

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

# ПЕРЕДНЕАЗИАТСКИЙ СБОРНИК

## III

ИСТОРИЯ И ФИЛОЛОГИЯ  
СТРАН ДРЕВНЕГО ВОСТОКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
*Главная редакция восточной литературы*  
Москва 1979

## О ПЕРЕВОДАХ ШУМЕРСКОЙ ПОЭЗИИ

---

Настоящая статья, по существу, представляет собой расширенный комментарий-дополнение к переводам шумерских поэтических текстов, вышедших в серии «Всемирная литература» (том «Поэзия и проза Древнего Востока», М., 1973), ибо в основном базируется на материалах опубликованных там памятников<sup>1</sup>. Обоснование поэтической интерпретации текстов особенно важно для переводов с шумерского, так как традиции переводов с этого языка у нас нет, и по вполне понятным причинам<sup>2</sup>: недостаточное знание исследователями шумерской фонетики мешает изучению правил шумерского стихосложения, провалы в истории материальной культуры часто оборачиваются непониманием текстовых реалий. Более того, мы все еще находимся в стадии интерпретации текстов, и именно литературные памятники с их усложненной символикой образов и понятий бывают особенно трудны для понимания. При этом в грамматическом исследовании всегда можно ограничиться ссылкой на непонятное место, пока еще расшифровке не поддающееся. Но в переводе поэтическом весомо и значительно каждое слово, и смысл, интонация, оттенок зависят от интерпретации переводчиком того или иного отрывка<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Одновременно эту работу можно рассматривать и как продолжение моей статьи «Mündlich überlieferte Dichtung («oral poetry») und schriftliche Literatur in Mesopotamien», — «Acta Antiqua», t. XXII, fasc. 1—4, Budapest, 1974, стр. 121—135.

<sup>2</sup> В то же время традиция переводов вавилонской поэзии в России насчитывает более полувека. Она основана не только на чутье и таланте переводчиков (к вавилонской поэзии, как известно, обращались В. Брюсов, Н. Гумилев, В. Шилейко), но и на знании законов вавилонского стихосложения. Тонический четырехударный или шестиударный стих с цезурой посредине, делящей его пополам, предпочтение женских окончаний позволяют опытному переводчику дать довольно точный и грамотный перевод. Облегчает задачу и позволяет до минимума сократить художественные потери близость тонической вавилонской и силлабо-тонической русской систем стихосложения. Лучшие переводы вавилонской поэзии на русский язык принадлежат ассириологам-поэтам В. К. Шилейко и И. М. Дьяконову.

<sup>3</sup> К этим сложностям добавляются и проблемы иного характера — неразработанность теории перевода древневосточной поэзии, особенности худо-

Ясно, что на данном этапе речь может идти лишь о некоей реконструкции поэтической структуры с большей или меньшей долей субъективности. Такая реконструкция может базироваться на разных принципах. В данном случае в основу переводческого принципа легла, с моей точки зрения, явная близость поэзии шумерской устной народной поэзии в широком смысле слова. В ряде своих работ я уже обращала внимание на то обстоятельство, что шумерская поэзия, будучи зафиксирована в письменном виде, сохранила многие особенности устной поэтической речи, гораздо более, в частности, чем памятники литературы вавилонской<sup>4</sup>.

В данной статье я останавлиюсь лишь на некоторых вопросах собственно шумерской поэтики, а именно: психологическом и композиционном параллелизме, как основе шумерского поэтического стиля, амебейной композиции, трафаретных повторах (в том числе и в форме постоянного эпитета), а также аллитеративно-рифмоидных явлениях в шумерской поэзии.

Параллелизм как основа народного поэтического стиля был всесторонне изучен А. Н. Веселовским, главным образом на материалах западноевропейской и славянской поэзии<sup>5</sup>.

В формальном отношении различают параллелизм синтаксический — одинаковая структура предложения в смежных стихах, строфический — одинаковое синтаксическое, а часто и лексическое построение в смежных строфах, и ритмический, когда ритмический повтор рисунка (например, пауза) подчеркивает однородность мотива или настроения<sup>6</sup>.

Графическое написание помогает выделить в шумерских текстах логически-ритмическую единицу, которая включает в себе

---

жественного перевода с «мертвых» языков и многие другие. Тем не менее ни одна из них не нова и в той или иной форме вставала или стоит перед теоретиками и практиками поэтического перевода в разное время и с разных языков.

Так, например, мы до сих пор не знаем, прозой или стихами написано «Слово о полку Игореве», и все же существуют и поэтические и прозаические его переводы, некоторые из которых превосходны. Мы не имеем точного представления о стихотворном размере русских былин, да и в отношении любой древней поэзии мы никогда не можем быть уверены в правильности наших представлений и адекватности восприятия.

<sup>4</sup> См. мои работы об отдельных шумерских песнях: ВДИ, 1964, № 1; «Klio» 53, 1971 (на английском языке); глава «Литература древнего Двуречья» — в кн.: «История всемирной литературы», т. I. «Литература Древнего мира», макет, М., 1967, стр. 86—126. В этих работах основное внимание было обращено на развитие сюжета, органичность влечения в ткань рассказа сказочных мотивов, построение композиции и эволюцию образов главных героев. Вопросов внешней структуры произведений я почти не касалась (за исключением работы «Mündlich überlieferte Dichtung...», некоторые положения которой я должна буду здесь вкратце повторить).

<sup>5</sup> А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940.

<sup>6</sup> А. Квятковский. Поэтический словарь, М., 1966, стр. 193—195.

законченную фразу-мысль и большей частью (но не всегда, к этому мы еще вернемся) помещается в одной строке:

en-e kur-lú--ti-la-šè geštug-ga-ni na-an-gub  
«Жрец к «горе Бессмертного» обратил помыслы»<sup>7</sup>. (ГХ)

šà-ga-né ír im-si eden-šè ba-ga-è  
«Его сердце полно слез, и бежит он к степи». (СД, 1)  
(в художеств. переводе: «В жалобах сердца бежит  
он степью»).

[an-gal-]-ta ki-gal-šè geštug-ga-ni na-an gub  
«С Великих Небес к Великим Недрам помыслы обратила».  
(Ин.)

Эта мысль последовательно развивается, как правило, добавлением определения к субъекту действия. Так, в последующих строках цитированных произведений мы узнаем, что к «Горé Бессмертного» обратил помыслы жрец Гильгамеш, что в жалобах сердца бежит по пустыне «guṣiṣ» Думузи, что «С Великих Небес к Великим Недрам» обратила помыслы богиня Инанна.

Таковыми определениями-приложениями оказываются, как мы здесь видим, имена собственные и существительные, которые выполняют роль подлежащего (в то время как в первой фразе оно скрыто в глаголе). Так образуются единые ритмические комплексы, которые почти буквально повторяют (два, три раза,

<sup>7</sup> Русские переводы, за исключением текста «Лугальбанда», даны по кн. «Поэзия и проза Древнего Востока», стр. 127—165. В комментариях к этой работе указаны основные клинописные издания текстов, откуда и взята транскрипция (стр. 661—673), поэтому в дальнейшем ссылки на издания опущены. Издание текста о Лугальбанде см. Claus Wilcke, Das Lugalbāndaeos, Wiesbaden, 1969. Русский перевод эпоса о Лугальбанде дан по тексту: «Лугальбанда». Шумерское сказание, — Восточный альманах, вып. V, М., 1977, стр. 535—553.

Ниже приводятся принятые в статье сокращенные названия цитируемых текстов:

Эпос о Лугальбанде — ЛЭ.

«Жрец к «Горé Бессмертного» — ГХ (другое общепринятое среди западных шумерологов название — Гильгамеш и Хувава).

«С великих небес к великим недрам» — Ин. (Инанна).

«В жалобах сердца» — СД (Сон Думузи)

«Послы Аги» — ГА (Гильгамеш и Ага).

«Малые демоны раскрывают пасти» — МД.

«Энлиль, повсюду...» — Эн.

«Если бы не мать моя...» — ИД (Инанна и Думузи).

«Когда я, госпожа...» — ИД-2.

«Владыке заката — горе» — ПД (плач по Думузи).

«Благородная дева» — ЛЗ (любовное заклинание).

иногда и более) одну мысль, но построены по принципу нарастания, увеличения звукового ряда<sup>8</sup>.

Другим способом образования ритмически-логического комплекса является объединение двух смежных строк описанием в каждой из них близкого, параллельного действия, т. е. построение фразы по принципу двучленного параллелизма:

al-lub íd-da-{ka} i-lu gar-ù

bí-za-za íd-da gù gar-ù

Раки в реке, плачьте-рыдайте,

Лягушки в реке, громко вопите. (СД, 7—8)

i-im-zi ma-mú-da i-im-bu-úh ú-sá-ga-àm

igi-né šu bí-in-gur<sub>10</sub> nì-me-gar sù-ga-àm

Встает ото сна — сновиденье тревожно,

Трет глаза — кругом тишина<sup>9</sup>. (СД, 17—18)

<sup>d</sup>nin-ninna<sub>2</sub>mušen-ta-e gá-udu-ka sila<sub>4</sub>šu ba-ni-ib-ti

súr-dùmušen-e gi-dub-ba-na-ka buru<sub>5</sub>-mušen

šu ba-ni-ib-ti

Орел схватил ягненка в загоне,

Ястреб схватил воробья на плегне. (СД, 35—36)

a[nz]umušen-e an-ta i-gin

lu[gal-bàn-d]a ki-ta i-gin

По поднебесью орел несется (досл. — идет),

По земле Лугальбанда идет. (ЛЭ, 205—206)

[mušen-e an-]ta igi mi-ni-in-íl erén-e igi bí-in-du<sub>5</sub>-ru

[lugal-b]àn-da ki-ta igi mi-ni-in-íl saḫar erén-e du<sub>5</sub>-a

igi bí-in-du<sub>5</sub>-ru

Орел с небес глядит вниз, высматривая войско

урукское,

Лугальбанда с земли следит за пылью, поднимаемой

войском урукским. (ЛЭ, 207—208)

Шумерские фразы могут быть построены и по принципу трехчленного, а также расширенного многочленного паралле-

<sup>8</sup> Ср. также ГА, 5—7, где нарастание ритма, заданного повторением слова til-(til)-li-da, происходит за счет введения дополнительного, последовательно усиливающегося определения колодез: rú первой полустроки, rú-rú-kalam второй полустроки, rú-níg-bàn-da-kalam второй строки и rú-buru-da-ešè-lá третьей строки. Ср. также ГХ, 111—113.

<sup>9</sup> На основании этих строк, которые, видимо, превратились в абзацы-трафареты (см. ниже), восстанавливаются полуразбитые строки в ГХ, 71—72. Для me-gar — «установить молчание» — см. A. Falkenstein, — ZA, N.F. 23, 1965 (ср. также «den-líl sù-du-šè», 129).

лизма, составляя, таким образом, что-то вроде строфы, развивающей в близких выражениях одну мысль. На это уже обращали внимание шумерологи, в частности А. Фалькенштейн, издавая гимн Энлилю (<sup>d</sup>en-líl sù-du-šè), графически разделял группы комплексов, включающих параллелизмы<sup>10</sup>.

Реже случаи, когда одна фраза-мысль занимает две строки и более:

lú-kin-gi<sub>4</sub>-a-ag-ga-dumu-en-me-bára-gi-e-si-ke<sub>4</sub>  
kiš<sup>ki</sup>-ta <sup>d</sup>gilgameš-ra unu<sup>ki</sup>-šè mu-un-ši-súg-eš

Послы Аги, сына Энмебарагеси,  
Из Киша в Урук к Гильгамешу явились.  
(ГА, 1—2; ср. также 55—56)<sup>11</sup>

Более характерным оказывается другое явление: одна строка делится пополам параллельным построением фразы:

gùd im-ma-ni-ib-gar amar-bi ba-e-še<sub>21</sub>  
Свила гнездо, птенца вывела. (ЛЭ, 41)

izi-gim ga-íl nim-gim ga-gír  
Пламенем да ззовьюсь, молнией да ударю. (ЛЭ, 173)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> A. Falkenstein, Sumerische Götterlieder, I, Heidelberg, 1959. Эти группы, развивая на основе параллельного сравнения одну мысль-образ, составляли, как правило, от двух до четырех строк. Нетрудно заметить, что подобному графическому членению легко поддаются почти все шумерские произведения. Об этом писал и Б. Альстер, исследуя СД (см. ниже).

<sup>11</sup> Обычно такие фразы заключают в себе развернутое определение-сравнение:

ama-gan-a' nam-dumu-ne-ne-šè  
dereš-ki-gal-la-ke<sub>4</sub> l-ná tur-ra-àm  
Мать-рогеница в муках родов  
Эрешкигаль лежит и страждет (Ин., 227—228).

<sup>12</sup> Трудно сказать, является ли подобное деление самостоятельным приемом шумерской поэзии или в какой-то мере связано с принципами вавилонского стихосложения. Во всяком случае, этот прием распространен достаточно широко, ср.: Ин.: 3, 21, 29, 37, 38, 39, 164, 165, 166, 238, 243, 244, 282, 283, 286, 315; МД: 34, 40, 68; СД: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 17, 18, 44, 71, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 110, 111, 115, 154, 155, 156, 157, 240, 242; ИД: 23, 37; ИД-2: 17, 18, 22, 22 реверс (название песни); ЛЗ: 4, 7, 10, 11, 12, 13, 26, 27, 28; ЛЭ: 3, 4, 16, 47—21, 37 (обратить внимание на образ — «не спешат к нему змеи, не ползут скорпионы»), 39, 41, 50, 119, 136—139, 170, 173, 207, 208, 249, 269, 270, 271, 272, 273, 313, 368 (ср. аналогичную 202), 405; ГА: 4, 8, 38, 41, 47, 48, 76, 77, 82; ГХ: 5, 6, 17, 18, 20, 22, 23, 71, 72, 94, 95, 103, 122—124, 151, 158, Лейд. версия: 98, 101. Это наиболее наглядные случаи, когда в одной строке описано два параллельных действия; возможно, таких случаев гораздо больше. Характерно, что все эти отрывки, в свою очередь, составляют части более расширенных — по принципу двучленного, трехчленного (соотв. многочленного) параллелизма — построений. Несколько наиболее явных примеров двучленного построения строки (примеры выбраны менее

Длина некоторых строк, а также несовпадение строк в разных вариантах заставляют думать, что при записи текстов не всегда выдерживалось правило — выделять графически фразу одной строкой и, возможно, в ряде случаев некоторые полустроки нужно рассматривать как одну строку, другие — делить<sup>13</sup>.

Комбинации параллельных фраз могут составлять и целые строфы, образуя строфический параллелизм в комплексах типа:

tukum-bi ud-da um-ma ki<sup>d</sup>-dumu-zi ti-la nu-ub-zu  
 igi-ni-te a-na-bar-bar-e  
 gu-ni-te a-na-de-de-e  
 ga-nam-ma-an-ze-en e-um-ma be-li-li-se ga-an-si-re<sub>7</sub>-de-en  
 Если бы матушка убежища Думузи не знала,  
 Она так бы испуганно не взглянула,  
 Она так бы испуганно не закричала:  
 «А ну, пошли в храм Белили-матушки!» (СД, 213—216)

В этих же точно выражениях рассказано и о поведении Гештинанны в подобном случае (СД, 246—249)<sup>14</sup>.

Не так часто, но наблюдаются примеры отрицательного параллелизма:

lu-igi-na sukkal-nu-me-a gesdar su bi-in-du<sub>8</sub>  
 bar-ra-na ra-gaba-nu-me-a gis<sup>t</sup>tukul ur-ra i-ni-in-la

последовательно, чем в первом случае), иногда заканчивающихся третьей фразой-заключением, как бы ее объединяющей: Ин: 37—39, 82—83, 112—113, 129—130, 164—166, 217—218 (и далее), 221—222, 225—226, 227—228 (и далее по 232), 239—240, 243—244, 282—283 (и следующий абзац с описанием демонов), 308—310; МД: 4—11, 14—15, 20—21, 29—32, 38—39, 40—41, 42—46, 51—52, 68—70; СД: 1—3, 7—8, 17—18, 19—24, 35—36, 37—38, 39—40, 42—43, весь сон Думузи и все толкование его Гештинанной, 74—75, 81—82, 87—88, 89 и далее весь отрывок по 97-ю строку, 119—128 (спорное, трудное для понимания место, но ясно, что построено по принципу параллелизма), 138—139, 141—142, 154—155, 156—157, 158—159, 207—208, 210—211, 214—215, 216—217, 240—241, 242—244, весь конец — описание смерти Думузи согласно толкованию сна; ГА: 5—7, 11—13, 25—27, 30—32, 33—34, 35—36, 63—64, 66—68, 70—75, 76—80; ГХ: 1—2, 5—6, 17—18, 28—30, 31—32, 34—35, 54—57, 64—65, 71—72, 74—75, 77—79, 94—95, 97—98, 99—102, 103—105, 107—109, 117—118, 122—124, и т. д.

<sup>13</sup> Это отчетливо видно в ГХ, где окончание текста известно нам в двух вариантах: строки основной «крамеровской» версии в «Лейденской» версии растянуты на две каждая. Также в СД строки 39—40 содержат пять законченных фраз, построенных по принципу параллелизма-противопоставления; при последующем повторении эти же фразы умещены сперва в одну строку (64), затем снова в две (259—260). Такие примеры не единичны, они свидетельствуют о вторжении письменной традиции в традицию устную.

<sup>14</sup> Такого типа фразы одновременно являются трафаретными повторами, набор которых может варьироваться и которые составляют в устной поэзии опору певца-сказителя при исполнении им произведения (см. подробнее прим. 21).

Тот, кто перед ней,— не гонец, но жезл у него в руке.  
 Тот, кто за ней,— не боец, но оружие у него на боку.  
 (Ин., 282—283) <sup>15</sup>.

Таким образом, мы видим, что основой стиля шумерской поэзии является структурный и композиционный прием, который подчеркивает связь нескольких элементов. Этот прием при последовательном и точном его соблюдении в переводе дает богатые возможности и для интерпретации смысла, лексики и даже ритмики произведения, ибо если в группе смежных фраз-стихов или абзацев соблюдена одинаковая структура предложения, повторено одинаковое синтаксическое или лексическое построение, то становится возможным уловить, а в ряде случаев и восстановить на основе параллельного построения мысли непонятную фразу. По этому именно принципу были интерпретированы мною строки 37—39 Ин. В наказе Ниншубуру Инанна предлагает ему в знак печали заплакать о ней, воззвать к богам, одеться в рубище. Далее следуют две фразы, также предполагающие какое-то близкое действие, но полностью понять их трудно:

i-bi-zu HAR-ma-ab  
 ka-zu HAR-ma-ab  
 ki-mu-lu-da-nu-di haš<sub>4</sub>-gal-zu HAR-ma-ab

В моем переводе: «лицо расцарапай, рот раздери, тело ради меня изрань» (в тексте, видимо, не тело, а половые органы <sup>16</sup>).

Мой перевод и интерпретация основаны не только на грамматическом анализе отрывка, но и на ощущении единого параллельного ритма-мысли всего отрывка.

Характерно, что СД, 242—245 дает близкую параллель при описании сходной ситуации:

igi-mu-un-na-ḥur kiri<sub>4</sub> mu-un-na-ḥur (HAR)  
 geš<sub>2</sub>túg ki-u<sub>6</sub>-di mu-un-na-ḥur  
 ki-lú-da-nu-di haš<sub>4</sub>-gal mu-un-[na-ḥur]  
 Лицо расцарапала, рот разодрала,  
 Уши, щеки — взорам открытые — истерзала,  
 Лоно, чрево — взорам сокрытые — повредила.

<sup>15</sup> По существу, это не отрицательный параллелизм в строгом смысле слова, ибо для последнего более характерно сопоставление с образами природы при отрицании этого образа. В шумерской поэзии гораздо чаще отрицается какое-либо действие: «без такого-то не будет того-то», «если не выполнить того-то, не произойдет такое-то событие», и т. д. Один из лучших поэтических примеров подобного рода — стк. 108—128 Эн. Ср. также Ин.: 44—46, 49, 51—52, ЛЭ: 203—204, ГА: 11—13, 70—75.

<sup>16</sup> Для «haš<sub>4</sub>-gal» см. SL 555. Альстер переводит «haš<sub>4</sub>-gal» — ягодыцы (B. Alster, *Dumuzi's Dream*, Copenhagen, 1972, стр. 80—81).



(дословно: лицо расцарапала, рот расцарапала, уши, места открытые(?) расцарапала, промежности, места закрытые (или: о котором с людьми не говорят) расцарапала; щеки и чрево добавлены для сохранения ритма и параллельности образов).

Видимо, подобное поведение символизировалось как традиционное изъятие горя и печали (ср. также:

te-na mu-ni-in-ḥur-ḥur ka(!)-na mu-ni-in-ḥur-ḥur  
«расцарапала щеки, рот разодрала» — МД 39; СД, 69).

На приеме развернутого описательного параллелизма, как мне кажется, построены и стк. 17—21 ЛЭ, с делением каждой строки на полустроку:

|                                               |                                           |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------------|
| 17 <sup>na</sup> gakkul-a-ni                  | <sup>na</sup> za-gin-dur <sub>5</sub> -ru |
| 18 <sup>g</sup> lam-sá-a-ni                   | KÜ-ME guškin                              |
| 19 kaš-a gub-ba-a-ni                          | ni-giri <sub>5</sub> (KA)-zal             |
| 20 kaš-ta tuš-a-ni                            | mud <sub>5</sub> -me-gar-ra               |
| 21 sila šu-du <sub>5</sub> -a kaš sá-di-da-ni | DUDU nu-kúš-ù                             |

Дословный перевод отрывка, общий смысл которого — образно представить великолепные качества сосуда для пива и вина, изготавливаемого богиней Нинкаси:

17. Чан ее (т. е. богини Нинкаси) — из зеленого лазурита,
18. Сосуд ее — из золота и серебра.
19. В пиве «стояния ее» (м. б., какой-то особый сорт пива?) — великолепие.
20. Пиво «сидения ее» — то, которое доставляет радость (или: «от пива «сидения» ее — радость»; здесь, возможно, снова идет речь о каком-то особом сорте пива, но не исключается и толкование К. Вильке — пиво, которое готовят (или все же пьют?) сидя).
21. Сосуд вместимостью в одну «силу», который держишь в руке, (пиво) бодрящее ее (sá-di — 'приводить в смятение, в беспокойство') — дает возможность идти без усталости.

В художественном переводе пришлось несколько отступить от буквального воспроизведения текста, пойдя на некоторые потери, но главным мне казалось сохранить единый ритм-интонацию отрывка и подчеркнуть параллелизм:

Чан ее — лазурит зеленый.  
Сосуд ее — из серебра и злата.

*Пиво ее* — одно удовольствие,  
*Застольное пиво ее* — наслаждение,  
 Один кубок бодрящего пива — и мчишься без усталы<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> На основе принципа параллелизма (как композиционного, так и внутреннего, смыслового) мною интерпретирован целый ряд мест. Я приведу здесь лишь некоторые примеры (возможно, многие из них нуждаются в дальнейшем исследовании и решение нельзя считать окончательным):

ГХ, стк. 20:

kalag-dumu-túg ní-za-hé-me-en kur-ra a-na-bi-me-en

Строка состоит из двух полустий: kalag-dumu-túg ní-za-he-me-en и kur-ra a-na-bi-me-en (Крамер читает: KAL-TUR-zír [ʔ] IM-za[ʔ]-a hé-me-en (см. для «túg» A. Falkenstein, — JNES, XIX, 2, стр. 66—68). В моей трактовке перевод звучит: могуч и почитаем ты, зачем же в горы стремишься ты? (дословно: могучий, сын мудрости (?) ты сам есть, зачем же ты (отправляешься в горы?) (или: «что горы ты есть?»).

ИН., 279—280 содержит описание демонов «галла».

galla-tur-tur gi-šukur-ra-gim

galla-gal-gal gi-dub-ba-na-ke

gi-dub «тростник-перо», т. е. такой тростник, из которого вырезали палочки для письма. Но знак этот мог обозначать также понятие «стрела». šukur — какой-то предмет-фетиш (см. SL, 449, 122), или знамя; предмет этот изготовлялся чаще всего из дерева, но мог быть и из серебра (в таком случае — древко знамени?). Ясно, что обе строки заключают в себе какой-то параллельный образ.

Эн., 14—16. Абзац этот развивает одну мысль: дается характеристика города и его окрестностей — jgi-bi — то, что перед городом, baḡ-bi — то, что снаружи города, наконец, — šaḡ-bi — то, что в городе. Описание построено по принципу расширенного сравнения.

Строки 47—49 также проводят единую параллельную мысль: такие-то данные его (т. е. города) есть то-то (он обладает такими-то качествами).

Строки 114—116 снова дают образ по принципу параллелизма. Дословно: «река, поток воды (ее) в канал не прокапывается, ..... выходящее из моря не регулируется, конец (хвост) его раскинут недалеко (не удлиняют?), само море тучи (?) насыпанной не создает (не рождает)».

Литературный образ:

*Потоки воды не отводят в каналы,*

*Мол хвостом не врезается в море,*

*Море насыпи не рождает.* (Перевод, однако, условный).

СД, 119—128 содержит также отрывок с параллельным описанием и построением, общий смысл которого, как мне кажется, таков: демоны попарно идут за Думузи и приходят в разные города: Акшак, Урук, Ур и Ниппур. Рассказывая об этом, автор приводит какую-то одну из присущих им черт, характерный для них признак, как-то: отвратительный вид, их грозное оружие, боевая одежда.

Один из блестящих примеров последовательно развернутого параллелизма — сам сон Думузи, трактование его Гештинанной и, наконец, исполнение ее пророчеств. Интересно, что сон исполняется так, как его увидел Думузи, а толкование Гештинанны более образно и отвлеченно и несет, пожалуй, большую эмоциональную нагрузку. Моя трактовка строки 39, возможно, ошибочна: маслбоекка целая, но молоко не льется. Она основана на попытке параллельного толкования со строкой 40: кубок цел, но не живет Думузи, а также на значении глагола «dūr-dūr» — «сидеть, жить». Наибольшее сомнение вызывает то обстоятельство, что демон, по-видимому, бьет маслбоекку топором, но смысл образа может быть именно в этом.

Также по принципу параллелизма, мне кажется, следует толковать строки 83—85. Следуя Алстеру, я перевела: «подруга ее Гештиндудуа...» (85).

Какова же специфика самого художественного образа в шумерской поэзии? До сих пор, как мы видели, речь шла главным образом об образных действиях, описаниях, построенных на принципе параллелизма. Художественный образ в шумерской поэзии основан на сравнении-метафоре, вводящейся союзом «gim» — 'как', т. е. на наиболее простом и распространенном способе сравнения. В основе сравнения лежат в первую очередь образы животного мира и в гораздо меньшей степени — природные явления: «у подземных врат как мухи летайте» (Ин., 225), «понесу мою душу, как змея... как птица» (МД, 31, 32), у птицы — зубы акулы(?) и когти орла (ЛЭ, 47), ее качества описываются через состояние, в которое она приводит других животных (ЛЭ, 48—49), стрелы сравниваются со змеями (ЛЭ, 145), шлем называется «львом битвы» (ЛЭ, 150), причем возможно, это имя собственное шлема; Лугальбанда, рассказывая о своем путешествии, сравнивает себя с голубем и с волком (ЛЭ, 242, 243), вообще в ЛЭ очень много сравнений с животными и особенно с птицами (ср., например, 230 и сл., 246 и сл., и др.), войско связано узами с его предводителем, как теленок с дикой коровой (ЛЭ, 307), город Ниппур — козел-вожак небес и земли (Эн., 13), храм вознес рога сиянья, как дикий бык (Эн., 371)<sup>18</sup>.

Многие образы шумерской поэзии строятся на неожиданных, непривычных для нас сравнениях. Ср., например, — «ее груди, как чаши, ничем не покрыты» (Ин., 230), «его борода — из лазурита...» (ГА, 74), «твоя спина — исписанные таблички» (обращение Лугальбанды к Анзу, ЛЭ, 122). В то же время другие образы построены на как бы общепринятых в мировом фольклоре и потому более понятных для нас ассоциациях: корни дерева — гигантские змеи; божество, парящее облаком в небе; бегун, который хочет взвиться пламенем и ударить молнией, и др.

Но возможно, Гештиндудуа (делающая виноград?) — это также одно из имен Гештинанны, и тогда следует переводить: подруга его (т. е. Думузи). Все три имени — Ама-Гештинанна, Гештинанна, Гештиндудуа в таком случае можно рассматривать, как параллельные эпитеты-определения одного лица, а не двух (ср. ИД-2, стк. 6, 8, 10, где последовательно обыгрываются разные имена Думузи).

<sup>18</sup> О тропике гимнов следует сказать особо. Ни один троп гимна не случаен, каждый скрывает конкретный мифологический образ. Ср., например, восхваление Слова Энлиля (139—149); этот отрывок неминуемо воспринимается современным мышлением гораздо более отвлеченно и абстрактно, чем это виделось древним, равно как и другие образные сравнения древневосточной поэзии: «страна без возврата, путь, с которого не возвращаются», или «нимя», которое хочет прославить Гильгамеш. Мы, как правило, не можем определить степень конкретности этих образов и поневоле мыслим их отвлеченно, например, связываем «нимя» с идеей доблести и душевного бесстрашия, хотя заранее можно сказать, что в Шумере этот образ ассоциировался с другими понятиями, ибо «нимя» мыслилось как некий род физической субстанции.

Кажется, что поэтика образов природы в малой степени развита в шумерской поэзии, во всяком случае, ее образы почти не употребляются для сравнения с человеческим состоянием, как это принято в народной европейской поэзии. Однако для окончательного вывода у нас пока не так много материалов<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Уже то обстоятельство, что среди шумерских образов преобладают сравнения с животным миром, указывает на определенную, «эпическую» ступень сознания. Возможно, поэтому и образы природы в более отвлеченном виде, в сопоставлении с настроением человека, не так свойственны шумерской поэзии. В этом отношении хотелось бы обратить внимание на поэтику образов ЛЭ и СД, где можно встретить наибольшее число отвлеченных и одновременно эмоциональных сравнений — например, сон Думузи, горе Гештинанны или описание исполинского дерева в ЛЭ, к которому «не спешат змеи, не ползут скорпионы» (при том, что сравнения выдержаны в характерной шумерской лексике, среди которой образ змеи, равно как и других ядовитых пресмыкающихся, играет важную роль: «стрелы—змеи», «корни—змеи», и т. д.). Или выражение «*muš-za-ga*» — змея груди хлеба (ЛЭ, 252), которое в общем контексте строки я позволила себе перевести как «в поле на ветру, змеясь, струятся», имея в виду, что ряды войск могли при движении вызвать бессознательную ассоциацию колоссящегося на ветру хлеба и переливаться при этом как змеи. Связано с образом змеи и выражение «*muš-gār-gestin-na*», которое я перевела (вместе со всей строкой): «лик Хувавы подобен змее, свернувшейся в винограднике», предполагая, что в данном случае возможна и иконографическая ассоциация (ср. изображения злого демона (Хувавы?) с лицом в виде свернувшейся змеи; «*gār*» — «оковы, цепь» (SL, 333, 3), а общий образ — «змея-цепь», т. е. свернувшаяся змея). Характерно для шумерских образов-сравнений и слово «*gissu*» — «тень», как образ тени-покрывала, отбрасываемой деревом (ЛЭ, 32—33), или как тень храма, падающая на все страны (Эн., 78—79). Образ плаща-тени звучит и в воплях Гештинанны, которая «громким воплем небо и землю плащом покрывала, обвила покрывалом» (СД, 241):

*gù šu-nigin₂-bi an-úr-ra túg-gim i-im-dul gada-gim i-im-búr*, и в ЛЭ, 32—33, где «тень его (дерева) далекие горы плащом покрывала, обвила покрывалом»:

*kur-ra gissu-bi ki-mah-ba  
túg-gim i-im-dul gada-gim i-im-búr*

Любопытно будет в дальнейшем проследить степень конкретности этого, на первый взгляд, абстрактного и поэтического, образа для равнинного Шумера, где тени особенно рельефны и тень так важна.

С вопросом о конкретности и отвлеченности шумерских образов связана и проблема трактовки так называемых «лучей сияния» — *me-lám* в ГХ. С одной стороны, эти «лучи» распределяются богом среди явлений природы — образ в сказочно-эпическом мировом фольклоре традиционный, но, кроме того, они отдаются неким «камням проклятия» (?) — «*za-áš*» (см. об этом L. Matouš, Zur neueren Literatur über das Gilgameš-Epos, — BiOr, XXI, 1—2, 1964) и другим неясным для нас существам. Наоборот, условия, при которых богиня Инанна дарует Энмеркару победу (ЛЭ), разворачиваются по стандартной сказочной формуле: вырубил тамариск, вылови рыбу, принеси в жертву — желание исполнится (ср. сказочный сюжет путешествия к умершим предкам и вопросы бедствующих людей, которых герой встречает на своем пути, например, рыба-кит и Иванушка).

Так, основываясь на представлении о более конкретных образах, я вопреки принятому переводу Ин., 129—130: «Смирись, Инанна, всемогущи за-

Особую разновидность композиционного параллелизма составляет амебейная, т. е. попеременная, чередующаяся композиция. Обычно она строится на основе расширенной анафоры, т. е. повторения родственных звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф. В ее основе лежит прием исполнения произведения двумя лицами или двумя группами лиц — чередующимися хорами. Исполнение могло быть и более сложным — два ведущих и хор, два хора и два ведущих, и т. д. У нас нет точных данных о том, как исполнялись шумерские произведения, однако диалогическое, основанное на принципе чередований построение легко прослеживается в отдельных памятниках. Думается, что все шумерские тексты в той или иной мере несут следы амебейной композиции, хотя не во всех случаях это сразу бросается в глаза.

Наиболее отчетливо ощущается амебейная композиция в ритуально-обрядовых песнях цикла «Инанна — Думузи», которые принято называть «любовными». Песнь ИД 1—22 начинается диалогом, где реплики Инанны чередуются с репликами Думузи. Авторская (?) речь — «речи, что сказаны — речи желанья, с ссорой в сердце вошло желанье» вводит новую тему, исполняемую (в отличие от сольных партий Инанны и Думузи), скорее всего, хором или двумя хорами: стк. 25—30 — призыв сверлить камни «шуба» (призыв к совершению полового акта?). Следующие строки 32—35, согласно ремарке, произносятся Инанной, затем (опять-таки, по ремарке) следуют слова Думузи — Амаушумгальнны — строка 37. Строки 38—42 снова произносит хор, может быть, и два хора (вопрос — ответ?), но уж, во всяком случае, не Думузи. В строках 43—44, по всей видимости, снова заключена речь Инанны. Последняя, 45-я строка могла произноситься Инанной (или Инанной и хором одновременно и тогда могла звучать, как припев, подхваченный хором).

Достаточно четко прослеживается диалог между Инанной и Думузи в ИД-2; возможно, заключительные строки также исполнялись хором или солистами вместе с хором. Диалого-хоровое построение явно ощущается в ГА; без этого предположения невозможно интерпретировать конец песни. Весьма вероятны вставки реплик дружинного хора в ГХ (например, строки 75—83 или сцена рубки кедров, где участниками-исполнителями являются Гильгамеш и его дружина, а вся сцена могла исполняться и разыгрываться). Безусловно, включает элементы представления (исполнения) партиями текст Ин. (ср., например, обряд

коны подземного мира, Инанна, не осуждай обряды подземного мира!», перевела строку:

<sup>d</sup>Inanna garza-kur-ra ka-zu na-an-ba-e-en

Инанна, во время подземных обрядов молчи!

прохождения через семь ворот). В значительно меньшей степени эти следы ощутимы в СД, притом что диалоги Думузи и Гештинанны сценичны. Одна из наиболее повествовательных композиций — ЛЭ, в ней, как и в СД, значительно усилен личный, авторский элемент (характерно, что он сказывается и в общей окраске произведения — лирико-драматической в СД и с легким оттенком юмора в ЛЭ).

Видимо, именно особенностями амебейной композиции объясняется то предпочтение, которое шумерская поэзия отдает монологам и диалогам по сравнению с авторской речью. Речь героев передается без всякого логического усечения, столько раз, сколько это требуется по ходу событий. Поэтому и создается впечатление, что в шумерских произведениях мало действия и что оно описывается сжато и скупо. Развитие действия заменяется многочисленными повторами-описаниями того, что сказал такой-то персонаж другому и как он выполнил то или иное действие.

Но эти-то повторы и создают категорию времени в шумерской литературе<sup>20</sup>.

Многократная повторяемость одних и тех же отрывков постепенно превращала их в выражения-формулы. Они отработались десятилетиями и даже веками и постепенно превращались в выражения-стереотипы, теряя первоначальную свежесть и звучание. Такие стандартные фразы были опорными точками, вехами сказителя при построении им рассказа и помогали ему (а также и слушателю) в создании (соответственно — восприятии) хорошо запоминающейся композиции. Такие отрывки колют из произведения в произведение, и ясно, что внимание переводчика к ним должно быть максимальным: очень важно сохранить стилистическое и ритмическое единство во всех текстах, где они встречаются, не допуская неряшливости и разноречия в переводе (но сохраняя при этом разночтения текстов)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Так, в рассказе о нисхождении Инанны в первые тринадцать строк говорится о том, как Инанна уходит, и глагол «e<sub>11</sub>» повторен десять раз. Наказ Инанны Ниншубуру повторен шесть раз, речь Гильгамеша о необходимости прорыть колодцы — два раза (и еще один раз — в ответе Гильгамешу старейшин). Слово Думузи о том, как он будет прятаться, — два раза (и один раз, как авторская речь, при описании, как он прятался). Видимо, важно было не что, а как — чем действие сопровождается, как оно происходит. Но это действует эффективно только тогда, когда сюжет заранее известен слушателям. В некоторых шумерских произведениях категория времени создается одним любопытным приемом: так, рассказ о выходе Инанны из подземного мира опирается на строки 273, 278, 291, 292, которые повторяются через определенный промежуток времени: «ba-e<sub>11</sub>-dè» — «Инанна из подземного мира выходит», и, наконец, в заключение — «e<sub>11</sub>-da-ni» — «когда Инанна из подземного мира вышла»; ср. также ГА, 59—60.

<sup>21</sup> Традиционные формулы, постепенно превращавшиеся в трафареты, видимо, прошли определенную эволюцию от оборотов, характерных именно для конкретных произведений, до более широких, переходящих из одного в дру-

Эти отрывки можно рассматривать как некий вариант расширенного постоянного эпитета, чья роль в создании образов устной поэзии, как известно, очень велика.

А. Н. Веселовский, подчеркивая важность изучения роли эпитета в поэтическом тексте, говорил, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании»<sup>22</sup>. Об эпитетах в шумерской поэзии писал С. Н. Крамер, не выделяя их, однако, из общей группы сравнений-образов<sup>23</sup>.

Эпитет — определение слова, которое или подчеркивает значение, несомое определяемым словом, или добавляет к нему новое качество (греч. *ἐπίθετον* — приложение), но всегда содержит при этом метафорический образ. А. Н. Веселовский говорил о тавтологическом и пояснительном эпитетах, выделяя в последнем две группы: эпитет-метафору и эпитет синкретический, т. е. эпитет-обобщение; при этом он обращал внимание на сознательный характер первого и чувственный второго. Следует, однако, заметить, что и в бессознательном восприятии образа присутствует метафоричность. Первоначально эпитет-определение всегда конкретен и точен — он выделяет и подчеркивает конкретные признаки — деревянная кровать, каменный сосуд. Но сосуд может быть и из металла — золота или серебра, а кровать, скажем, из слоновой кости. Однако образ-определение настолько прочно связывается с определяемым словом, что закрепляется за ним независимо от подлинного материала, из которого предмет изготовлен. Поэтому могут сказать: (деревянная) кровать из слоновой кости или (каменный) сосуд из золота. Так, например, построена шумерская система детерминативов-определителей, которые большей частью не произносились, но ставились перед существительным или после него, обозначая категорию понятия: деревянных, каменных, тростниковых, металлических и других предметов. Другой формой постоянного, закреп-

гое. Часть примеров приведена в вышеназванной статье (см. прим. 1), здесь я только перечислю наиболее типичные:

1) Описание злых демонов: Ин., 285—290, 345—351; СД, 110—119.

2) Описание злобного взгляда: Ин., 164—166, 338—340; ГХ, 122—124.

3) Мольбы Думузи: Ин., 354—359; МД, 23—32; СД, 165—174, 192—199, 227—233; ПД, 55—56 (текст разрушен, но, видимо, можно восстановить всю формулу).

4) Формула: «Уту мольбы его как дар принял, как благодетель оказал ему милость» — ответ на мольбы Думузи во всех текстах о нем, также ГХ, 34—35.

5) Формула клятвы небесами, землей и преисподней — почти во всех литературных текстах.

6) Также распространенное обещание наделить «Словом» и «Судьбою».

7) Формула награды — полевым зерном и проточной водой. О постоянных формулах см. также В. Alster, *Dumuzi's Dream*, стр. 15 и сл.

<sup>22</sup> А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, стр. 73.

<sup>23</sup> S. N. Kramer, *The Sacred Marriage Rite*, London, 1969, ch. 2, *Poetry of Sumer: Repetition, Parallelism, Epitet, Simile*, стр. 23—48.

ленного определения было словосложение по типу: «dumu-sag» — 'первородный сын' (ребенок-голова), «é-gal» — 'дворец' (дом-величина или большой дом), «ki-sikil» — 'девушка' (место чистоты), т. е. по типу «определение — определяемое». Некоторые существительные превратились при этом в словообразовательные префиксы, как «пат», «еп» и т. д.<sup>24</sup>

В поэтической речи мы бы восприняли эти сочетания как постоянные эпитеты, в простой разговорной речи они такой нагрузкой не несут. Но может быть, именно этой особенностью шумерского языка объясняется сравнительно незначительное развитие образа-эпитета в поэтической речи. Число определений, которые бы прочно связывались с конкретным понятием, не так велико, еще менее число постоянных определений. К такого рода эпитетам в шумерском языке можно отнести: «gal» — 'великий', «kalag» — 'могучий', «maḥ» — 'могучий', «zi-(d)» — 'справедливый, благой', «šag<sub>5</sub>» — 'хороший, прекрасный', «kug» — 'светлый' (первоначально — серебряный), но также и 'священный, чистый', «ki-ag» — 'любимый' и др. Определение «guškin» — 'золотой' (в значении 'золото'), распространенное у многих народов, не столь привычно для шумерской поэтики, пожалуй, его поэтически-смысловым синонимом можно считать «<sup>na</sup>zagin» (лазурит) — 'лазуритовый, лазурный, темно-синий, исчерна-синий' (но, естественно, никоим образом, не цветовым эквивалентом); понятие светлого, прекрасного, блестящего, сияющего передается понятием «ku(g-)<sup>25</sup>».

<sup>24</sup> И. М. Дьяконов, Языки древней Передней Азии, М., 1967, гл. 2, стр. 43, 51—53 и сл.

<sup>25</sup> Ср., например, «белое (чистое, светлое, сияющее) тело Эрешкигаль», Ин., 229; «белая (светлая, священная?) королева», ЛЗ, 29, 30; из других значений «ku(g-): «светлое серебро», Ин., 44, «светлая Инанна», «светлый Лугальбанда», «светлая одежда», «светлая корона», «светлый (священный) кубок», «светлый (священный) топор», «светлый (священный) очаг», «светлые губы», «светлое лоно» и др.

Из реже встречающихся, но, возможно, тяготеющих к постоянным эпитетам выражений: «inim-gep-gep-na» — 'слова бегущие(?)', Ин., 31; Эн., 167, «волосы Эрешкигаль — лук-порей», Ин., 232, «юноша, матери радость не приносящий», МД. 46 (постоянный эпитет Думузи?), «zi-dub-dub a-bal-bal» — 'просеянная мука и проточная вода' (ср. также как вариант — «a-pága» в ГХ, 109), «dumu-nig-ku<sub>7</sub>-ku<sub>7</sub>» — 'примерные, милые дети', «ag-gig» — '(юноша), черный от горя (почерневший)', МД. 41, определения к псам Думузи, СД. 96—98, «lu-u<sub>6</sub>-gig» — титул-эпитет Инанны, «<sup>na</sup>bur-šakan-sig-sig-ga» — 'желтый (зеленый) алебастровый сосуд', ЛЗ, 31 (ср. также описание человека в горе и страхе — он «рыдает, позеленел, возможно — побледнел, пожелтел», «hur-sag-<sup>na</sup>4-igi-gi<sub>2</sub>» — 'каменные, пестроглазые горы', ЛЭ, 29, «eren-pa<sub>6</sub>-pa<sub>6</sub>», «ra-mul-mul» — 'светлый, блестящий мошжелевник', ЛЭ, 95, 43 (возможно, в литературных текстах воспринимался не как порода дерева, но как уже утратившее первоначальный смысл определение-эпитет), «акульи зубы и орлиные когти» чудовищной птицы, ЛЭ, 47 (ср. также орлиные когти дракона, ГХ, 37), «герой, наделенный силой Анзуда» (употреблена



Тенденция к конкретному эпитету-определению, как мне кажется, в шумерском языке сильнее, чем к эпитету-метафоре, однако пока еще у нас не так много материала для окончательных выводов. Думается, что для решения этого вопроса кроме чисто лексического материала необходимо проделать большую работу по изучению эволюции эпитета в шумерской поэзии (интересно, в частности, сравнить шумерскую и вавилонскую поэтическую лексику, ибо, как известно, развитие эпитета содержит наряду с историческими и этнические моменты)<sup>26</sup>.

Согласные звуки шумерского языка реконструируются, по мнению исследователей, более надежно, чем список гласных, которых, как предполагают, было либо четыре, либо шесть. На основании фонетических написаний в вавилонских силлабриях мы все-таки можем представить себе звучание многих слов шумерского языка. Сложнее обстоит вопрос с ударением. Как считает И. М. Дьяконов, в шумерском языке сочеталось силовое и мелодическое (музыкальные тоны) ударение<sup>27</sup>.

Последнее почти полностью скрыто графическим написанием, тем не менее единое графическое обозначение, повторение в параллельных комплексах однородных звуков заставляет предполагать единое или близкое звучание. Сама особенность словообразования в шумерском языке способствует развитию аллитерированных согласных звуков, которое особенно богато применяется в поэтической речи. Явления консонанса — созвучия конечных окончаний, равно как и семантического ассонанса (со-

стистика надписей). ЛЭ, 110, «sig<sub>4</sub>-kul-aba<sub>4</sub><sup>ki</sup>» — 'кирпичи Кулаба', ЛЭ, 140 и далее, «unke<sub>3</sub>-gar-ga» — 'созванное собрание', ГА, 9, 24; ЛЭ, 290, «eme-sig» — 'твердое слово', ЛЭ, 293, «Марту, которые зерна не знают», ЛЭ, 304, «стена — птичья сеть», ЛЭ, 305 (ср. также — 'руки Ниппура — большие сети', Эн., 26, «кирпичи храма — чистое золото, фундамент — из лазурита», Эн., 70), «igi tu-un-MUŠ-MUŠ-ù-ne» — 'змееглазые (?) герои', ГА, 53 (несмотря на глагольную форму, я перевела отглагольным существительным — 'остроглазые'), «igi-gir-ma-ka» — 'лицо, полное гнева', ГА, 73, «sag-ki-gir» — 'сверкающий взгляд (глаза)', ГА, 72, «боевое оружие», ГА, 86, «птица-беглянка», ГА, 104, «человек-беглец», ГА, 106, «[kur<sup>gi</sup>eren-]kud» — 'горы, где режут кедров (?)', возможно, дословно — 'горы кедров срезающих', ГХ, 63, «мать-родительница», ГХ, 89, 248 и др. тексты, «верный раб», ГХ, 95, «тростниковая хижина» (как символ бедного жилища), ГХ, 109, «izi-Ne-Ne» — 'палющее пламя', ГХ, 40, «<sup>gi</sup>eren-na-al-sig-gi» — 'рубитель кедров' (относится к Гильгамешу), ГХ, 64 (ср. «[<sup>gi</sup>eren-]bi kud-d<sup>gi</sup>ilgameš-šè» — 'кедры срубания Гильгамеша (?)', ГХ, 65), одежда в тридцать сиклей, как символ облегченной одежды (Крамер отметил распространенность эпитета «тридцатисиклевый» и в связи с этим обратил внимание на плату Иуде за Христа, см. S. N. Kramer, The Sacred Marriage Rite, стр. 47).

<sup>26</sup> Обратить внимание на шумерское «saĝ-giĝa» и аккадское «šalmat kaḫḫadim». Перевод с одного языка на другой?

<sup>27</sup> Фалькенштейн, напротив, считает, что шумерское ударение — силовое: A. Falkenstein, Das Sumerische, — «Handbuch der Orientalistik», I. Abt., 1—2. Abschn., Lief. 1, Leiden, 1959; И. М. Дьяконов, Языки..., стр. 46—52.

звучия метафорических сочетаний), приближающегося к рифме, также возможно предположить в шумерской поэзии. Очень вероятны и простейшие примитивные формы рифмовки на основании сходных звуко сочетаний в конце, середине или начале стиха-строфы.

Параллелизм смысловой и композиционный неминуемо ведет и к параллелизму ритмическому или музыкальному (а что большинство, если не все шумерские произведения исполнялись под музыку, нам известно хорошо: из подписей под произведением — «песнь под барабаны», «песнь под флейту»). Основа строфики в какой-то мере закладывалась и амебейной композицией: именно в песнях, построенных по принципу амебейной композиции, мы сталкиваемся и со строфическим рифмоподобным стихом. Так, рифмоиднострофический характер у начала песни ИД, еще более последовательно проведен строфический (и, безусловно, ритмический) параллелизм в ИД-2.

В первой части текста (стк. 3—6 и далее) эта строфика создается употреблением ласкательных эпитетов Думузи (а также и повторением одних и тех же слов); во второй части песни (реверс 18—21) весь текст состоит из строф-куплетов, а последние четыре образуют куплет с повторяющейся строкой-припевом:

û-mu-un-mu hé-ma-al-zu zé-ba-àm  
eden-na ú-šim-zu ku<sub>7</sub>-ku<sub>7</sub>-dam  
<sup>d</sup>ama-ušumgal-an-na hé-ma-al-zu zé-ba-àm  
eden-na ú-šim-zu ku<sub>7</sub>-ku<sub>7</sub>-dam<sup>28</sup>.

О тенденции к внутренней рифме писал уже Жестен. Следует добавить, что это явление — тоже следствие параллелизма, ибо оно наблюдается во фразах, построенных по принципу полустрочного деления фразы, о котором уже говорилось выше<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Такого же рода строфика создается чередованием слов «mušen» — «птица» и «anzu(d)mušen» «Анзуд» в ЛЭ, или при описании рубки кедров гражданами Урука в ГХ, или в призыве Думузи (в СД) привести его сестру: «dub-sar-im-zu» — «грамотейку», «nar-ên-du-zu» — «певунью», «ša-inim-ma-zu» — «чародейку» (досл. знающую тайны слов), «im-ma-ša-ma-mú-da-zu» — «ведунью-вешунью» (толковательницу снов), перебиваемые постоянным рефреном «приведите ее, сестру мою, приведите ее». Аналогичные примеры мы находим в СД, 20—24, или в конце ЛЗ, 34—35, которое построено на однородном окончании трех последних строк (возможно, текст — перевод с аккадского).

<sup>29</sup> R. Jestin, La rime interne en sumérien, — RA, 63, 1969, стр. 115—120; е го же, La rime sumérienne, — BiOr, 24, 1967, стр. 9—12. Жестен приводит пример из ЛЭ, 46:

ši-gi<sub>4</sub>-bi-še kur-ra      LUL-LUL-bi-a ki mu-un-ra-ra-ga

и подчеркивает, что в данном случае, по-видимому, имеет место сознательный фонетический выбор глагольной формы (стр. 120).

Примеры с начальной рифмой, а также близкие парные окончания в двух соседних стихах при одновременной аллитеративной игре согласных, видимо, относятся к этой же категории<sup>30</sup>.

Говоря о роли устной традиции в поэзии Двуречья, не следует забывать и о традиции письменной<sup>31</sup>. Специфика письменной, графической передачи устной речи способствовала разложению устных приемов творчества, и писцы должны были искать новые пути при создании композиций. В тексте ГА по за-

<sup>30</sup> В статье «Mündlich überlieferte Dichtung...» мною были приведены некоторые примеры такого рода, в частности, ГА, 35—36 — начальная рифма, ГА, 76—77, соотв. 78—79 (аллитерирующий рифмонд), ЛЭ, 335—336, Ин., 43—47, построенный на богатом аллитеративном чередовании согласных (при этом мы учитываем условность графического воспроизведения, скрывающего реальное произношение). Прием повторов, который так характерен для морфологического строя языка, должен был способствовать развитию звукового созвучия в поэтическом языке. Так, могли быть созвучны (во всяком случае, мне кажется, допускают рифмованный перевод) выражения типа:

é-kišl-kišè gú nam-ba-gá-gá-an-dè-en glštukul ga-àm-ma-sig-en-dè-en

Перед Кишем главы не склоним, Киш оружием сразим (ГА, 8, соотв., с изменением лица, 14, 23, или приведенный выше отрывок о необходимости прорыть колодцы).

bàd-gal-im-dugud-ki-ús-sa-a-ba

ki-tus-maḥ-an-né-gar-ra-a-ba

Мощной стены, коснувшейся грозных туч,

Могучего города, достигшего небесных круч... (ГА, 33—34)

mu-ni-ib-ra-ra-ne mu-ni-ib-sig-sig-ge-ne

Они его бьют, они его рвут (ГА, 82).

4utu kur-šè i-in-tu-tu-dè-en á-taḥ-mu hé-me-en

kur-glš eren-kud-šè i-in-tu-tu-dè-en á-taḥ-mu hé-me-en

Уту, в горы стремлю я путь, ты ж помощником мне будь!

В горы кедров стремлю я путь, ты ж помощником мне будь!  
(ГХ, 17—18)

kalag dumu-túg ní-za-ḥe-me-en kur-ra-a-na-bi-me-en

Могуч и почитаем ты, зачем же в горы стремишься ты? (ГХ, 20)

lugal-mu za-e kur-šè u<sub>5</sub>-a m<sub>5</sub>-e uru<sub>5</sub>(?)-šè ga-u<sub>5</sub>

Господин мой, тебе — в горы, а мне в город! (ГХ, 103)

me-DU gir-gub-ba i-im-DU

Свои тайные силы у ног сложила (Ин. 16)

šu-zu šu-dù-a ba-e-ḏab<sub>3</sub>

á-zu á-lá-e ba-e-lá

Кисти твои охватят оковы,

Руки твои опутают пути (СД, 65 и сл.).

<sup>31</sup> На роль письменной традиции мне указал Г. Комороци, который в своих исследованиях шумерской литературы рассматривает последнюю с позиций влияния письменности на словесность.

конам устной традиции Гиришхуртурра на второй вопрос Аги (стк. 91—92) должен был бы ответить полным текстом описания Гильгамеша, но он ограничивается словами: «LU.ŠE lugal-mi í-te-a». Последнее, правда, можно объяснить тем, что текст мог разыгрываться и не требовал повтора. Но вот аналогичное сокращение в Ин., 308—310, где Инанна, говоря о верности Ниншубура, уже не рассказывает подробно, как во всех остальных случаях, о его действиях, но лаконично заявляет: «был в Экуре, храме Энлиля, был в Уре, в храме Нанны, был в Эреду, в храме Энки, он спас мне жизнь».

Еще более показательны сокращения повторов в СД, 200, а также, по-видимому, в самом конце текста, где действия демонов не полностью совпадают с описанием сна Думузи и толкованием этих действий Гештинанной: описания разгрома ими загона кончаются появлением пятого демона, тогда как по традиции их должно было быть по крайней мере семь<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Возможно, поэтому неверным было мое восстановление полной формулы клятвы в Ин., 263—263а, ибо она могла там присутствовать в сокращенном виде.