

# Африканское начало в культуре Кубы

© Садилов А.В., 2023

**Александр Викторович Садилов**, канд. филол. наук, профессор кафедры устного перевода ВКИЯ МИД России.

119200, Москва, Смоленская-Сенная пл., 32/34

E-mail: el\_moscovita2002@bk.ru



**Аннотация.** Куба — одна из стран Западного полушария, в культуре которой активно действовал на протяжении всей ее истории и продолжает действовать в настоящее время фактор африканского происхождения значительной части ее населения. Этот фактор проявляется во всех главных измерениях духовной жизни народа: в религии — в интенсивном функционировании культа абакуá и других мистических культов африканского происхождения; в музыке — в десятках танцевальных и песенных жанров, среди которых особо выделяется жанр кубинского сонá. И, в частности, в творчестве А. Гарсии Катурлы, А. Рольдана и других композиторов, перенесших африканские мелодии и ритмы в мир классической музыки. И, наконец, африканское начало ярко проявилось в кубинской прозе и поэзии — в творчестве А. Карпентьера, Н. Гильена и их последователей.

**Ключевые слова:** африканский элемент, негры-рабы, тайные сообщества, мистические культы, абакуá, иерархия, ритуал, негрим, мулатская поэзия, кубинский сон

**Для цитирования:** Садилов А.В. (2023) Африканское начало в культуре Кубы. *Иberoамериканские тетради*. № 4. С. 124–143. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-4-124-143

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

# Elemento africano de la cultura de Cuba

© Sádikov A.V., 2023

**Alexánder V. Sádikov**, PhD (Filología), Catedrático del Departamento de Interpretación de Escuela Superior de Lenguas Extranjeras del Ministerio de Asuntos Exteriores de la Federación Rusa. 119200, Moscú, Smolenskaya-Sennaya plaza, 32/34  
E-mail: el\_moscovita2002@bk.ru

**Resumen.** Cuba figura entre aquellos países del Hemisferio Occidental cuya cultura estuvo durante toda su historia y continúa en el momento presente bajo la influencia de un poderoso factor, el de origen africano de una importante porción de su población. Ese factor se manifiesta intensamente en los principales dominios de la vida espiritual del pueblo cubano: en la religión donde funcionan activamente el culto abakuá y otros cultos místicos de procedencia africana; en la música, en decenas de géneros de danza y canto, en los que es el más conspicuo el son cubano en sus múltiples modalidades. Y, en particular, en la obra creadora de A. García Caturla, A. Roldán y otros compositores que transplantaron los ritmos y melodías africanas al reino de la música clásica. Y, por último, en la prosa y la poesía cubanas, en las obras de A. Carpentier y N. Guillén y de sus seguidores.

**Palabras clave:** elemento africano, negros esclavos, sociedades secretas, cultos místicos, Abakuá, jerarquía, rito, negrismo, poesía mulata, son cubano

**Para citar:** Sádikov A.V. (2023) Elemento africano de la cultura de Cuba, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 4, pp. 124–143. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-4-124-143

**Declaración de divulgación:** El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

# African Element in Cuban Culture

© Sadikov A.V., 2023

**Alexander V. Sadikov**, PhD (Philology), Professor at Oral Translation Department, Higher School of Foreign Languages, Ministry of Foreign Affairs.  
119200, Russia, Moscow, Smolenskaya-Sennaya square, 32/34  
E-mail: el\_moscovita2002@bk.ru

**Abstract.** Cuba is one of those countries of the Western Hemisphere whose culture has been, throughout all of their history, and still is at present, under the influence of a potent factor: that of the African origin of a large portion of their population. This factor has been most active in all main domains of the spiritual life of Cuban people: in religion, in the intense functioning of the Abakuá cult and other mystical cults of African origin; in music, in dozens of genres of dance and song among which the Cuban son is most conspicuous, and, particularly, in the creative works of A. García Caturla, A. Roldán and other composers that transplanted African rhythms and melodies into the realm of classical music. And, finally, the African element is vividly reflected in Cuban prose and poetry, in the works of A. Carpentier, N. Guillén and their followers.

**Keywords:** African element, black slaves, secret societies, mystical cults, Abakuá, hierarchy, ritual, negrism, mulatto poetry, Cuban son

**For citation:** Sadikov A.V. (2023) African Element in Cuban Culture, *Iberoamerican Papers*, no. 4, pp. 124–143. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-4-124-143

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

### *Из Африки в Америку: язык, ритуалы, верования*

Когда зарождается афро-кубинское культурное сообщество? Когда они еще не ступили на землю Кубы. На кораблях работорговцев, перевозивших через океан груз *черного дерева* (т.е. негров-рабов), было принято, разделив невольников на партии, снимать с них поочередно цепи и выводить на палубу, чтобы дать им возможность попеть и потанцевать. Это давало последним психологическую разрядку и уменьшало количество смертей от депрессии и самоубийств; а ведь каждая такая смерть — это убыток для работорговца. В результате уже на корабле возникало некое сообщество людей разного племени, но одной судьбы.

Эти и многие другие детали афро-кубинской эпопеи мы черпаем из классического труда Фернандо Ортиса «Негры-рабы» [Ortiz, 1975]. Напомним, что будущие рабы отбирались из людей обоюбого пола, сравнительно молодых и здоровых, взятых в плен в ходе межплеменных войн на их родном континенте. Судьба остальных могла быть еще более незавидна.

Рабов привозили на Кубу из разных областей Африки, они принадлежали к различным народностям и говорили на десятках языков и диалектов. В основном это были языки обширных территорий Западной Африки: волоф, манде, фула, игбо, йоруба и многие другие, а кроме того — языки тропической Африки (принадлежащие к семейству западных банту): конго, кимбунду, овимбунду и ряд других. Как отдельные факты можно обнаружить даже лексику, происходящую из суданских языков и восточных банту (язык макуа).

Все эти языки являются родственными генетически. Но это единство происхождения уходит корнями в глубь тысячелетий. И в ходе тысячелетий своей истории они пережили сложные процессы дифференциации и в настоящее время являют необычайно разнообразную картину на всех уровнях языковой системы. Так, в области грамматики агглютинативному строю языков банту (с многочисленными элементами флективности) противостоит изолирующий строй языков ква, где слова практически не имеют морфологии, а большинство значений, являющихся грамматическими в других языках, передаются лексическими элементами или порядком слов. Различны и произносительные системы. Языки ква — тональные, причем тональность в них имеет смысловозначительное значение. Тональность одновременно позволяет уменьшить длину слова до 1–2 слогов; неслучайно слова афро-кубинского диалекта, происходящие из этих языков, являются в подавляющем большинстве одно- и двусложными. Языки банту также имеют тона, выделяющие некоторые оттенки лексических и грамматических значений, но роль тонов здесь все же вспомогательная.

Так или иначе взаимопонимание между уроженцами различных регионов Африки было поначалу исключено. Ему еще суждено было возникнуть. Чтобы понимать друг друга, африканцы, оказавшиеся в положении рабов в Новом Свете, должны были выработать какую-то *lingua franca*. Разумеется, в этой роли мог выступить только испанский (в других местах — иные европейские языки) в самой примитивной форме — с элементарной грамматикой или без нее и с небольшим набором бытовой лексики. Все остальное языковое наследие могло существовать лишь в памяти рабов [Садиков, 2023].

Ни на одном из африканских языков в эпоху работорговли не было письменности, а значит, у всех этих языков почти не было шансов сохраниться в новых условиях. Поначалу креольские плантаторы прилагали значительные усилия к тому, чтобы перемешать, насколько было можно, людей из разных этносов, чтобы лишить их возможности выработать какую-либо этническую солидарность и договориться о мятеже. Но более умные из них приходили к мысли, что если объединить рабов в группы по этническому принципу, то можно будет сыграть на соперничестве этих групп между собой и тем самым повысить производительность их труда. В любом случае взаимопонимания между рабами нельзя было избежать.

Плантаторы-креолы, как ранее капитаны-работорговцы, понимали необходимость психологической разрядки и также допускали ночные празднества рабов с песнями и танцами их далекой родины, в ходе которых устанавливались танцевальные и человеческие контакты, каковые неизбежно должны были порождать чувство общности происхождения и взгляда на мир, что подкреплялось, разумеется, и взаимным влечением полов.

Другой фактор: возникновение независимых поселений беглых рабов. Несмотря на все карательные меры, принимавшиеся властями и самими плантаторами-креолами вплоть до смертной казни в отношении беглых рабов (*cimarrones*), рабы бежали. В горах и непроходимых джунглях, куда креолы боялись углубляться, беглецы создавали укрепленные поселения, так называемые *паленке* (*palenque*, буквально — «частокол»). С самого начала использования рабского труда на Кубе стали возникать подобные поселения, куда стекались беглые рабы, готовые защищаться до последнего. Там они могли общаться, перенимая друг у друга слова и выражения африканского происхождения, а также и обычаи предков. И там же их древние культы смешивались и складывались в новые, синкретические.

До нашего времени сохранились названия многих таких поселений, ставших затем топонимами, все они явно африканского происхождения: *Magara-bomba*, *Мoa*, *Motembo*, *Nicaro*, *Tacajo* и т.д. Очевидно, для их основателей имела особое значение их этническая и языковая самобытность.

Другим фактором сохранения африканских элементов в языке и сознании был демографический. Как известно, эпоха наибольшего расцвета рабовладельческого хозяйства на Кубе (вторая половина XVIII – вторая

половина XIX в.) была отмечена высокими показателями ввоза рабочей силы из Африки. Производство росло, а смертность среди рабов была высокой, и потери надо было восполнять. Поэтому приток рабов из Африки не прекращался, а с ним — и напоминание афро-кубинцам об их языковых и культурных корнях.

Обратимся к статистике. По данным кубинского историка Оскара Пино-Сантоса, собранным из разных источников, за период с 1762 по 1853 г. на Кубу было завезено — оценочно — около 523 тыс. африканских рабов [Pino-Santos, 1964: 99]. Их доля среди населения Кубы колебалась в пределах от 25 до 43 %, пока в 1861 г. не стабилизировалась на уровне 26,5 %. Но следует иметь в виду, что не все черное население Кубы было на положении рабов. К тому же существовала и значительная прослойка свободных мулатов, хотя их социальный статус был ниже, чем статус свободных белых.

И, наконец, главный фактор — этнокультурно-религиозный. Важнейшую роль в передаче культурного наследия от поколения к поколению — как и всегда у бесписьменных народов — играло устное предание. Конечно, со своими хозяевами выходцы из Африки вынуждены были изъясняться на испанском, хотя бы и самом примитивном. Но ничто не могло помешать родителям пересказывать своим детям предания, услышанные в детстве от их собственных родителей, а старикам — рассказывать о верованиях предков всем заинтересованным членам общины. То же касается и религиозных ритуалов, которые можно было практиковать ночью и в праздники, то же касается и магических ритуалов исцеления, очищения, изгнания бесов, приворота, порчи и т.д., на которые у простого народа всегда был высокий спрос.

Является общим местом этнографии факт обилия на Африканском континенте самых разнообразных языческих культов и исповедующих их обществ, часто тайных. Каждое из них имеет свой пантеон богов и богинь, духов и демонов, свои ритуалы, часто кровавые, свои празднества, часто оргиастические. Причем один и тот же человек может состоять одновременно в нескольких таких общинах. Женщины в них, как правило, не допускаются, но могут образовывать свои сообщества.

В Западной Африке наибольшую известность получила секта «людей-леопардов», первые известия о которой стали появляться в записках путешественников и миссионеров уже в начале XVII в. В самой краткой форме можно сказать, что образ леопарда — это тотем многочисленных африканских племен и центральная фигура многих культов и ритуалов, среди которых находят место и жестокие обряды инициации, и человеческие жертвоприношения, в том числе и тайные похищения и убийства людей с последующим расчленением трупов, и ритуальное людоедство.

Разумеется, в своей исходной форме они не могли сохраниться на плантациях, где поведение рабов жестко контролировалось их хозяевами,

а также властями и католическим духовенством. Даже иметь холодное оружие было запрещено. Но празднества, песни и танцы плантаторы не стремились отменять.

А что касается религиозного содержания праздников и ритуалов, то вчерашние африканцы пошли на компромисс. Они соглашались креститься по христианскому обряду, а затем устраивали торжества по случаю дня того или иного христианского святого. А каждого святого отождествляли в своем сознании с определенным африканским божеством, почитание которого выражали как умели, т.е. шествиями, песнями и танцами в традиционной для себя манере — все три элемента сразу. На эти формы эстетического самовыражения испанцы смотрели снисходительно. Они даже не догадывались, что у каждого католического святого было два лица: один — его образ на христианских иконах, другой — запечатленный в страшной маске лик того или иного африканского божества, которое продолжало жить в сознании афро-кубинцев и имело для них реальное значение.

Мы не будем подробно вдаваться в факты и вехи формирования сети тайных религиозных обществ, распространившихся по всей Кубе, — это дело историков, и кубинские историки весьма основательно изучили и продолжают изучать этот процесс. Достаточно сказать, что на протяжении XIX в. на Кубе сложились десятки тайных религиозных обществ, формировавшихся и по этническому признаку, и по месту проживания, о которых можно говорить как о некоей совокупности, притом что между ними существует и множество частных различий. И эта совокупность получила общее название *абакуá* (*abakuá*).

Первым ростком того, что теперь является большой и разветвленной тайной организацией, стала секта Эфи́ Бутон («Семья Эфик»), основанная в 1836 г. черными рабами, служившими домашней прислугой в одном из имений в городке Регле (в наше время — пригород Гаваны). Община эта была социально и расово однородной, белые и мулаты в нее не допускались.

А в 1863 г. в Гаване возникло первое общество, в которое допускались и негры, и мулаты, и даже белые. Основал его мулат по имени Андрес Факундо де-лос-Долорес Петит (*Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit*, 1829–1878), который постарался внести свой вклад в оформление и комплекса представлений этой секты, и ее ритуала.

### ***Культ абакуá***

В это общество вступали преимущественно люди из трудящихся слоев, в том числе и иммигранты-азиаты, но также и молодые люди из средних слоев, и офицеры, и даже некоторые испанские аристократы. За полтора века существования общества оно сложилось в большую и разветвленную организацию, распространившуюся по всей Кубе и за ее пределами. Всего в

наше время оно насчитывает 123 общины, образованные по месту проживания. Больше всего их в Гаване и ее окрестностях, а также в городе и провинции Матансас.

Расовый состав общин различен. Одни из них пестры по составу, другие исповедуют принцип расовой чистоты («только черные»). Разногласия между ними по этому вопросу не раз выливались в уличные столкновения.

А вот принцип сексизма здесь не знает исключений<sup>1</sup>. Членами общества могут быть исключительно мужчины, и многие его ритуалы призваны прославить и увековечить мужское начало, под которым понимаются физическая сила и агрессивность, сила духа, выносливость, повышенный жизненный тонус и, разумеется, мужская сила [Sosa Rodríguez, 1982: 223]. Кроме того, подчеркиваются моральные качества: быть хорошим отцом, верным братом и верным другом. Но превыше всего стоит принцип: каждый посвященный должен свято хранить «Великую тайну» общества. Разглашение хотя бы части ее карается жестоко, в том числе и смертью.

Общество строго иерархично. Во главе всего стоит Верховный жрец (*Masongo*), у каждой общины есть свой верховный жрец (*Abasonga*, или *Obón Ntui*, или *Iyamba*) и несколько старейшин (*obones*). Ниже их стоят другие жрецы, каждый из них, независимо от места в иерархии, называется «чином» (*plaza*). Далее идут рядовые члены общины (*abanekues*) и, наконец, ученики, или послушники, пока еще не прошедшие обряда посвящения, которые обозначаются словом *ndísime*, что, помимо понятия «непосвященный», обозначает также и «невежественный», и просто «глупый».

«Абакуа — это тайное общество, исключительно мужское по составу, самофинансируемое за счет <регулярных> взносов и <эпизодических> сборов денег среди членов <...> верящее в существование потусторонних существ, имеющее эзотерический ритуал, чья тайна, ревностно хранимая, имеет материальное воплощение в виде барабана экуэ. Это тайное учение воплощается в обрядах посвящения, обновления, очищения и смерти, сулит <своим членам> блага преходящие и вечные, устанавливает для своих членов законы и наказания, обязательные для повиновения и исполнения, и имеет свой тайный эзотерический язык, а также и дополнительный графический язык, состоящий из подписей, печатей и священных начертаний...» [Sosa Rodríguez, 1982: 124].

Более эмоциональное, можно сказать, восторженное определение этого общества мы находим у выдающейся кубинской писательницы и этнографа Лидии Кабреры (*Lydia Cabrera*, 1899–1991), не бывшей формально, как женщина, его членом, но солидаризировавшейся с ним и поэтизированной его: «Абакуа — это общество взаимной поддержки и братской помощи,

<sup>1</sup> Сексизм проявляется даже в том, что приносимые в жертву животные должны быть только мужского пола: не куры и козы, а петухи и козлы. — *Прим. авт.*

общество “любите друг друга” людей, которые хранят тайну сообщества и чтят ее, как чтили ее в Африке наши предки. Ньяньиго — это масоны Африки, а мы, кубинцы — их потомки <...>. Ньяньигизм сегодня не тот, что был. Неправда, что, принеся присягу, абакуа́ должен был убить первого же встречного христианина. Да, так говорили. Нас называли убийцами. Какая клевета! Чему присягают, чему мы присягали категорически — это не раскрывать нашей тайны. Не проливать крови ближнего, вот чистая правда; даже крови петуха и козла <...> поскольку нам запрещено применять режущее оружие. Мы убиваем палкой, а расчленяем зубами и руками. У общин есть средства, чтобы помогать в невзгодах, болезнях, при несчастных случаях, оплатить похороны <...>. Мы помогаем вдовам, если они не найдут себе другого мужчину, родителям, если они потеряют сына, который их содержал... Значит, абакуа́ — это хорошо, а плохи <отдельные> его члены» [Cabrera, 1954: 201; Cabrera, 1958].

Прежде чем продолжать, уточним ключевые термины.

*Abakuá* — это обозначение того культа с африканскими корнями, о котором у нас идет речь, а также всего тайного общества в целом, отправляющего этот культ. Но это слово может также обозначать отдельного человека: *es un abakuá*. Отдельных членов данного сообщества называют также словом *abanecue* (*abanekwe*).

*Ñáñigo* — обозначение каждого из членов того же сообщества; соответственно, *ñáñiguismo* — синоним слова *abakuá* в первом из указанных значений, а выражение *los ñáñigos* — синоним того же слова во втором его значении.

Происхождение первого из этих слов не совсем ясно. Среди версий происхождения выделяются две: или это сохраненное в памяти одной из групп африканского происхождения местности, бывшей их прародиной в Африке (*aba kua* «Земля Куа»), или же оно восходит к слову языка эфик *akwá*, обозначающему «смерть», поскольку последняя занимает весьма важное место в сознании африканцев вообще, и ньяньиго в особенности [Martín, 1977].

Относительно *ñáñigo* большинство исследователей согласны в том, что это результат сращения слов *ñáña* — «леопард» в языке эфик, и *ngo* — то же самое в ряде языков банту.

Отметим, что по мере того как к тайному обществу примыкало все больше людей самого различного происхождения (белых, мулатов, выходцев из Азии), в языке ньяньиго стало появляться все больше собственно испанских слов, которые, разумеется, стали наделяться новыми значениями, специфическими именно для культа абакуа. Сам он приобрел параллельное название — *santería*, а его жрецов стали обозначать словом *santero*. Под этим названием данная религия стала известна в странах, куда она была занесена с Кубы: в Венесуэле, Панаме, Пуэрто-Рико, Колумбии, Мексике, а также в США, где проживает большая кубинская диаспора.

Каковы основные испанские слова, ставшие составной частью культа абакуа и, соответственно, афро-кубинского диалекта?

Община абакуа — это *potencia*, а также *juego* и *partido*. В ней действует иерархия жрецов, всех вместе называемых испанским словом *plazas* (букв. «чины»). Любая религиозная церемония называется испанским словом *plante*.

Испанскими же по происхождению являются и следующие термины, характеризующие жизнь верующих афро-кубинцев:

- *amarrar* «приворожить кого-либо с помощью магии»;
- *daño* «порча, сглаз»;
- *doble* «двойник» человека, пребывающий в потустороннем мире; точнее будет сказать, что они оба являются двойниками друг друга и оба могут быть воплощены в каком-либо материальном предмете;
- *fundamento* «вещь, приносимая в дар богам; священный дар»;
- *limpieza* «магическое очищение пациента перед ритуалом его исцеления, а также очищение человека или жилища, чтобы предохранить их от несчастий»;
- *prenda* «фетиш»;
- *rompimiento* «посвящение в члены тайного общества; инициация»;
- *salación* «несчастье; порча, сглаз»;
- *toque de llanto* «погребальный бой, т.е. бой барабана в память усопшего или как вызов духа»;
- *trabajar* «подготовить какой-либо предмет для его функции в церемонии колдовства» и ряд других терминов.



Демон. Виктор Ландалусе. 1880

Соответственно, понятие «навести порчу» передается испанскими выражениями с глаголом *echar*: *echar burundanga*, *echar daño*, *echar salación*.

И испанское *santo* было перетолковано. В абакуа оно приобрело значение «дух; демон». А его воплощение, которое является постоянным персонажем религиозных церемоний, называется испанским словом *diablito*. Его же обозначают в разных общинах словами африканского происхождения: *íreme* (из языка эфик), *nkabansi* (из экой), *oricha* (из йоруба) и др. Его, в соответствующем костюме и головном уборе конической формы, закрывающем все лицо, изображает один из жрецов.

Абакуа, как и всякая первобытная языческая религия, последовательно анимистична. Она одушевляет предметы и явления природы, веря, что каждый из них имеет своего духа. Их образы легли в основу большого разнообразия сначала ритуальных, а потом и народно-карнавальных масок и костюмов.

Вот как описывает его появление в ходе церемонии посвящения новых членов общества Алехо Карпентьер (Alejo Carpentier, 1904–1980): «Una serie de golpes secos, entrecortados de pausas bruscas. Y una voz burlona que grita:

– Nazacó, sacó, sacó, querembá. masangará...

Un gorro puntiagudo, rematado por un penacho de paja, asomó a la puerta del bohío. Se ocultó. Volvió a salir. Desapareció otra vez.

– Nazacó, sacó, sacó...

Una voz gritó detrás de Menegildo:

– Ñámalo, Arencibia, que no quiere salir... Las falanges castigaron nuevamente el tambor.

– Ñámalo má...

La percusión se hizo furiosa, apremiante. Entonces un tremendo cucurucho negro surgió de la casa, seguido por un cuerpo en tablero de ajedrez. Ente sin rostro, con una alta cabezota triangular, fija en los hombros, en cuyo extremo miraban sin mirar dos pupilas de cartón pintado, cosidas con hilo blanco. Sobre el pecho, la extraña cogulla se deshacía en barbas de fibra amarilla. Detrás de la cabezota cónica colgaba un sombrero de copa chata, adornado con un triángulo y una cruz blanca... Cinturón de cencerros y cencerros en los tobillos. Cola de percalina enrollada al cinto. La escoba amarga en la diestra, y el Palo Macombo cetro de exorcismos en la siniestra. ¡Íreme, íreme!, la Potencia rompió, ¡Yamba-Ó!» [Valdés Bernal, 1977].

Каждый из жрецов имеет свой «священный символ» (*muñón*), инструмент выполнения им своей миссии. У одних это жезл (*itón*), у других — это определенный барабан, у третьих — их роль, одеяние и маска как одного из духов. Главный барабан *экуэ* — исключительное достояние Ийямбы, главы общины, и только он один имеет право входить в помещение, где стоит *экуэ*.

### **Церемониал**

Сложный, очень сложный религиозный церемониал абакуа заслуживает толстой книги для своего описания. Приводимые здесь данные могут рассматриваться всего лишь как краткое введение в будущие курсы по кубинской этнографии, предназначенные для российских этнографов, лингвистов и религиоведов, впрочем, и для всей образованной публики.

И при этом следует иметь в виду, что сведения, которые приводят в своих работах кубинские этнографы и историки, в любом случае частичны: *абанэкуе* свято хранят свои тайны, и достоверные сведения об их мифоло-

гии, содержании и значении их ритуалов могут лишь просачиваться в труды ученых и журналистов. Они и просачиваются капля за каплей на протяжении десятилетий, но полная их картина еще далека от завершения.

Основными ритуалами культа абакуá являются следующие: инициация (*rompimiento*), т.е. посвящение новых членов общины, образование новой общины (*plante de nueva potencia*), плач по усопшему (*llanto; nlloro*), возведение в сан жреца или повышение в сане (*promoción de obones*), повторное освящение (*refrescamiento*) предметов, наделенных магической силой (фетишей), собрания жрецов (*baroko ninyao*) и общие собрания общины (*baroko*).

Для создания общего представления о религиозных церемониях этого культа уместно привести слова Ф. Ортиса, который так характеризовал ритуал абакуа в целом: «Это — настоящее драматическое действие с мимансом, песнопениями, использованием тайного языка, танцами демонов, алтарями, подношениями, омовениями, окуриваниями, процессиями, магическими обрядами, жертвоприношениями, причащениями кровью, ритуальными братскими трапезами, инициациями, символизирующими воскрешение, страшными клятвами, заупокойными службами, а когда-то ранее — и сражениями, и впечатляющими актами правосудия. И все это — в атмосфере мистического транса и приобщения к тайнам потустороннего царства. Драма живых и мертвых, персонажей, действующих в двух мирах. Трагедия! Театр в высшем своем воплощении!» [Ortiz, 1951: 375–376].

Ограничимся кратким описанием церемонии посвящения (инициации).

Церемония начинается ровно в полночь и длится до 4 часов пополудни следующего дня. Прежде чем начнется церемония, происходит обряд «очищения» святилища и приготовления «священного вина» (*tosiba*) и «святой воды» (*wemba*), а также и подготовки жертвенного петуха, которого трут обо все углы святилища, чтобы он пропитался всем злом этого мира.

Затем жрец кладет голову петуха в рот и откусывает ее и кропит кровью сначала один священный барабан, затем другие, затем ощипывает жертвенную птицу и раскладывает ее перья кружком, а в центре кладет ее язык. Отныне новопосвященные будут говорить этим языком, тайным для всех остальных людей. Все это происходит под священные песнопения. Затем кровью петуха (или петухов) кропят другие фетиши, находящиеся в святилище, и ее же добавляют в священное вино.

Затем следует долгая серия обрядов освящения многих других предметов, имеющих культовое значение, находящихся в святилище. Помимо прочего, на них чертят мелом магические знаки, соответствующие их значению в посюстороннем и потустороннем мире, причем, излишне говорить, все это происходит под переключку барабанов разных видов, соответствующих различным рангам участвующих жрецов, сопровождаемых песнопениями.

Затем к «Дому собраний» (*Fambá*) приближается процессия послушников, предназначенных к посвящению, которые становятся на колени перед

входом. Их окуривают сжигаемыми травами, на них плещут священным вином и их кропят святой водой с помощью веточек базилика.

Затем новообращенных впускают в святилище, где под песнопения, перестук барабанов и пляски демонов (*íremes*) обряд посвящения продолжается.

А затем участники церемонии выходят из святилища и под бой барабанов, ритмично пританцовывая, направляются в селение. И здесь к ним присоединяются женщины и все непосвященные, и начинается пиршество с поеданием жертвенных животных. А затем начинаются пляски, которые продолжаются несколько часов. И эти несколько часов — это непрерывное ритмичное движение по кругу, венцом которого становится впадение некоторых членов общины — чаще женщин — в транс, сопровождаемое падением на землю в конвульсиях, с переходом в измененное состояние сознания. И тогда один из членов общины многозначительно произносит: «¡Por fin! ¡El Santo le dio!» («Наконец! Дух снизошел на нее!»).

### **Африканское начало в кубинской музыке**

И здесь естественным порядком мы переходим к музыке. Выше мы уже сказали, что у каждого чина жрецов есть свой священный символ. Но к этому надо добавить, что у каждого есть и свое ритуально-музыкальное амплуа и, соответственно, свой барабан, точнее, свой тип барабана. Одно лишь перечисление ударных и ударно-шумовых инструментов впечатляет: *abwe, agogo, bata, bembe, cajón, claves, conga, ecón, güiro, itones, maracas, marímbula, taona, tumba, yuca...* И этот список далеко не полон. И каждый из этих инструментов имеет собственное неповторимое звучание и свою партию в общем ансамбле, которые начинаются в святилище, а продолжаются затем в течение всей ночи на улицах селения.

Из Африки же идет традиция праздничного шествия ряженных, перевоплотившаяся в знаменитый латиноамериканский карнавал [Ortiz, 1965]. Наиболее известными его воплощениями являются карнавал в Рио (Бразилия), в Гаване (Куба) и в Барранкилье (Колумбия), но других его версий не счесть. На Кубе получил распространение обычай «компарсы» (*comparsa*) — движение больших платформ, на которых разыгрывается в соответствующих костюмах очередное представление, каждое из которых являет собой воплощение одной из древних африканских легенд [Карпентьер, 1962]. В центре каждого



День поклонения волхвов в Гаване.

Виктор Ландалусе. 1880

повествования — ритуальное убийство какого-либо из отрицательных персонажей, чаще — Змеи (Кобры) или Скорпиона, воплощений мирового Зла, которых изображает ведущий танцор. Как и обычно в африканской культуре, музыка, танец и пение здесь неразрывно связаны; в пении же, опять-таки по традиции, после каждой строки-двух идет припев, как правило, повторяющийся. Эта структура и легла в основу знаменитого кубинского сонa.

По мнению ряда музыковедов, первый опыт воспроизведения африканских ритмов и африканской песенной поэзии на испанском языке датирован 1562 г. Автором первого, ставшего потом классическим, образца сонa стала женщина африканского происхождения, вольноотпущенница, исполнительница на бандоле<sup>2</sup> Теодора Хинес (Teodora Ginés ок. 1530–1598), родившаяся на Санто-Доминго и перебравшаяся на Кубу, взявшая себе псевдоним Ма-Теодора. Помимо звучания, этот сон воспроизводит структуру африканских песен:

*¿Dónde está la Ma Teodora?  
Rajando la leña está.  
¿Con su palo y su bandola?  
Rajando la leña está.  
¿Dónde está que no la veo?  
Rajando la leña está.*

Сон как жанр именно афро-кубинской музыки возникает на протяжении XVIII–XIX вв., сначала в провинции Орьенте, а потом по всей Кубе, представляя собой результат слияния двух музыкальных стихий: европейской (контрданс, болеро и некоторые другие) и песенно-танцевальных ритмов Африки. Его начальную форму трудно определить, но постепенно он стал приобретать собственное звучание, отдаляясь и от более мягких ритмов (*дансон*), и от более экспрессивных (таких как *гуарача* и *румба*).

В XX в. сон стал ведущим жанром, открывшим музыку Кубы всему миру. Его использовали как источник собственного вдохновения такие известные композиторы, как Амадео Рольдан (Amadeo Roldán, 1900–1939), Алехандро Гарсия Катурла (Alejandro García Caturra, 1906–1940), Элизео Гренет (Eliseo Grenet, 1893–1950), Карлос Борболья (Carlo Borbolla, 1902–1990) и Эрнесто Лекуона (Ernesto Lecuona, 1896–1963), такие музыканты и музыковеды, как Архельерс Леон (Argeliers León, 1918–1991), Одилио Урфе (Odilio Urfe, 1921–1988),



Амадео Рольдан. 1900–1939

<sup>2</sup> Бандола — разновидность гитары, овальной формы, с четырьмя парными струнами. — *Прим. авт.*

Хорхе Анкерманн (Jorge Anckermann, 1877–1941) и многие другие, включая иностранцев, — здесь следует в первую очередь вспомнить Джорджа Гершвина (George Gershwin, 1898–1937). За весь XX в. сон стал основой многих музыкальных жанров, распространившихся по всей Латинской Америке, таких как *болеро-сон*, *сон-афро*, *криолья*, *сальса*, *мамбо*, *кумбия* и др.

Синтезом и в определенной степени вершиной творчества кубинских композиторов в области африканских ритмов и мелодий можно считать музыку Амадео Рольдана к балету «Ла-Ребамбарамба» (La Rebambaramba, 1928).

Само это слово, звукоподражательное, по-африкански звучащее, означает «суматоха; ералаш», а также «разноголосица». Согласно либретто, написанному А. Карпентьером, балет воспроизводит картины празднования в типично афро-кубинском стиле Дня волхвов в Гаване в первой половине XIX в. Весь балет пронизан яркими афро-кубинскими ритмами, мелодиями и интонациями, впрочем, перемежающимися с креольскими, дополненными яркостью костюмов и танцев. Балет и созданная на его основе оркестровая сюита имели необычайный успех, во многом, очевидно, как символ кубинской самобытности, и остаются самым популярным музыкальным произведением Кубы на все времена.

И кубинская музыка в целом, и сон как отдельный музыкальный жанр заслуживают отдельного — и обширного — исследования. Но не меньшего внимания заслуживает и его литературное воплощение, которое мы находим у ряда кубинских поэтов, и прежде всего у Николаса Гильена (Nicolás Guillén, 1902–1989).



Пачанга. Куба



Николас Гильен. 1902–1989

### ***Африканизм в кубинской поэзии***

Синтез двух культур — европейской и африканской уходит корнями в XV в., в самое начало эпохи Великих географических открытий, первым шагом которых стали африканские экспедиции португальских мореплавателей. Уже тогда люди черной расы, преимущественно как рабы, начинают становиться частью повседневной жизни европейцев, и образ африканца — естественно, преломленный в сознании европейцев — по-

является в произведениях классиков испанской литературы золотого века (XVI–XVII вв.) — Лопе де Веги (Lope de Vega, 1562–1635), Луиса де Гонгоры (Luis de Góngora, 1561–1627), Франсиско де Кеведо (Francisco de Quevedo, 1580–1645), Лопе де Руэды (Lope de Rueda, ок. 1505–1565), Хуаны Инес де-ла-Крус (Juana Inés de la Cruz, 1648–1695) и... список можно продолжить.

Приведем несколько примеров. Так, уже в начале XVI в. в одном из стихотворений Родриго де Рейносы (Rodrigo de Reinoso, 1450–1530) мы встречаем следующую пародию на речь людей африканского происхождения, которые уже составляли заметную прослойку испанского общества — и в метрополии, и в заморских владениях:

*Yo ser de mandinga y estar negro taibo,  
y estar garrapata vostro parente,  
y vostro lenguaje yo muyto ben sabo  
ser terra Guinea de marfuza gente,  
no estar taiba mas muyto pioyenta.*  
Rodrigo de Reinoso. Copla [Lipski, 1996: 115].

Луис де Гонгора в своем стихотворении «На торжестве Святого Причастия» («En la fiesta del Santísimo Sacramento», 1609) постарался, как мог, представить испанскую речь негров-рабов, а равно и звучание африканских песен:

*La alma sá como la denta  
clara mana  
Pongamos fustana,  
E bailemos alegre;  
que aunque samo negra  
sá hermosa tu.  
Zambambú, que galana me pongo  
zambambú  
Zambambú, morenica de Congo,  
zambambú.*

Это звучание затем — и уже не в порядке пародии, а в чисто эстетическом плане — воплотила мексиканская поэтесса Хуана Инес де-ла-Крус в своих знаменитых «Колядках в честь Сан-Педро Ноласко» («Los villancicos a San Pedro Nolasco», 1677):

*Tumba, la, le, le, tumba, le, le, le  
que don Pilico escrava.  
Tamba, tamba, tamba, tamba  
tamba del negro que tumba;  
tamba del negro caramba*

*caramba, que el negro tumba...  
no quedé  
tumba, tumba, la, le, le, tumba, la, la, la.*

Перенесемся в XX в. На заре этого века сначала в Европе, затем в США и Латинской Америке возникает течение, получившее название «негризма», основанное на интересе европейцев и американцев (в широком смысле этого слова) к «первобытной» африканской культуре в самых различных ее проявлениях — к религии как культу и как видению мира, к музыке, песне и песенной поэзии, к танцу и традиционной одежде и т.д. [Земсков, 1976]. В музыке эта тенденция воплотилась в США сначала созданием жанра рэгтайма (в творчестве Скотта Джоплина /Scott Joplin, 1868–1917/), а вскоре после того — и в джазе, разновидности которого сразу же стали множиться. В художественной прозе его главными выразителями стали Алехо Карпентьер (Куба) и Гильермо Менесес (Guillermo Meneses, 1911–1978) (Венесуэла), в поэзии — Лэнгстон Хьюз (Langston Hughes, 1901–1967) (США), Жоржи ди Лима (Jorge de Lima, 1893–1953) (Бразилия), Андрес Элой Бланко (Andrés Eloy Blanco, 1896–1955) (Венесуэла), Дьего Падро (José de Diego y Padró, 1899–1974) и Луис Палес Матос (Luis Palés Matos, 1898–1959) (Пуэрто-Рико), Жак Румэн (Jacques Roumain, 1907–1944) (Гаити), Эмилио Бальягас (Emilio Ballagas, 1908–1954) (Куба) и многие другие.

На Кубе центральной фигурой этого жанра, и не без оснований, считается Николас Гильен. Но надо иметь в виду, что сам он называл избранный им поэтический жанр *поэзией-мулаткой* (*poesía mulata*). И не случайно: он ясно сознавал, что в XX в. «чистой» африканской поэзии в Ибероамерике быть уже не может и что испанская традиция в не меньшей мере впиталась в плоть и кровь кубинской культуры. Будучи мулатом по крови, он ощущал себя мулатом и по духу и, сознавая, что пишет по-испански и для носителей этого языка, он постарался воплотить именно на кубинском испанском и образный строй, и звучание африканской песенной поэзии.

В 1930 г. он опубликовал цикл стихов «Мотивы сона» («Motivos de son») в литературном разделе газеты «Диарио де ла Марина». А годом позже вышел в свет его поэтический сборник «Сонгоро-Косонго» («Sóngoro cosongo»).

Что значит «Сонгоро-Косонго»? Чисто семантически — ничего не значит. Это чистое подражание звучанию африканской речи — в том виде, в котором она дошла до XX в. Но само это звучание имеет смысл «возвращения к корням». И эту звуко-символику Гильен использует вновь



Николас Гильен в Люксембургском саду

и вновь. И само звучание, и его повторы, конечно же, задают определенный ритм, явно воспроизводящий ритм барабанного боя, как это происходит в «Черной песне» (в том же сборнике):

### **Canto negro**

*Yambambó, yambambé!  
Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro;  
congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.  
Mamatomba,  
serembe cuserembá.*

Композиционно сон — в том числе и у Гильена — подчиняется африканской песенной традиции. В том числе и традиционному виду повтора, требующему рефрена через каждую строчку. У Гильена излюбленный рефрен — это *sí señor / no señor*, экспрессивно усиливающий высказанную мысль. Вот как это звучит в «Соне отчаянья»:

### **Son del desahucio**

*¿Es que a usted lo achica el miedo?  
No, señor;  
a mí no me achica el miedo,  
y aquí me quedo,  
sí señor,  
y aquí me quedo,  
sí señor,  
y aquí me quedo...*

Тематика поэтических произведений Гильена весьма обширна и заслуживает отдельного большого исследования. Можно сказать лишь, что она стремится охватить весь мир представлений афро-кубинца: от магических верований его предков и до его положения в современном обществе. В том числе и о его человеческом достоинстве — достоинстве вчерашнего раба, которому еще надо отстоять свое право на равенство со всеми другими слоями общества. И, конечно же, любовь — любовь как чувственное влечение, как страсть, любовь как конфликт и как драма. Но, повторим, все это заслуживает отдельного исследования, здесь же наша цель — показать чисто звуковую, музыкальную основу той кубинской поэзии — называть ли ее *негри-стской* или *мулатской* — которая уходит корнями в звучание африканских языков и песенного фольклора.



Тема африканского начала в кубинской культуре на сегодняшний день далеко не исчерпана — напротив, она требует дальнейшего изучения, в том числе и с объединением усилий кубинских и российских этнографов, лингвистов, фольклористов, культурологов и музыковедов. Но для того чтобы это взаимодействие состоялось, необходимо привлечь особое внимание нового поколения исследователей всех перечисленных специальностей к тому уникальному явлению, которое представляет собой самобытная культура далекой страны, исторически связавшей свою судьбу с судьбой России и готовой еще не раз явить свидетельства своей жизнеспособности и своего творческого потенциала в грядущие века.

### Список литературы / References

Земсков В.Б. (1976) Негристкакая поэзия антильских стран: истоки, создатели, история, *Художественное своеобразие литератур Латинской Америки* под ред. В.Н. Кутейшиковой, И.А. Тертерян, Москва, Наука, с. 77–130.

Zemskov V.B. (1976) Negristkaja poezija antil'skih stran: istoki, sozdateli, istorija *Hudozhestvennoe svoeobrazie literatur Latinskoj Ameriki* [Negro poetry of the Antilles: origins, makers, history] in V.N. Kuteyshchikova, I.A. Terteryan [Artistic uniqueness of Latin American literatures], Moscow, Nauka, pp. 77–130. (In Russian)

Карпентьер А. (1962) *Музыка Кубы. Пер. с испанского Н.Н. Сердюковой*, Москва, Государственное музыкальное издательство, 162 с.

Carpentier A. (1962) [Music of Cuba. Translation from Spanish by N.N. Serdyukova], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 162 p. (In Russian)

Садиков А.В. (2023) Как в капле воды: лексика разговорного испанского Кубы на примере одного анекдота, *Ибероамериканские тетради*, № 1, с. 113–131. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-113-131>

Sadikov A.V. Kak v kaple vody: leksika razgovornogo ispanskogo Kuby na primere odnogo anekdota [Like in a Drop of Water: colloquial Cuban Spanish in just one Joke], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 1, pp. 113–131. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-113-131> (In Russian)

Cabrera L. (1954) *El monte* [The Wilderness], La Habana, Ediciones C.R., 492 p. (In Spanish)

Cabrera L. (1958) *La sociedad secreta abacúa* [The secret society abacúa], La Habana, Ediciones C.R., 296 p. (In Spanish)

Lipski J. (1996) *El español de América* [American Spanish], Madrid, Cátedra, S.A., 446 p. (In Spanish)

Martín J.L. (1977) Mutiaroco: Sanga Recobebá [Mutiaroco: Sanga Recobebá] in G. Alonso, Á. Luis Fernández (eds.) *Antología de lingüística cubana T. II*. [Anthology of Cuban Linguistics Vol. II], La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, pp. 101–126. (In Spanish)

Ortiz F. (1951) *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* [Black dances and theater in Cuban folklore], La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 466 p. (In Spanish)

Ortiz F. (1965) *La africanía en la música folclórica de Cuba* [The Africanization in the folk music of Cuba], La Habana, Editora Universitaria, 489 p. (In Spanish)

Ortiz F. (1975) *Los negros esclavos* [The black slaves], La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 525 p. (In Spanish)

Pino-Santos O. (1964) *Historia de Cuba: aspectos fundamentales* [History of Cuba: fundamental aspects], La Habana, Consejo Nacional de Universidades, 352 p. (In Spanish)

Sosa Rodríguez E. (1982) *Los ñáñigos* [The ñáñigos], La Habana, Casa de las Américas, 464 p. (In Spanish)

Valdés Bernal S. (1977) Caracterización lingüística del negro en la novela ¡Ecue-Yamba-O! de Alejo Carpentier [Linguistic characterization of the Negro in Alejo Carpentier's novel Ecue-Yamba-O!] in G. Alonso, Á. Luis Fernández (eds.) *Antología de lingüística cubana Vol. II*. [Anthology of Cuban Linguistics Vol. II], La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, pp. 267–325. (In Spanish)