны, угрожающие новорожденному, являются женскими духами (аккдаская Лаберту, древнееврейская Лилит, магрибинская Карина и др.). Все они отмечены неумеренной сексуальностью, оргиастическим поведением, противодействующим деторождению.

Эти явления естественны для обществ, где преобладают агнатские ценности, и опасность происходящей отсюда женской сексуальности и плодовитости сопоставляется с контактами женщин с миром сверхъестественного, обладающим фундаментальной значимостью в когнатском обществе, например берберском (в отношении деторождения, обладания, вынашивания плода, гаданий и т. д.). Так и у туарегов мы видим, как символические действия, которыми сопровождается рождение ребенка, отражающие традиционные представления о рождении первенца мужского пола, живо и непосредственно воспроизводят потенциальные отношения женщины со сверхъестественным миром, от которого нужно защитить младенца.

Подобная близость новорожденного с матерью, особенно опасная в случае рождения мальчика, является неизбежной, поскольку детей рожают именно женщины. Это вынуждает к необходимости отделения мужского и женского начал для того, чтобы

вновь могло восстановиться преимущество агнатских ценностей родства по мужской линии. В этом разделении и заключается главная цель мусульманских обрядов деторождения, в частности жертвоприношения волос, ассоциированного с жертвой животного. Оно может быть воспринято как заместитель умерщвления самого новорожденного, как это отражено во многих мифах о жертвовании первенца, в частности Авраамом, что ежегодно отмечается всем мусульманским миром в ходе большого праздника Жертвоприношения — Ид аль-Адха. Смысл же этой ритуальной смерти кроется в мифологических представлениях о том, что новорожденный младенец мужского пола страдает от «избытка женского начала» настолько, что его следует принести в жертву Богу, чтобы обеспечить выживание последующих детей. Рождение первого сына «открывает утробу» матери и управляет женской сексуальностью, считающейся опасной, когда она не подтверждается своей детородной функцией рождения младенцев мужского пола. Мотив же губительных любовных связей женщин со сверхъестественными субстанциями, злыми духами, джиннами столь же традиционный для Ближневосточного и Средиземноморского регионов, как и мотив борьбы человека с этими демоническими началами.

Подобное понимание смысла мусульманского жертвоприношения лишь на первый взгляд кажется подтверждением многих ритуальных аспектов деторождения у туарегов Кель Эгаль. Это прежде всего касается критерия пригодности женщины к ритуалу иферван, в результате которого в ходе первой беременности должен родиться сын. Затем эти многочисленные надрезы, заставляющие тело младенца кровоточить в тот момент, когда кузнец «зарезает имя» названного животного. Кроме того, считалось, что кровь, текущая из этих порезов, должна была защитить новорожденного и от злых духов. То, что прядь волос срезается с правой части головы и рисунки, наносимые на голову ребенка, делают с помощью кости от правой передней ноги заколотого жертвенного животного, также сближает по смыслу жертвоприношение волос ребенка и животного. К тому же правая сторона у Кель Эгаль считается мужской, и это отражается, помимо прочего, еще и в том, что женщина долж-

на ложиться с мужчиной на правый бок, если хочет, чтобы у нее родился мальчик. Интересно заметить и то, что задние лапы животных обычно отдают отцу или дедушке новорожденного по отцовской линии.

В этом же аспекте проясняется и значение рисунка на голове, называемого *аббадилум*. Этимология самого названия отражает смысл его происхождения: «отец отсюда», и сами женщины, осуществляющие этот обряд, утверждают, что они наносят «знак отца». По их мнению, череп новорожденного еще открыт и разделен на две половины, о чем свидетельствует родничковая ямка. Те вещества, которыми наносится рисунок, в частности хна, сурьма и, особенно, костный мозг, предназначаются для того, чтобы закрыть эти отверстия. Символическое закрытие происходит также и в силу композиции самого рисунка, состоящего из двух перекрещивающихся треугольников. Этот мотив, по-видимому, связан и с идеей контроля над женской сексуальностью, которая должна проявлять себя лишь в рамках законного брачного союза. К тому же считается, что именно законность брака придает костному мозгу жертвенного животного субстанцию *аль-хурма*. Такова конечная цель этого рисунка, который, как считается, должен навечно оставаться видимым на костях черепа, что позволяет даже после смерти узнать, был ли усопший законнорожденным ребенком. Это навсегда отличает ребенка, прошедшего обряд *адалаг*, от того, который не прошел его.

То, что подобное признание отцовства завершает всю церемонию имянаречения, которая является социальным рождением ребенка, как и то, что она не может иметь место, прежде чем женское и мужское начала не отделятся друг от друга в результате сложной ритуальной практики, не может, однако, не поставить и другой вопрос. Разве ребенок, который умер до своего имянаречения, будет считаться незаконнорожденным, даже если он родился в браке? Для носителей данной традиции подобный вопрос не имеет смысла: по их мнению, в этот период новорожденный еще пребывает в некоем промежуточном мире между двух миров, поэтому вопрос об отцовстве вообще не возникает.

В заключение следует подчеркнуть, что, в отличие от персонажей народных сказок, чьи судьбы зависят от прихоти сверхъестественных темных сил и козней злых духов, ифритов и джинов, гули и мафинов, современные туареги посредством древних ритуалов или практическим действием стремятся противостоять немилостям исторической судьбы. Реконструкция архаичных пластов их мифологических представлений позволяет понять, что темные злые начала в их удивительно самобытном мире не фатальны, с ними можно уживаться и даже побеждать¹.

¹ Материалы раздела опубликованы в сб.: Сакральное на традиционном Востоке. М.: ИВ РАН, 2017. См.: [Николаева 2017: 400–419].

Мир, где рождаются сказки Алжира (мифы и реальность в фольклоре Магриба)

Мифологические представления коренных жителей Сахары, тысячелетиями кочующих в глубинах ее бескрайних песков, раскрываются исследователям в оригинальных произведениях фольклора этих своеобразных сообществ народов Великой пустыни.

В пустыне все сущее — будь то порыв ветра или звериный след, оттенок цвета бархана или взгляд — исполнено жизненно важных смыслов. Порой они несут ее жителям спасение и надежду, а порой, неправильно понятые, могут стать смертельно опасными. Жители пустыни абсолютно доверяются природе, так что проблемы современных технократических сообществ, обезличенных обитателей мегаполисов представляются им в большинстве случаев ничтожными, мелочными или просто непонятными. Ведь и сегодня, как многие тысячелетия назад, пустыня — это пространство, в котором этические нормы едины и для простого погонщика коз, и для наследников пророков, мирских правителей и духовных лидеров-марабутов... Где старейшины племен проводят свои долгие дни в безмолвном созерцании, находя в нем наивысшую отраду и полноту бытия. Ибо, как пишет певец сахарской пустыни крупнейший ливийский писатель туарег

Ибрагим аль-Куни, «молчание в пустыне зримо, ощутимо и изясно, как листья пальмы» [Аль-Куни 2001: 1].

Необычный, странный мир представлений, в котором и сегодня живут племена и сообщества коренных жителей Северной Африки — берберов, кабиллов и туарегов, — кажется исследователю как пространство вне конкретного времени, не ограниченное жесткими рамками определенной цивилизации, которое позволяет ученым ставить и решать здесь самые серьезные экзистенциальные проблемы человеческого бытия.

Сегодня для нас великая пустыня — это мир порубежья, удивительная граница между далекой древностью традиционного уклада жизни повелителей песчаных пространств, караванных троп, безбрежных земель, оазисов и колодцев, гордых заснеженных вершин горного Атласа и серьезными вызовами современности с ее динамичными реалиями товарно-денежных отношений, финансовыми интересами, политическими и военными конфликтами мировых держав, актуальными проблемами огромных городов-мегаполисов, не признающих этики созерцания и самоограничения.

Сведения об этом мире в основном поступали в Европу от французских католических миссионеров и колониальных источников XIX–XX вв., поэтому в них заметна определенная неоднозначность восприятия французами мира кочевников, туарегов. Это отражается, в частности, в несоответствии между понятиями французских колонизаторов начала колониального проникновения в ту зону, которая должна была стать Французской Западной Африкой (АОФ), и мнениями этнографов или географов более близкого к нам периода о природе отношений туарегов и оседлых жителей. С течением времени постепенно преодолевается принятое ранее противопоставление двух образов жизни, двух типов хозяйствования двух социальных классов: кочевников, пастухов, живущих благодаря своим стадам и заставляющих работать на себя земледельцев, которые добровольно или насильно вынуждены обеспечивать их зерном и другим необходимым провиантом и скарбом (злаковыми культурами, тканями, посудой и иным инвентарем и т. д.). При этом известно, что порой последние являлись ра-

бами, захваченными в ходе военных набегов либо купленными на рынках.

В представлении первых французских колонизаторов кочевник понимался как скотовод, принужденный передвигаться в пространстве для того, чтобы обеспечить существование своего стада, а оседлый житель — как земледелец, живущий полем, которое высоко ценит. Обычно поселения объединялись вблизи возделываемого поля.

Первые колонизаторы испытывали особое любопытство и почти романтическую очарованность полумифическим неуловимым миром вольнолюбивых всадников, но в то же время уже с XX в. официальная политика властей метрополии представляла кочевников-туарегов разбойниками-грабителями, паразитами-притеснителями оседлого населения, превращаемого ими в рабов.

Со временем экономическая и культурная взаимозависимость двух сообществ становится все более очевидной. Взаимодополняющий характер кочевого и оседлого типа хозяйствования превращал эти отношения в своего рода обмен услугами, хотя и строго контролировавшийся господствующими в военном отношении группами. Это гарантировало определенную стабильность их совместного существования. Воины защищали жителей деревни в случае грабежей со стороны соперников или врагов. В административных отчетах французских властей середины XX в. из бывшей Французской Западной Африки отмечалось определенное равновесие хозяйства кочевников-скотоводов и водителей караванов, специализировавшихся на перевозке соли, и взаимосвязанным с ним хозяйством оседлых жителей, изначально производивших почти исключительно овощи, табак, просо, но прежде всего рис. В статье 1976 г. «Экономическая история и развитие экономики Сахеля в Нигере» С. Байера подчеркивалось существование каналов обмена между хозяйствами Сахеля — Судана (обмен скота на просо) и Сахары — Судана (соль, финики — на просо). Туареги основали в Суданской зоне торговую инфраструктуру на основе небольших сообществ, где они могли обменивать продукты пустыни на зерно и местные продукты производства. Эти небольшие центры

позволяли туарегам пересекать саванны, где они всегда находили сменных животных. Известно, что с эпохи Средних веков череда государств туарегов, занятых в транссахарской торговле (такие, как Султанат Агадес), контролировали важные перевалочные торговые пункты.

Также и в сфере культуры французские источники отмечали элементы смешения двух разнородных традиций, ценность и самобытность которых столь явственно выражены. Несмотря на взаимное презрение оседлых жителей к неработающим, подозрительным безжалостным кочевникам, а туарегов — к грубым, неотесанным, некультурным земледельцам, сонгхай и хауса, между ними существовали и отношения родства и приязни. Туареги, всегда сохранявшие чувство собственного превосходства, связанное с их военными подвигами, уважали отвагу и доблесть других, никогда не стремясь унижить их без причины. Космогоническая культура оседлых земледельцев вбирала в себя множество элементов архаических представлений и верований туарегов, их добрых и злых джинов, постепенно обретая особый статус *«тишикруу»* тех, кому удалось создать своеобычное сочетание из двух культурных традиций. Очевидно, что культура кочевников в своем утверждении самобытности делала необходимым существование этого «другого» мира как необходимого противовеса, поскольку свое «внутреннее» может развиваться только во взаимодействии с противостоящим ему «внешним», поэтому эти две культуры не противопоставлены. В действительности они являются взаимодополняемыми, когда существование другого необходимо для развития, для существования и самоутверждения каждой из этих самобытных сущностей.

Собранные французскими миссионерами и исследователями материалы и оригинальные тексты фольклора коренного населения Северной Африки дают возможность более глубокого изучения культурных парадигм и специфических черт этой удивительной древней традиции.

При этом сведения, собранные в донесениях чиновников колониальной администрации, в записках путешественников или материалах католических миссионеров, содержат множество

свидетельств повседневной жизни, особенностей быта, общественных отношений и духовных практик, которые зафиксированы также и в фольклорных текстах, мифологических сказаниях, легендах и народных сказках берберов, кабиллов, туарегов.

Многие сюжеты и мотивы древних народных сказок совпадают с сюжетами и ситуациями, описываемыми столетия спустя современными европейцами, свидетельствуя о непрерывности культурных, духовно-эстетических традиций этого региона.

В материалах из европейских источников можно встретить, к примеру, множество свидетельств о таких явлениях современной жизни народов Северной Африки, как сотрудничество, солидарность, взаимодействие или вражда между племенами и отдельными людьми. В них упоминаются и обвинения, и наказания виновных, месть и раздоры, злой умысел и коварство, страх перед набегами и грабежами, продажа в рабство и отбор скота, и в то же время — вознаграждение за помощь и щедрые дары...

Но можно заметить, что те же мотивы встречаем мы и в фольклоре этих народов, в их сказках, пословицах, поговорках. Ряд мотивов хтонического характера (связанных с плодородием и плодovitостью, буйной растительностью, ритуалами рождения и смерти) особенно характерен для жителей оседлых районов, что позволяет ставить вопрос о прямой реконструкции архаичных мифологем в живой традиции.

В то же время неизбежно присутствующие в любых нарративных вариантах мотивы пути — движения, постоянного перемещения в пространстве, задающие и его направленный вектор, и определенные точки-остановки в извечном стремлении к заданной точке конечной цели, преодолевающие статичную укорененность в земле оседлых жителей — несомненно, отражают образ жизни и образ мысли кочевников.

В свидетельствах европейцев часто встречаем мы также и описания ситуаций, связанных с человеческими характерами, отношениями, враждой, презрением или гордостью, страхом, подчинением одних жителей другим или, напротив, их взаимопомощью — столь частые сюжеты народных сказок и архаичных мифов.

В известных нам образцах фольклора характерные сюжетные мотивы, мифологические образы джиннов, персонифицированных духов добра и зла, нравственно-этических норм и сакральных категорий сознания отражают метонимически-ассоциативное мышление в попытке установить причинно-следственные связи различных явлений окружающего мира. Ведь символические образы фольклора и мифологии, как и религиозные и историографические памятники, выявляют глубинные поэтологические и этические принципы традиционной культуры. Обуздание и регулирование природных стихий, «отвращение неотвратимых проявлений природы путем соответствующих символических ритуалов» начинается задолго до появления письменности и повествовательных логически организованных мифов [Символика природных стихий 2010: 5–6]. В архаичных африканских фольклорных текстах, принадлежащих к различным жанровым категориям (мифологические, мифоэпические сказания, локальные легенды и эпические сказания, героические и волшебные сказки), отражаются различные стадии развития фольклора, совмещаются элементы мифа и эпоса. В локальных архаичных сказаниях мифологичность проявляется в трактовке образа противостоящего культурному герою противника — мифологического «хозяина» местности, водных источников или тайных сокровищ [Символика природных стихий 2010: 5–6]. Действия людей нарушают баланс между силами природы и человеческим обществом, что влечет за собой засухи, голод и смерть, угрожают самому существованию сообщества (см., например, сказку «Рождение Сахары» в Приложении).

Российскому читателю эти интереснейшие материалы стали доступны с 2001 г. благодаря многолетним исследованиям в области культурной антропологии, проводимых в Институте востоковедения РАН в рамках научного проекта доктора филологических наук С. В. Прожогойной — четырехтомной антологии берберской литературы (Кабилы Алжира) [Антология 2001].

Целью этой уникальной по охвату материала научной работы является презентация и введение в научный оборот образцов устного и письменного творчества коренного населения стран Северной Африки — берберов, представленных в данном обшир-

ном собрании одной из их этнических групп, проживающих на территории современного Алжира — кабилами. Выбор этого материала был обусловлен более высокой степенью изученности кабийского этноса в трудах французских историков, филологов, этнологов, позволившей отечественным ученым провести его более системный отбор. Существенную роль в осуществлении столь масштабных задач сыграли тесные научные контакты автора проекта и составителя С. В. Прожогойной с соратниками и последователями крупнейшего алжирского писателя, основателя современной берберологии в Алжире Мулуда Маммери, который создал специальную кафедру в Алжирском университете, а затем Центр берберских исследований в Париже. Именно подвижническая деятельность М. Маммери способствовала подъему интереса к истории этого народа, упорно сохраняющего свою самобытность в недрах современного арабского мира, сыгравшего особую роль в становлении новой алжирской культуры и литературы, заметно отличающейся от других литератур Африки уровнем проблематики, тематического и эстетического плана.

Большую работу по отбору и составлению фольклорных и авторских текстов для Антологии автор российского проекта провел с французскими учеными — этнологом и переводчиком с кабийского из Центра берберских исследований в Париже госпожой Тассадит Ясин, администратором Дома наук о человеке (Париж) академиком РАН Морисом Эмаром. Практическую помощь и поддержку в реализации проекта этого издания, сохраняющего следы уходящего, исчезающего на наших глазах мира, оказывала и администрация Института востоковедения Российской академии наук во главе с Ростиславом Борисовичем Рыбаковым².

Эта попытка представить всю полноту уникального мира кабилов русскоязычному читателю была связана и с определенны-

² Тексты всех опубликованных Институтом востоковедения РАН изданий, вошедшие в 7 томов «Антологии берберской литературы» (Т. I–IV: Кабилы Алжира, 2001; Т. V–VI: Марокко (Риф), 2005; Т. VII: Туареги, 2012), предоставлены д-ру филол. наук С. В. Прожогойной Центром и Библиотекой научных исследований по берберологии «Амазиг» (CERAM), основанным в 1984 г. Домом наук о человеке в Париже (FMSH) в рамках научного соглашения РАН — FMSH в 1998–2011 гг.

ми проблемами. Так, автору проекта С. В. Прохожиной пришлось переводить оригинальные тексты, записанные со слуха французскими и алжирскими этнологами и писателями-энтузиастами, на русский язык с языка-посредника (французского), переводы на который выполнены собирателями кабийского фольклора, носителями кабийского языка, не имеющего своей письменности. Воссоздаваемые таким образом французские «параллели» позволяют воспроизводить с максимальной точностью специфику оригинала. Это определяется тем, что переводы выполнены исследователями-собираателями, самими носителями традиции — кабилами по происхождению.

Что касается письменных текстов, образцов поэзии и прозы кабийских писателей XX в., то они, как правило, уже все были созданы на французском языке, поскольку вся постколониальная культура стран Магриба развивалась в условиях арабо-французского билингвизма. С. В. отмечает при этом, что в своем стремлении сохранить свою «самосущность», свою идентификацию в условиях известного нивелирования этнокультурного многообразия стран Северной Африки в колониальный и постколониальный период политики «арабизации» именно писатели-берберы активно писали и продолжают сегодня писать на французском языке. Так создается парадоксальный феномен обращения к языку инокультурной колониальной традиции, связывающей разные коренные народы Магриба своей компенсаторной функцией.

Публикация русских переводов поэтических текстов преимущественно устного происхождения, записанных латиницей по-кабийски с параллельным переводом на французский язык, представлена в Антологии как «вариант» наряду с малодоступными оригиналами. В то же время переводы прозы, в том числе и кабийских сказок, даются уже без оригинала, поскольку они были выполнены по известным, доступным читателям французским изданиям.

В научных переводах образцов фольклора, устной поэзии, преданий, легенд, сказаний, текстов песен современных кабийских бардов использован как близкий к оригиналу прозаический текст, так и свободный поэтический вариант, который также пы-

тается сохранить и передать смысл и дух произведений, отмеченных особой ментальностью кабиллов с их представлениями о добре и зле, о долге и чести, о предназначении человека и извечных законах бытия.

Собрание в данной Антологии старинных и современных поэтических текстов позволяет сделать выводы о том, что они демонстрируют прежде всего историко-этнографическую и культурно-эстетическую самобытность, отражающую условия жизни кабиллов, дополняя и иллюстрируя представленные здесь же научные статьи алжирских, французских и российских ученых.

Таким образом, Антология представляет читателям самый широкий спектр мнений и свидетельств о жизни малоизученного мира кабиллов, этого горного края, расширяющего наши горизонты и представления о самом понятии «Арабский Восток» во всей неоднородности, культурном многообразии составляющих его традиций.

В 2005 г. работа «Антологии берберской литературы» была продолжена двухтомником «Фольклор и литература племен марокканского Рифа» — в нем собраны образцы фольклора и письменной литературы, принадлежащие берберам Марокко, а также сведения этнографического, социокультурного и историко-политического характера этой значительной части населения Магриба [Антология 2005].

О богатстве и разнообразии духовной культуры Марокко написано много статей отечественными учеными-востоковедами. Классический период ее поэзии, биографической и географической прозы изучался в трудах Ю. Н. Завадовского и А. Б. Дербисалиева, М. С. Киктева и А. Б. Куделина, И. М. Фильштинского, Б. Я. Шидфар, Д. В. Микульского и других ученых. Арабоязычной и франкоязычной литературе Марокко посвящен один из томов трехтомной «Истории национальных литератур стран Магриба» (М., 1993), задуманной и осуществленной С. В. Прожогой. Однако представление о культурной самобытности этой страны не может быть полным, если не учитывать того факта, что почти 60% населения Марокко — берберы, сохранившие на протяжении всей истории этого региона и свой язык, и свои обычаи и традиции, формы фольклора и литературного творчества. Бер-

берберская компонента марокканской культуры изучена в России мало, и скорее лишь в ее социополитическом, а не в этнокультурном аспекте. Фонетические записи и переводы второй части Антологии дают ценнейший материал для изучения этнических особенностей, менталитета, специфики уклада повседневной жизни марокканцев, их бытовых и семейных традиций, ремесел, а также художественной культуры и литературы берберов Марокко — как устной, народной, так и авторской, записанной со слов сказаний ее творцов, поэтов или с голоса сказителей-бардов, как и произведений современных писателей Марокко, созданных в жанре волшебных народных сказок. Представленные в этой части Антологии статьи по культурной антропологии Марокко западных и марокканских этнографов и социопсихологов, исследования традиционных институтов жизни марокканских берберов, отраженные в поэтических образах, метафорических сказаниях и аллегориях, способствуют проникновению в самые глубины почти незнакомого мира того народа, который и сегодня называет себя «свободными людьми» — имазигенами.

Изучение этого обширного материала позволяет лучше понять тот политико-идеологический контекст существования берберской культуры современного Марокко и ту существенную компоненту культуры арабо-мусульманского мира в целом, без которого невозможно полноценное понимание ни его прошлого, ни его настоящего и будущего. Поэтому исследование не ограничивается исключительно «дискурсом берберскости», имеющим своих многочисленных сторонников, отстаивающих особую роль и значимость берберской культуры в социально-политической жизни всего современного Магриба. В нем присутствует необходимое стремление показать целостное единство культурной парадигмы, включающей в себя многочисленные элементы разнообразия, наследие далекого прошлого и сравнительно недавнего настоящего, того многоголосого мира современного Магриба, который становится и ближе, и понятнее благодаря усилиям литераторов и ученых.

Подобным же стремлением отличается и заключительная часть проекта Антологии, посвященная исследованиям своеобразного мира современных кочевников-туарегов Сахары.

В отличие от жизни берберов Марокко, о таком народе, как туареги Сахары, до недавнего времени практически не было крупных комплексных исследований. Поэтому так внезапно после трагических событий военных операций стран блока НАТО и их союзников в Ливии в 2011–2015 гг. в мировом политическом контенте прозвучало явившееся из глубокой древности название на языке тамашек неведомого доселе «Исламского государства Азавад».

Этот пробел в отечественном востоковедении заполняет опубликованная в 2012 г. антология «Туареги. Культурная антропология и образцы фольклора туарегов» Издание содержит уникальные материалы о культурной антропологии и фольклоре туарегов, кочующих на территориях, сопредельных с Марокко, Ливией и Алжиром [Антология 2012]. Оно посвящено «свободным людям» — имазигенам — народу группы берберов из Мали, Нигера, Буркина-Фасо, который сильно отличается от уже представленных в предыдущих изданиях берберов Атласских гор Марокко и алжирской Кабилии. Исследователи считают их потомками берберов-зенага европеоидной расы, смешавшимися с африканским и арабским населением Северной Африки. Эти земледельцы из южной части Аравийского полуострова были вытеснены в VIII в. в Северную Африку арабскими завоевателями, где перешли к кочевому образу жизни, сохранив при этом берберский язык и самобытную культуру.

Согласно древней легенде самих туарегов, издавна осуществляющих транссахарскую караванную торговлю, их исконным ареалом расселения был остров в Атлантическом океане. После его странного исчезновения уцелели только торговцы, находившиеся в тот момент в портовых городах Северной Африки. Волшебные предания туарегов рассказывают и о том, как к ним именно из Марокко пришла «мать-прародительница» Тин Хинан на белом верблюде со своей служанкой Такамат. Неизвестно, как они добрались до Ахаггара, где Тин Хинан стала царицей и убивала своих многочисленных поклонников. Царица и служанка рожали детей, положив начало роду туарегов. От царицы произошли благородные племена, а от служанки — их вассалы. Известно, что в 1925 г. в районе древнего укрепления Абалессы

в Ахаггаре нашли богатое захоронение женщины и установили ее имя — Тин Хинан.

Не так ли встречаются и сегодня в этом парадоксальном мире пустыни вымыслы легенд и историческая истина?

Легенды народа прокладывают для нас новые маршруты в тот «неведомый», но реально существующий мир древних народов стран Магриба в попытках приоткрыть завесу его исторического бытия. В процессе познания этого мира нам помогают редчайшие образцы записей устной поэзии и прозы, сказок и пословиц туарегов, фрагменты научных исследований, посвященных социальному устройству, культуре повседневного быта и особенностям менталитета жителей глубинных африканских районов Сахары — Аира, Ахаггара и Тафилалета.

Эти материалы стали доступны благодаря еще одному изданию из серии научных работ — «Сказки Алжира в детских рисунках» [Сказки Алжира 2015]. Оно дает возможность не только научному сообществу, но и обычным читателям по-новому увидеть древние и современные исторические факты и фольклорные тексты в их литературной обработке и живописных иллюстрациях (публикация этого издания, внесшего яркий вклад в общее дело дальнейшего укрепления межгосударственных отношений России и Алжира, состоялась в 2015 г., в канун празднования 60-й годовщины Алжирской революции 1954 г. и Года литературы в России).

Книга содержит переводы на русский язык памятников фольклора, народных сказок Алжира, которые составляют важнейшее историческое наследие Магриба. В них содержится не только наработанная веками ценная информация о бытии народов региона и их культурных традициях, но и поднимаются глубокие философские вопросы осмысления мира, приобщения к общечеловеческим ценностям, освещаются проблемы добра и зла, даются практические примеры решения сложных жизненных проблем.

В отличие от холодных и академичных статей и реляций французских миссионеров, ученых или чиновников колониальной администрации народные сказки увлекательно рассказывают о простых и странных явлениях повседневной жизни Алжира,

бытовых и исторических реалиях, которые проникают в самую ткань фольклорных повествований, насыщая ее ароматами подлинного своеобразия национальной идентичности. Читатель погружается здесь и в пространства бескрайних песчаных берегов лазурного Средиземного моря, в глубинах которого таятся неведомые рыбы и чудовища, и в вечнозеленые хвойные леса и заросли алоэ, перемежающиеся с роскошными золотыми садами апельсиновых деревьев, темнеющими виноградниками, охрой абрикосов и персиков, сладчайшим фиолетом инжира и нежной зеленым молодого миндаля... Дальше на юг сказания ведут нас к сияющим вечными снегами вершинам Атласских гор, где на склонах среди древних изумрудно-серебристых олив пасутся отары овец и коз, а плоскогорья желтеют зрелыми колосьями пшеницы и ячменя... Там в темных пещерах скрывают свои сокровища суровые джинны и злые разбойники! А в расщелинах скал вьют гнезда орлы и огромная птица Рух раскрывает свои крылья дыханием вечности... И наконец, в них неизменно присутствует Сахара — величайшая таинственная пустыня, манящая ослепительным солнечным сиянием движущихся барханов и неподвижных безжизненных каменных пространств. Сказки рассказывают нам о том, сколько чудес сокрыто в недрах этой жестокой пустыни, как манят ее миражи отправиться вдаль к занесенным песками древним городам и глубоким колодцам на старых караванных тропах, к ее таинственным оазисам, скрытым в тени финиковых пальм, дающих отважным жителям пустыни приют и тень, пищу и одежду, посуду и орудия, ткани для палаток и упряжь для верблюдов... Ведь мы давно знаем, что эти чудные норовистые корабли пустыни тысячи лет бороздят бескрайние песчаные пространства, открывая пути в невозможное, в неведомое — в самые дальние глубины Черной Африки...

В книге собраны образцы сказок со всего Алжира — и горцев Кабилии, и туарегов Южной Сахары, и арабов оазисов, и жителей древних городов — Константины, Тлемсена. Многие тексты воспроизводят мотивы сказок оседлых жителей соседних африканских стран — Марокко, Туниса, Нигера. Они были записаны три-четыре десятка лет тому назад составителем — дипломатом-энтузиастом В. Е. Егошкиным — по материалам московских

библиотек, старых алжирских газет и журналов, и даже учебных текстов алжирского диалекта! В таком собрании они были опубликованы впервые, хотя и сегодня многие алжирцы и африканцы знают их наизусть с детства из рассказов бабушек и дедушек.

Таким образом, традиционные фольклорные мотивы этих опубликованных памятников народного творчества включаются в обширный контекст полевых исследований культурной антропологии народов Магриба Института востоковедения РАН. Они раскрывают нам многое из загадочного мира пустыни и ее неуловимых жителей в тех живых, порой парадоксальных в своей искренности незамутненного восприятия образах, которые так часто скрыты за сухими официальными фактами исследований и серьезных аналитических трудов.

Благодаря этому труду мы можем наблюдать, как необычный и странный мир представлений, которыми живут сегодня кочевые племена и оседлые жители оазисов, горных склонов и древних городов Северной Африки, стирает сакральные границы между возможным и невозможным, между прошлым, нынешним и будущим.

О, хозяин верблюда, идущий впереди каравана!

Возьми свою уздечку,

Украшенную цветной бахромой,

Возьми свою верблюдицу,

Заставь ее опуститься на колени, оседлай ее

И унеси нас в бесконечную даль,

Меня и Аменана!

Разве твоя верблюдица не способна незаметно объехать палатки,

Не задевая даже низких ветвей деревьев?..

Фольклорное творчество народов Магриба помогает современным читателям, отвыкшим в бетонных лабиринтах своих обезличенных мегаполисов от таинств легенд и волшебных сказок, преодолевать границы условностей, открывая нам новые смыслы и горизонты порой действительно волшебные.

Ковры Гафсы. Образы мира — образы времени в традиционном искусстве туарегов Туниса

Глобальные процессы, происходящие в современном мире, делают его все более открытым, знакомым и узнаваемым. Все меньше белых пятен, неизведанных точек остается на наших географических картах. Многочисленные экспедиции, казалось бы, уже не оставили для потомков ни одного неосвоенного участка на море и на суше, ни одной непроторенной тропы в еще неведомые пространства «земли людей». Так, в частности, множество интересных сведений о столице тунисской Сахары — Тубре — содержит монография А. Б. Подцероба «История Сахары» (XVI–XXI вв.) [Подцероб 2017: 187]. Однако многие тайны пока еще остаются не на поверхности, но глубоко внутри нашего привычного и столь хорошо известного сегодняшнего мира. Они зашифрованы в древних символах и сокровенных знаках, глубоко спрятаны от посторонних глаз и праздного любопытства. Они раскрываются лишь тем, кто ищет глубинного познания мира в его историческом движении.

Подобные символы прошлого, открывающие нам окружающий мир как способ высказывания, как форму исторического повествования и особое видение современности, запечатлены в традиционном искусстве стран Северной Африки, Арабско-

го Магриба, и, в частности в искусстве ковроткачества современных туарегов Туниса.

Традиции изобразительного искусства Северной Африки отражают разнообразные истоки богатого исторического наследия этого региона.

Берберские художники и ремесленники на протяжении многих веков воспринимали различные, порой противоречивые элементы искусства, начиная от традиционных образов античного африканского мира, а затем исламского изобразительного канона и до самых современных форм символической и абстрактной живописи. В их произведениях легко найти свидетельства воздействия на культуру Магриба самых различных школ: от Карфагена, римской античности и Византии до арабо-мусульманской и современной французской цивилизации. Текстильное искусство Туниса хорошо известно со времен ранней Античности. Археологические открытия дают постоянные подтверждения того, что карфагенские ткани пользовались заслуженной славой во всем античном мире. Одним из таких явных свидетельств может служить, например, мозаика, получившая характерное название «Прядильщица». Ее возраст насчитывает более шестнадцати столетий!

В то же время некоторые арабские исследователи (Мухаммед Иссахен и др.) признают, что искусство финикийского Карфагена и античного Рима, памятники архитектуры которых сохранились в этом североафриканском регионе до нашего времени — в Карфагене, Шершелле, Тимгаде и многих других местах, — не оказали столь же глубокого влияния на местные традиции, как арабо-мусульманское искусство, которое пустило свои глубокие корни в странах Северной Африки и Испании [см.: Культура современного Алжира 1961: 90].

Берберские мастера этого региона издавна создавали великолепные ковры, ткани, ювелирные и гончарные изделия. Излюбленными мотивами прикладного искусства обширных районов от Ореса, Большой и Малой Кабилии до горных районов Рифа долгое время оставались геометрические орнаменты — треугольники, ромбы, квадраты и клетки. Расцвет традиций средневекового арабо-мусульманского искусства принес в эти райо-

ны широкое использование эпиграфических мотивов на основе арабской графики, характерные растительные орнаменты, свою особую флору и геометрию. Как правило, все эти элементы причудливым образом сочетались в орнаментальных украшениях архитектурных зданий, мечетей, узорах ковров и тканей, повседневной утвари. И специфические арабские изобразительные традиции претерпевали изменения, переплавлялись от соприкосновения с раскаленным дыханием художественного контекста искусства Африки.

В XIX–XX вв., с приходом в регион Северной Африки французской культурной традиции, в странах Магриба постепенно появляется и станковая живопись, использующая технику, свойственную европейским мастерам. Французские колониальные власти оказывали серьезную поддержку некоторым центрам местного ремесленного и художественного производства, например в Бени Йенне, Константине и Тлемсене в Алжире, в городах и ремесленных центрах Туниса. При этом руководство французских специалистов нередко приводило к некоторому отходу от специфики народных традиций в сторону предпочтения довольно поверхностных, стилизованных ориентальных тем.

Однако, знакомясь с различными западными школами и направлениями в искусстве, местные мастера всегда стремились создавать оригинальные произведения, черпая вдохновение в глубинных истоках национальных традиций, во вкусах и чувствах широких народных масс. Яркие национальные мотивы обогащают искусство магрибинских мастеров уже и в XXI в.

Как один из важнейших элементов подобных традиций ткачество, создание текстильных и ковровых изделий и сегодня представляет собой основополагающий пласт материальной и духовной культуры Туниса. Особенное развитие оно получило в центральных и южных районах страны. Здесь в каждой местности, а порой и в каждой отдельной этнической группе существует свой особый тип производства, отличный от других как в технологии и функциональном плане, так и в творческом и эстетическом аспектах.

Многочисленные научные этнографические экспедиции французских ученых и свидетельства национальных энтузиа-

стов развития местных художественных и хозяйственных традиций дают нам сегодня интереснейшие материалы исторического развития этого вида творческой и хозяйственной деятельности исконных обитателей региона — туарегов. [Антология 2001, 2005, 2012].

В Тунисе, как и в других регионах Магриба, этим ремеслом занимаются преимущественно женщины, руками которых изготавливаются все ткани для домашнего обихода. Не только в деревнях и в сельских районах, но порой и в некоторых городах умение прясть нити и ткать шерстяные материи и сегодня является одним из первых практических навыков, которому старшие женщины обучают молодых девушек. Однако время и здесь диктует свои законы. В наши дни для подавляющего большинства женщин ткачество уже не является настоящим ремеслом, насущной необходимостью. Обычно оно воспринимается лишь как полезное и приятное времяпрепровождение. После рабочего дня, как только у них выдается свободная минута, женщины принимают ткать. И сегодня в Тунисе практически в каждой традиционной семье имеется хотя бы один или два ткацких станка, вокруг которых вся семья ежедневно собирается для того, чтобы прясть, ткать и вести беседы. Создание ярко украшенных поверхностей для домашнего обихода является для них делом столь же полезным, сколь и приятным.

Исходя из понимания женщины как хранительницы домашнего очага, ткани, создаваемые женщинами для палатки или покрывал, или деталей одежды, таких как теплый *бурнус*, покрывала *вазра* для мужчин, шали и вуали для женщин, несут в себе важнейшую функцию отграничения, завесы внутреннего, домашнего, пространства от внешнего мира. Они становятся символической защитой семейной и частной жизни. Эта ремесленная продукция женщин изначально предназначена для внутреннего использования. Однако при этом созданные отрезки ткани представляют собой своего рода запасы для всей семьи, так что всякий раз, когда в этом появляется необходимость, их продают на местном рынке.

Среди создаваемых женщинами тканей южных районов страны одни лишь ковровые изделия из Гафсы уже в довольно ран-

ний период истории получили коммерческий выход за пределы своего района. Путешественники рассказывали о них еще с XII в., и особенно много свидетельств относится уже к XIX в. Согласно наблюдательному историческому источнику в «Китаб аль-истибсар», датируемому 1191 г., в Гафсе изготавливались, к примеру, уникальные местные покрывала — *рида* из особо тонкой шерсти. Историк-путешественник Лев Африканский, живший в Тунисе в 1516 г., считал ткани в числе особо важных вещей, которые существуют в Гафсе. И в XIX в. многими путешественниками отмечается таинственное очарование тканей Гафсы, которые распространялись не только в самом Тунисе, Алжире и Марокко, но также и по всему Востоку и европейским странам. Несомненно, что выгодное географическое местоположение города Гафса как торгового места на пересечении караванных путей и отправной точки транзита в Алжир и на север Туниса способствовало столь широкому распространению этой ремесленной продукции. Однако то, что всегда создавало подлинную славу гафсийским тканям — это их высокое технологическое качество и красота необычайных орнаментов.

Истоки этого мастерства изготовления тканей достоверно неизвестны. Некоторые историки относят их к влиянию восточной традиции: греческой, сирийской, персидской, курдской; последнее может быть связано с длительной оккупацией города Гафсы турецким гарнизоном в течение XVIII–XIX вв. Другие, напротив, выступают за приоритет местных доисламских культурных традиций.

Эти две гипотезы, однако, не противоречат друг другу, поскольку в тканях Гафсы обнаруживают себя различные типы орнаментов на основе традиционных ромбов, треугольников и полос, присущих всем берберским декорам. Однако в них находят и геометрические рисунки ковров из Анатолии, в то время как последовательное линейное чередование условных силуэтов людей и животных напоминает нам об аналогичных орнаментах в виде процессий на некоторых греческих вазах.

Но каковы бы ни были истоки элементов их декора, своим успехом традиционные орнаменты Гафсы обязаны высокоразвитой технике их изготовления, сравнимой с техникой гобеле-

нов, а также их изобразительному стилю, который пренебрегает запретами ислама на изображение людей и животных, равно как и гармоничному взаимодействию изображений фигур с переливами красок, которые мастерски вписывают их в художественное пространство ткани.

Как и всякое ремесло, унаследованное от предков, эти ткани знают долгую историю безымянного периода ткачества как в плане технологии, так и в эстетическом. Тем не менее они представляют простор для творческой свободы женщинам, которые занимаются их изготовлением.

Каждый кусок ткани представляет собой картину, состоящую из множества мотивов, умело взаимодействующих друг с другом в изобразительных образах, выбранных цветах и символических или мифологических значениях тех тем, которые пожелала воспроизвести мастерица.

На основе искусства ткачества, определяемого как форма самовыражения и одновременно технологии, можно проследить ход мыслей и эволюцию женской фантазии, раскрывающейся нам при изучении такого исключительно оригинального типа искусства, которым является ковротачество Гафсы.

Опираясь на исследования около трех десятков изобразительных композиций из коллекций Центра искусств и народных традиций Национального агентства ремесел Туниса, исходя из тех образцов ковротачества, которыми располагают эти внушительные собрания, французские ученые предложили выделить основные этапы развития данного феномена традиционного изобразительного творчества:

- доколониальный и колониальный период, длившийся с конца XIX в. до начала XX в.;
- современный период, который начался после достижения независимости Туниса и продолжается до наших дней.

При этом свое исследование данного материала Софи Фершю озаглавила характерным названием «Способ высказывания, способ ткачества или изобразительное искусство в ковротачестве Гафсы» [см.: Bont, Claudot-Hawad 2000], что подчеркивает особую нарративную и содержательную компоненту данного феномена

художественной практики. Примеры этого явления мы видим уже в художественных композициях доколониального и колониального периодов.

В числе наиболее древних тканей района Гафсы самым распространенным и ценным является покрывало.

Изначально называемое *хили*, это традиционное покрывало представляет собой обширную прямоугольную поверхность в белую и красную полосы, края которой изукрашены разноцветными перевязями.

В этих декоративных композициях нас не может не поражать сегодня именно сочетание традиционного образного фигурного стиля и абстракции. Здесь можно найти одновременно воспроизведение изображений людей и животных и геометрические мотивы. Центр этой декоративной зоны занимает широкая полоса, предназначенная для изображения человеческих фигур и животных. С каждой стороны этой центральной зоны протянуты узкие полосы, состоящие из геометрических узоров. Вот, к примеру, внешний декор хили, датируемого XX в.: «турецкие солдаты и надписи». Более раннее хили, начала XX в., представляет нам: «караван верблюдов» и череду «рыбок в римском бассейне».

Несмотря на подобное представление различных по своему стилю полос, анализ мотивов и интерпретаций, предлагаемых мастерицами, показывает отсутствие настоящего разрыва между традиционными геометрическими элементами и фигурным изобразительным стилем, используемым ткачихами Гафсы. Например, в другом орнаментальном мотиве верблюд изображается в виде характерного узнаваемого треугольника [см. иллюстрации в Приложении].

Точно так же геометрические формы и углы таких символических мотивов, как треугольник, ромб и крест, на покрывалах начала XX в., используются для того, чтобы изобразить самые различные предметы обихода и явления повседневной жизни: вазы, деревья, жасмин, змей, птиц или черепах... Они также могут воспроизводить различные архитектурные элементы в виде ломаной линии наподобие ступеней, или изогнутой линии, как арки и своды. Даже небесные светила, звезды, солнце и луна,

полумесяц изображаются этими угловатыми геометрическими формами.

Все геометрические структурные элементы, характерные для искусства субсахарского и берберского ареала, использованы в этой самобытной форме художественного самовыражения женщин. Не разрушая их традиционной символической структуры, ткачихи всякий раз придают им новый изобразительный смысл, внушаемый теми событиями или ситуациями, которые оказали влияние на их воображение. Тем самым в древнее традиционное искусство проникают актуальные образы и мотивы современности.

Так, в старинных отрезках, восходящих к концу XIX в., череда стилизованных человеческих силуэтов представляет гарнизон турецких солдат, которые длительное время находились в районах Гафсы (с конца XVIII в. до начала XIX в.), в то время как долгая последовательность верблюдов представляет длинные процессии верблюжьих караванов, бороздивших пустыню на протяжении многих столетий. А порой мы видим на этих тканях и живописные цепочки рыб, которые следуют друг за другом, то ныряя, то выплывая сверху.

С течением времени орнаментальный репертуар изделий постепенно становится все более разнообразным, обогащается. Отдельные мотивы, традиционно располагающиеся на параллельных полосках, развиваются в сторону изображения квадратных медальонов, которые располагаются в шахматном порядке, покрывая всю поверхность изготавливаемого куска ткани.

И тогда внутри этой строго шахматной структуры мастерица создает самые разнообразные и неожиданные композиции. Одни из них геометрические как «французское кладбище», представляющее собой стилизованные диагональные клетки, в которые вписываются равномерно распределенные кресты [см.: Bont, Claudot-Hawad 2000]. Другие примеры наподобие «графических надписей» представлены множеством линий, следующих одна за другой в духе греческих орнаментальных мотивов. На иных образцах мы видим антропоморфные изображения фигур людей, таких как «закованный солдат», плененный зуав в своих характерных широких брюках. Он окружен ломаными линиями,

символизирующими цепи. Мотив отражает насильственную мобилизацию молодых тунисцев на воинскую службу во французской армии. Многие другие изображения человеческих фигур также показывают тех персонажей, которые оставили свой след в коллективной памяти своей эпохи, например французский генерал с его длинной шпагой и треуголкой.

Иногда характерным образом мастерица создает в центре тканого полотна в шахматную клетку или в полоску совершенно свободное пространство, которое она называет «*гамра*» (ар. — луна, светило). Речь идет о крупном ромбе, обрамленном разноцветными полосками. Сюда авторы изделий помещают множество изобразительных мотивов и фигур. Это могут быть бытовые сценки из повседневной жизни, как, например, изображение пары горделиво восседающих лицом друг к другу мужчины и женщины (супругов?) перед вазой с цветами. Их жест символизирует то, что они исполняют военное приветствие. Для автора этой работы таким представляется образ семейного счастья в западном духе — характерное свидетельство сложного процесса проникновения этических норм современности в бытовое сознание и изобразительные каноны традиционного искусства. Следуя за ходом творческого процесса и вдохновения мастерицы, изобразительные мотивы могут гармонично располагаться либо на черном, либо на красном фоне, придавая готовому изделию особый эмоциональный колорит.

Так, рядом с мифологическими рыбками порой появляются и другие хорошо знакомые животные, вроде газели, утки или змеи, а иногда и более важные звери, например лев или орел и павлин. Рядом со стоящим верблюдом, которого держит на поводу погонщик караванов, появляется и сидящая беременная верблюдица. С другой стороны, суровый геометрический мотив из строгих треугольников, который символически изображает птиц, вдохновенной фантазией мастерицы неожиданно превращается в лицо человека и улыбается. Древний знакомый символ женской богини Танит, представляющий собой треугольник, увенчанный кругом, превращается в «новобрачную», невесту, одетую в полосатое платье и поднимающую руки вверх, как

в ходе брачной церемонии *джавла*, во время которой ее представляют новой семье.

И конечно же, повсюду здесь присутствует ладонь — магический изобразительный символ, широко известный как «рука Фатимы», призванная отвращать дурной глаз. И этот мотив также смешан с изображениями самых причудливых бытовых предметов, как, например, подсвечников, чайников, расчески или перчатки, изображаемых предельно символично.

Уже в первые годы после достижения независимости правительство Туниса стремилось поддержать развитие национальных художественных ремесел и способствовать их развитию. С этой целью Национальное бюро ремесел открывало ткацкие мастерские в большинстве крупных городов страны и даже в некоторых деревнях и сельских центрах. Одним из таких центров была Гафса, в которой существовала многовековая художественная традиция и местные ткани издавна пользовались доброй славой.

В рамках этой политики поощрения ремесел и наряду с усилиями по формированию и совершенствованию подобных центров подготовки и производства в Гафсе Национальное бюро ремесел Туниса организовало и широкие исследовательские работы в среде местных мастериц, которые работают на дому. Одной из важнейших задач этих исследований было получение перечня и систематизация всех существующих изобразительных мотивов и тем.

Тем самым впервые за всю долгую историю этой художественной традиции специалистами было отобрано множество традиционных мотивов для составления новых композиций. Составлением этих новых образцов, отвечающих эстетическим запросам современного состояния общества, занимался сам директор местного отделения Бюро ремесел, который затем предлагал новые варианты для изготовления другим мастерицам.

Первые шаги в этом направлении не были вполне удачными. Поначалу некоторые из утвержденных дирекцией новых мастериц, работа которых была организована на дому за счет Бюро, отказывались следовать новым, непривычным для них указаниям и канонам. Тогда их стали снабжать исходным сырьем и ка-

чественными красителями, оставив определенную творческую свободу создавать новые композиции на базе издавна известных мотивов, чтобы они сами могли выбирать сочетания привычных цветов, гармонирующих друг с другом по всей поверхности изготавливаемой ткани.

В целом же в 1960-е годы продукция ткацких мастерских имела чрезвычайно широкое торговое распространение, особенно в европейских странах и благодаря различным выставкам и международным ярмаркам. Но постепенно новые композиции, создаваемые по шаблонам работников местного отделения Бюро ремесел и мастерицами, работающими в основном в государственных ремесленных ателье, стали приобретать очевидный стандартный характер, поэтому все, что эти новые ткани выигрывали в плане стандартов качества, они, очевидно, теряли в плане свободной фантазии и самобытной оригинальности.

Сознавая это положение дел и по-прежнему стремясь поддерживать и приспособить это традиционное искусство к запросам современности и коммерческим вкусам западной клиентуры, дирекция местного отделения Бюро ремесел Гафсы и его художники предпринимали попытки привнести изменения в предлагаемые новые композиции, на этот раз уже в сфере гармонии и сочетания красок. Именно в тот период приглушенные и изысканные пастельные тона начали заменять собой те уникальные горячие контрастные оттенки, которые составляли славу тканям из Гафсы на протяжении многих столетий.

Подобное влияние политики модернизации на творческие возможности и фантазию ткачих Гафсы значительным образом усилилось начиная с 1970-х годов, в период активизации туристической индустрии в стране. Не оставляя полностью производство декоративных тканей, считающихся «традиционными», Национальное бюро ремесел открыло специальную секцию производства нового типа. Здесь шла речь об эксклюзивных авторских работах, коврах и тканях, подписанных иностранными и тунискими профессиональными художниками. Именно в этот период с использованием новейшей французской техники Обюссона, великолепно освоенной местными тунискими мастерицами, такие известные художники, как Люрса и Эрве Ле-

лонг, Мтимет и Юджа Махдави, предоставили для исполнения большое количество своих образцов и лекал в мастерские Национального бюро ремесел. Но с течением времени, с расцветом такого искусства ковроткачества современного типа в Гафсе, естественно, наступало постепенное оскудение подлинного, традиционного ткацкого мастерства, подмена традиционных жизненных сюжетов условными шаблонами вестернизированных стандартов.

Действительно, с реорганизацией Национального бюро ремесел в 1989 г., целью которой было поддержать ремесленное производство путем оказания помощи и поддержки частным предприятиям, этот процесс исчезновения традиционных форм искусства ткачества, протекавший уже многие годы, очевидным образом ускорился. Приватизация государственных предприятий вылилась в повсеместное производство высоковорсистых шерстяных ковров (типа Кайруан), считающихся более рентабельными и легче экспортируемыми за границу. В итоге как национальные, тунисские, так и европейские, французские, специалисты-этнографы с тревогой отмечают, что в результате подобных преобразований коммерческой направленности производство традиционных ковровых тканей в настоящее время переживает значительный спад [см.: Bont, Claudot-Hawad 2000]. Даже опытные мастерицы сталкиваются с серьезными проблемами занятости и приспособления к новым технологиям ткачества высоковорсистых и шерстяных узелковых ковров, на которые уже невозможно органично переносить удивительные по своей художественной стилистике аутентичные сюжеты совсем еще недавнего прошлого.

С сожалением приходится наблюдать, как, несмотря на высококоразвитую современную технику, на постоянные усилия по обновлению эстетической значимости этих уникальных изделий, многовековое искусство ковроткачества Гафсы к началу III тысячелетия нашей истории является одним из наиболее хрупких и уязвимых феноменов национальной традиции.

Удастся ли сегодня в столь стремительно меняющейся на наших глазах стране преодолеть угрозу исчезновения одного из наиболее самобытных женских искусств — искусства изготовле-

ния тканей, запечатлевших в своих узорах яркие архетипы народного сознания, тысячелетние образы национальной истории и культуры?

Какие новые неожиданные сюжеты и образы предложит нам современный, обновленный Тунис XXI столетия? Быть может, завтра мы угадаем в узорах древнего искусства ковроткачества стилизованный самолет или образ бедуина с ноутбуком, входящего в Интернет? Или это будут иные неожиданные живописные картины истории, которую народы Магриба творят сегодня на наших глазах.

Послесловие

Магриб таинственный и странный

В арабских сказках магрибинец — это таинственный волшебник, колдун в остроконечном колпаке, цветном халате и узконосых восточных тапочках, всемогущий повелитель джинов — это тот самый обладатель магической лампы, хранитель несметных сокровищ в глубинах темных пещер Высокого Атласа... Современные российские ученые сходятся во мнении о том, что берберское население Магриба в большей степени, нежели арабы, склонно к сохранению собственного фольклорного наследия. Именно широкое распространение среди берберов волшебных сказок и преданий привело к тому, что они получили среди арабов репутацию колдунов, с чем связывают, в частности, и появление характерного образа магрибинца-волшебника в сказках свода «Тысячи и одной ночи» [см.: Миккульский 2012: 145].

Но если бы слова волшебных сказок выражали лишь то, что они обозначают в реальной действительности, то, по словам Мулуда Маммери, «пришел бы конец литературе», ведь литературные формы имеют свою тесную магическую связь с обычными или волшебными сюжетами, о которых они рассказывают. Они связаны как с повседневностью реальной жизни народов региона, так

и с их творческой фантазией, в которой коннотации и созвучия порой важнее прямых смыслов, ускользающих от конкретных определений и истолкований. Мы наблюдаем здесь такие специфические формы полисемантии, при которых «смысл ускользает от определения или перерастает его, поскольку определить — значит зафиксировать этимологические границы, а основной характер этого типа слов проявляется в том, что оно вызывает эхо многочисленных форм восприятия, которые от одного до другого края горизонта отвечают одна другой, дополняя и развивая друг друга. Связанные таким образом с самым подлинным и самым глубинным пластом жизни человеческой группы, они базируются на прочном историческом фундаменте, меняя оттенки в зависимости от исторической эпохи и обретая новые ценности» [Антология 2001: 634–635].

Такой новой и одновременно непреходящей ценностью для народов региона Арабского Магриба становится называемое кабилским словом *тамурт* (страна) понятие родины, родной земли. Мы находим его в фольклорных сказках и поговорках, в строках авторских поэм и пламенных выступлениях публицистов, в звуках андалузских мувашшахов и изгибах мавританских арок и минаретов, вписанных в пейзажи пальмовых рощ, оазисов пустыни и горных хребтов Атласа.

Именно это понятие — *тамурт* — становится символом того порядка вещей, при котором магрибинцы наиболее полно обретают себя. Это одновременно и реальный локус, конкретное географическое пространство, и некий мифический мир внутренней гармонии, в котором творчество поэтов, музыкантов, архитекторов исправляет несовершенство реальности. Здесь поэтическое слово и творческий порыв художника создают жизнь в ее идеальных формах и образах, обретая магическую власть над пространством природы и человеческого духа. Здесь реальность, одновременно желаемая и вымышленная, превращается в мечту об обретаемом рае, о той зачарованной стране, где хранятся не только предания о славном прошлом народов Магриба, но и их будущие ожидания и надежды. Это понятие родины — словно древняя волшебная лампа незатейливой кабилской сказки, хранимая как магическое достояние предков,

освещает им путь в истории, и ее утрата влечет за собой гибель и небытие.

Магриб аль-акса, Кабилия, Берберия, Тамазигт... на протяжении многих лет ученые и сами жители этих мест задаются вопросом о том, каковы реалии и историческая сущность этого огромного пространства от Канарских островов и Мавритании до Синайских песков Египта в континууме мировой истории?

Эта книга — попытка показать некоторые уникальные картины этого полисемантического мира Магриба — перекрестка культурных воздействий, вписанного в средиземноморскую цивилизацию, наряду с древними египтянами, финикийцами, греками, римлянами, турками, испанцами и французами, и оставшегося самим собой. Это — попытка прочесть страницы его истории, ускользающей от однозначных определений, в стремлении постичь его нераскрытые до сих пор секреты и загадки.

Автор поставил своей задачей исследовать тот особый синкретизм культурной традиции этого региона, в котором внешний мир растворяется в отражении вечности кипарисовой аллеи на неподвижной водной глади фонтанов Альгамбры, а красоты нетронутой природы неотделимы от творений мастеров: поэтов, философов, музыкантов, сказителей и архитекторов.

Ведь тот, кто не видел изящества и великолепия прекрасных садов, мечетей и дворцов Туниса и Алжира, Марокко и Андалусской Испании, не сможет до конца проникнуть в таинство волшебного мира сказок «Тысячи и одной ночи», прочувствовать красоту поэтических текстов народных сказителей и чарующих мелодий *наубы*, ансамблей андалузской музыки и обжигающей пластики фламенко.

Кто не видел бесконечного движения теней торговых караванов туарегов по бескрайним просторам великой пустыни Сахары, кто не прошел — хотя бы в своих мыслях — путь, соединяющий два океана, Индийский и Атлантический, передвигаясь от одного спасительного оазиса к другому, тот не узнает в них вечные тайны времени, по сравнению с которым все — мираж!

Вот почему обитатели этого древнего и современного мира — нынешние жители Великой пустыни до наших дней верят в то, что миром управляют джинны — злые и добрые духи, и его за-

коны дано понять далеко не каждому. В этом мире пустыни все границы зыбки, изменчивы и подвижны как миражи, и кочевники с легкостью преодолевают их, переходя из реальности в миф и из мифа в реальность, а порой исчезая за горизонтом привычного нам бытия.

Стремление изучать и постигать парадоксы и очарование этого ускользающего пространства помогает исследователю и читателям открывать его подлинные духовные сокровища, которые, как и знакомые нам с детства мудрые волшебные сказки, несомненно, должны будут стать общим достоянием всего человечества.

Приложение 1

Образцы фольклора берберов Алжира, кабилы Марокко и туарегов Сахары

Песня 2

Что же тревожит душу мою,
Если это не тревога о смерти?
Когда она придет, я оставлю своего верблюда,
Танцующего под удары моего барабана,
Вот верблюды кружат снова и снова,
Хороводом вокруг певиц,
Ветер грозовой налетел,
Ветер, дующий с юга,
Копыта стучат по земле,
Поднимая пыль, как ветер во время грозы,
Мое покрывало иссиня-черное от индиго,
За тридцать реалов я его сохранила
Для тех дней, когда буду бить в мой барабан.
Все хором поют.
Но что же стало с моей душой?
Что тревожит душу мою,
Если это не тревога о смерти?
Когда она придет, я оставлю своего верблюда,
Танцующего под удары моего барабана.

Песня 18

Арабы, о арабы!
 Арабы, исполненные гордости!
 Вы, кто одевается в ткани цвета индиго!
 Забыли вы, что Бог может в одно мгновение сделать вас нищими?
 Тогда вы вернетесь в свои пустыни,
 В места, знакомые вашим отцам по их бесконечным странствиям,
 Будете странствовать,
 И вас увидят то там, то тут
 В одеждах ваших ветхих,
 В ветхих хлопковых одеждах,
 Вспомните тогда о временах, когда вас окружали ткани цвета индиго!
 [Антология 2012. Туареги: 236, 252].

Одержимый

Жил в Марракеше один шериф, потомок Пророка (да благословит его Аллах и приветствует!). Звали его Мулай Ахмед. Всякий раз в первые пятнадцать дней нового лунного месяца он впадал в безумие, а затем рассудок возвращался к нему до следующего новолуния.

Жители Марракеша испытывали в Мулаю Ахмеду безграничное почтение, и потому, когда того разум покидал, придавали особый смысл его словам и жестам, пытаясь понять, чем вызвана радость или гнев шерифа.

В обычные дни Мулай Ахмед усердно занимался своими делами как добрый разумный человек. Но как только нарождалась новая луна, у него появлялись галлюцинации и охота к пророчеству. Обращаясь к первому встречному, шериф предсказывал ему будущее и описывал события, которые должны были непременно свершиться. При этом он часто вздыхал, бормоча бессмысленные слова. Время от времени шериф брал в руки комки грязи и чертил ими на стенах домов бессмысленные надписи, да так высоко, что люди дивились, не вставал ли он при этом на какую-нибудь лестницу, или, быть может, стены сами опускались?

Хозяева построек, отмеченных вниманием шерифа, были уверены, что это знак удачи.

И всякий кусок хлеба, поданный Мулаем Ахмедом какому-нибудь бедняку, заставлял того мечтать о том, что теперь-то у него в доме пребудет достаток и даже изобилие.

Рассказывают, что как-то ночью в поздний час шериф бродил по узким грязным улочкам Марракеша, держа в левой руке небольшую масляную лампу, перепачканную и разбитую. Другой рукой он опирался на длинную сучковатую палку. Так он зашел во двор, где на роскошном ковре сидели по-турецки богатые и уважаемые горожане, обсуждая торговые сделки, цены на продукты и все произошедшее за день.

Они мирно потягивали ароматный мятный чай при свете расставленных перед ними луженых жестяных светильников.

Надо заметить, что в те далекие времена у каждого была своя лампа для того, чтобы освещать себе дорогу на темных улочках Марракеша.

Прекрасная медная лампа тонкой работы, украшенная тысячами арабесок, принадлежала одному из самых богатых людей города по имени Хадж Али. Ее смастерил для него один знакомый ремесленник-еврей, вложив в работу все свое искусство и талант.

Множество цветных стекол поблескивало в ее серебряных узорах!

Неожиданное появление шерифа никого не удивило, а даже скорее обрадовало. Ведь каждый торговец лелеял надежду на то, что именно он будет отмечен этим святым человеком, который обычно приносил добрые вести и лишь изредка — дурные. Шейх в своем состоянии галлюцинации оглядел сидящих одного за другим, а затем его взгляд остановился на том самом богаче, о котором мы уже упоминали.

Хадж Али поднялся и направился навстречу Мулай Ахмеду, выказывая к нему тем самым особое почтение. Тот протянул купцу свою сучковатую палку и коптившую грязную лампу, едва излучавшую тусклый белесый свет, забрал себе взамен его прекрасную лампу и поспешно удалился, исчезнув в извилистых городских переулках. Тогда хозяин отправил за ним слугу,

чтобы тот со всей учтивостью попросил вернуть эту лампу своему господину.

Слуга последовал за одержимым, держась на почтительном расстоянии, потому что ему опасно было противоречить.

Наконец шериф остановился у двери одной бедной лачуги и принялся прикреплять к ней фонарь, наделав при этом много шума. Встревоженные обитатели жилища вышли на улицу и узнали святого шейха. Они поспешили забрать в дом светильник, уверенные в том, что он предназначался им. И хотя слуга Хаджи Али все объяснил этим людям и стал требовать, чтобы ему вернули лампу хозяина, они не пожелали с ней расстаться. Свет — сказали жители лачуги — пришел, чтобы осветить их убогое жилище. Они заявили, что не могут отказаться от своего счастья, упавшего к ним с небес, и отослали слугу обратно. Сбитый с толку, тот вернулся к своему хозяину ни с чем. Одним словом, как ни старался Хадж Али, все его попытки заполучить обратно свой светильник оканчивались неудачей.

Много месяцев прошло после этого на первый взгляд незначительного происшествия. И вот однажды Хадж Али шел по улице Марракеша, поскользнулся и сломал ногу. Этот несчастный случай вынудил его провести долгое время в постели. Но со временем он все-таки поправился и начал опять выходить на улицу, опираясь на ту самую злосчастную сучковатую палку, которую оставил ему благочестивый шериф. За время долгой болезни Хадж Али растратил все свое состояние. Его уже давно не приглашали во дворец, где он прежде исполнял обязанности советника короля, и избегали его даже друзья, число которых ведомо одному лишь Аллаху.

Неудивительно, что, когда Хадж Али выходил из дому навестить кого-либо из больных родственников, он пользовался — о ирония судьбы! — той самой ржавой разбитой лампой, которую всучил ему много лет назад шериф. И так в полной нищете Хадж Али отдал богу душу.

Что же до владельца лачуги по имени Си Ишу, то с того самого дня, как к нему пришел святой, удача не переставала улыбаться ему. Скромный торговец сухофруктами в окрестностях Джемаа эль-Фна, он стал богачом, влиятельным и уважаемым

негоциантом, владеющим многочисленными торговыми складами. Вскоре Су Ишу получил монопольное право на торговлю сухофруктами в Марракеше. В результате этого он сначала купил себе богатый дом, а затем построил для своей семьи роскошный дворец!

Султан, назначивший Си Ишу главой торговцев, затем главным экспертом, а потом советником при Дворе, в конце концов предложил ему занять должность интенданта своей армии.

Все это время великолепный светильник продолжал оставаться в отеческом доме, благоговейно передаваемый от отца к сыну.

Из этой семьи вышло множество высоких чиновников, придворных и военачальников. Государственные должности передавались в ней из поколения в поколение на протяжении долгих лет.

Счастье царило в их дворце до тех пор, пока светильник оставался семейным достоянием. Но постепенно память о его магических свойствах стала угасать, и в один из дней кто-то из потомков скромного торговца сухофруктами продал лампу антиквару за мизерную цену.

С этого часа на семью обрушились несчастья! Все их состояние пошло с молотка. Был продан роскошный дворец, и обнищавшие отпрыски, по капризу судьбы, отправились доживать свои дни в старой полуразрушенной лачуге славных предков.

Аллах один велик!

Лишь его царство вечно!

СОКРОВИЩА ШЕЛЛАХА

Шеллах — древний финикийский город — долгое время был занят римлянами. В нем и сегодня можно увидеть остатки мавританского города и некрополя меринидских царей. Согласно древней легенде, там были зарыты в земле богатые сокровища.

Люди говорят, что эти богатства ожидают своего часа, когда будут произнесены заклинания, нужные для того, чтобы их обнаружить.

Многие из окрестных жителей, и даже чужестранцы, пытались отыскать клады, тратили на это огромные состояния, но все было напрасно.

Рассказывают, что два ученых из Сусса нашли однажды изъеденные червями черные книги, хранившие тайные знания.

Их внимание привлекла следующая надпись:

«В одном из древних городов, принадлежавших когда-то фараонам и находящемся в Магрибе, можно найти неисчислимые сокровища, множество золотых монет очень древней чеканки, время которой знает один лишь Аллах.

Эти знания мы получили от духа по прозванию Ад, который получил их от своего отца Тамуда, а тот от своего деда Имада, который жил в допотопные времена».

Ученые-талибы тщательно изучили текст. Они не сразу поняли его смысл, потому что автор выражался иносказаниями. Но терпение и проницательность сделали свое дело, и с большим трудом им удалось прочесть то, что было скрыто между строк. Получилось приблизительно следующее: в городе Сале находятся сокровища, восходящие к временам фараона Рода. По всей вероятности, они скрыты в саду, расположенном направо от двойной аркады, когда пересекаешь источник. Если копать достаточно глубоко строго по вертикали на несколько локтей, а затем по горизонтали, можно обнаружить эти сокровища. Но сначала искатель клада должен отправиться в город, расположенный в стране Левант вблизи места захода солнца, отыскать так некоего Ясина, золотых дел мастера и спирита, вызывающего духов. Этот человек поможет отыскать сокровища. Будет лучше, если он сам отправится на поиски. В крайнем случае, пусть он хотя бы даст свою одежду.

Здесь запись обрывалась. Как видно, наши ученые из Сусса не слишком много из нее узнали. Что тут поделаешь?

Но они любили приключения, да и к тому же за душой у них не было ни гроша. Котомки из пальмовых листьев, которые эти ученые носили на веревке через плечо, часто болтались совершенно пустыми. Ну в общем, они собрались в путь.

Одетые в белые рубахи-джеллабы и обутые в желтые марокканские шлепанцы-бабуши, наши искатели клада стали обучать Корану жителей в окрестных селениях. Три месяца они оставались в одной деревне, затем шесть месяцев жили в другой. В Марракеше, куда они добрались приблизительно через год,

талибы занялись предсказаниями судьбы на площади Джемаа эль-Фна. Ротозеи собирались, чтобы послушать их пустые байки и повествования о героических сражениях халифа Али с людоедами. Так, талибы, превратившись в сказителей, то тут, то там добывали себе какие-нибудь мелкие монеты, чтобы не умереть с голоду.

Пробыв таким образом несколько дней в Марракеше и отдохнув, они со свежими силами снова двинулись в путь на Север для осуществления своей безумной затеи.

Из Рабата они отправились в город Сале. Но напрасно они искали там место, где спрятаны сокровища. Напрасно рыскали взад и вперед по шумным улочкам старого города. Тысячи раз кладоискатели перечитывали свои тайные письма, воспевали духовные гимны, воскуряли благовония, чертили на песке каббалистические знаки и гадали на кофейной гуще. Так они провели многие месяцы, разыскивая предполагаемое место тайного клада, но все напрасно. Они жили за счет щедрот своих скаредных соплеменников то в Рабате, то в Сале. И уже собрались было в обратный путь, как вдруг один из родичей предложил в одну из пятниц сходить к святым Шеллах. Они согласились.

Неподалеку от Большой мечети, с западной стороны, ученые с изумлением обнаружили источник, над которым возвышалась весьма почтенного возраста постройка с двойной арочной дверцей слева, почти полностью вросшей в землю. Поскольку о ней упоминалось в колдовской книге, друзья обменялись беглым многозначительным взглядом.

Не может ли быть Шеллах тем самым местом, о котором говорилось в таинственной записи?

Сходство этих двух названий — Шеллах и Сала — очевидно. Оно из них, без сомнения, претерпело заметные изменения из-за неправильного произношения на протяжении многих тысячелетий.

Как бы то ни было, такое предположение обнадежило наших искателей. Они обнаружили за постройкой ручеек. Судя по всему, это и было то самое место, где спрятан клад.

Теперь следовало отыскать «Левант вблизи места захода солнца». Что мог означать этот туманный намек? Наши приятели из

Сусса собрались с духом и двинулись в путь. Они обошли города и веши, зарабатывая на жизнь то составлением талисманов, то обучением Корану, то предсказаниями судьбы или даже трудом рук своих, выполняя работы, не слишком напрягавшие их тощие мышцы.

И вот наконец добрались они до города Уджда, а затем и до Тлемсена. Здесь они нанялись на службу садовниками.

Долгие свободные вечера наши спутники проводили в чтении сочинения «Эль- Киртас» по истории Магриба.

В один из таких вечеров они изучили рассказ о занятии Тлемсена Идрисом Первым. Известно, что, узнав об этом завоевании, халиф Гарун ар-Рашид воскликнул в гневе:

«Идрис захватил город Тлемсен, который служит воротами на Восток, а ведь тот, кто вошел в ворота, может с легкостью занять весь дом!»

Тут один из ученых мужей, едва закончив чтение этой фразы, подскочил на месте, заявив своему товарищу:

— Я наконец нашел ключ к разгадке. Этот город, расположенный в стране Левант, вблизи места захода солнца — Тлемсен! Он превосходно соответствует всем приметам, изложенным в тайном тексте. Здесь мы непременно отыщем спирита Ясина.

Возможно, такое объяснение было притянута за уши, но ученые из Сусса, поддерживаемые сильнейшей, твердой верой в успех своего предприятия, не ведали сомнений. И вот они уже бродят по улицам древнего магрибинского города, живописно раскинувшегося у подножия большой горы.

Но легко ли в таком густонаселенном месте отыскать человека по имени Ясин? Это все равно, что искать иголку в стоге сена!

Приятеля перепознакомились со всеми своими соотечественниками, проживавшими в городе. Они расспрашивали всех и каждого о некоем Ясине, худошавом человеке среднего роста со светлым лицом, обшарили даже окрестные селения — Эль Оббад с его могилой известного чудотворца из Севильи Абу Медьена, городок Мансуру, основанный меринидским царем Абу Якубом, выдержавший знаменитую осаду, которая длилась восемь лет и три месяца, Айн эль-Хут — священную деревню Сиди Халуи. Все было напрасно. Никто о спирите ни-

чего не слышал. Наступил день, когда наши охотники за счастьем, бледные, угрюмые, с тяжелым сердцем, решили, что пришло время покинуть чужие края и возвратиться к себе на родину.

Через день-другой после этого решения они повстречали своего соотечественника, который пригласил их провести пару часов в какой-то обители религиозного братства. Там должен был состояться вечер чтения стихов Корана. В обители, подсев к группе земляков, талибы задали им свой обычный вопрос о Ясине. Не знают ли они такого? И услышали, что Ясин входит в это религиозное братство, но семейные дела помешали ему прийти сегодня вечером!

Наши путешественники с нетерпением расспросили тогда о том, где же работает этот Ясин, и на следующее же утро отправились к маленькой лавочке золототкача. В один миг они узнали его. Он сидел на низеньком стульчике, скрестив по-турецки ноги. В руках он держал тонкое шильце, которым прокалывал кожу и покрывал ее золотыми и серебряными узорами. Вокруг хозяина на маленьких скамеечках располагались подмастерья: одни резали бумагу, другие клеили, третьи вышивали...

— Привет вам, — обратились к ним ученые из Сусса, входя в мастерскую. — Да будет с тобой милость Аллаха, о Ясин!

Можете представить себе, как был изумлен ремесленник, улыбаясь, как к нему обращаются два чужестранца!

— Кто вы, почтенные? И откуда пришли?

— Мы из Сусса. Не окажешь ли ты нам гостеприимство?

— Охотно. Добро пожаловать. Будьте как дома.

Ясин придвинул к незнакомцам низкие сиденья и велел подать ароматный кофе по-турецки.

По восточному обычаю Ясин в течение трех дней принимал их наилучшим образом. На третий день странники из Сусса открылись своему хозяину, рассказав ему следующее:

— Мы намереваемся вернуться к себе. Мы — ученые-талибы, поднаторевшие в духовных знаниях. Но открыть их мы сможем лишь с твоей помощью. Нам необходимо твое личное присутствие, а если нет, то твоя духовная помощь также сослужит добрую службу в наших исканиях.

Но Ясин не мог оставить свой город и многочисленных домо-
ладцев для того, чтобы присоединиться к чужестранцам. Он де-
ликатно отклонил предложение. Тогда наши приятели из Сус-
са стали упрашивать хозяина уступить им одежду, которая была
на Ясине.

Ясин охотно снял свое платье и передал гостям, которые про-
стились с ним и поспешили покинуть город.

Но как только они удалились, Ясин словно помешался. Он
принялся ходить взад-вперед, говоря сам с собой, бессознатель-
но размахивая руками. Он не мог больше заниматься никакой
работой, никуда не выходил из дома, в течение многих лет оста-
ваясь в состоянии тяжелого душевного расстройства.

Что же до наших двух странников, то они вновь добрались
до древнего города Шеллаха, разыскали сад, расположенный на
правом берегу источника, и постучали в старинную ветхую ка-
литку. К путникам вышел человек.

— Что вам нужно? — спросил он.

— Мы — ученые из Сусса, пришли с миром, ищем сокровища,
спрятанные на твоей земле. Не позволишь ли ты нам отыскать
их? Мы возьмем лишь небольшую часть как награду за наши
труды и усердие, а остальное будет твоим.

Обрадовавшись такому предложению, садовник впустил муж-
чин, устроил их в лачуге, приготовил им чай с мятой, принес по-
есть и договорился о том, как разделить ожидаемые сокровища.

Условились, что расходы на поиски клада возьмет на себя хо-
зяин.

Итак, оба товарища засели в саду, где проводили все свое вре-
мя за чтением таинственной записи, курением ладана и души-
стых трав и чтением молитв. Они требовали все больше и боль-
ше денег для покупки одурманивающих снадобий, в которой
якобы нуждались. Вскоре все скромные сбережения садовника
подошли к концу.

И вот наконец однажды ночью колдуны обнаружили точное
месторасположение клада. На следующий день они обрадова-
ли садовника этим добрым известием. Была вырыта такая глу-
бокая яма, что работникам приходилось спускаться на ее дно
при помощи веревок. Наконец они добрались до такого проч-

ного сооружения, что его не брала даже кирка. Из ямы исходила удушливая вонь. Эти испарения едва не стоили жизни работягам. Пришлось оставить яму открытой, чтобы зловония выветрились. На дне глубокого колодца был виден большой глиняный кувшин, закупоренный тяжелой металлической крышкой.

Чародеи отпустили землекопов и на всякий случай попросили садовника отойти подальше. Один из ученых мужей облачился в плащ Ясина и спустился в подземелье, приведя себя предварительно в состояние галлюцинации. Два негра ревностно охраняли кувшин. Они потрясали такими острыми саблями, что могли бы в один миг изрубить человека в куски. Но тот читал молитвы, не обращая ни малейшего внимания на чудовищных стражей, которым ничего не оставалось, как опустить свои сабли и исчезнуть. Тогда наш ученый из всех сил потянул к себе кувшин, который поддался... Он был до краев полон золотыми дублонами высочайшей пробы и неведомой чеканки! На этих монетах были выбиты какие-то причудливые надписи. Ученый муж оставил кувшин на месте и поднялся на поверхность.

Тогда колдуны велели садовнику сходить в город за большим коробом. Когда ящик был доставлен, они снова попросили садовника удалиться. Ученые утверждали, что им необходимо остаться наедине с духами — хранителями сокровищ. В ином случае духи не только бесследно уничтожат кувшин, но и умертвят всех, кто находится рядом.

Садовник не стал возражать и отправился в город по своим делам, радуясь богатому сокровищу, которое только что обнаружили колдуны. Он уже раздумывал, какие владения приобретет, и рисовал себе свою будущую жизнь в достатке в кругу семьи.

Когда наступил вечер, двое поделщиков спустились в подземелье после того, как воскурили благовония и прочитали молитвы. Они сдвинули кувшин с места на глазах у тех самых двух негров-хранителей, которые на этот раз ударили их тяжелыми саблями. Но удары были смягчены тайной духовной силой обоих спутников. Завязалась настоящая битва! Оба негра были повержены и лишены сил. Тогда наши проходимцы пересыпали монеты из кувшина в два короба, которые взяли с собой, и поднялись на поверхность. В овраге в окрестностях Шеллаха они собрали

гальку, которой наполнили короб, купленный садовником. Его они аккуратно поставили в лачуге. И бесследно исчезли со своими сокровищами. Они передвигались по ночам, а днем скрывались в лесной глуши.

Как же горько сетовал на свою судьбу садовник, когда на следующий день, возвратившись в сад, открыл сундук, наполненный камнями! Однако ему пришлось покориться своей участи и засыпать землей огромную зловонную яму, откуда были извлечены сокровища...

А несчастный Ясин каждый год в тот день, когда он отдал свой плащ двум ученым-талибам из Сусса, на какое-то время заболел душевным расстройством. Некоторое облегчение он находил лишь в святилище одного окрестного чудотворца, где ночевал прямо на земле. И тогда на следующий день просыпался с чистым разумом и спокойным сердцем, да будет над ним благословение Аллаха!

РОЖДЕНИЕ САХАРЫ

В одной горной деревне на Юге жил-был отшельник-марабут, человек мудрый, уважаемый и очень добрый. Он молился весь день и даже ночью при свете луны, перебирая свои янтарные четки и размышляя о человеческой природе.

Однажды к нему пришел богатый господин в сопровождении оруженосца. Они прибыли в деревню, чтобы получить совет, как защитить богатую и плодородную землю от разорительных набегов врагов. И марабут обещал помочь ему.

Отшельник спустился с горы в долину, где росли деревья, благоухали цветы, били источники и пели птицы, и пошел просить жителей этого земного рая помочь господину, радеющему о судьбе своей страны. Но жители оазиса, расположенного в самом центре пустыни, остались безразличны к увещаниям. Ведь они сами были тогда так счастливы и спокойны!

Лишенный поддержки соплеменников, господин повел свои малочисленные войска против врага и был разбит. Узнав о поражении, которого могло бы и не быть, старый марабут прогневался на свой народ. Он наслал на него несчастья и превратил

плодородную землю в бесплодную и сухую. Реки пересохли, деревья заболели странной болезнью, благородные сады, благодаря которым эта местность была одной из самых богатых на Юге, зачахли. Не осталось ничего, кроме сухой травы, которую ветер разносил по всей долине. Ни воды, ни деревьев, ни зелени, и прохлады. Местность стала, как и все вокруг, пустынной и голой, и только лишь несколько побегов сохранилось то тут, то там.

Но Всевышний сжалился над опустошенной землей и создал здесь оазисы, где течет свежая вода, а пальмы отбрасывают свою благословенную тень, в которой отдыхают жители некогда цветущей страны.

[Публикуется тпо: Антология 2005 Марокко Т. 2: 99, 131; Т. 1: 186]

Приложение 2

Некоторые строфические формы арабской классической поэзии

1. Касыда

о----- х-----

 о----- х----- etc.

2. Урджуза

о----- о-----
 о----- о-----
 о----- о-----
 о----- о-----
 о----- о-----
 о-----

3. Муздаввадж (перс. месневи)

о----- о-----
 Ø----- Ø-----
 х----- х-----
 etc.

4. Рубаи (четверостишия)

А-----
 А-----
 х-----
 А-----

5. Мувашшах

А_____ ... А'_____ (I кыфль)
 В_____ ... В'_____
 В_____ ... В'_____ (I бейт)
 А_____ ... А'_____ (II кыфль)
 В_____ ... В'_____
 В_____ ... В'_____ (II бейт)
 А_____ ... А'_____ (III кыфль)

Г ____ ... Г' ____
 Г ____ ... Г' ____ (III бейт)
 А ____ ... А' ____ (IV кыфль)
 Д ____ ... Д' ____
 Д ____ ... Д' ____ (IV бейт)
 А ____ ... А' ____ (V кыфль)
 Е ____ ... Е' ____
 Е ____ ... Е' ____ (V бейт)
 А ____ ... А' ____ (VI кыфль)
 (харджа)
 Строфа мувашшаха
 х ____ ... х ____
 - - - - -
 х ____ ... х ____
 - - - - -
 о ____ ... ____

Таблица 1. Количество строф в мувашшахах магрибинских авторов и Ибн-Сана аль-Мулька

Меньшее количество строф	Заданное в определении количество строф		Большее, чем в определении, количество строф			Общее число мувашшахов	Авторы мувашшахов	Источники
5 к* - 4 б*	полные: 6к - 5б	неполные: 5к - 5б	6к. - 6б.	7к. - 6б.	8к. - 7б.			
1	23	13	-	-	-	37	Ибн-Сана аль-Мульк	II часть Дар ат-тыраз
всего: 1	всего: 36							
-	25	4	1	4	-	34	магрибинские авторы	I часть Дар ат-тыраз
	всего: 29		всего: 5					
-	5	1	2	1		9	Ибн Баки	Джейш ат-тауших
-	14	5	-	-	-	19	Аль - Ама	
-	4	4	-	1	1	10	Ибн Ирфарасу	
-	23	10	2	1	2	38	Общее число мувашшахов из Джейш ат-тауших	
	всего: 33		всего: 5					

Окончание табл. 1

Меньшее количество строф		Заданное в определении количество строф		Большее, чем в определении, количество строф		Общее число мувашшахов	Авторы мувашшахов	Источники
5 к* - 4 б*	полные: 6к - 5б неполные: 5к - 5б	6к. - 6б.	7к. - 6б.	8к. - 7б.				
-	48	14	3	5	2	72	магрибинские авторы	Общее число мувашшахов из I части Дар ат-тыраз и Джейш ат-тауших
	всего: 62		всего: 10					

* к — кыфль, б — бейт.

Таблица 2. Процентное соотношение мувашшахов с количеством стрóf, заданном в определении, и отличающимся от заданного в определении Ибн-Сана аль-Мулька

% мувашшахов с заданным числом стрóf	% мувашшахов с числом стрóf, отличающимся от заданного	100%	Авторы мувашшахов
97,3	2,7	37	Ибн-Сана аль-Мульк
85,3	14,7	34	Магрибинские авторы из I части Дар ат-тыраз
86,9	13,1	38	Авторы из Джейш ат-тауших
86	14	72	Авторы из I части Дар ат-тыраз и Джейш ат-тауших вместе

Таблица 3. Сравнительное сопоставление числа частей кыфля в мувашшахах Ибн-Сана аль-Мулька и андалузских авторов

Источники и авторы		Общее число муваш- шахов	Число частей кыфля в му- вашшахах					
			2	3	4	5	6	
I часть Дар ат-тыраз, магрибинские авторы		34	6	5	14	1	5	
			всего: 31					
II часть Дар ат-тыраз, Ибн-Сана аль-Мульк		37	7	6	15	2	2	
			всего: 32					
Джейш ат- тауших	Ибн Баки	9	2	-	3	-	2	
	Аль - Ама	19	3	3	6	2	5	
	Ибн- Ирфарасу	10	1	1	8	-	-	
	всего по Джейш ат- тауших	38	6	4	17	2	7	
			всего: 36					
Магрибинские авто- ры из Дар ат-тыраз и Джейш ат-тауших		72	12	9	31	3	12	
			всего: 67					

	7	8	9	10	11	разное число
	?	2	-	-	-	1 (2 или 3)
	всего: 2					всего: 1
	-	-	2	1	1	1 (4 или 6)
	всего: 4					всего: 1
	-	-	1	-	-	1 (5 или 6)
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	1	-	-	1
	всего: 1					всего: 1
	-	2	1	-	-	2
	всего: 3					всего: 2

Таблица 4. Процентное соотношение мувашшахов с частями кыфля от 2 до 6 и более 6 на примере мувашшахов из Дар ат-тыраз и Джейш ат-тауших

Источники и авторы	Количество мувашшахов с кыфлями, состоящими из 2–6 частей	Количество мувашшахов с кыфлями, состоящими более чем из 6 частей
I часть Дар ат-тыраз, магрибинские мувашшахи	94,2%	5,8%
II часть Дар ат-тыраз, Ибн-Сана аль-Мульк	89,2%	10,8%
авторы из Джейш ат-тауших	97,4%	2,6%

Таблица 5. Простые и составные бейты мувашшахов

Авторы и источник	Общее число стихов	Простые части бейтов						
I часть Дар ат-тыраз, магрибинские авторы	34	2	3	4	5	6	7	
		1	7	3	-	-	-	
		всего: 11						
II часть Дар ат-тыраз, Ибн-Сана аль-Мульк	37	2	3	4	5	6	7	
		-	-	15	3	-	-	
		всего: 18						
Авторы из Джейш ат-тауших (Ибн Баки, Аль-Ама, Ибн-Ирфарасу)	38	2	3	4	5	6	7	
		-	3	8	-	-	-	
		всего: 11						

	Составные части бейтов					
	части факары	2	3 (3.5)	4	5	6
	2	1	15	3	1	-
	3	-	2	-	-	-
	4	1	-	-	-	-
		всего: 23				
	части факары	2	3	4	5	6
	2	-	8	7	1	-
	3	-	3	-	-	-
	4	-	-	-	-	-
		всего: 19				
	части факары	2	3	4	5	6
	2	-	21	-	-	-
	3	-	5	-	-	-
	4	-	1	-	-	-
		всего: 27				

Литература

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Али-Заде, Э. А. Литература Туниса / Э. А. Али-Заде, Ф. А. Асадуллин, С. В. Прожогина, К. О. Юнусов. — Москва : Наука, 1993. — 242 с.
- Андалусская поэзия : Пер. с араб. / [Сост., подстроч. пер. предисл., с. 5–20, и примеч. Б. Шидфар] ; [Ил. : Ю. Боярский]. — Москва : Худож. лит., 1969. — 239 с.
- Антология берберской литературы (кабилы): Т. I–II в IV ч. / Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения; Сост. и отв. ред. С. В. Прожогина. — Москва : ИВ РАН, 2001. — Т. 1, Ч. 1. — 2001. — С. 1–246.
- Антология берберской литературы (кабилы): Т. I–II в IV ч. / Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения; Сост. и отв. ред. С. В. Прожогина. — Москва : ИВ РАН, 2001. — Т. 1, Ч. 2. — 2001. — С. 247–406.
- Антология берберской литературы (кабилы): Т. I–II в IV ч. / Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения; Сост. и отв. ред. С. В. Прожогина. — Москва : ИВ РАН, 2001. — Т. 2, Ч. 3. — 2001. — С. 407–648.
- Антология берберской литературы (кабилы): Т. I–II в IV ч. / Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения; Сост. и отв. ред. С. В. Прожогина. — Москва : ИВ РАН, 2001. — Т. 2, Ч. 4. — 2001. — С. 649–871.
- Антология берберской литературы (Марокко) / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения, Отд. сравнит. культуроведения ; [сост. и отв. ред. С. В. Прожогина]. — Москва : ИВ РАН, 2005. Т. 1. — 2005. — 289 с.

- Антология берберской литературы (Марокко) / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения, Отд. сравнит. культуроведения ; [сост. и отв. ред. С. В. Прожогина]. — Москва : ИВ РАН, 2005. Т. 2. — 2005. — 321 с.
- Асадуллин, Ф. А. Очерк истории ливийской литературы, XIX–XX вв. / Ф. А. Асадуллин; Рос. АН, Ин-т востоковедения, Рос. центр стратег. и междунар. исслед. — Москва : Наука: Изд. фирма «Вост. лит.», 1993. — 201 с.
- Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — Москва : Худож. литература, 1975. — 502 с.
- Бахтин, М. М. Слово в поэзии и в прозе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. — 1972. — № 6. — С. 54–86. — EDN XXUOUJ.
- Бекри, Т. Поэзия Тахара Бекри : (Фр.-рус. антология) / Т. Бекри ; [Сост., ввод. ст., пер. стихов с фр. С. В. Прожогиной] ; Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения. — Москва : Ин-т востоковедения РАН, 2002 (Науч.-издат. отд. ин-та). — 218 с.
- Берберская антология. Культурная антропология и образцы фольклора туарегов / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения; [сост. и отв. ред. С. В. Прожогина ; пер. с фр. М. В. Николаева и В. А. Никитин]. — Москва : Ин-т востоковедения, 2012. — 308 с.
- Дербисалиев, А. Б. Арабоязычная литература Марокко: Основные этапы развития / А. Б. Дербисалиев. — Алма-Ата: Наука, 1983. — 218 с.
- Дьяконов, И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов; [АН СССР]. — Москва : Наука, 1990. — 246 с.
- Еолян И. Р. Очерки арабской музыки / И. Еолян. — Москва : Музыка, 1977. — 192 с.
- Квятковский, А. П. Поэтический словарь : [Около 670 терминов]. — Москва : Сов. энциклопедия, 1966. — 375 с.
- Коровкина, А. Ю. Народная культура в современном Тунисе : монография / А. Ю. Коровкина ; Частное учреждение — образовательная организация высшего образования Московский исламский институт. — Москва : ИД Медина, 2019. — 286 с.
- Крачковский, И. Ю. Арабская поэзия в Испании / Арабская средневековая художественная литература (поэзия и проза). Т. 2 / Ред. и предисл. В. И. Беляева // Избранные сочинения : [В 6 т.] / Акад. Игнатий Юлианович Крачковский ; [Ред. коллегия: акад. В. А. Гордлевский (пред.) и др.]. — Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1955–1960. — 1956. — С. 470–523.
- Куделин, А. Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) //

- Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. — Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1974. — С. 379–415.
- Куделин, А. Б. Классическая арабо-испанская поэзия (конец X в. — середина XII в.). — Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1973. — 190 с.
- Культура современного Алжира: Музыка. Театр. Литература. Живопись. Архитектура // Сборник статей: Сокр. пер. с фр. / Акад. наук СССР. Ин-т народов Азии; под ред. Р. Г. Ланда. — Москва : Изд-во вост. лит., 1961. — 93 с.
- Ланда, Р. Г. От руин Карфагена до вершин Атласа : [Об Алжире, Марокко и Тунисе] / Р. Г. Ланда; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1991. — 161,[2] с.
- Ланда, Р. Г. Подъем антиколониального движения в Алжире в 1918–1931 гг. / Р. Г. Ланда ; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1977. — 309 с.
- Ланда, Р. Г. Судьба морисков / Р. Г. Ланда ; [отв. ред. В. В. Наумкин, Р. Я. Эмануилов]. — Москва : ИВ РАН, 2013. — 399 с.
- Литература Алжира // Истории литератур Востока / О. Н. Демкина, С. В. Прожогина. — Москва : Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1993. — 333 с.
- Литература Марокко // Истории литератур Востока / О. А. Власова, А. Б. Дербисалиев, С. В. Прожогина. — Москва : Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1993. — 317 с.
- Лот, А. Туареги Ахаггара : [Пер. с фр.] / Анри Лот; [Послел. Ю. М. Кобищанова, А. Ю. Милитарева] ; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1989. — 271 с.
- Массиньон, Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература : Сб. статей заруб. ученых / [Сост. и авт. предисл. И.М. Фильштинский]. — Москва : Наука, 1978. — С. 46–60.
- Менендес Пидаль, Р. Арабская поэзия и поэзия европейская / Р. Менендес Пидаль // Избранные произведения : Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения : Пер. с испан. — Москва : Изд-во иностранной литературы, 1961. — С. 466–509.
- Микульский, Д. В. На Родине легендарной ал-Кахины / Д. В. Микульский // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. — 2014. — № 5. — С. 135–151. — EDN STIMRP.
- Микульский, Д. В. Североафриканское устное народное творчество и памятники арабского книжного эпоса в исследованиях ливий-

- ских и алжирских фольклористов / Д. В. Микульский // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. — 2013. — № 1. — С. 177–185. — EDN PUZAIL.
- Микульский, Д. В.* Среди алжирских литературоведов и писателей (на конференции в провинции Бурдж бу Арриридж) / Д. В. Микульский // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. — 2012. — № 4. — С. 131–146. — EDN NRPOGL.
- Микульский, Д. В.* Хуласат ат-та'рих Хасана Хусни Абл ал-Ваххаба: традиционные основы современного исторического сочинения // В сб.: Восхваление Исааку Моисеевичу Фильштинскому. — Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки, 2008. — С. 264–291.
- Нахтигаль, Г.* Сахара и Судан : результаты шестилетнего путешествия в Африке : [пер. с нем.] / Г. Нахтигаль ; [авт. предисл. Л. Е. Кубель]. — Москва : Наука, 1987. — 306 с.
- Николаева, М. В.* «Кари арабийя ва франсийя» (исторические особенности образования в странах арабского Магриба и проблемы самоидентификации) / М. В. Николаева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. — 2020. — № 8(837). — С. 245–257. — EDN VWCOET.
- Николаева, М. В.* Памятники фольклора народов Северной Африки в трудах ИВ РАН (к 200-летию Института востоковедения) / М. В. Николаева // Арабский мир в потоке событий и времени : [ученые записки] / Фонд русско-арабских исслед. и информ., Ин-т востоковедения РАН. — Москва : Ин-т востоковедения РАН, 2014. № 2 / [отв. ред. Филоник А. О.]. — Москва : ИВ РАН, 2016. — С. 398–412.
- Николаева, М. В.* Поющие арки Дебюсси — архитектоника образа / М. В. Николаева // Синестезия: содружество чувств и синтез искусств : материалы международной научно-практической конференции, Казань, 3–8 ноября 2008 г. / Акад. наук Татарстана, Управление культуры исполкома г. Казани, Казанский гос. технический ун-т им. А. Н. Туполева, Казанская гос. консерватория, НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» ; [редкол. : Галеев Б. М. (отв. ред.), Ванечкина И. Л., Галявина С. М.]. — Казань : Изд-во КГТУ им. А. Н. Туполева, 2008. С. 204–206.
- Николаева, М. В.* Синтез культур в литературе арабского Магриба / М. В. Николаева // Языки и культуры в эпоху глобализации: особенности функционирования, перспективы развития и взаимодействия : научный альманах / Министерство образования и науки Российской

- Федерации, Российский университет дружбы народов, Факультет гуманитарных и социальных наук, Кафедра иностранных языков ; сост. Карцева Е. Ю. [и др.]. — Москва : Цифровичок, 2020.
- Николаева, М. В.* Туареги Сахары: сакральные ритуалы при рождении ребенка Магриба / М. В. Николаева // Сакральное на традиционном Востоке : [сборник статей] / Российская академия наук, Институт востоковедения ; [редакторы-составители: Д. Д. Васильев и др.]. — Москва : ИВ РАН, 2017. — С. 400–419.
- Николаева, М. В.* Через Запад на Восток (проблемы изучения литературы стран Магриба) / М. В. Николаева // Кросс-культурный оазис. Актуальные тенденции развития арабской филологии в России : коллективная монография / [Л. Ф. Алёхина, С. В. Прожогина, И. Раеф и др.] ; отв. ред. И. Е. Билык, В. А. Кузнецов ; Российская академия наук, Институт востоковедения. — Москва : ИВ РАН, 2020. — С. 38–64.
- Пелла, Ш.* Вариации на тему адаба / Ш. Пелла // Арабская средневековая культура и литература : Сб. статей зарубеж. ученых / [Сост. и авт. предисл. И.М. Фильштинский]. — Москва : Наука, 1978. — С. 77–80.
- Подцероб, А. В.* История Сахары (XVI – XXI века) / А. В. Подцероб ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Казанский федеральный университет, Институт востоковедения Российской академии наук. — Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2017. — 247 с.
- Подцероб, А. В.* Сахара: в песках времени (от 10 тыс. лет до н. э. до XVI века) : монография / А. В. Подцероб. — Москва : МГИМО, 2014. — 376 с.
- Прожогина, С. В.* Алжирская сюита (эпоха Рашида Буджедры) / С. В. Прожогина ; Федеральное гос. бюджетное учреждение науки, Ин-т востоковедения Российской акад. наук. — Москва : ИВ РАН, 2014. — 436 с.
- Прожогина, С. В.* В поисках настоящего времени : (франкоязычная литературы Магриба в современную эпоху) / С. В. Прожогина ; Учреждение Российской акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : ИВ РАН, 2011. — 305 с.
- Прожогина, С. В.* Вошедшие в храм свободы : литературные свидетельства «франко-арабов» / С. В. Прожогина ; Российская академия наук, Институт. — Москва : Восточная лит., 2008. — 430 с.
- Прожогина, С. В.* Для берегов отчизны дальней... : («Изгнанничество» и лит. североафриканцев на Западе) / С. В. Прожогина; Рос. акад.

- наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука : Изд. фирма «Вост. лит.», 1992. — 360 с.
- Прожогина, С. В.* Дрис Шрайби : Новое время в магрибинской литературе / С. В. Прожогина; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1986. — 259 с.
- Прожогина, С. В.* Женский портрет на фоне Востока и Запада / С. В. Прожогина ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Восточная лит., 2006 (М. : Типография «Наука» РАН). — 477 с.
- Прожогина, С. В.* Иммигрантские истории : [документ. и лит. свидетельства магриб. писателей во Франции] / С. В. Прожогина ; [сост., введ. ст. и пер. С. В. Прожогиной] ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : ИВ РАН, 2001 (Науч.-издат. отд. ин-та). — 269 с.
- Прожогина, С. В.* Любовь земная : (концепт Родины в творчестве франкоязыч. магрибинцев) / С. В. Прожогина; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Ин-т востоковедения РАН, 2004. — 274 с.
- Прожогина, С. В.* Магриб : Франкоязыч. писатели 60 - 70-х годов / С. В. Прожогина. — Москва : Наука, 1980. — 272 с.
- Прожогина, С. В.* Магрибинки рассказывают (Очерки о судьбах женщин и об особенностях прозы писательниц Алжира, Марокко и Туниса XX–XXI вв.) / С. В. Прожогина ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : ИВ РАН, 2020. — 468 с.
- Прожогина, С. В.* Магрибинские лейтмотивы / С. В. Прожогина ; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук. — Москва : ИВ РАН, 2018. — 478 с.
- Прожогина, С. В.* Магрибинский роман / С. В. Прожогина ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Москва : ИВ РАН, 2007. — 257 с.
- Прожогина, С. В.* Марокканский ноктюрн (колониальное, постколониальное и современное Марокко в художественном творчестве франкоязычных писателей) / С. В. Прожогина ; Федеральное гос. бюджетное учреждение науки, Ин-т востоковедения Российской акад. наук. — Москва : [б. и.], 2015. — 531 с.
- Прожогина, С. В.* Между мистралем и сирокко : Лит. магриб. диаспоры в конце XX в. / С. В. Прожогина ; РАН. Ин-т востоковедения. — Москва : «Восточная литература» РАН, 1998. — 326 с.
- Прожогина, С. В.* Метаморфозы образа моря (из магрибинских лейтмотивов) / С. В. Прожогина ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Институт востоковедения РАН, 2010. — 213 с.

- Прожогина, С. В.* Мир Гор : (семантическая амплитуда топоса в художественной литературе Магриба) / Прожогина С. В. — Москва : Белый ветер, 2013. — 387 с.
- Прожогина, С. В.* Новые идентичности : (быть или не быть западно-восточному «синтезу»: из опыта франко-магрибинских контактов и конфликтов) / С. В. Прожогина ; Федеральное гос. бюджетное учреждение науки Ин-т востоковедения РАН. — Москва : Изд-во МБА, 2012. — 403 с.
- Прожогина, С. В.* Обречение Авеля : (к 100-летию алжирского писателя Мохаммеда Дибя) / С. В. Прожогина ; Федеральное государственное учреждение Российской академии наук Институт востоковедения. — Москва : Ин-т востоковедения РАН, 2020. — 427 с.
- Прожогина, С. В.* От Сахары до Сены : Лит. пространство франкояз. магрибинцев в XX в. / С. В. Прожогина; Рос. акад. наук. Ин-т востоковедения. — Москва : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2001. — 484 с.
- Прожогина, С. В.* Рубеж эпох — рубеж культур : Пробл. типологии лит. на. фр. яз. в странах сев. Африки, 40-80-е гг. / С. В. Прожогина ; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1984. — 288 с.
- Прожогина, С. В.* Смятение : (отражение террора исламизма в художественной литературе Алжира XX-XXI вв.) : [научное издание] / С. В. Прожогина ; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки, Институт востоковедения Российской академии наук. — Москва : ИВ РАН, 2017. — 511 с.
- Прожогина, С. В.* Тунисская элегия : (диалог Востока и Запада в творчестве франкоязычных писателей XX-XXI вв.) / С. В. Прожогина ; Федеральное гос. бюджетное учреждение науки, Ин-т востоковедения Российской акад. наук. — Москва : ИВ РАН, 2016. — 556 с.
- Прожогина, С. В.* Франкоязычная литература стран Магриба / С. В. Прожогина ; АН СССР. Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1973. — 188 с.
- Символика природных стихий в восточной словесности / Учреждение Российской акад. наук Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; [отв. ред. Н. И. Никулин]. — Москва : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. — 367 с.
- Сказки Алжира : [в детских рисунках] / в пересказе Валерия Егошкина. — Москва : Достоинство, 2015. — 125 с.
- Средневековая андалусская проза. Антология // Сост. Малышев М. М. — Москва : Художественная литература, 1985. — 480 с.

- Стеблева, И. В. Очерки турецкой мифологии : по материалам волшебной сказки / И. В. Стеблева ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Вост. лит., 2002. — 102 с.
- Суворова, А. А. Волшебный фонарь / А. А. Суворова. — Москва : «Новости», 2006. — 256 с.
- Фромантен, Э. Одно лето в Сахаре : [Пер. с фр.] / Эжен Фромантен ; [Предисл. В. А. Никитина, с. 3–20 ; Авт. послесл. Р. Г. Ланда]. — Москва : Наука, 1985. — 191 с.
- Фромантен, Э. Сахара и Сахель : [Пер. с фр.] / Эжен Фромантен ; [Вступ. ст., с. 3–21, В. А. Никитина ; Отв. ред. и авт. послесл. Р. Г. Ланда] ; АН СССР, Ин-т востоковедения. — Москва : Наука, 1990. — 366 с.
- Шидфар, Б. Я. Андалусская литература : Краткий очерк / Б. Я. Шидфар. — Москва : Наука, 1970. — 184 с.

ЛИТЕРАТУРА НА ЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКАХ

- Аль-Куни Ибрагим. Волшебница. Эпос туарегов. Роман / пер. с ар. Хартмунд Фэндрих Lenos Verlag. Basel. 2001. — 840 p.
- Alger, ENAL, 1986. — 505 p.
- Bont, Pierre, Claudot-Hawad, Helene. Elites du monde nomade touareg et maure. Aix-en-Provence, 2000.
- Claudot-Hawad, Helene. Les Touaregs. Portrait en fragments. Aix-en-Provence, 1993.
- Dozy, R. P. A. Recherches Sur L'histoire Et La Littérature De L'Espagne Pendant Le Moven Âge. 3^d ed. Leyde : E. J. Brill, 1881. — 2 vols. — 469 p.
- Elvert, W. Th. L 'emploi de langues etrange'res comme procede' stylistique / Re'vue de litterature compatre'e. V. XXXIV, 1960. — N° 3. — P. 409–437.
- Foucauld Ch. de Poesies touaregues, dialecte de l'Ahaggar. Paris, Leroux, 2 tomes (1925–1930). — 398 p.
- Gelliner E., Micand Ch. Arabs and berbers from tribe to nation in North Africa. London, 1972. — 433 p.
- Gomez E. G. La poesie lyrique hispano-arabe et l'apparition de la lyrique romane. «Arabica», 1985. — N° 5. — P. 113–142.
- Hamilton Edith. Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes. New York and Toronto, 1940–1942. — 335 p.
- Hartmann M. Das arabische Strophengedicht -I. Das muwassah (Erganzungshefte zur Zeitschrift fur Assyriologie: Semititische Studien, 13/14). Weimar: Emil Felber, 1897. — 387 p.

- Ibn Xuhaïd*. Epistola de los genios o arbol del donaire. Ed. SUR, Santander, 1981. — 124 p.
- Le Gentil P.* Le virelai et le villancico. Le probleme des origines arabes. Paris, 1954. — 235 p.
- Leroi-Gourhan, A.* Le geste et la parole. Volume 1. La memoire et les rithmes, Paris: Albin Michel, 1964. — 325 p.
- Nacib, Y.* Cultures oasiennes: essai d'histoire sociale de l'oasis de Bou-Saâda
- Navarro T.* Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. La Habana: Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, 1968.
- Nykl A. R.* Hispano-Arabic poetry, and its relations with the old Provençal troubadours. Baltimore; First American Edition, Stated, 1946. — 416 p.

ЛИТЕРАТУРА НА АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ

- Абу Раббихи Ибн.* Китаб аль-икд аль-фарид (Уникальное ожерелье). — Бейрут, 1992. — Т. I–VII.
- Аль-Бустани Бутрус.* Предисловие к изданию Ш. Пелла: Диван Ибн-Шухейда. — Бейрут, [б. г.]. — 208 с.
- Аль-Бустани Фуад Афрам.* Предисловие к изданию «Послания о двойниках и злых духах» Ибн-Шухейда. — Бейрут [б. г.]. — С. 1–15.
- Аль-Карим, Мустафа Авад.* Фанн ат-тауших (Искусство мувашшаха). — Бейрут, 1959. — 360 с.
- Аль-мувашишахат аль-андалусийя* (Андалусские мувашшахи). — 1-е изд. — Фуад Ралжа' и. Каир, [б. г.]. — 230 с.
- Ибн Бассам аш-Шантарини.* Китаб аз-Захира фи ль-махасин ахль адь-джазира (Кладезь добродетелей жителей полуострова). — Т 1. — Ч. 2. — Каир, 1942.
- Ибн Халдун.* Аль-Мукаддима (Введение). Ч. 1. — Бейрут: Дар аль-киتاب аль-любианий, 1959. — 440 с.
- Ибн Хатыб.* Джейш ат-тауших (Войско мувашшахов). —Тунис, 1968. — 354 с.
- Ибн Шухейд.* Диван. — Бейрут, Дар аль-кятиб аль-араби, [б. г.]. — 208 с.
- Ибн Шухейд.* Рисалат ат-таваби ва-з-заваби (Послание о двойниках и злых духах). — Бейрут, [б. г.]. — 152 с.
- Ибн-Сана аль-Мульк.* Дар ат-тыраз фи амали ль-мувашшахат (Обитель образцов по сочинению мувашшахов). Изд. Джавдат Рикаби, Дамаск, 1948. — 589 с.

Иллюстрации



Рис. 1. Куфический шрифт

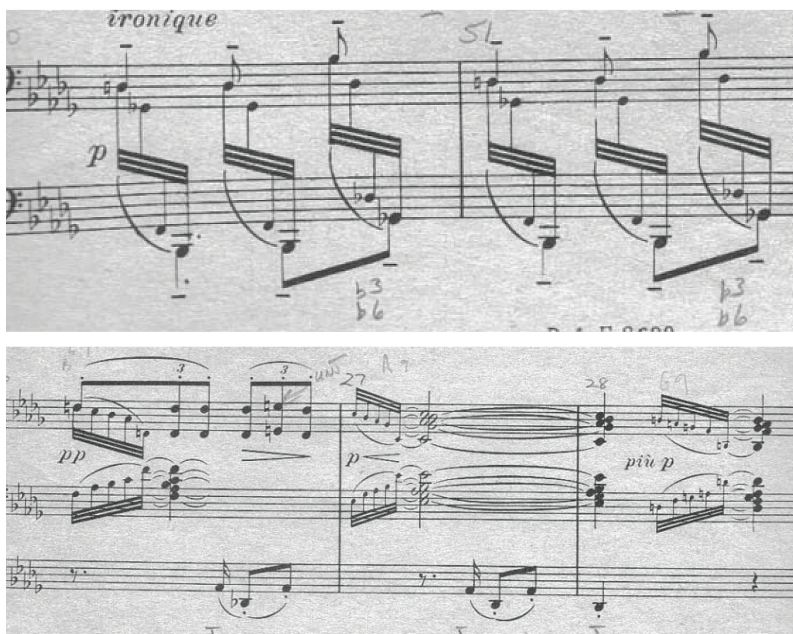


Рис. 2. Ноты К. Дебюсси «Ворота Альгамбры»



Рис. 3. Пальмовые рощи



Рис. 4. Колонны Альгамбры



Рис. 4а. Арки мечети Кордовы



Рис. 5. Ковры Гафсы



Рис. 6. Берберский геометрический орнамент



Рис. 7. Караван в пустыне



Рис. 8. Глаз Сахары

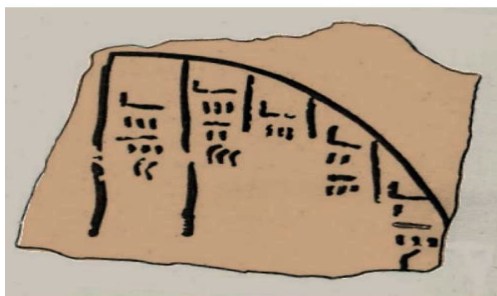


Рис. 9. Автограф архитектора Имхотепа: расчёт первой арки в истории (XXVII в. до н. э.)



Рис. 10. Верблюды и тени



Об авторе

Николаева Мария Владимировна — российский филолог-востоковед, переводчик.

Окончила историко-филологическое отделение Института стран Азии и Африки МГУ имени М. В. Ломоносова, аспирантуру ИВ РАН. В 1978–1979 гг. проходила стажировку на факультете Дар аль-Улум (Dar al-Ulum)

в Каирском университете, Арабская Республика Египет (Cairo University, Arab Republic of Egypt).

В 1983 г. в ИВ РАН защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.06 — Филологические науки (Литература народов Азии и Африки) по теме: «Характер отражения религиозного мировоззрения в творчестве современных ливанских романистов, 1950-е — 1970-е годы».

Кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Отдела литератур народов Азии ИВ РАН.

Принимала участие в качестве докладчика, синхронного и линейного переводчика в научных конгрессах и симпозиумах в России и за рубежом по линии Международного фонда духовного единства народов (The International Fund of the Spiritual Unity of Nations) в Венгрии, Германии, Болгарии, Словении, Сербии, Иордании, Ливане.

Владеет арабским, французским, английским, итальянским, польским языками.

Автор художественных переводов, научных статей и публикаций по проблемам арабской литературы в контексте средиземноморской культуры, в том числе монографий: «Гора и метафора: Очерк исторического развития литературы Ливана» (М., ИВ РАН, 1999); «Гений места. Семантика пространства в литературе Ливана XX в.» (М., ИВ РАН, 2014).

Труды автора в каталоге книг
на сайте Института востоковедения РАН:



Summary

The work studies some original elements of culture and literature in the Arab Maghreb region, important spiritual landmarks of the modern Maghreb identity as an alloy of heterogeneous components of cultural heritage, aesthetic paradigms of various ethnic groups of the Mediterranean basin: medieval civilization of al-Andalus, as an invariant of the Eastern Arab-Muslim cultural paradigm, and the most ancient substrate of little-studied Berber folklore's texts of the modern Maghreb.

It may contribute to the study of intercultural interaction processes and draws the attention of readers to this unique cultural world situated at the intersection of continents and cultures of Asia, Africa and Europe.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

Николаева Мария Владимировна

АМАЛЬГАМА

Слово и образ в культуре и литературе Магриба

Монография

Редактор *М. С. Грикурова*

Наборщики текста *З. А. Исаева, И. Н. Козарезова*

Технический редактор *Д. С. Лялюева*

Верстальщик *Н. А. Кильдишева*

Оформитель *П. А. Трошина*

Корректоры *М. Я. Колесник, К. Ш. Аляутдинова*

Общероссийский классификатор продукции ОК 034-2014 (КПЕС 2008):
58.11.12 – Книги печатные профессиональные, технические и научные

Подписано в печать 20.09.2022 г. Формат 60×90/16.

Усл. печ. л. 15,8. Тираж 500 экз. Заказ № 3048-22

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения Российской академии наук (ФГБУН ИВ РАН).

Научно-издательский центр, заведующий *Ш. Р. Кашаф*

107031, Россия, г. Москва, ул. Рождественка, д. 12

Архив-каталог книг ФГБУН ИВ РАН – на сайте <https://book.ivran.ru>



Сообщения об опечатках, ошибках и неточностях, обнаруженных в книгах,
изданных ФГБУН ИВ РАН, отправлять на адрес электронной почты izd@ivran.ru

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в типографии ООО «Амирит»

410004, Россия, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88.

Тел.: +7(800)700-86-33, +7(8452)24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru. Вебсайт: <http://amirit.ru>