



Лирическая
поэзия
Древнего
Востока



*Издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1984*

Ответственный редактор
И. М. ДЬЯКОНОВ

Составление
И. М. ДЬЯКОНОВА

Предисловие
В. К. АФАНАСЬЕВОЙ, И. М. ДЬЯКОНОВА

Перевод
А. АХМАТОВОЙ, В. АФАНАСЬЕВОЙ,
И. ДЬЯКОНОВА, В. ШИЛЕЙКО

Комментарий
В. АФАНАСЬЕВОЙ, И. ДЬЯКОНОВА, О. БЕРЛЕВА

Гравюры
С. КРАСАУСКАСА

Представляя читателю сборник древней ближневосточной лирической поэзии¹, составители находятся в некотором затруднении — в какой мере можно определить понятием «лирика» эти довольно разнородные произведения, памятники культур, отделенные от нас несколькими тысячелетиями? Европейское понятие лирического жанра сложилось под влиянием Аристотеля, и в конечном счете от него идет определение лирики как поэзии, предназначенной для пения или явно восходящей к песенной традиции. Можно было бы уточнить: предназначенной для сольного пения под перебор струн лиры — дальнего предка нашей гитары.

Но ни одно древнее художественное произведение Востока вообще никогда не было предназначено просто для чтения. Исполнение произведения, будь то повествование о царских деяниях, былина, гимн к божеству, псалом, даже сказка или речи ораторов-пророков, всегда было общественным — на торжественном пиру, во время обрядовой пляски, на народном собрании или в богослужении. И было ли оно предназначено для хора, для запевалы с хором или для сольного исполнения певца или сказителя — оно всегда предполагало активное участие слушателей. Так, скажем, шумерский гимн к божеству был рассчитан не столько на коллективное исполнение, сколько на коллективное восприятие, и эмоции, возникающие при этом, были эмоциями общественного характера; это было общение с богом группы людей, коллектива, объединенного общими чувствами.

Л $\frac{4703000000-006}{013(02)-84}$ -193-83

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1984.

¹ Настоящий сборник не охватывает лирики всех древних народов Востока, а только трех древневосточных стран — Месопотамии (Двуречья), Палестины и Египта.

Лирическое произведение на древнем Востоке тоже, разумеется, не было просто выражением личных эмоций в стихотворной форме. Это, как правило, был текст хорошего обрядового действия, свадебная или погребальная песнь или же молитва. Если говорить о хронологически самых ранних — шумерских — памятниках сборника, то все тексты, по существу, являются не любовными стихами, а обрядовыми песнями.

Главной задачей каждого общинного культа было обеспечение общине плодородия, и все главные боги должны были так или иначе осуществлять эту функцию. Поэтому обряд священного брака был для древнейшей Месопотамии (IV—II тысячелетия до н. э.) таким же центральным, как обряды, воспроизводившие умирание и оживление бога в Египте. Подробные сведения о том, как осуществлялся этот обряд, дошли до нас в обрядовых песнопениях времени III династии города Ура, т. е. от конца III тысячелетия до н. э.; для более раннего времени мы можем восстановить его лишь приблизительно, по немногим культовым изображениям и косвенным упоминаниям в текстах. В зависимости от того, бог или богиня покровительствовали общине, функцию партнера бога (богини) осуществляли жрица «энтум» (или «укбатум») или верховный жрец «эн». Роль бога или богини исполняли постоянные лица. Дети от такого священного брака считались детьми бога. Так, правитель Лагаша, Гудеа (XXII в. до н. э.), был сыном богини Нгатумдуг (т. е. жрицы, исполнявшей роль богини в священном браке) и правителя Лагаша, который в этом случае выступал как супруг богини.

В период III династии Ура мы встречаемся с несколько иной формой ритуала: царь олицетворял бога Думузи, а жрица — его супругу, богиню Инанну. Выбор именно этих божеств был связан не только с тем, что богиня Инанна с древности была богиней плодородия и любви по преимуществу: III династия Ура вела свое происхождение из города Урука, а оба божества, и Инанна и Думузи, — урукские боги. Перед богиней Инанной царь выступал как жрец, исполняющий роль ее супруга, но одновременно сам был богом, ибо при этой династии цари обожествлялись. Возможно, для него, как бога, разыгрывался еще и дру-

гой священный брак — до нас дошли любовные песни, где к одному из царей III династии Ура, Шу-Суэну, обращается жрица «лукур-каскалла» («дорожная жрица-наложница»), которая в данном случае совершала обряд священного брака с царем-богом. Позднее, начиная с XVIII в. до н. э., обожествление царей в нижней Месопотамии прекратилось, и жрицы «лукур» (по-шумерски) или «надиту» (по-аккадски или вавилонски) стали как бы младшими женами традиционных древних богов и в обряде «священного брака» больше не участвовали. Прекратилась и запись обрядовых песен, относившихся к священным бракам богов, хотя самый обряд продолжал существовать еще более тысячелетия; но из общественного праздника свадьбы он был превращен в символическую мистерию для посвященных. А мотивы обрядовых песен из священной свадьбы перекочевали в бытовую, «общечеловеческую» свадебную обрядовость.

Факт обожествления царя при III династии Ура и следовавшей за ней I династии Иссина обусловил тщательную запись всех относившихся к царю обрядовых текстов, что сохранило нам цикл песен о любви богини Инанны и бога-пастуха Думузи, содержащий помимо прочего замечательные образцы древнейшей известной нам лирики (XXI в. до н. э.). Эти песни являлись частью священного праздника, совершавшегося каждый первый день Нового года (весной). В песнях рассказывается о сватовстве Думузи к Инанне, о начальном периоде их любви, причем подчеркивается чисто земной, даже, если можно так сказать, «бытовой» характер этих отношений, и влюбленные боги предстают перед нами во вполне земном обличье: один из диалогов влюбленных начинается с их ссоры, в другом Думузи уговаривает Инанну обмануть ее мать, сказав, что она ходила «попеть и поплясать» с подругой, самой же провести ночь любви с ним. В песнях подчеркивается заносчивый характер Инанны, желающей доказать возлюбленному свое превосходство:

— Если бы не мать моя, на улицу и в степь
тебя бы прогнали!
Герой! Если бы не мать моя, на улицу и в степь
тебя бы прогнали! и т. д.

В других песнях рассказывается о том, как невеста, Инанна, наряжается на свадьбу, как проводит брачную ночь. К этому же циклу относятся большие песни-мифы о том, как Инанна ушла в подземный мир, а на земле прекратилась любовь; как один из небесных богов нашел способ вырвать Инанну из власти смерти, но она предала своего супруга-возлюбленного Думузи демонам подземного царства как выкуп за себя; как Думузи, увидев свою судьбу в вешем сне, пытался спастись от своих злобных преследователей, превращаясь то в газель, то в ящерицу; как выручала его сестра, как он был растерзан и умерщвлен и как, наконец, сестра Думузи выпросила для брата право выходить на полгода на землю в то время, пока она будет сменять его там в подземном царстве.

Мир, в который вводят нас эти песни, соединяет в себе сразу несколько аспектов: важнейший для жизни общины обряд, с которым связано, по древним представлениям, само существование общины и в котором действующие лица выступают как абстрактные категории, воплощение сил природы; далее, взаимоотношения богов, где автора явно привлекает сам процесс развертывания этих взаимоотношений (линия интриги), и, наконец, чисто земной уровень этих взаимоотношений, при котором важно не что происходит, а как именно это происходит: владычица Инанна, которая сияет в небесах (планета Венера), одновременно предстает перед нами и как какая-нибудь сельская девица, которая гуляет по улице, обманывает мать, довольно заносчиво препирается со своим поклонником, который также изображен таким лихим деревенским ухажером, «присгающим» к девушке.

Этот момент создает ощущение удивительной реальности происходящего — едва ли не самое ценное, что мы можем вынести из шумерских песен, — и вводит нас в круг поэзии народной (возможно, связанной с бытовым свадебным обрядом), что явно сказывается и в форме этих произведений: в отличие от памятников эпического склада здесь отчетливо звучит ритмика повторов, чаще применяется примитивная форма рифмы (скорее всего консонанс, хотя судить с достоверностью об ударности слогов в графически одинаково оформленных окончаниях

трудно), что в целом производит впечатление темпераментной песенно-плясовой мелодии. И действительно, если попытаться представить себе, как могла звучать песня, исполняемая под аккомпанемент звучных ударных инструментов, то скорее всего и может представиться громкая, возможно, с резкими запеваниями-выкриками песня.

Песни об Инанне и Думузи нередко довольно пространны; это уже не короткие произведения, а целые поэмы с элементами сюжета или даже с явно выраженной сюжетной линией. Из таких поэм в сборник включены только отрывки собственно лирического характера, разумеется, в нынешнем понимании. Многие в этих мифах, разыгрывавшихся как священное действие, крайне важное, по древним представлениям — жизненно важное для человеческого существования, — сейчас чуждо и непонятно нам: монотонно-ритмические повторения одних и тех же фраз могут показаться однообразными и утомительными. Но в них заключены и близкие нам, «типологически» общие понятия, такие, как «любовь», «жизнь», «смерть», которые каждый человек вынужден преломить через свое собственное восприятие, какой бы общей, безличной, коллективной его судьба ни была. И в самой доличностью, анонимной и коллективной поэзии это субъективное чувство хотя бы невольно проявляется, важно только уловить эти моменты, настроиться на них. Что из того, что обращение к кумиру божества в совместной молитве было тщетным!

Вложенные в нее переживания, надежды, страдания были истинными, следовательно, способны волновать и нас. Обрядовая песня или молитва может оказаться для нас близкой и звучащей по-современному, подобно тому как волнует нас «Реквием» Моцарта или оратория Баха.

Для самых древних дошедших до нас шумерских лирических текстов, назовем их лучше «обрядово-лирическими», обычно характерна попеременная, так называемая амбебейная композиция. В ее основе лежит прием исполнения произведения двумя лицами или двумя группами лиц — чередующимися хорами. Исполнение, видимо, бывало и более сложным — два хора и два ведущих. Диалогическое, основанное на принципах чередования

построение легко прослеживается во многих памятниках. Возможно, все шумерские литературные тексты в той или иной мере несут следы амебейной композиции, хотя часто это не сразу бросается в глаза. Такое явление опять-таки уводит нас в живую жизнь — к основам устной народной поэзии, к лиро-песенному творчеству, и усиливает светское, некультовое начало обрядовых произведений — все то, в чем они сейчас воспринимаются (и, наверное, в значительной мере искони воспринимались) не только как магия, но и как искусство, как способ самовыражения, как познание человеческих чувств.

Светский характер дошедших до нас произведений определялся еще одним существенным обстоятельством. Почти всю шумерскую литературу сохранила нам шумеро-вавилонская школа («Эдубба» — «Дом глиняных табличек»). Эта школа возникла в результате изобретения и развития клинописи как учреждение, готовящее писцов-практиков для дворцов и храмов. Своего расцвета она достигла к концу III—началу II тысячелетия до н. э. С самого момента своего возникновения школа способствовала развитию и совершенствованию не только письменности, но и литературы как самостоятельного искусства. Так, довольно рано обнаружилось, что так называемые «памятники народной мудрости» — побасенки, притчи, пословицы, поговорки, шутки, лаконичные и выразительные, — очень удобны для запоминания при обучении чтению и письму, и уже в текстах XXVII в. до н. э. мы встречаем среди других записей образцы народной мудрости, жанр, как известно, обычно попадающий в письменную традицию довольно поздно. Через «Эдуббу» дошли до нас две погребальные элегии, вложенные в уста некоего Лудингирры, который оплакивает в них смерть своего отца и жены. Одним из доказательств чисто литературного происхождения этих памятников (по-видимому, они были написаны кем-то из педагогов шумерской школы) явилась находка в городе Ниппуре школьной таблички, содержащей двадцатую строку одной из элегий, написанную рукой учителя и затем рукой ученика. Текст, следовательно, использовался как учебное пособие.

Одной из излюбленных форм школьных текстов был жанр диалога, чаще всего диалога-спора. Спорят мотыга и лопата,

тамариск и финиковая пальма, конь и вол, зима и лето, спорят претенденты на руку богини — земледелец и пастух. Как правило, такие споры кончались примирением обеих сторон, а если одна из них выигрывала, то это, видимо, из педагогических соображений была более слабая сторона. Культовые любовные диалоги между Инанной и Думузи, таким образом, возможно, уже несут на себе отпечаток собственно школьной литературной композиции, и в этом смысле мы можем рассматривать такого рода любовную поэзию как предшественницу жанра светской любовной лирики в собственно литературной переднеазиатской традиции.

Из недр «Эдуббы» вышло и одно из своеобразнейших и уникальных произведений клинописной литературы, ныне представляющее собой древнейший и единственный образец светской любовной лирики в клинописной литературе. Это так называемое «Испытание верной возлюбленной». Оно написано уже не шумерски, а по-аккадски (вавилонно-ассирийски) в царствование великого царя Хаммурапи (1792—1750 гг. до н. э.)¹. Исследователи считают это произведение ученическим — либо литературной композицией, скопированной с более раннего, не дошедшего до нас текста, либо самостоятельным сочинением одаренного ученика-писца, который готовил импровизированный урок-упражнение. Об этом говорят и нечеткость композиции, и некоторая невыдержанность стихотворного размера, принятого в вавилонской поэзии, и неумение автора правильно разбить письменный текст на отдельные строчки-стихи, и даже некоторые грамматические ошибки, хотя последних немного.

По содержанию текст представляет собой диалог двух любящих. То ли в результате оговора, то ли под влиянием новой возлюбленной (на это есть как будто намек, но текст сохранился с большими лакунами) герой пытается порвать любовные отно-

¹ Это обстоятельство нужно учитывать при объяснении происхождения изучаемого памятника: в «Эдуббе» вплоть до ее уладка в конце XVIII в. до н. э. языком преподавания (кроме курса математики) был не аккадский, а все еще шумерский язык, хотя к тому времени, видимо, он был уже мертв.

пения. Он настроен очень агрессивно, но героиня стойко выдерживает все нападки и обвинения, и ссора кончается примирением (влияние «Эдуббы»? Народные любовные песни чаще кончаются трагически). Содержание как будто весьма заурядное. Но удивительно то, что перед нами два живых образа, два крайние возбужденных и эмоциональных человека. Герой в своих обвинениях и сомнениях борется не столько с возлюбленной, сколько с самим собой. Все его нападки — неосознанная попытка самоубеждения, и неожиданная, безо всякого перехода последняя фраза «Ты моя прежняя!» оказывается для нас глубоко логичной и внутренне естественной. Столь же эмоциональное поведение героини более последовательно. Она попросту не слушает своего возлюбленного, оставляя без ответа почти все его упреки и проявляя при этом удивительную женственность. Откуда же эти эмоциональность и психологизм? Конечно, в какой-то мере мы сами невольно приносим его своим восприятием, «современивая» и тем самым приближая к себе далекое (по времени и по культуре) произведение. Но мы не могли бы этого сделать, если бы нам этого не хотелось, если бы сам памятник не толкал нас к такому восприятию, если бы в нем в скрытой форме не были заложены зернышки притяжения и привлечения. Значительное и новаторское произведение искусства почти всегда создается вопреки традиции и часто — как бы случайно — с нарушением правил и норм, в том числе и языковых. Неизвестный вавилонский молодой писец был поэтом, независимо от того, создавал он это или нет. Скорее всего, он никак не задавался целью сознательно нарушить законы композиции и стихосложения (да и отклонился от традиции он не столь уже значительно). Но сильное воображение, эмоциональность, тонкая наблюдательность создали то, что позволило этому произведению стать возможным и даже желанным для восприятия читателя любой эпохи.

К сожалению, клинописной переднеазиатской лирике в целом не повезло. О ней мы сейчас знаем очень мало. Лишь в одном случае нам, казалось бы, повезло необыкновенно: из Сирии до нас дошла одна любовная (может быть, обрядовая) песня XIII в. до н. э., записан не только текст ее, но с помощью особых условных «нотных» обозначений и ее мелодия. Замеча-

тельная работа двух исследовательниц — Анны Драффкорн-Килмер и Ж. Дюшен-Гильемец — по дешифровке этой записи и реконструкции (по найденным археологическим остаткам) древней арфы и лиры позволяет нам теперь самим услышать эту песню: и музыка и пение в исполнении Анны Килмер записаны на пластинку. Но тут — другая беда: песня сложена не на шумерском, аккадском или каком-либо другом изученном уже языке, а по-хурритски — на языке, все еще нами почти не разгаданном; из всех слов песни сейчас нам звучит понятно только трижды повторенное «люби меня» . . .

Гораздо лучше сохранились памятники древнеегипетской лирики. Они дошли до нас главным образом в списках XIV—XII вв. до н. э. К ним относятся в первую очередь ряд стихотворных циклов из папирусов Харрис 500 и Честер-Битти I, куда эти тексты попали вместе со сказками и некоторыми другими произведениями, несомненно, переписанные любителями литературы развлекательного типа. Сохранились и некоторые другие любовные стихи — один цикл написан на папирусе Туринского Музея, другой — на большом остраконе (черепке). Кроме того, имеется ряд маленьких остраконов, а также надписи на гробницах и стелах, однако принадлежность этих текстов к собственно лирике является спорной.

После многолетних ошеломляюще успешных походов фараонов XVIII династии (XVI—XIV вв. до н. э.), за счет чудовищного опустошения мелких царств Палестины, Финикии и Сирии, египетская знать достигла небывалого ранее богатства, которому, казалось, никогда не будет конца. На росписях и рельефах, украшающих гробницы знати того времени и воспроизводящих картины быта, который магически надеялись перенести и в потусторонний мир, изображаются празднества и пиры в садах, торжественно украшенные лодки, в которых совершаются праздничные прогулки. Изгибаются в танцах стройные фигуры девушек в прозрачных одеяниях, арфисты и арфистки аккомпанируют песням, все пирующие в белоснежных одеяниях — с этими сценами вполне гармонируют египетские любовные песни, возможно на таких празднествах и исполнявшиеся. Но изысканная утонченная лексика, изощренное построение, ясно говорящие

о литературной обработке, об определенной «стилизации», не могут уничтожить корней этих памятников; возможно, как и переднеазиатские произведения, они связаны с культовыми песнопениями и гимнами, в первую очередь в честь богини Хатхор, покровительницы женщины, любви, музыки и танцев. Но все же это не части ритуала, а действительно любовные песни, и чаще всего даже не свадебные, а именно любовные.

Для кого они исполнялись? Женщина в Египте была несколько более свободной, чем в древней Вавилонии или в Греции, и можно представить себе, что свидания любящих девушек и юношей не карались так уж тяжело, особенно среди знати. Но все же семья была патриархальной и в древнем Египте, поэтому некоторые сомнения остаются. . .

Еще более усиливаются они, если мы обратимся к древней Передней Азии конца II—начала I тысячелетия до н. э. Внебрачная любовь в Ассирии и древней Палестине каралась смертью — в Палестине девушку, имевшую любовника, забивали камнями до смерти. Однако, хотя подлинные ассирийские лирические песни до нас не дошли, у нас есть несомненная уверенность в их существовании. Помог узнать об этом переднеазиатский обычай (начиная с шумерской литературы и, конечно, от нее и заимствованный) именовать произведение по его начальной строке. Сохранился каталог аккадских песен конца II тысячелетия до н. э. из ассирийского города Ашшура, названия которых позволяют представить себе их содержание: «Я не спала ночь, любимый, ожидая тебя», «О, приди, любимый!», «О, когда я спала на лоне милого моего!», «Уходи, сон, я обниму милого» и др.

В чьи уста вложены эти слова? Можем ли мы предположить, что это обрядовая лирика, связанная со священным браком? Едва ли: обряд имеет свое развитие, а здесь как будто мы имеем дело с одним только мотивом любовного томления, разнообразно варьируемым. Скорее всего, речи эти говорят гетеры, блудницы — по-аккадски «харимту». Это совершенно иная категория, нежели проститутки нового времени: ремесло блудницы было не вовсе зазорным. В шумерском любовном заклинании блудница определяется эпитетом *zag₂* — «прекрасная», «сладкая», «избранная» («благородная»); в «Эпосе о Гильгамеше» за блудницу заступается

сам бог справедливости, солнечный бог Шамаш. Положение «харимту» было сопряжено даже с некоторыми преимуществами: они находились под покровительством богини Иштар-Инанны, «харимту небес», и на них не распространялась ничья патриархальная власть. Многие из них, правда, владели жалкое полуголодное существование, отдаваясь кому попало, зато некоторые очаровательницы находили себе богатых покровителей, и, как и в Греции, подлинная любовь могла возникнуть, как правило, лишь к гетере, а не к одиннадцатилетней невесте, купленной родителями четырнадцатилетнего жениха за калым, как требовал обычай. Бывали случаи, когда муж бросал жену или навязанную ему невесту и женился на «харимту», хотя с этим боролся закон и официальное общественное мнение. Песни, возникшие из любви гетер или к гетерам, были на древнем Востоке настолько популярны, что мы встретим их даже в знаменитом палестинском библейском сборнике, о котором речь пойдет ниже.

Но не только эти памятники конца II—начала I тысячелетия до н. э. позволяют судить о развитии процесса, очень важного для нашего понимания лирики — тенденции к индивидуализации, проявлению личностного начала в литературе, хотя бы еще в зародыше. Об этом же говорит увеличение количества покаянных псалмов и молитв. От шумерского времени до нас дошли в основном гимны, но не молитвы (хотя утверждать, что их вовсе не существовало, мы не беремся; возможно, их просто не записывали); зато от вавилоно-ассирийской литературы I тысячелетия до н. э. дошло огромное число молитв. Разница между гимном и молитвой как раз в степени индивидуализации. Если гимн — обращение к божеству коллектива, то молитва — разговор с богом, просьба к нему одного человека. Молитвы и покаянные псалмы даже исполнялись в индивидуальном порядке: если человек испытывал какие-то неприятности или беды или болел, он чувствовал себя в чем-то виноватым перед божеством (возможные провинности были в основном ритуального характера). Тогда он обращался к жрецу или к заклинателю, чтобы тот помог ему в покаянии и очистительных обрядах; точно так же, если он хотел о чем-то попросить бога, он шел в храм и заказывал соответствующее богослужение. Не удивительно поэтому, что гимн

может быть составлен как письмо к божеству, что в ряде молитв или покаянных псалмов, памятниках богослужбного (или частично богослужбного) характера, так глубоко и прочувствованно звучит мотив человеческой беды, судьбы, бессильной перед могущественной и капризной волей богов; поэтому так взволнованно, почти интимно начинается молитва к Иштар: «Хорошо молиться тебе, как легко ты слышишь. . .»

Но характерно, что хронологически наиболее поздний памятник, представленный в нашем сборнике, — «Песнь песней» несет черты этой индивидуализации в гораздо меньшей степени, чем это, казалось бы, следовало ожидать, стаднально и типологически нередко сближаясь с произведениями шумерской поэзии. Причины этого явления кроются как в своеобразии произведения, так и в социальной ситуации периода его создания.

«Песнь песней» — один из наиболее замечательных образцов древневосточной лирики. Она была создана древнееврейским народом в Палестине — в Иудейском царстве между X и III вв. до н. э. — и была записана не ранее III в. до н. э. Об этом памятнике необходимо сказать подробнее, ибо судьба его очень своеобразна. Само то обстоятельство, что произведение было включено в религиозный канон Библии, спасло его от того забвения, жертвой которого за долгий ряд тысячелетий стала остальная древневосточная лирика, чьи остатки были обнаружены лишь в XIX и XX вв.

В эпоху всеобщего господства религиозной идеологии радостная светская лирика «Песни песней» парадоксальным образом оказалась освященной авторитетом Библии; но даже окутанная мистическим туманом и покрытая патиной времени, она продолжала волновать, несмотря на все искусственные богословские толкования, и вдохновляла поэтов разных поколений. И в новое время «Песни песней» подражали великие поэты, среди которых достаточно назвать Пушкина и Гейне.

Древневосточные литературные произведения, записывавшиеся и переписывавшиеся писцами — иногда светскими, иногда храмовыми, обычно сводились в каноны — своды одобренного традицией чтения. Такие каноны начали складываться еще до оформления религий, опиравшихся на письменную традицию.

Одним из наиболее древних известных нам канонов был так называемый шумерский «Нишурский канон» (XX—XVIII вв. до н. э.), а первой из таких религий был иудаизм, сложившийся между IX и IV вв. до н. э. Лишь постепенно письменные каноны стали канонами религиозной догмы.

В иудаизме в течение долгого времени догматическое значение имела только часть текстов, которые составляют то, что мы называем Библией, а именно Тора (Пятикнижие), приписывавшаяся Моисею и содержащая собственно религиозный закон наравне с повествовательными частями. Остальные книги Библии, особенно «Писания», были не более как кругом допущенного чтения, сложившимся в те времена, когда догматическая исключительность иудаистической религии была еще не столь строгой. Так случилось, что в Библию попали не только отрывки древнейшего героического эпоса — «Песнь Деборы», но и поэма «Экклесиаст» с ее скептической, неортодоксальной философией, и «Песнь песней», этот гимн земной, плотской, человеческой любви. Эти книги впоследствии немало смущали многих богословов (стоял даже вопрос об исключении «Экклесиаста» из канона). В отношении «Песни песней» до сих пор существует расхождение между иудейскими и христианскими богословами. Если первые думают, что книга посвящена любви иудейского бога к своему народу, то вторые считают, что в ней речь идет о любви Христа к христианской церкви. Однако любовь, изображенная в «Песни песней», поражает силой своей чисто плотской страсти. Не удивительно, что, например, знаменитое гиперболическое описание рыжей женщины в начале VII главы «Песни песней», озаглавленное в одной из протестантских Библий «Дальнейшее описание красот церкви Иисусом Христом», вызывало столько недоумений.

В действительности, «Песнь песней» — это сборник песен, исполнявшихся на свадьбах¹. Древний составитель этого сбор-

¹ Эта точка зрения принята сейчас в наиболее авторитетных пособиях по библейской критике (см., например: O. E i s f e l d. *Einleitung in das Alte Testament*. Tübingen, 1964), однако нет недостатка и в разных других толкованиях, иногда совершенно фантастических.

ника, живший, вероятно, в III в. до н. э. и сам обладавший весьма незаурядным поэтическим талантом, несомненно, расположил отдельные песни в определенном порядке. Видимо, сознательно продумано и разделение сборника на главы, хотя принципы, которыми руководствовался составитель, теперь нам не всегда и не во всем ясны. Но нет сомнения, что «Песнь песней» — не единое произведение, не поэма и не драматическое действие, как нередко ее пытались и теперь еще пытаются толковать, а сборник отдельных песен, среди которых есть и созданные гениальным поэтом или поэтами и менее значительные, есть более древние и более поздние. Например, в песне VI, 4—7 красота возлюбленной сравнивается с красотой города Тирца — столицы северного Израильского царства во второй половине X в. до н. э.; с IX в. до н. э. Тирца более не упоминается в источниках, поэтому данная песня должна быть очень древнего происхождения. Напротив, в песне IV, 12—16 употреблено иранское слово *pardēs* «сад»; с иранцами — мидянами и персами — древние евреи впервые соприкоснулись лишь в VI в. до н. э., и заимствования из их языка должны быть еще более поздними; а в песне III, 9—11, по-видимому, употреблено древнегреческое слово *phoieion* «носилки», которое не могло попасть в Палестину ранее конца IV—III в. до н. э.

«Песнь песней» не принадлежит царю Соломону, как утверждала позднейшая легенда. Исторический Соломон правил в начале X в. до н. э., когда и Тирца еще не имела никакого значения, и иранских и греческих слов в древнееврейском не было.

Подобно тому как у нас в старину жених назывался «князем», а невеста — «княгиней», как и по сей день в православном свадебном обряде над головами жениха и невесты держат венцы, подражающие царским, так и в древней «Песни песней» жених называется «царем» Соломоном; это величание не надо принимать буквально¹. Многодневный свадебный обряд с пением пе-

сен, наполненных образностью, весьма схожей с образностью «Песни песней», и с величанием жениха и невесты под именем «царя» и «царицы» сохранился в некоторых местах Сирии и Иордании, где население, хотя сейчас и говорит по-арабски, но происходит по прямой линии от древних народов этих стран. Этот обряд описан в 70-х годах прошлого века этнографом Ветцштейном. Возможно, что величание брачущихся «царем» и «царицей» — результат переноса в свадебную обрядность особенностей древнего «священного брака», о котором говорилось выше. Этот обряд, связанный с возрождением плодоносящих сил природы весной, вероятно, существовал и в Палестине в древнейшие «языческие» времена (может быть, именно жрица, олицетворявшая богиню, называлась *haššûlammit* «шуламинкой» — во всяком случае, это имя нарицательное, а не собственное имя Суламифь, как передают его старинные переводы).

Так или иначе, следы весенней обрядности явственно замечаются в «Песни песней»: скажем, яблона символизирует жениха, а зацветающий виноградник, сад с «запечатанным источником», или финиковая пальма — невесту. Пейзаж большинства песен — весенний пейзаж. Образы природы причудливо развиваются и разворачиваются по законам метафоры и мифа: груди девушки — виноградные грозди, ее лоно — красные лилии, или холм мирры, или даже подземный оросительный канал.

Свадебное происхождение песен сборника видно и из того, как в них обозначаются возлюбленный и возлюбленная. То, что в нашем переводе передано как «милая» и «милый» (*ra'ja tî* и *dôdî*), первоначально значило «моя подруга» и «мой дядя со стороны матери», или «мой двоюродный брат со стороны матери»; возлюбленная называется также (как и в древнеегипетской поэзии) «моя сестра» (*'ăhôtî*), или «сестра моя, невеста» (*'ăhôtî kallā*) — пережиток первобытного обязательного брака между двоюродными, когда для девушек юности, а для юношей девушки всех посторонних родов были запретными и в качестве мужей и жен и в качестве возлюбленных.

На всех старинных свадьбах дружки и подружки, гости, а иной раз и сами жених и невеста не отличались особой скромностью языка, и свадебные песни содержат немало намеков

¹ Следует заметить, что имя «Соломон» в «Песни песней» нередко нарушает ритм, поэтому, возможно, вставлено в ряд случаев в ее текст позднее.

на земную любовь во всех ее проявлениях, в том числе и на вовсе не освященную узами брака; любовные песни, по своему происхождению совсем не свадебного характера, вполне были уместны на старинной свадьбе, нередко длившейся целую неделю; попали они и в сборник «Песни песней». Особенно много их в первых главах сборника, до начала собственно свадебного обряда.

Впоследствии, когда евреи в I—II вв. н. э. были изгнаны и вынуждены жить в новых, отличных от прежнего условиях, смысл этих обрядовых песен был ими утерян. А так как текст был записан сплошь, без разбивки на отдельные песни и партии, то содержание его стало туманным, и естественно, что это давало почву для произвольных аллегорических и богословских толкований. С утерей знания многих реалий потерялось непосредственное восприятие образов: если не знать, какого цвета цветок *šûšan* или камень *sarrîg* или как выглядела башня Давида, то теряется зримость образа, а с нею и конкретность содержания песни. Новое богословское истолкование перестало казаться натянутым. Но такова пророчья истории, что именно богословское истолкование спасло «Песнь песней» для отдаленного потомства.

Все древневосточные произведения, как мы уже упоминали, были в основном предназначены для восприятия на слух. При этом они, по всей видимости, произносились нараспев (если не просто целаясь), в сопровождении отбивавших такт барабанов или довольно монотонной игры музыкальных инструментов (впрочем, если верна дешифровка хурритской мелодии, предложенная Кимлер и Дюшен-Гильемен, древневосточная музыка была более похожа на европейскую средневековую, чем на восточную средневековую и новую музыку). Любое художественное произведение на древнем Востоке всегда имело ритмическую или ритмизованную форму, а грань между ритмизованной прозой и стихом была зыбкой, и лишь позже, с IX—VIII вв. до н. э., стала складываться проза в собственном смысле слова, в виде, например, исторических хроник и новелл. Однако еще в I тысячелетии

до н. э. в устной и письменной литературе древнего Востока преобладали ритмические формы, рассчитанные на общественное исполнение. Этот момент необходимо учитывать при переводе древневосточных памятников, в которых особенности ритмического рисунка текста, тесно связанные с характером стихосложения, играют первостепенную роль. Большие трудности в этом отношении представляет стихосложение шумерское, ибо нам до сих пор во многом еще неясна шумерская фонетика. Согласные шумерского языка реконструируются, по мнению исследователей, более надежно, чем гласные. Последних, как предполагают, было либо четыре, либо шесть; возможно, допускался пропуск отдельных неударных гласных. На основании фонетических написаний в более поздних вавилонских двуязычных (шумеро-аккадских) словарях можно представить себе приблизительное звучание множества слов шумерского языка, но очень неясно положение ударений. По всей вероятности, в шумерском языке сочеталось силовое и мелодическое ударения. Но если место силового ударения изредка удается уловить благодаря сокращению предударных или заударных слогов, то мелодическое ударение почти полностью скрыто клинописной орфографией, и совсем неясно, как оно влияло на просодию языка. Тем не менее сходство графических передач определенных слов или их групп, повторение в параллельных группах-комплексах однородных звуков заставляет предполагать единое или весьма близкое звучание соседних стихов. Сама особенность словообразования в шумерском языке способствует развитию аллитерации согласных звуков, которая богато применяется в поэтической речи. Рифмоподобные явления консонанса — близкого созвучия конечных окончаний, равно как и «семантического» ассонанса — относительно близкого созвучия метафорических оборотов, также существовали в шумерской поэзии. Очень вероятно, что наблюдаемые простейшие формы рифмовки сходных звуко сочетаний в конце, середине или начале стиха-строфы являлись сознательным поэтическим приемом.

Основой стиля шумерской поэзии является структурный и композиционный прием, подчеркивающий связь нескольких элементов и характерный для устной народной поэзии, — парал-

лелизм; он может быть как смысловым, так и формально-логическим — синтаксическим, строфическим и ритмическим. Именно последовательное соблюдение этого принципа в переводе дает богатые возможности для интерпретации смысла, лексики и ритмики произведения, ибо если в группе смежных фраз-стихов соблюдена одинаковая структура предложения, повторено одинаковое синтаксическое или лексическое построение, то становится возможным уловить, а в ряде случаев и приблизительно восстановить на основе параллельного построения мысли непонятную или поврежденную в оригинале фразу. Многократная повторяемость одних и тех же отрывков постепенно превращала их в выражения-формулы. Они отрабатывались десятилетиями и даже веками, постепенно превращаясь в выражения-стереотипы и теряя первоначальную свежесть (но не магию) звучания. Такие стандартные фразы и абзацы были необходимы в устной поэзии, они являлись опорными точками, вехами сказителя при построении им произведения и помогали ему в создании хорошо запоминающейся композиции, а слушателю — в ее восприятии. Эти приемы из устной поэзии перешли в письменную литературу — прежде всего в более раннюю шумерскую, но затем и в аккадскую. Такие отрывки кочуют из произведения в произведение, значительно облегчая работу переводчика, но ясно, что внимание к ним должно быть максимальным, ибо именно в этих случаях важно сохранить стилистическое и ритмическое единство во всех текстах, где они встречаются, не допуская неряшливости и разнобоя, но в то же время сохраняя неслучайные разночтения отдельных текстов.

При всем том на нынешнем уровне изученности шумерского языка вообще и его просодии в частности поэтические переводы шумерских стихов остаются гипотетическими, во многом более предположительными, чем переводы аккадских или древнееврейских стихов.

Принципы аккадского стихосложения более ясны, поскольку текст написан в значительной мере слоговыми знаками, то есть фонетически, а сам язык изучен гораздо лучше шумерского благодаря его близости с живыми семитскими языками: арабским, ивритом и другими.

Аккадское стихосложение — тоническое, основанное на счете логических ударений таким образом, что два слова, логически тесно связанные, рассматриваются как несущие одно ударение. Это может быть слово с энклитикой (типа русских «же», «мол»), определение с определяемым, глагол с кратким дополнением, имя с предлогом. В зависимости от смысла или от намерения певца такие словосочетания могут считаться за несущие одно или же два ударения. В слове ударение лежит на втором слоге от конца, если он закрытый или содержит долгий гласный, если же нет, то падает на третий слог от конца. Ударение в так называемых паузальных формах может быть передвинуто на один слог ближе к концу («Гильгамеш» в начале стиха, но «Гильгамеш» в конце). В вопросительных предложениях также происходит передвижение ударения.

Чтения стихов, как такового, в аккадской литературе до конца II тысячелетия до н. э. не было, стихи произносились нараспев под музыку, следовательно, основой стихосложения являлся музыкальный ритм. Аккадская стопа представляет собой один такт с одним логическим и ритмически главным ударением (иктом), с любым количеством безударных слогов, но не более четырех. К безударным слогам относятся и такие, которые хотя, вообще говоря, и несут на себе ударение, но с точки зрения структуры стиха лишь вспомогательное. Наиболее обычный размер — четыре такта с паузой после второго такта. Кажущаяся неорганизованность стиха устраняется обязательными женскими окончаниями.

Для старовавилонского периода характерна запись, где строка соответствует полустижиию, позже строка соответствует стиху, а цезура-пауза между полустижиями отмечается пробелом (правда, это правило не всегда последовательно выдерживалось переписчиками). Кроме четырехстопных стихов могут быть трех-, пяти- и шестистопные стихи. Часто пятистопные стихи содержат имя собственное, которое и выделяется в пятую стопу. Обычно дополнительная пятая стопа вставляется перед последней стопой. Шестистопный стих — это стих четырехстопный, удлиненный за счет прибавления двух добавочных стоп. Он может иметь либо две цезуры (после второй и четвертой стопы), либо

одну цезуру после третьей стопы. Такой стих можно рассматривать и как два трехстопных стиха.

Трехстопный стих не имеет цезуры, но зато после него следует более долгая пауза. Трехстопные и шестистопные стихи употребляются для разделения эпизодов или для подчеркивания сказанного (пропетого), так как такие стихи требуют после себя паузы.

Прямая речь вводится формулами, не входящими в размер и подчиненными собственному ритму. Вероятно, они произносились с обычной речевой, а не напевной интонацией.

В древнеегипетском письме обозначаются только согласные, а гласные не выражаются вовсе, так что судить о египетском стихосложении, казалось бы, должно быть трудно. Однако древние переписчики нередко отмечали при переписке деления на стихи и даже иногда цезуры (например, красной точкой). И при этом оказывается, что какие бы гласные мы бы ни вставляли в согласные «скелеты» слов, все равно между цезурами, как правило, оказывается по два, реже по три существенно значимых слова. Поэтому можно с довольно значительной долей уверенности утверждать, что египетское стихосложение было близко аккадскому.

Древнееврейское стихосложение, как показывает анализ наиболее раннего эпического отрывка — «Песнь Деборы» (XII в. до н. э.), первоначально также совпадало с аккадским. Но с ходом развития языка конечные безударные слоги были утеряны, и наиболее типичным стало ударение на последнем сохранившемся слоге внутри слова, хотя в некоторых случаях ударение было вновь передвинуто на один слог назад. Таким образом, правило женских окончаний для всех стихов и полустуший, характерное для аккадской поэзии, в древнееврейской поэзии исчезло; вообще, древнееврейский стих гораздо менее «организован», чем аккадский, и легче переходит в относительно слабо ритмизованную прозу.

В сборнике «Песни песней» стихи различной длины (с различным числом стоп) могут с большей или меньшей регулярностью чередоваться в пределах каждой песни, хотя встречаются и песни с единообразным числом стоп в стихе и с постоянным

местом цезуры. Пожалуй, наиболее распространены пятистопные размеры с цезурой после третьей, реже после второй стопы. Преобладают мужские (ударные) окончания стихов.

Для русского языка тоническое стихосложение является вполне естественным, поэтому ритм подлинника в переводе аккадских и древнееврейских стихов можно было сохранить. Переводчики разрешили себе лишь незначительные ритмические вольности. Так, в подлиннике «Песни песней», как уже указывалось, больше стихов с мужским окончанием, чем с женским, в переводе — наоборот; при нестрогости ритмического рисунка иногда приходилось, группируя мужские и женские окончания, вводить в русский перевод некоторый элемент большей организованности, иначе многие стихи для русского уха не были бы услышаны как стихи. Поскольку русские слова в среднем длиннее аккадских и древнееврейских, нам пришлось иногда, особенно в «Песни песней», заменять четырехударный стих шестиударным и т. п., пользуясь тем, что здесь древний поэт довольно свободно чередовал стихи различной длины в пределах одной и той же песни. Но нигде мы не заменяли неравностопные отрывки равностопными или наоборот.

Спорадически нами вводилась рифма (точнее, ассонанс) — там, где она есть и в подлиннике. К сожалению, не всегда удавалось передать инструментовку подлинника.

Так как в подлиннике «Песни песней» разбивки на отдельные песни нет (сборник разбит только на главы и на произвольно выделенные абзацы, так называемые «стихи» — в библейском, но не в поэтическом смысле), то можно спорить, насколько правильно выделены отдельные песни и в переводе; возможно, некоторые из выделенных нами песен следовало бы соединить вместе и, напротив, разбить на части то, что у нас соединено в одну песню. Однако в большинстве случаев изменение размера и самого содержания песен делает разделение их бесспорным. Каково членение текста в оригинале, видно из нумерации на полях.

Не разбит текст подлинника и на отдельные партии. Мы не решились ввести ремарки, но когда важно было отметить, что вступает новый голос, это отмечалось начальным тире, а отрывки,

представляющиеся нам хоровыми партиями, выделены курсивом. Кроме того, предполагаемые партии и другие композиционные части одной песни разделены пробелом между стихами. Конечно, и это разделение, как и разбивка на отдельные песни, в известной мере условно и субъективно¹.

Весь сборник в целом, несмотря на разнородность и разновременное происхождение составляющих его песен, представляет некоторое художественное единство. Переводчик надеется, что при чтении «Песни песней» подряд эта целостность не уничтожается тем, что каждая песня напечатана отдельно. Такое расположение текста казалось нам принципиально необходимым, чтобы ясно показать, что перед нами сборник песен, а не драматическая поэма, как она воспринимается при традиционном размещении текста.

Все переводы, кроме переводов с египетского, сделаны с подлинника авторами — шумерологами, ассириологами и семитологами. Переводы с шумерского по необходимости несколько более субъективны, в переводах же с аккадского и древнееврейского выдерживалась максимальная точность, какая только могла быть согласована с сохранением переводного текста как русского поэтического произведения. В ряде случаев текст точнее подстрочника, так как передает не только смысл стиха полностью, но и ритмический рисунок: наличие русского тонического стиха позволяло добиваться этой точности без вреда для читательского восприятия.

Переводы произведений египетской поэзии сделаны Анной Андреевной Ахматовой с неточного подстрочника, не отмечавшего и ритмики подлинника. Составители сборника — принципиальные противники переводов с подстрочника, если есть малей-

шая возможность их избежать: десятки тысяч унылых анапестов, созданных ремесленными переводчиками с любого языка, погубили для русского читателя многих великих поэтов Востока. Но Анна Ахматова — совершенно иное дело. Можно только удивляться интуиции великого поэта, позволившей сквозь подстрочник уловить дух древнего стиха.

О египетской лирической поэзии рассказывает египтолог О. Д. Берлев в комментарии (он же публикует подстрочный перевод нескольких песен); читатель, желающий ознакомиться с неизвестной ему древневосточной поэзией, получит возможность надлежащим образом откорректировать эмоциональную информацию переводного текста.

*В. К. Афанасьева,
И. М. Дьяконов*

¹ В некоторых случаях мы позволили себе в «Песни песней» указать внизу страницы, к какой части свадебного обряда, по нашему предположению, относится данная песня. Все прочие пояснения читатель найдет в комментарии, где приводится также дословный текст оригинала в тех случаях, когда в поэтическом переводе допущена та или иная вольность.

СОДЕРЖАНИЕ

<p>3. <i>К. Афанасьева, И. М. Дьяконов.</i> Предисловие 5</p> <p style="text-align: center;">ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ДРЕВНЕГО ДВУРЕЧЬЯ</p> <p>Эйа Ир'емума любит». Любовное заклинание. Пер. <i>И. М. Дьяконова</i> 31</p> <p>Дева сладостная стоит на улице. . .». Заклинание. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 33</p> <p>Пумерская свадебная песня на празднике «священного брака» дая Шу-Сина. Пер. <i>И. М. Дьяконова</i> 37</p> <p>Песни о любви Инанны и Думузи и плачи-пророчества о его гибели. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 39</p> <p>1. Диалог брата и сестры 39</p> <p>2. «Если бы не мать моя. . .» 40</p> <p>3—4. «Когда я, госпожа, в небесах сияла. . .» 43</p> <p>5. Отрывок из шумерского эпического текста «В жало- бах сердца. . .» Плач Думузи и пророчества Гештинанны 45</p> <p>6. «Владыке заката — горе. . .». Отрывок из поэмы Исьмо шумерскому богу луны Нанне. Пер. <i>В. К. Афа- насьевой</i> 50</p> <p>Плач Лудингирры по своей жене Навиртум. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 51</p> <p>Заклинание для роженицы. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 55</p> <p>«В водах потока. . .». Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 58</p> <p>«Лудилуди, моей матери» Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 60</p> <p>Испытание верной возлюбленной. Песня на два голоса. Пер. <i>И. М. Дьяконова</i> 63</p>	<p>Молитва к ночным богам. Пер. <i>В. К. Шилейко</i> 67</p> <p>Из ассирийского каталога любовных песен. Пер. <i>И. М. Дьяконова</i> 68</p> <p>Колыбельная песня. Пер. <i>В. К. Шилейко</i> 70</p> <p>«Когда Ану. . .» Заклинание от зубной боли. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 71</p> <p>«Скорбь, как воды речные. . .». Пер. <i>В. К. Шилейко</i> 73</p> <p>Заклинание богини. Пер. <i>В. К. Афанасьевой</i> 76</p> <p style="text-align: center;">ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ Пер. <i>И. М. Дьяконова</i></p> <p>«Песнь песней Соломона. . .» 81</p> <p style="text-align: center;">ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ ЛИРИКА Пер. <i>А. А. Ахматовой</i></p> <p>[Три желания] 121</p> <p>Начало сладостных, найденных в письменах речений, начертанных писцом некрополя Нахт-Собеком 123</p> <p>[Фрагменты] 126</p> <p>[Ветер] 128</p> <p>[Жрица Хатхор] 129</p> <p>[Вечная любовь] 130</p> <p>[Хвала любящей супруге] 132</p> <p>[Любовное заклинание] 135</p> <p>[Праздник в саду] 136</p> <p>[Пиршество] 137</p> <p>Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом с арфой 138</p> <p>[Прославление писцов] 140</p> <p>[Тоска по Мемфису] 143</p> <p>[К богине] 144</p> <p>[К утреннему солнцу] 145</p> <p>[Плач Исиды по Осирису] 146</p> <p>[Ожидание встречи] 148</p> <p>Комментарий (составители <i>В. К. Афанасьева, О. Д. Берлев, И. М. Дьяконов</i>) 149</p> <p>Список сокращений 229</p>
---	---

