











ются все племена, участвовавшие в данной битве, и обязательно отмечается, кто с кем был в союзе. Указывается, какое племя победило, кто кого убил, какую захватили добычу, кого взяли в плен, за кого какой заплатили выкуп, как произошло примирение. Собственно говоря, «Дни арабов» — это устные племенные летописи, в сохранении которых каждое племя было кровно заинтересовано.

При всей своей сжатости «Дни» содержат крайне интересные сведения о быте, нравах, взаимоотношениях доисламских арабов, а недостаток чувства в прозаическом повествовании компенсируется эмоциональностью стихов, включенных в текст. Иногда это стихи действующих лиц, иногда более поздние оценки событий — поэтому здесь наряду с отрывками из очень известных стихотворений (в том числе муаллака) встречаются не очень искусные экспромты, родившиеся в пылу боя. Истории о поэтах тоже включались в «Дни» — особенно, если поэт был одновременно и знаменитым воином, как Имруулькайс или Антара, или если его стихи были связаны с теми или иными известными битвами. В частности, истоки упомянутого выше романа об Антаре восходят именно к «Дням арабов», которые, уже после письменной фиксации, продолжали жить и в устной традиции.

Отрывки из «Дней арабов» мы также включили в сборник: хоть древние арабы и ценили поэзию куда как больше, чем прозу, в данном случае от этого соседства несомненно выигрывает и та, и другая, ибо в таком контексте они полнее и глубже раскрываются перед нами.

Отрывки из «Дней» позволяют читателю лучше почувствовать атмосферу, в которой создавалась поэзия, заставят его обратить внимание на такие детали муаллака, которые иначе могли бы пройти незамеченными, тем более, что весь строй древней арабской поэзии для нас необычен.

#### IV

Эстетическая система древней арабской поэзии значительно отличается от эстетической системы поэзии ближневосточного средневековья, знакомой советскому читателю по многочисленным переводам. По сравнению с ней доисламская поэзия может показаться более примитивной, порой даже грубоватой и более сдержанной в использовании художественных средств. Но ей свойственна непосредственность искусства «детства человечества», и этим она привлекает нас прежде всего.

Как мы уже говорили, у древней поэзии, при всей ее непосредственности, существовали свои строгие законы. На них необходимо

остановиться подробнее, чтобы ввести читателя в эту непривычную для него систему образов и эстетических ценностей<sup>7</sup>.

Мы уже не раз употребляли здесь термин «касыда», применяемый к длинному стихотворению (до ста строк и более), которое включает в себя, как правило, несколько сюжетов и является основной формой древней арабской поэзии. Круг сюжетов, входящих в касиду, ограничен: он определяется характером жизни бедуинов, окружающей средой, спецификой родо-племенных отношений. Первая часть касиды — это обычно описание следов стоянки, покинутой племенем, к которому принадлежит возлюбленная поэта, и вызванные этим зрелищем воспоминания о встрече с ней, о дне разлуки, об отъезде племени. Любовные сцены, которые иногда включаются в эту часть, носят обычно грубовато-чувственный характер.

Другая, не менее важная часть касиды — описание путешествия по пустыне и верхового животного поэта — коня или, чаще, верблюда, без которого это путешествие было бы невыполнимым. Обычно бедуины предпочитают верблюдиц: у них мягче поступь и ими легче управлять, кроме того, самцы в период гона бывают очень злыми<sup>8</sup>. И в арабской поэзии издавна воспеваются обычно именно верблюдица. Попутно в описательной части, занимающей, как правило, центральный и наиболее объемный раздел касиды, встречается изображение животных — обитателей пустыни: газелей, страусов, с которыми сравнивается верблюдица по быстроте своего бега; нередко воспроизводятся сцены охоты. Однако есть тут и свои запреты: никогда не описываются (разве что изредка упоминаются) страшные для бедуинов явления природы (песчаные бури, сели, мираж) или крупные хищники. В этом сказываются, несомненно, остатки магических верований, боязнь накликать беду. Зато с большой любовью описываются тучи и дождь — тут и приятные эмоции (дождь в пустыне — величайшее благо), и тоже, быть может, магия.

Третья часть касиды, которую можно назвать «политической», посвящена самовосхвалению, восхвалению своего племени, племенного вождя или князя и поношению враждебного племени или личных врагов поэта и угрозам в их адрес. Здесь присутствует иногда описание кровавого сражения, акта мести.

В касиде может встретиться и анакреонтический сюжет — описание пирушки, и элегическая часть — оплакивание погиб-

<sup>7</sup> Подробно об эстетической системе древней арабской поэзии см.: Б. Я. Ш и д ф а р. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974, с. 9—45. В нашем дальнейшем изложении мы опираемся на основные положения этой книги.

<sup>8</sup> Л. Ш т а й н. В черных шатрах бедуинов. М., 1981, с. 44—45.

шего героя и размышления о недолговечности жизни и безжалостности судьбы.

В касыде отчетливо проступает этический идеал доисламской эпохи, воплощенный в типизированном образе героя. По скупым упоминаниям вырисовывается его внешний облик: он высок, худ, подвижен, с крепкими мускулами. Больше внимания уделяется его характеру и действиям: он безудержно храбр — не боится ни врагов, ни бездорожной пустыни; он доблестный, искусный воин и гостеприимный, щедрый хозяин; верный друг, страстный возлюбленный и беспощадный мститель за кровь родичей или оскорбление; мудрец, размышляющий о жизни и смерти, и беспутный гуляка, игрок, любящий вино и женщин.

Особый вариант самовосхваления представляет включенная в наш сборник наряду с муаллаками также очень известная касыда аш-Шанфары, поэта-одиночки, порвавшего с племенем и хвастающегося своими разбойничьими подвигами.

Сохранились и небольшие стихотворения, разрабатывающие какой-либо один сюжет — любовный, описательный, панегирический, анакреонтический, сатирический, элегический.

Элегические стихи — «плачи» по умершим — были в основном достоянием женщин-поэтесс; они в наибольшей степени проникнуты фольклорными мотивами, как это видно на примере стихотворений аль-Хансы, помещенных в нашем сборнике. Ее элегии как бы дополняют «мужские» касыды, демонстрируя читателю еще один жанр древней поэзии, не представленный муаллаками.

Стереотипность сюжетов древней поэзии, отражающих в общем все основные ситуации жизни в пустыне, поддерживалась именно устным бытованием поэзии, ее по большей части импровизационным характером, когда поэт творит в рамках уже устоявшейся традиции, а слушатель ждет привычных для себя форм и сюжетов, без которых он не мыслит себе настоящую касыду.

Однако эта определенность круга сюжетов древней поэзии не означает ее однообразия: разработка темы постоянно варьируется, и изобретательность поэта в этом отношении является для слушателей показателем его мастерства. Даже выделяемые некоторыми исследователями «формулы», из которых составлены стихи древних поэтов-импровизаторов<sup>9</sup>, если они и сравнительно мало варьируются, каждый раз звучат по-новому, попадая в иной, часто неожиданный вариант контекста (ср., например, бейт 6 муаллаки Имруулькайса и бейт 2 муаллаки Тарафы в настоящем издании).

Нет полного единообразия и в распределении сюжетов; деление касыды на три части по сути дела условно. В муаллаке Им-

руулькайса, например, больше всего внимания уделено описанию его любовных походов, у Тарафы же и Хариса любовная часть сведена до минимума; у Амра ибн Кульсума описание следов жилья покинувшей героя возлюбленной заменено изображением пирушки и советам героя на то, что любимая, пуская чашу с вином по кругу, обносит его. Сокращая любовную часть, Тарафа в то же время дает подробнейшее описание своей верблюдицы, разбирая все ее стати; Лабид свою верблюдицу сравнивает то с дикой ослицей, то с антилопой, потерявшей детеныша, ан-Набига — с диким быком. Элементы самовосхваления нередко появляются в описательных частях, когда, например, поэт изображает особенно быстроходную верблюдицу или резвого коня, которых может укротить только такой герой, как он, или при описании устрашающих опасностей пустыни, путешествовать по которой не решается ни один храбрец, кроме него. (Вернее было бы сказать, что здесь описание служит самовосхвалению.)

В самой знаменитой из всех муаллак — касыде Имруулькайса — нет четко выделенной панегирической части; завершается же она чисто описательным отрывком — изображением ливня, которым лобует поэт.

Исследователи отмечают обычно резкую смену сюжетов и настроений в касыде, что, очевидно, стимулирует внимание слушателей, которое постепенно ослабевает при слушании длинной песни. В то же время эти резкие в нашем восприятии переходы отражают, возможно, особенности мышления на родо-племенной стадии — отсутствие четкого разграничения более и менее важного в окружающем мире и возникновение неожиданных с нашей точки зрения ассоциаций.

Так, Аптара, горюя в разлуке с любимой и вспоминая, как ее племя поднимало в путь павьюченных верблюдов (трагический момент расставания!), тут же, с наблюдательностью опытного пажуха, замечает: «А среди них сорок две молочные, откормленные, Как перья ворона, каждая из них черна».

Конкретный характер мышления древнего поэта сказывается и в описаниях, и в сценах, которые обычно отражают ту или иную реальную ситуацию из жизни поэта. Отсюда в стихах такое множество собственных имен и географических названий. Они хорошо знакомы слушателю и не звучат для него сухим перечнем — наоборот, делают восприятие поэзии более эмоциональным.

В описаниях поражает также обилие мелких конкретных деталей — особенно при изображении верхового животного; каждая из них имеет для поэта и для его слушателя-бедуина особое значение, часто нам неопытное. Например, если поэт говорит, что у его верблюдицы колени широко расставлены или что у нее узкие щиколотки, он не просто констатирует факт, а подчеркивает бы-

<sup>9</sup> См. Дж. Монроу. Устный характер доисламской поэзии, с. 104—137.

строходность верблюдицы: это означает, что ноги у нее на бегу не задевают корпус и не заплетаются.

Чертами конкретности отмечено изображение арабскими поэтами и отвлеченных понятий. Здесь широко используется прием олицетворения: война перемалывает людей своими жерновами; у нее дважды в году рождается по двойне, и она вскармливает детей грудью (Зухайр); ночь вытягивает хребет, отдаляя заднюю свою часть от груди (Имруулькайс), а звезды ее льняными веревками привязаны к скале (т. е. ночь такая долгая, что звезды словно не движутся); злодейства, совершенные ап-Шанфарой, разыгрывают его мясо в мейсир.

Отпечаток этой конкретности мышления можно проследить и на художественных приемах и изобразительных средствах древней поэзии. Здесь мы встретим широко развитую систему эпитетов — они обычно выражают конкретное свойство и гораздо реже метафоричны. Как это характерно вообще для устного эпического творчества, очень часты постоянные эпитеты, которые всегда относятся именно к данному предмету или существу: газель — большеглазая, ночь — долгая, конь — быстрый, крепконогий, гнедой (вороной), рослый, резвый и т. п., пустыня — грозная, бездорожная, бесплодная и т. п., меч — белый, отполированный, рассекающий и т. п. Эти эпитеты так прочно связаны с определенным словом, что могут употребляться и без него, безошибочно вызывая у слушателя нужную ассоциацию. Так, если аш-Шанфара называет среди своих друзей «короткошерстного пятнистого» и «длинногривую хромую», современник его сразу же представляет герпарда и гиену; если Лабид говорит: «Оседлай скорей пзмощенную долгим странствием», слушатели знают, что он подразумевает верблюдицу, а если скажет об охотнике: «Длинноухих он послал по ее следам», то всякому уже ясно, что он спустил собак.

Для непосвященных такое употребление «голых» эпитетов может представить большие трудности; так, один переводчик эпитеты лука «желтая», «длинношея» (в арабском языке «лук» женского рода) отнес к пустыне, а один итальянский ученый перевел эпизод ночного путешествия на верблюде как описание морского набега на галерах<sup>10</sup>.

Большую роль в образной системе древней арабской поэзии играют сравнения, которые тоже носят обычно конкретный характер. Объекты для сравнения черпаются или из мира природы, или из повседневного быта: у Тарафы, например, спина верблюдицы сравнивается с надежными досками носилок, хвост — с суч-

ком пальмы, подмышки — с глубокими ямами в стебле лотоса, спина — со сводчатым мостом и т. д.

Часто сравнения разрастаются в целую картину, что вообще свойственно эпической поэзии (ср. развернутые сравнения в «Илиаде» и «Одиссее»). Так, ан-Набига, восхваляя быстрый бег своей верблюдицы, сравнивает ее с диким быком, на которого он когда-то охотился; это сравнение — самостоятельная сцена охоты с подробнейшим описанием самого быка и его боя с собаками, названными по именам, — занимает четверть всей касыды. Создается ощущение, что импровизация, когда каждый предмет и каждая картина кажутся равнозначными, уводит поэта в сторону от начатой темы.

Равноценность предметов и явлений в глазах бедуина означает также отсутствие в поэтическом языке древней поэзии стилистических пластов, т. е. в качестве объекта сравнения может привлекаться любой предмет: плачущие глаза героя могут сравниваться с дырявым бурдюком (Имруулькайс), кровь, текущая из раны, — с мочой беременной верблюдицы, отбивающейся от самца (ан-Набига); а сам герой, покинутый родными, — с точным верблюдом, обмазанным дегтем (Тарафа, ан-Набига). К одному и тому же предмету могут быть одновременно применены сравнения, относящиеся, с нашей точки зрения, к разнородным стилистическим пластам: аль-Аша, например, в бейте 3 своей муаллаки сравнивает походку красавицы с походкой идущей по грязи верблюдицы, у которой стертые копыта, а в бейте 4 — с плавно движущимся облаком.

Система сравнений, как и постоянные эпитеты, также напоминает об «эстетике привычного». Одни и те же сравнения: верблюдицы — с антилопой, еле видных следов жилья — с полустертой татуировкой, потоков слез, пота или крови — с водой, льющейся из дырявого бурдюка, и т. п., — повторяются многократно у разных поэтов, но каждый раз — в каком-либо новом оформлении.

Метафоры в древней поэзии встречаются гораздо реже. К ним можно отнести упоминавшиеся уже олицетворения судьбы и сил природы, которые, как говорилось ранее, не столько тропы, сколько попытки представить себе эти силы в конкретных образах. Однако отдельные тропы, по средневековой арабской терминологии — «заимствования», в доисламской поэзии обнаружить все-таки можно. Так, в муаллаке Лабиды холмы одеваются в плащи миража, а у Антары появляются «девственные» облака, т. е. до сих пор не проливавшие дождя. Однако такого рода выражения встречаются редко, они не свойственны конкретному характеру мышления поэта-бедуина; полное свое развитие система тропов в арабской поэзии получит позже, в IX—X вв.

<sup>10</sup> См. И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения, Т. 2. М.—Л., 1956, с. 253.

V

Мы намеренно до сих пор ни словом не обмолвились об арабской системе стихосложения и способах рифмовки, потому что считаем полезным посвятить этой проблеме особый раздел, чтобы обосновать избранный нами принцип передачи ритмов арабского стиха.

Существует традиционное представление о том, что арабская просодическая система — аруд (аруз в иранских и тюркских языках) — система чисто кваптитативная, основанная исключительно на чередовании долгих и кратких слогов, составляющих определенные стопы<sup>11</sup>. В действительности же это определение неточное, ибо оно не учитывает наличия в каждой системе сильной и слабой частей (подобно арсису и тезису в стопах античного стихосложения), играющих важную ритмообразующую роль.

Шестнадцать размеров аруда, зафиксированные в арабской средневековой поэтике, сложились на практике, стихийно. Одна из гипотез, в частности, связывает их возникновение с различными аллюрами верблюда: ритм его движения задавал ритм песне погонщика и, наоборот, определенный ритм песни мог вызвать тот или иной шаг верблюда.

Принципы арабского стихосложения впервые были приведены в систему басрийским филологом Халилем ибн Ахмадом (ум. ок. 790 г.). Система эта своеобразна. Дело в том, что у арабских средневековых филологов не было представления о слоге; они делили слово на «буквы огласованные и неогласованные»<sup>12</sup>; эти единицы и легли в основу системы.

Халиль представил каждую стихотворную строку как палатку (бейт), имеющую два ската — два полустишия; полустишия состоят из стоп, а каждая стопа — из особых сочетаний огласованных и неогласованных букв — «колышков» и «завязок». Если перевести это на привычную нам слоговую систему, то завязка будет содержать либо один долгий, либо два кратких слога:

— «легкая завязка»  
 ∪ ∪ «тяжелая завязка»

Колышки же содержат по два слога каждый:

∪ — «колышек привязанный»  
 — ∪ «колышек отдельный»

Нетрудно заметить, что сильная доля должна быть заключена именно в колышке, — кстати, уже само название говорит об этом. Действительно, если завязка содержит либо один слог, либо два равноценных, то в колышке долгий слог рядом с кратким неизбежно произносится сильнее, причем в «привязанном» колышке заключен восходящий ритм, а в «отдельном» — нисходящий.

Халиль разбил все размеры аруда на пять неравных групп — по сходству сочетаний колышков и завязок — и расположил схемы размеров каждой группы внутри концентрических кругов так, чтобы сильные доли всех размеров располагались друг под другом. При этом во внешних кругах он помещал те размеры, в которых деление на колышки и завязки не допускало никаких вариантов. Такое расположение давало возможность зафиксировать сильные доли во всех стопах каждого размера и расставить в стихе правильные метрические акценты, которые могли не совпадать со словесными ударениями.

В качестве иллюстрации мы предлагаем слоговую схему самого простого круга, пятого, содержащего всего два трехдолжных размера — мутакариб и мутадарик.

Для большей наглядности круг дан в развертке, а для удобства читателей во всех приводимых схемах слоги располагаются слева направо, тогда как арабский порядок требовал бы расположения их справа налево в соответствии с направлением арабского письма.

*мутакариб*    ∪ ∪ = | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — |  
*мутадарик*    = ∪ ∪ = | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ |

Стопы размеров аруда состоят из трех, четырех или пяти слогов по нашему счету и могут слегка варьироваться: последняя стопа бейта может быть укорочена до двух или трех слогов; долгие слоги, не попадающие под метрический акцент, могут заменяться краткими, а в пятидолжных стопах два стоящих рядом кратких слога могут быть заменены одним долгим («тяжелая завязка» может быть заменена «легкой»).

Приведем типы стоп аруда с указанием сильных долей и наиболее частых слоговых замен.

<sup>11</sup> См., например: А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, с. 48; Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1979, с. 22.

<sup>12</sup> В арабском письме буквами обозначаются только согласные звуки; для обозначения гласных служат специальные надстрочные и подстрочные значки — огласовки.

Трёхдольные стопы	Четырёхдольные стопы	Пятидольные стопы
$\cup \perp \cup$ $\cup \cup \perp$	$\cup \perp \cup -$ $\cup \cup \perp -$ $\perp \cup - \cup$ $\cup \cup \cup \perp$ $\cup \perp \cup -$ $- \cup \perp \cup$	$\cup \perp \cup \cup -$ $\cup \cup - \cup \perp$

В состав размера могут входить или одинаковые, или неодинаковые стопы.

Ниже приводятся основные схемы полустушии семи размеров, в которых сложены включенные в сборник стихи:

1 <i>Тавиль</i>	$\cup \perp -   \cup \perp - -   \cup \perp -   \cup \perp - -  $
2 <i>Басит</i>	$- - \cup \perp   - \cup \perp   - - \cup \perp   - \cup \perp  $
3 <i>Вафир</i>	$\cup \perp \cup \cup -   \cup \perp \cup \cup -   \cup \perp -  $
4 <i>Камиль</i>	$\cup \cup - \cup \perp   \cup \cup - \cup \perp   \cup \cup - \cup \perp  $
5 <i>Раджаз</i>	$- - \cup \perp   - - \cup \perp   - - \cup \perp  $
6 <i>Хафир</i>	$- \cup \perp -   - \perp \cup -   - \cup \perp -  $
7 <i>Мутакариб</i>	$\cup \perp -   \cup \perp -   \cup \perp -   \cup \perp -  $

В схемах мы даем инварианты стоп, учитывая лишь постоянно встречающиеся вариации: сокращение последней стопы в размере вафир, которое практически всегда предпочитается употреблению полной стопы, и обычно чередующиеся взаимозамены «легких» и «тяжелых» завязок в пятисложных стопах.

Древняя арабская поэзия не знает строфики. Все стихотворение, независимо от количества бейтов, представляет собой мономим: рифмуются все вторые полустушии бейтов и часто (но не всегда) первое полустушие первого бейта.

Принято считать, что рифма в арабском стихе захватывает только последние слоги, открытые или закрытые, которые должны полностью совпадать во всех бейтах. Однако и это определение неточно. Халиль ибн Ахмад называет «рифмой» (вернее, рифмующей частью бейта) часть строки «от последней буквы бейта до червой предшествующей ей неогласованной буквы, включая глас-

ный, предшествующий неогласованной букве», т. е. весь конец строки до ближайшего к «последней букве» долгого слога<sup>13</sup> включительно. Согласные в этой части могут быть любые, не созвучные, гласные также могут быть неодинаковы по качеству, но обязательно должны совпадать по количеству. Так, например, в касыде аш-Шанфары слова рифмуются так: амйалу/архулу/мухзалу/тавилу/михмалу и т. п.

Впрочем, наиболее частым оказывается в этой касыде первый тип огласовки (амйалу) — 40 бейтов из 68; такого рода совпадения рекомендуемы, но далеко не всегда выдерживаются.

Халилевская система просуществовала вплоть до XX в., и до сих пор многие поэты ею пользуются, хотя наряду с арудом существует уже и вольный стих, и верлибр; появились и строфические формы, часть которых корнями своими, как считается, уходит в Андалусию, а часть — заимствована из европейской поэзии.

Что же касается древней поэзии, то она за рамки аруда не выходила.

## VI

Теперь о принятых нами принципах перевода древней арабской поэзии.

Разумеется, в поэтическом переводе всегда чем-то приходится жертвовать, ибо воспроизвести все «составные элементы» стихотворения немислимо. На что указывал в свое время еще В. Я. Брюсов, рассматривая выбор наиболее важного из этих «составных элементов» как основу «метода перевода»<sup>14</sup>.

Предлагаемый читателю перевод древних арабских поэтов впервые на русском языке делается непосредственно с подлинника, что позволяет предпринять попытку передать стиль древней поэзии, отмеченный грубоватой непосредственностью мировосприятия, быть может — некоторой неуклюжестью. При этом мы намеренно избегали чрезмерной архаизации лексики, чтобы не придавать стилю излишней приподнятости там, где ее нет; не вводили и просторечия, боясь невольно русифицировать и осовременить текст.

Мы старались передать стремление поэтов к конкретности, точности изображения и — по возможности — воспроизвести образы и художественные приемы, вплоть до употребления эпитета без определяемого там, где это будет понято читателем без особых трудностей. Мы стремились также придерживаться принципа эквивалентности, считая полустушие за строку, хотя в немногих

<sup>13</sup> Закрытый слог всегда считается долгим.

<sup>14</sup> В. Я. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2 М., 1955, с. 188—189.

случаях, когда те или иные образы, мало понятные нашему читателю, приходилось раскрывать, мы сочли более допустимым добавить строку, чем задавать читателю загадки, не предусмотренные подлинником.

Вместе с тем мы полностью отказались от попытки передать движение стиха и те немногие звуковые украшения, которые встречаются у древних поэтов, считая эти элементы не самыми главными. Во многих случаях мы явно обедняем рифму, нарушая, во-первых, ее графический принцип, который для русского читателя не играет роли, и, во-вторых, что важнее, во многих случаях вынуждены рифмовать только последний слог, ибо глубокие рифмы в длинном моноримическом стихотворении трудноприменимы, разве что если мы попробуем рифмовать одну и ту же грамматическую форму на протяжении всего стихотворения (см. перевод муаллаки аль-Хариса ибн Хиллизы).

Однако сам принцип сохранения монорима мы считаем для себя обязательным, равно как поиски аналогов арабским размерам в русской просодии. Несомненно, что метрическая форма оказывает влияние на интонацию перевода, приближая ее к интонации подлинника или, наоборот, отдаляя от нее. Специфические размеры стиха и система рифмовки являются носителями национальной и исторической формы; их игнорирование или обезличивает перевод, или может придать ему иную национальную и временную окраску.

Важно при этом помнить и о психологии читателя: ведь та или иная поэтическая форма всегда вызывает определенные ассоциации. Так, например, стихотворение, написанное четырехстопным ямбом и разбитое на строфы с перекрестной рифмой, будет ассоциироваться с русской, в крайнем случае — западной, но никак не с восточной традицией. Зато, например, пятистопный ямб с парной рифмовкой, которым переводятся обычно поэмы Низами, скорее вызовет «восточную» ассоциацию, однако напомним о поэзии средневековья, а не о древности, да и самому переводчику вольно или невольно будет подсказывать интонации, характерные именно для средневековой поэзии. Чем более отстранена от нас во времени и пространстве действительность, отраженная в переводимом стихотворении, и эстетическая система, в которую это стихотворение включено, тем важнее для переводчика сохранить его специфическую метрическую форму и принцип рифмовки. Это, по нашему убеждению, поможет воссоздать историческую и национальную специфику произведения. Имитация непривычных русскому духу размеров аруда и моноримической структуры должна подчеркнуть отстраненность переводимого произведения от привычного для нас круга форм и идей.

Разумеется, речь идет не о полных аналогах арабским разме-

рам, а лишь о функциональных подобиях, субститутах, ибо передать количественный аспект арабской метрики средствами силлабо-тонического стиха невозможно. Однако, четко представляя место метрического акцента в любой из стоп аруда, мы можем для передачи трехсложных стоп использовать амфибрахий и анапесты, для четырехсложных — все четыре вида пеонов, для пятисложных — сочетание ямба с трибрахией или пятидольник.

Приведем возможные соответствия размерам аруда в русской силлабо-тонической просодии, предлагая инварианты или наиболее распространенные варианты арабских размеров, сгруппированные по халилевским кругам, но расположенные не в том порядке, который установил Халиль, а по мере усложнения русских эквивалентов.

Арабские размеры		Русские эквиваленты
<i>Пятый круг</i>		
<i>Мутакариб</i>	◡ ◡ —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ —	Амфибрахий
<i>Мутадарик</i>	— ◡ ◡   — ◡ ◡   — ◡ ◡   — ◡ ◡	Анапест
<i>Третий круг</i>		
<i>Хазадж</i>	◡ ◡ — —   ◡ ◡ — —   ◡ ◡ — —	Пеон II
<i>Раджаз</i>	— — ◡ ◡   — — ◡ ◡   — — ◡ ◡	Пеон IV
<i>Рамаль</i>	— ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —	Пеон III
<i>Четвертый круг</i>		
<i>Сари</i>	— — ◡ ◡   — — ◡ ◡   — — ◡ ◡	Пеон IV, IV, III
<i>Мунсарих</i>	— — ◡ ◡   — — ◡ ◡   — — ◡ ◡	Пеон IV, III, IV
<i>Хафиф</i>	— ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —	Пеон III, II, III
<i>Мудари</i>	◡ ◡ — —   ◡ ◡ — —	Пеон II, I
<i>Муктадаб</i>	— — ◡ ◡   — — ◡ ◡	Пеон III, IV
<i>Муджтасс</i>	— ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —	Пеон II, III
<i>Первый круг</i>		
<i>Тавиль</i>	◡ ◡ —   ◡ ◡ — —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ — —	Амфибрахий + пеон II
<i>Мадид</i>	— ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —	Пеон III + анапест
<i>Басит</i>	— — ◡ ◡   — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —   — ◡ ◡ —	Пеон IV + анапест
<i>Второй круг</i>		
<i>Вафир</i>	◡ ◡   ◡ ◡ —   ◡ ◡   ◡ ◡ —   ◡ ◡   ◡ ◡ —	Ямб + трибрахий
	(◡ ◡ —)	(пеон II)
<i>Камиль</i>	◡ ◡ —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ —   ◡ ◡ —	Трибрахий + ямб
		(пеон IV)

Метрические вариации, постоянно встречающиеся в арабском стихосложении, мы заменили вариациями тоническими — вводили в пеоны добавочные акценты, подчеркивая этим их ямбическую или хорейскую структуру. В пятисложных размерах мы применяли допустимое правилами арабской просодии и часто встречающееся в подлиннике чередование полной пятисложной стопы с ее четырехсложным вариантом (т. е. превращение сочетания ямба и трибрахия в пеон второй или четвертый). Это придает ритму некоторую неровность (что, впрочем, свойственно и арабским пятисложным размерам), которая, быть может, поначалу будет восприниматься с трудом. Однако сплошное сохранение полных пятидольников нам представляется невозможным, ибо пятидольник неизбежно ассоциируется с русской народной поэзией («Красно солнышко высоко взошло, Высоко взошло, далеко светло»).

Трудными для восприятия могут показаться размеры, состоящие из сочетания неодинаковых стоп (тавиль, басит, хафиф и др.). Однако мы надеемся, что со временем все эти поэтические формы и художественные приемы перестанут казаться неестественными, а будут вызывать у русского читателя устойчивую ассоциацию именно с древней арабской поэзией или вообще с арабской классикой.

*А. А. Долинина*

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. А. Долинина. Предисловие</i> . . . . .	3
<i>Муаллаки. Пер. А. А. Долининой</i> . . . . .	23
Имруулькайс . . . . .	23
Тарафа . . . . .	28
Зухайр . . . . .	36
Лабид . . . . .	40
Антара . . . . .	46
Амр ибн Кульсум . . . . .	51
Аль-Харис ибн Хиллиза . . . . .	58
Аль-Аща . . . . .	64
Ан-Набига аз-Зубьяни . . . . .	68
Абид ибн аль-Абрас . . . . .	71
<i>Аш-Шанфара. «Песнь пустыни» (касыда). Пер. А. А. Долининой</i> . . . . .	75
<i>Лирька аль-Хансы. Пер. А. А. Долининой</i> . . . . .	81
<i>Дни арабов. Пер. Вл. В. Полосина</i> . . . . .	84
День аль-Барадан . . . . .	84
День Айн Убаг . . . . .	87
Война Каба ибн Амра . . . . .	88
День Буас . . . . .	90
День Тихфа . . . . .	95
День ас-Суллап . . . . .	99
День Худжра . . . . .	100
День у вади ад-Дахна . . . . .	110
День аль-Вақит . . . . .	112
День Кушава . . . . .	115
День аш-Шибак . . . . .	118
День Манъидж . . . . .	120
День ан-Нафрават . . . . .	123
<i>Примечания</i> . . . . .	129

**A79** Аравийская старина. Из древней арабской поэзии и прозы. Пер. с араб. А. А. Долининой и Вл. В. Полосина. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 142 с.

Книга включает новые переводы знаменитых стихотворений доисламской Аравии VI — начала VII в.: десяти лучших, по мнению средневековых арабских критиков, касид (так называемых «муаллак»), касиды поэта-разбойника аш-Шанфары и нескольких элегий поэтессы аль-Хансы, а также отрывки из «Дней арабов» — древних сказаний о межплеменных войнах.

В стихотворных переводах впервые воспроизводится ритмика и система рифмовки классической арабской поэзии. «Дни арабов» ранее на русский язык не переводились.

## АРАВИЙСКАЯ СТАРИНА

*Из древней арабской  
поэзии и прозы*

Редактор *А. А. Янгаева*  
Младший редактор *М. И. Новицкая*  
Художник *Л. С. Эрман*  
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*  
Технический редактор *Л. Е. Ситенко*  
Корректор *Г. А. Дейгина*

ИБ № 14799

Сдано в набор 07.02.83. Подписано к печати 01.09.83. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. п. л. 7,56. Усл. кр.-отт. 7,88. Уч.-изд. л. 7,32. Тираж 30 000 экз. Изд. № 5303. Зак. № 3226. Цена 60 к.

Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука»  
Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

Ордена Ленина  
типография «Красный пролетарий».  
103473, Москва И-473,  
Краснопролетарская, 16.