

# КОММЕНТАРИЙ К ПЕСНИ ПЕСНЕЙ 8, 13–14

Яков Эйделькинд

независимый исследователь  
y.eidelkind@gmail.com

**Для цитирования:** Эйделькинд Я. Комментарий к Песни песней 8, 13–14 // Библия и христианская древность. 2019. № 4 (4). С. 163–202. DOI: 10.31802/2658-4476-2019-4-4-163-202

## Аннотация

УДК 22.07 (223.9)

Эта статья — развёрнутый комментарий к последним двум стихам Песни песней, которые рассматриваются здесь как отдельное стихотворение и как эпилог книги. Сначала приводится еврейский текст с переводом, затем — построчный комментарий, разбитый на две части: «Примечания к переводу» и «Аппарат и комментарий к тексту». Далее идёт глава «Стихотворная форма» и ряд глав, посвящённых центральным образам стихотворения, его жанру и композиционной роли в Песни песней: «Сад как место действия и как символ», «Серенада», «Серенада и молитва», «Прочь!», «Превращение в оленя», «Песн. 8, 13–14 как эпилог Песни песней». В «Заключении» подводятся итоги и формулируются вопросы для дальнейшей дискуссии.

**Ключевые слова:** Песнь песней, древнееврейская поэзия, библейская филология, библейский комментарий, лирика, серенада.

## Предисловие

Около десяти лет назад я взялся за сочинение комментария к Песни песней — и почти сразу понял, что это авантюра: мне потребовались знания и навыки в таких областях (от арамеистики до теории литературы), где я, всего-навсего преподаватель древнееврейского языка<sup>1</sup>, чувствую себя в лучшем случае дилетантом. Но отступить было некуда: я уже должен был хоть что-то отдать в печать. Тогда я выбрал из черновиков всё, что по крайней мере внешне выглядело относительно готовым: комментарий к первым трём главам и часть введения. Так получилась книжка под названием «Песнь песней. Перевод и филологический комментарий к главам 1–3»<sup>2</sup>. Потом я, с чувством невыполненного долга, бросил работу над комментарием, не планируя к ней возвращаться.

Но, может быть, разговор о Песни песней стоит продолжить. Сейчас я лучше, чем десять лет назад, понимаю, насколько предварительны и фрагментарны все мои соображения. Для подобных заметок статья — формат более подходящий, чем монография. Поскольку о главах 1–3 я уже писал в книжке, то на этот раз начну с конца — с эпилога Песни песней (8, 13–14).

Сначала я привожу текст стихотворения с переводом, затем — построчный комментарий, разбитый на две части: «Примечания к переводу» и «Аппарат и комментарий к тексту». Вторая из них, отдавая дань педантизму, содержит подробный разбор технических деталей, включая разночтения между масоретским текстом и древними переводами. Читатель, интересующийся в первую очередь поэзией, может пропустить эту главу и сразу перейти к следующим, где обсуждаются форма, жанр, композиционная функция и интерпретация Песн. 8, 13–14. (Нумерация стихов Песни песней — везде по еврейскому тексту.)

## Текст и перевод

<sup>13</sup> — *О живущая в садах!*

*Спутники внимают —*

*дай мне услышать твой голос!*

הַיּוֹשֶׁבֶת בַּגַּנִּים

הַבָּרִים מִקְשִׁיבִים

לְקוֹלֵךְ הַשְּׁמִיעִינִי:

- 1 О чём предупреждаю читателя, хоть и лестно внезапно прослыть «известным библеистом и филологом». (Так аттестует меня диакон Н. Шаблевский в рецензии, опубликованной на страницах этого журнала: *Шаблевский Н., диак.* Рецензия на: Эйделькинд Я. Д. Песнь песней: перевод и филологический комментарий к главам 1–3 // Библия и христианская древность. 2019. Т. 1. № 1. С. 221–231. Я благодарен уважаемому рецензенту за щедрые похвалы и за возражения, которые я воспринимаю как приглашение к диалогу.)
- 2 *Эйделькинд Я. Д.* Песнь песней. Перевод и филологический комментарий к главам 1–3. М., 2015.

<sup>14</sup> — Прочь, мой милый!  
Стань словно газель  
или юный олень  
на горах благовонных!

בָּרְחוּ דוֹדָי  
וְדָמְהוּ־לָהּ לְצִבִּי  
אוֹ לְעֹפֶר הָאֲנָלִים  
עַל הַרֵי בְשָׁמִים:

### Примечания к переводу

**8, 13:** *О живущая в садах!* — Выражение «живущая в таком-то городе (или стране)» в библейской поэзии может означать персонифицированный город. Например, «живущая на Сионе» (Ис. 12, 6; Иер. 51, 35), подобно выражению «дочь Сиона» («дева Сион»), означает Иерусалим. В Мих. 1, 11–15 упоминаются «живущая в Шафире», «живущая в Цаанане», «живущая в Мароте», «живущая в Лахише», «живущая в Мареше», и всё это — персонификации соответствующих иудейских городов. Получается, что обращение «живущая в садах» можно понять двояко: героиня находится в садах и в то же время метонимически отождествляется с ними, это «дева Сад» (ср. Песн. 4, 12–16).

*...в садах!* — Множественное число «садов» здесь и в 4, 15; 6, 2 — поэтическая гипербола; см. далее главу «Серенада и молитва».

*Спутники...* — В Синодальном переводе: «товарищи», что по сути верно, но советское употребление слова «товарищ» размыло его смысл и изменило стилистическую окраску. Слово חֵבֵר указывает на принадлежность к определённой группе: «соратник», «сообщник», «коллега» (в Песн. 1, 6 это «другие пастухи») или даже «приверженец» (какого-либо божества, Ис. 44, 11). В раввинистическом иврите, а также в финикийском и набатейском языках это слово может означать участника религиозного братства<sup>3</sup>. Чьи «товарищи» внимают героине, в тексте не сказано: нет ни притяжательного местоимения («мои» или «твои»), ни даже определённого артикля. Может быть, имеются в виду спутники героя, пришедшие с ним и присутствующие при серенаде. Может быть, другие «приверженцы» (поклонники) героини. В прологе Песни песней голос героини сливался с хором «девушек», а в эпилоге герой взывает к ней от лица целой группы «спутников». В каком-то смысле и девушки,

3 Pope M. H. *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York, 1977. P. 693–694; Garbini G. *Cantico dei cantici*. Testo, traduzione, note e commento. Brescia, 1992. P. 287. См., например: Donner H., Röllig W. *Kanaanäische und aramäische Inschriften*. Wiesbaden, 2002. S. 159.4 (текст с английским переводом: Jongeling K., Kerr R. M. *Late Punic Epigraphy. An Introduction to the Study of Neo-Punic and Latino-Punic Inscriptions*. Tübingen, 2005. P. 39–40).

и «спутники» — это представители читателей внутри поэтического мира книги. См. далее главу «Песн. 8, 13–14 как эпилог Песни песней».

...внимают... — В оригинале поэтическое слово.

...дай мне услышать твой голос! — Почти дословный повтор строки из Песн. 2, 14.

**8, 14:** Почти дословный повтор второй части стиха 2, 17.

...газель... — Перевод «газель» для слова גַּזְלָה общепринят, подтверждается Септуагинтой (δορκάς) и этимологическими параллелями в семитских языках<sup>4</sup>. Газели — род семейства полорогих, относящийся к подсемейству настоящих антилоп. В Израиле встречаются два вида газели: *Gazella dorcas* и *Gazella gazella*. Первая живёт на пустынных равнинах, вторая — в горах<sup>5</sup>.

В Синодальном переводе גַּזְלָה обычно передаётся как «серна» (возможно, чтобы избежать иноязычного заимствования «газель»). Серны — род, относящийся к подсемейству козлов. Различные виды серн (*Capreolinae*) распространены в Европе, на Кавказе и в Малой Азии, но южнее они не обитают. В Израиле есть горные козлы (другой род того же подсемейства), но они по-древнееврейски называются иначе: לֵוַיִּת.

...юный олень... — Или: «олёненок». Поскольку герой не маленький мальчик, его логичнее сравнивать с молодым оленем, чем с детёнышем. К такому пониманию подталкивает и ближайший контекст сравнения: герой должен быстро скакать по горам, как молодой олень в расцвете сил. В то же время «олёненок» возможен в качестве ласкового эпитета, смягчающего суровость приказа.

...олень... — Речь идёт об иранской лани (*Dama dama mesopotamica*). Этот подвид лани, ныне близкий к вымиранию, в древности был распространён по всей Передней Азии, включая Палестину<sup>6</sup>.

...на горах благовонных! — Или: «на горах бальзамных деревьев». Последнее слово стиха и всей книги (בְּשֵׁבֶט) в широком смысле означает «благовоние», а в узком смысле — так называемый мекский бальзам (другие названия: иудейский, галаадский бальзам). Это вещество получают из бальзамного дерева (*Commiphora orobalsamum*), родина которого — Южная Аравия. В римское время бальзамное дерево выращивалось в Иудее: в частности, близ Иерихона и в Эн-Геди. Слово

4 *Militarev A., Kogan L. Semitic Etymological Dictionary. Vol. 2: Animal Names. Münster, 2005. S. 310–312.*

5 *Firmage E. Zoology (Fauna) // The Anchor Bible Dictionary / ed. by D. N. Freedman. New York, 1992. Vol. 6. P. 1109–1167; в частности, 1141.*

6 *Ibid. P. 1142.*

הַשָּׂדֶה встречается в Песни песней ещё шесть раз: главным образом, в центральном стихотворении книги, где героиня сравнивается с садом (4, 10.14.16; 5, 1), а также в 5, 13; 6, 2.

С «благовонными горами» ср. «мировой холм» и «ладановую гору» в 4, 6.

### Аппарат и комментарий к тексту

<sup>13</sup> הַיּוֹשֵׁבֶת לXX (ὁ καθήμενος): \*הַיּוֹשֵׁבִים Пеш (سليمة جالس) —  
מְקַשְׂבִּים לְקוֹלָהּ: пауза после \*מְקַשְׂבִּים Вульг, LXX<sup>Син</sup> (так и я раз-  
биваю на строки и перевожу)

<sup>14</sup> בְּשִׁמְיָם: \*בְּתָר לXX<sup>A, Син</sup> (κοιλωμάτων) = 2, 17

**8, 13:** הַיּוֹשֵׁבֶת — Буква י в Ленинградском кодексе не имеет дагеша, который требуется после артикля. Согласно комментарию к критическому аппарату в ВHQ<sup>7</sup>, первоначально это слово в Ленинградском кодексе было написано без буквы י и, вероятно, с дагешем в י. Потом, при вставке י, дагеш оказался под י.

הַיּוֹשֵׁבֶת *О живущая...* — Масоретское чтение поддерживается Вульгатой (quae habitas «которая обитаешь») и, по-видимому, Аквиллой и Симмахом<sup>8</sup>. Этому чтению следуют все известные мне комментаторы без исключения. В Септуагинте — причастие мужского рода (ὁ καθήμενος «живущий»); так же у Феодотиона и в Квинте. Женский род («живущая») подразумевает, что в 8, 13 герой обращается к героине, а в 8, 14 она отвечает ему. Мужской род («живущий») предполагает, что оба стиха составляют монолог героини. В Синайском кодексе перед началом стиха 8, 13 находится ремарка: η νυμφη «невеста». Хотя в других стихотворениях Песни песней герой входит в сад (5, 1) и спускается в него (6, 2), всё же сад ассоциируется в первую очередь с героиней (4, 12–16), и она скорее может быть названа «живущей в садах». Кроме того, если 8, 13–14 — монолог героини, то трудно понять, зачем она сначала просит героя подать голос (8, 13), а затем прогоняет его (8, 14).

В Пешитте — «живущие» (שלימה גלס, букв. «те, которые живут»)<sup>9</sup>. Текст Пешитты в этом и следующем стихе сильно расходится с масоретским. Первые две строки переданы так: «те, кто живут в садах

7 Biblia Hebraica Quinta 18. Megilloth. Stuttgart, 2004. S. 64\*.

8 Field F. Origenis Hexaplorum quae supersunt; sive veterum interpretum Graecorum in totum Vetus Testamentum fragmenta. Oxonii, 1875. P. 423–424.

9 Ср. также qui sedent «те, кто живут» в одной из рукописей старолатинского перевода (La<sup>169</sup>, согласно аппарату Biblia Hebraica Quinta 18. Megilloth. Stuttgart, 2004. S. 24).

и внимают тебе» (שמעו לי מלפני פה), что синтаксически, видимо, следует связывать с концом стиха 8, 12 (где речь идёт о «смотрителях» виноградника), а не с «дай мне услышать» в конце 8, 13.

מְקַבְּרִים *Спутники...* — В Септуагинте: ἑταῖροι «друзья, товарищи» (что вполне соответствует масоретскому тексту). В некоторых рукописях (например, в Синайском кодексе) ἕτεροι «другие», но это чтение, скорее всего, объясняется фонетическим совпадением αι и ε в греческом языке.

Отсутствие артикля перед מְקַבְּרִים, на первый взгляд, можно было бы списать на особенности поэтического языка: известно, что для древнееврейской поэзии в принципе характерно скупое использование артикля. Но как раз в Песни песней он употребляется примерно с той же частотой, что и в прозе<sup>10</sup>. Вероятно, отсутствие артикля и притяжательного местоимения («мои» или «твои») при מְקַבְּרִים должно создавать ощущение неопределённости референта, подталкивая читателя к перебору разных вариантов.

מְקַבְּרִים ...*внимают...* — Глагол קָשַׁב Н<sup>11</sup> употребляется в основном в поэтических текстах как синоним прозаического שמע G (однокоренной глагол שמעו Н используется в следующей строке).

לְקוֹלְךָ הַשְׁמִיעֵנִי ...*дай мне услышать твой голос!* — Масоретская акцентуация и Ватиканский кодекс Септуагинты (ἑταῖροι προσέχοντες τῆ φωνῆ σου ἀκούτισόν με<sup>12</sup>) связывают לְקוֹלְךָ «твой голос» с מְקַבְּרִים «внимают»:

10 148 раз на 117 стихов, т. е. лишь немногим реже, чем в прозаической книге Бытия (1818 раз на 1534 стиха). Для сравнения: в Псалтири (2527 стихов) артикль встречается 804 раза; в поэтических главах книги Иова (1118 стихов) — 241 раз. Разумеется, в некоторых случаях (вроде, скажем, בְּנֵי־ם) присутствие артикля отражается только в масоретской огласовке и может быть оспорено. Но на грубую оценку сравнительной частоты использования артикля это вряд ли повлияло бы.

11 Символы G и H означают породы *qal* и *hip'il* соответственно.

12 В Ватиканском кодексе нет разбиения на строки в соответствии с синтаксическим членением (*per cola et commata*). По мнению Дж. К. Трита (*Treat J. C. Lost Keys: Text and Interpretation in Old Greek Song of Songs and Its Earliest Manuscript Witnesses. A Dissertation in Religious Studies Presented to the Faculty of the University of Pennsylvania, 1996. P. 371*), это позволяет отнести «голос» к любому из двух глаголов. Однако «голос» по-гречески стоит в дательном падеже. Дательный падеж обычен при προσέχοντες (букв.: «внимающие»), но, кажется, невозможен при ἀκούτισόν «дай услышать». Глагол ἀκούτισο (по-видимому, не используемый в греческих текстах классической эпохи) в Септуагинте встречается ещё семь раз (в том числе в Песн. 2, 14 и шесть раз в других книгах). Почти всегда он употребляется с винительным падежом объекта (один раз с родительным). Изредка встречается дательный лица, которому дают услышать что-либо: ἀκούτιεις μοι ἀγαλλίασιν καὶ εὐφροσύνῃ «ты дашь услышать мне ликование и радость» (редкий рукописный вариант к Пс. 51/50, 10, наряду с основным чтением ἀκούτιεις με κτλ. «ты дашь услышать мне»: Septuaginta. Vetus Testamentum Graecum / Societatis Scientiarum Gottingensis auctoritate



per cola et commata, т. е. в соответствии с синтаксическим членением фразы<sup>14</sup>, и новая строка начинается со слова «голос»<sup>15</sup>.

Как и многие комментаторы<sup>16</sup>, я предпочитаю второй вариант членения. При этом получаем строчку הַשְּׁמִיעֵנִי אֶת־קוֹלְךָ, аналогичную строчке из Песн. 2, 14: הַשְּׁמִיעֵנִי אֶת־קוֹלְךָ. Предлог אֶת перед прямым дополнением более обычен, но в позднем древнееврейском языке вместо него часто используется предлог ל. По-видимому, такое использование ל пришло из арамейского языка. Там оно встречается начиная с имперского арамейского<sup>17</sup>.

**8, 14:** Текст этого стиха:

בְּרַחָה דוֹדִי וְדַמְה־לֶּךָ לְצָבִי אֲוֹ לְעֶפְרַיִם הָאֲזִילִים עַל הַרִי בְּשָׂמִים:

ср. с Песн. 2, 17b:

סָבַב דְּמַה־לֶּךָ דוֹדִי לְצָבִי אֲוֹ לְעֶפְרַיִם הָאֲזִילִים עַל־הַרִי בְּתָר:

וְרַחָה *Прочь...* — Букв.: «убегай». Значение «убегать, спастись бегством, идти прочь» не подлежит сомнению<sup>18</sup>: именно в таком значении глагол ברה (G) зафиксирован в Библии ещё 57 раз (Быт. 16, 6.8; 27, 43; 31, 20–22 и т. д.). Однако часто для Песн. 8, 14 предлагают противоположное значение: «беги ко мне», ссылаясь на то, что ברה (G) якобы может

14 *Treat J. C. Lost Keys. P. 393–394.*

15 Александрийский кодекс так же разбивает текст на строки, как Синайский, но при этом «голос» стоит в дательном падеже, как в Ватиканском (ἐταῖροι προσέχοντες / τῇ φωνῇ σου ἀκούσιόν με). Выбор падежа и разбиение на строки в Александрийском кодексе противоречат друг другу.

16 См. прежде всего: *Roberts D. P. Let Me See Your Form: Seeking Poetic Structure in the Song of Songs. Lanham (Maryland), 2007. P. 362–363* (с подробной аргументацией); а также, например: *Gordis R. The Song of Songs: A Study, Modern Translation and Commentary. New York, 1974. P. 102*; *Krinetzki G. Kommentar zum Hohenlied. Bildsprache und theologische Botschaft. Frankfurt am Main; Bern, 1981. S. 296*; *Fox M. V. The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. Madison, 1985. P. 176*; *Murphy R. E. The Song of Songs (Hermeneia). Minneapolis, 1990. P. 194*; *Longman III T. Song of Songs. Grand Rapids (Michigan); Cambridge (UK), 2001. P. 221.*

17 *Dobbs-Allsopp F. W. Late Linguistic Features in the Song of Songs // Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung) / ed. by A. C. Hagedorn. Berlin; New York, 2005. P. 27–77*; в частности, 52–53.

18 *Döpke J. C. C. Philologisch-critischer Kommentar zum Hohen Liede Salomo's. Leipzig, 1829. S. 222–223*; *Robert A., Tournay R., Feuillet A. Le Cantique des cantiques. Paris, 1963. P. 327*; *Assis E. Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs. New York; London, 2009. P. 258–259*; *Bloch A., Bloch C. The Song of Songs. A New Translation with an Introduction and Commentary. New York, 1995. P. 221.*

означать просто «спешить» (двигаясь в любом направлении)<sup>19</sup>. При этом ни в библейском, ни в раввинистическом иврите нет примеров на значения «прибегать» и «спешить». Жоюон пишет: «Обычное значение *убегать* явно противоречит контексту, речь может идти только о движении к Супруге, как и в параллельном отрывке 2, 17»<sup>20</sup>. Другими словами, значение «убегать» противоречит представлению Жоюона (и многих других комментаторов) о том, что героиня может или должна говорить герою, и на этом основании глаголу приписывается значение, которое не подтверждается больше ни одним примером. Ссылка на 2, 17 тоже свидетельствует не в пользу толкования «беги ко мне», а против него, поскольку и  $\text{וּבָּרָח}$  означает «иди обратно», а не «иди сюда»<sup>21</sup>. Как бы странно нам ни казалось, что героиня прогоняет героя, надо принять и объяснить этот факт, а не перетолковывать текст с точностью до наоборот.

Однокоренное существительное  $\text{קָרַח}$  означает «задвигка, засов». В одном месте (Исх. 36, 33) глагол  $\text{קָרַח}$  (G) означает функцию засова: «действовать в качестве задвигки, ходить (туда-сюда)»<sup>22</sup>. На этом основании порой предполагают, что в Песн. 8, 14  $\text{קָרַח}$  (G) имеет сексуальный смысл<sup>23</sup>. Выходит, мягко говоря, не очень убедительно.

19 Эта идея восходит, по крайней мере, к Эвальду (*Ewald H. G. A. Das Hohelied Salomos Salomos übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger. Göttingen, 1826. S. 150*). В начале XX в. её поддерживает Жоюон, ссылаясь на ряд предшественников (*Jöüon P. Le Cantique des Cantiques. Commentaire philologique et exégétique. Paris, 1909. P. 333*). Из более поздних комментаторов так считают, например, *Loretz O. Studien zur althebräischen Poesie 1. Das althebräische Liebeslied. Untersuchungen zur Stichometrie und Redaktionsgeschichte des Hohenliedes und des 45. Psalms. Neukirchen-Vluyn, 1971. S. 53; Müller H.-P. Das Hohelied // Müller H.-P., Kaiser O., Loader J. A. Das Hohelied, Klagelieder, Das Buch Ester. 4. Aufl. Göttingen, 1992. S. 1–90; в частности, 90. Список можно было бы сильно увеличить.*

20 *Jöüon P. Le Cantique des Cantiques. P. 333.*

21 *Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 375–379.*

22 Ещё в одном месте (Исх. 26, 28) то же значение имеет однокоренной глагол породы H. Идея принадлежит П. Хаупту: *Haupt P. The Book of Canticles // The American Journal of Semitic Languages and Literatures. 1902. Vol. 18. P. 193–245; Vol. 19. P. 1–32; в частности, 233. Ему следует М. Поуп (Pope M. H. Song of Songs. P. 697–698) и ещё несколько более поздних комментаторов. Помимо  $\text{קָרַח}$  «задвигки», Хаупт привлекает ещё арамейское слово  $\text{קָרַח}$  «козёл»: герой, стало быть, должен действовать то ли как задвигка, то ли (или одновременно?) как козёл. Филология получается довольно курьёзная. Я привожу здесь эти удивительные толкования не только для того, чтобы позабавить читателя, и уж точно не для того, чтобы поглумиться над упомянутыми учёными, каждый из которых вызывает у меня огромное уважение и мнению которых я в других случаях с удовольствием следую. Мне важно показать, как упорно комментаторы отворачиваются от обычного значения глагола  $\text{קָרַח}$  (G) «убегать» и к каким абсурдным результатам приводит их желание придать тексту обратный смысл.*

Септуагинта (φύγε или, если следовать Александрийскому кодексу, φεῦγε) и Вульгата (fuge) отражают текст, тождественный масоретскому, и подтверждают перевод «убегай».

Текст Пешитты, как и в предыдущем стихе, отступает от масоретского и при этом довольно тёмно. Вместо «беги прочь, мой милый», в Пешитте сказано: «и когда пришёл мой милый» (אָהַבְתִּי אֶת־אֱלֹהֵי אֲדָמָה) — или, в других рукописях: «и когда повернул мой милый» (אָהַבְתִּי אֶת־אֱלֹהֵי אֲדָמָה). Такое повествование в 3-м лице не вяжется с продолжением, где героиня (и в Пешитте, и в масоретском тексте) обращается к милому. Из двух альтернативных чтений אֶת־אֱלֹהֵי, видимо, отражает гармонизацию с 2, 17, где так передаётся כֹּחַ. Чтение אָהַבְתִּי «пришёл» предвосхищает попытки комментаторов исправить концовку книги и заменить расставание героев хэппи-эндом.

אֶת־אֱלֹהֵי... *благовонных!* — Так и в Ватиканском кодексе Септуагинты: ἀρωμάτων. Однако в Александрийском и Синайском<sup>24</sup> кодексах: κοιλωμάτων, по аналогии с 2, 17. Там в масоретском тексте: עַל־הַרֵי בָהָר «на горах с расщелинами» (?). В греческом переводе Песни песней есть целый ряд таких случаев, когда текст изменяется под влиянием похожих строк в другом месте. Например, героиня заклинает девушек Иерусалима газелями и ланями в 2, 7 и 3, 5. В 8, 4 она просто заклинает их (не сказано, кем или чем), но «газели и лани» добавлены в нескольких масоретских рукописях и в Септуагинте. В 3, 1 после «искала — найти не могла» Септуагинта добавляет: «звала — он не откликнулся», по аналогии с 5, 6. В 1, 3, вместо «от твоих благовоний сладки», Септуагинта содержит часть стиха 4, 10: «Запах масел твоих прекрасней всех благовоний!»

### Стихотворная форма

Песн. 8, 13–14 — диалог, состоящий из двух реплик-строф. Реплика героя состоит из трёх строк, реплика героини — из четырёх.

В **первой строфе** (реплике героя) все три строки имеют по два ударения:

*hayyošebet baggannim*  
*haberim maqšibim*  
*laqolék hašmi'ini*<sup>25</sup>

הַיּוֹשֶׁבֶת בַּגַּנִּים  
 חֲבֵרִים מִקְשִׁיבִים  
 לְקוֹלְךָ הַשְּׁמִיעֵינִי

24 В Синайском кодексе оно было исправлено на ἀρωμάτων (*Treat J. C. Lost Keys*. P. 352).

25 Я даю условную и упрощённую транслитерацию, которая не претендует ни на реконструкцию фонетики того времени, когда Песнь песней была написана (вероятно, ок. III в. до н. э.), ни на отражение всех особенностей масоретского или современного произношения.

Первая и вторая строки «рифмуются», заканчиваясь на *-im* (показатель множественного числа). Во второй строке это *-im* встречается дважды: в середине и в конце: *ganním — haberím maqšibím*<sup>26</sup>. Вторая и третья строки объединены ассонансом и повтором *š* и *m* в последнем слове: *maqšibím — hašmi'ini*. Эти два слова связаны и по смыслу: первое означает «внимают», второе — «дай мне услышать». Наконец, все три строки связаны аллитерацией на *š* и губные *b*<sup>27</sup>, *m*:

*š b b m*  
*b m m š b m*  
*š m*

Единственное слово, остающееся вне аллитерации на *š b m*, — это *laqolék* «твой голос». Зато внутри него повторяется последовательность *l + заднеязычный*:

*l q l k*

Фонетическое выделение *laqolék* фокусирует внимание слушателя на «твоём голосе», и недаром: голос героини — смысловой центр строфы, его жаждут услышать герой и «спутники».

**Вторая строфа** (реплика героини) начинается с двух строк, имеющих тоже по два ударения<sup>28</sup>. Следующие две строки, согласно масоретской акцентуации, имеют по три ударения:

<i>bəráh dodí</i>	בְּרָחָה דּוֹדִי
<i>udme-ləká lišbí</i>	וְדַמְה־לְךָ לִשְׁבִי
<i>ʔó laʕóper haʔayyalím</i>	אוֹ לְעֹפֶר הָאֲיָלִים
<i>ʕál haré besamím</i>	עַל תְּבִי בְּשָׂמִים:

Но можно допустить, что служебные слова *ix* «или» и *el* «на» в начале третьей и четвертой строк первоначально были, вопреки масоретской акцентуации, проклитиками. Тогда все строки имели по два ударения.

- 26 Регулярной рифмовки строк в древнееврейском стихосложении не было. В Песни песней встречаются рифмующиеся словосочетания вроде *šarór hammór* (1, 13). Иногда такие слова находятся в конце соседних строк: *hinnák yapá ʕenáyik yoním / hinnáká yapé dodí ʔap naʕím* (1, 15b–16a).
- 27 Согласный *b* традиционно произносится как *v* после гласных (*hayyošévet, haverím, maqšivím*), как *b* — после согласных (*bagganním*). Возможно, так было уже в период создания Песни песней. Аллитерация на губные присутствует и в этом случае.
- 28 При условии, что мы произносим *laqolék* с одним ударением, как и требует масоретская акцентуация.

Первые две строки второй строфы начинаются с императивов (букв.: «убегай» и «будь подобен»). Обе строки заканчиваются ударным гласным *-i*: *dodí* «мой милый» — *lišbí* «словно газель». Рифмуя «милого» с «газелью», героиня тем самым уже заставляет героя «стать словно газель».

Третья и четвёртая строки заканчиваются на *-im*: *ha'ayuálim* — *básamím*. Вторая и третья строки связаны благодаря параллелизму: «стань словно газель / или словно юный олень».

**Первая и вторая строфы** связаны друг с другом не только по смыслу, как две реплики диалога, но и благодаря «рифмам». На *-im* заканчиваются первые две и последние две строки всего стихотворения, а на *-i* — три средних строки. Получается кольцевая рифмовка (AAB BBAA).

A	היושבת בגנים
A	חברים מקשיבים
B	לקולך השמיעני:
B	בקהל דולי
B	ודמה־לך לצבלי
A	או לעפר האלים
A	על הגרי בשמים:

При этом «сады» в первой строке и «благовонные горы» в последней строке, ассоциируясь по смыслу, образуют рамку стихотворения.

### Сад как место действия и как символ

Начнём с того, как устроена сцена действия Песни песней в целом. Городское публичное пространство — улицы и площади — опасное и печальное место в Песни песней. Блуждая в лабиринте ночного города, героиня ищет и не может найти любимого, её бьют и унижают стражники (3, 2–3; 5, 6–7). На улице города нельзя поцеловать любимого, не вызвав всеобщего презрения (8, 1). Город в этих эпизодах лишён имени: это обобщённый город (в других местах — например, в контексте сравнений — упоминаются Иерусалим, Тирца и др. города).

Публичному пространству противопоставлены, во-первых, пространства внутренние, интимные, отгороженные от улицы: например, «покои» царя (1, 4), охраняемые шестьюдесятью воинами от демонического «ночного страха» (3, 7–8) или «дом матери» (3, 4; 8, 2); во-вторых, природные ландшафты: виноградники, поля, горы, леса, пустыня (1, 17; 2, 11–13; 3, 6; 7, 12–14 и т. д.).

Сад — центральный образ Песни песней уже потому, что описание сада и вход героя в сад занимают самую середину книги (4, 12 — 5, 1). Сад объединяет в себе свойства внутреннего огороженного пространства («запертый сад») и природного ландшафта.

Место действия может не только меняться от стихотворения к стихотворению (например, в 1, 2–4 это дворец, а в 1, 5–6 — виноградник). Особенно интересны случаи, когда сцена трансформируется, но так, что некоторые детали сохраняются<sup>29</sup>. Например, герой, стоявший у входа в закрытый сад (4, 12) и наконец допущенный туда (5, 1), в начале следующего стихотворения вновь стоит у закрытой двери. Дверь осталась, но закрытый сад превратился в закрытый дом (5, 2). Стражники, обходившие город (3, 3), в следующем стихотворении превращаются в охрану брачных покоев Соломона (3, 8). Иногда подобные превращения происходят даже внутри одного стихотворения. Так, стихотворение 1, 9 — 2, 3 соединяет дворцовый антураж с сельским. В 1, 12 герой назван царём, и он возлежит на ложе во время пира. Тогда стих 1, 17 («Балки нашего дома — кедры, наши стропила — можжевелики») прочитывается как описание царского дворца, кровля и стены которого сделаны из ценных пород деревьев. Но этому противоречит строка «и наше ложе зеленеет» (1, 16). Получается, что к этому моменту герои уже просто лежат на траве, в тени деревьев. Ложе остаётся, но теперь это не пиршественное ложе в царских покоях, а трава в лесу.

Один и тот же образ в Песни песней то используется как метафора, то материализуется как место действия. Героиня зовёт любимого в виноградники (7, 13), но она и сама — виноградник (1, 6); она ищет его в городе, встречает там «стражей стен» (3, 3; 5, 7), но и сама она — город (6, 4) и стена (8, 10); героиня пасёт коз на пастбище (1, 8), и её волосы — козы (4, 1; 6, 5); её свидание с героем происходит под яблоней (8, 5), и сам он — яблоня, под которой ей приятно сидеть (2, 3).

Прежде чем вернуться к Песн. 8, 13–14, обратим внимание на предшествующее стихотворение (8, 11–12). Там речь шла о двух виноградниках: винограднике Соломона и «моём винограднике». Второй виноградник, в отличие от первого, явно метафоричен: как и в 1, 6, он означает героиню<sup>30</sup>.

Песн. 8, 13–14 начинается с обращения к «живущей в садах», а заканчивается «благовонными горами». Сады и благовонные горы

29 Meredith M. Journeys in the Songscape: Reading Space in the Song of Songs. Sheffield, 2012. P. 73–83.

30 О символике виноградника см. Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 239–245, а также Эйделькинд Я. Виноградник в Песни песней. URL: <https://torah.ru/article/1012>.

здесь, в первую очередь, место действия. Метафорический виноградник из 8, 12 трансформировался в сад и при этом материализовался. Как мы видели (см. «Примечания к переводу»), выражение «живущая в таком-то городе» в библейской поэзии часто означает сам город, олицетворяемый в виде женщины. Поэтому «живущая в садах» может быть персонифицированным садом. И наоборот, сад — не только сцена действия, но и метафора. Ср. 4, 12:

*Невеста, моя сестра — запертый сад...*      הן נעול אֶחָתִּי כָּלָה

«Благовонные горы» в последней строке (8, 14) напоминают о «мировых горах» и «ладановых холмах», куда хочет подняться герой (4, 6), а также о Ливане, где помещён запертый сад в 4, 8.15. Будучи благовонными, эти горы — продолжение сада. В то же время горы и противопоставлены садам как открытое место — ограждённому. Это придаёт парадоксальный смысл приказу героини — бежать прочь от её садов, но по благовонным горам.

Некоторые комментаторы сосредоточиваются только на метафорическом аспекте сада и гор, причём ещё сужают его, понимая метафору анатомически (например, «горы» = «груди»). Но тогда почему герой должен бежать *прочь* по этим горам?<sup>31</sup> Точнее будет сказать, что сад и горы символически ассоциируются с героиней (поэтому в 4, 6 «пойти на мировые горы и ладановые холмы» означает встречу с любимой), оставаясь в то же время частью ландшафта Песни песней. Покидая героиню, герой остаётся в пределах мира Песни песней, на её «благовонных горах».

Сад — символ, а не аллегория, имеющая однозначную расшифровку, и, как свойственно символам, он многозначен. Мы не должны каждый раз «переводить» его на язык понятий. Скорее, нужно попытаться уловить основные коннотации сада и, читая текст, держать в уме не одну из них, а все сразу.

Символика Песни песней в основе своей традиционна. Коннотации некоторых образов ясны из других библейских текстов<sup>32</sup>. Однако

31 Иногда именно предполагаемое иносказательное значение «гор» служит аргументом в пользу натянутых интерпретаций глагола רָבַח «убегать» (например: *Murphy R. E. The Song of Songs (Hermeneia)*. P. 194; *Bergant D. The Song of Songs. Collegeville (Minnesota)*, 2001. P. 104–105; *Zakovitch Y. Das Hohelied. Freiburg im Breisgau*, 2004. S. 285; *Roberts D. P. Let Me See Your Form*. P. 365).

32 Например, «бегущая тень» (Песн. 2, 17; 4, 7) как символ эфемерной человеческой жизни встречается в Иов 14, 1–2; Пс. 101/102, 12; 108/109, 23; 144, 4. Уподобление женщины источнику, колодцу, каналу (Песн. 4, 12.13.15) встречается в Притч. 5, 15–16; 23, 27.

во многих случаях библейских параллелей нет или слишком мало, зато можно опереться на древневосточный и античный материал. Древнееврейская лирика была одним из ответвлений поэтической традиции Средиземноморья и Передней Азии, насчитывающей многие тысячелетия. Жанры, образы и мотивы, знакомые нам по Песни песней, встречаются уже в шумерской поэзии конца III тыс. до н. э. и египетской поэзии конца II тыс. до н. э., а затем у греческих и римских авторов. В таком случае, чтобы лучше понять смысл сада как символа в Песни песней, надо обратиться к древневосточным и античным параллелям.

На Древнем Востоке и в античном мире сад ассоциировался с любовью/эротикой<sup>33</sup>. В староаккадском любовном заклинании<sup>34</sup> дважды упоминается спуск в сад. В шумерском любовном заклинании девушка сравнивается с яблоневым садом<sup>35</sup>. Свидание Инанны и Думузи происходит в саду, где растут яблони и другие деревья<sup>36</sup>; богиня сравнивает себя с яблоневым садом, своего возлюбленного Думузи — с тенистым цветущим садом<sup>37</sup>. В новоассирийском тексте, связанном с ритуалом священного брака, богиня Ташмету приглашает своего супруга, бога Набу в сад<sup>38</sup>. В египетском стихотворении девушка говорит любимому:

На той же ассоциации основан сюжет о встрече с будущей женой возле колодца в библейских повествованиях (Быт. 29, 2–13; Исх. 2, 15–20; ср. также: Быт. 24, 11–31).

- 33 В использовании слова «любовь» применительно к древним текстам есть известная доля анахронизма: наше понятие любви сформировано европейской культурой и сложилось достаточно поздно. Ещё больше чревато недоразумениями слово «эротика»: часто эротика воспринимается как синоним (или облегчённая версия) порнографии; как минимум, что-то «18+», непременно с постельными сценами. Вероятно, для обозначения темы Песни песней или аналогичных древневосточных и античных текстов у нас нет идеального термина, так что приходится с оговорками пользоваться имеющимися.
- 34 См. *Gelb I. J.* Sargonic Texts in the Ashmolean Museum. Oxford // Materials for the Assyrian Dictionary. №. 5. P. 7–12. Более новое издание см. в электронном корпусе SEAL: Sources of Early Akkadian Literature. A Text Corpus of Babylonian and Assyrian Literary Texts from the 3rd and 2nd Millennium BCE. URL: [www.seal.uni-leipzig.de](http://www.seal.uni-leipzig.de); номер текста по SEAL: 5.0.5.1.
- 35 *Falkenstein A.* Sumerische Religiöse Texte // Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie. 1964. Bd. 56. S. 44–129; в частности, 114–115.
- 36 The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature (ETCSL) 4.08.32. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.4.08.32#>.
- 37 *Lambert W. G.* Devotion: The Languages of Religion and Love // Figurative Language in the Ancient Near East / ed. by M. Mindlin, M. J. Geller, J. E. Wansbrough. London, 1987. P. 25–39; в частности, 30.
- 38 *Nissinen M.* Love Lyrics of Nabû and Tašmetu: An Assyrian Song of Songs? // Und Mose schrieb dieses Lied auf. Studien zum Alten Testament und zum Alten Orient. Fs. O. Loretz / hrsg. von M. Dietrich, I. Kottsieper. Münster, 1998. S. 585–634; в частности, 588–590.

*Ведь я тебе принадлежу,  
 Как сад,  
 Где мной взлелеяны цветы  
 И сладко пахнущие травы.  
 Ты выкопал прохладный водоём,  
 И северного ветра дуновенье  
 Приносит свежесть,  
 Когда вдвоём гуляем у воды<sup>39</sup>.*

Проникновение в сад как эротическая метафора встречается в «кельнском эпосе» греческого поэта Архилоха (строки 15–16)<sup>40</sup>. У Катуллы<sup>41</sup> «цветок в огороженном саду» и «закрытое поле» — метафоры возлюбленной или невесты. «Сад моей девушки», более возделанный, чем сад Гесперид, упоминается в позднеантичном стихотворении из «Латинской антологии»<sup>42</sup> и, видимо, тоже имеет иносказательный смысл. Ясно, что «сад» в Песни песней имеет прямое отношение к этой традиции, поскольку и здесь девушка уподоблена саду, причём запертому саду.

Но сад в Песни песней обладает ещё несколькими важными коннотациями, помимо эротических, причём они тоже подтверждаются литературными параллелями.

Во-первых, в Песн. 4, 8–5, 1 речь идёт о саде с экзотическими растениями — таком, какие любили устраивать себе древневосточные цари (Еккл. 2, 5<sup>43</sup>). Тогда это элемент царского антуража, в одном ряду с царскими покоями (Песн. 1, 4) или паланкином (3, 9–10).

Во-вторых, сад ассоциируется с Эдемом, местом обитания Яхве. Сад Яхве иногда отождествляли с кедровым лесом на Ливане (Пс. 104/103, 16; Иез. 31). Представление о заповедном ливанском лесе как месте

39 Пер. В. Потаповой (Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 80; ср. также С. 81–83).

40 Ярхо В. Н. Новый эпос Архилоха // Вестник древней истории. 1982. № 159/1. С. 64–80; в частности, 66, 68.

41 В стихотворениях 62 (строка 39) и 68 (строка 67). Латинский текст стихотворений Катуллы см., например, по: Catullus / ed. with a text. and interpr. comm. by D. F. S. Thomson. Toronto, 1997. P. 145, 173; рус. пер.: Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций / под ред. Ф. Петровского. М., 1963. С. 95, 122.

42 Стихотворение 885: Anthologia Latina sive poesis latinae supplementum / rec. A. Riese. Lipsiae, 1870. Pars 1. Fasc. 2. P. 310.

43 Munro J. M. Spikenard and Saffron. A Study in the Poetic Language of the Song of Songs. Sheffield, 1995. P. 102–104; James E. T. Landscapes of the Song of Songs: Poetry and Place. Oxford, 2017. P. 69–72. О саде как символе власти: Meredith M. Journeys in the Songscape: Reading Space in the Song of Songs. Sheffield, 2012. P. 108–116.

обитания богов мы находим и в месопотамских текстах. В аккадском эпосе о Гильгамеше это «гора кедра, жилище богов, престол Ирнины» (V, 1, 6), т. е. богини Иштар. Здесь происходит и свидание богини с её «братом» Уту<sup>44</sup>. Сад в Песн. 4, 8–5, 1 тоже помещается на Ливане (4, 8.11.15). В Песн. 4, 11 (непосредственно перед описанием сада) встречается пара «мёд и молоко», тоже отсылающая к образам рая. «Страной, источающей молоко и мёд», в Библии называется Ханаан (Исх. 3, 8.17; 13, 5; 33, 3; Лев. 20, 24 и др.). В «Вакханках» Еврипида<sup>45</sup> земля течёт молоком, вином и мёдом, когда приходит Дионис. Подобно райскому саду, закрытому для смертных, заперт и сад Песни песней (хотя герой и попадает туда в 5, 1 и 6, 2).

В-третьих, сад — соединение природы и человеческого творчества, а также место, ограждённое от повседневных забот, от прозы жизни. Это, возможно, делает его подходящей метафорой для самой Песни песней, её поэтического мира, созданного при помощи слова<sup>46</sup>. Ср. сад Филета, где играет Эрот, в греческом пасторальном романе Лонга «Дафнис и Хлоя»<sup>47</sup> — тоже металитературный сад, служащий моделью романа<sup>48</sup>. Поэтому голос героини, живущей в садах и отождествляемой с садом, можно понять как голос самой Песни песней: это его хотят услышать в 8, 13.

Итак, сад — место действия и символ. Как символ он отсылает и к эротике, и к царской роскоши, и к райскому саду, и, вероятно, к словесному саду поэзии. Героиня — сад, потому что она возлюбленная, потому что царь привёл её в свой чертог (1, 4) и потому что она подобна раю для героя. Песнь песней — тоже сад, потому что это поэзия, притом поэзия эротическая и по-царски изысканная.

## Серенада

Герой в Песн. 8, 13 зовёт возлюбленную и хочет услышать её голос. Она в 8, 14 откликается, но отсылает его прочь. И сама ситуация, и текст обеих реплик напоминают диалог Песн. 2, 8–17. Там герой появляется

44 ETCSL 4, 32.f, строки 39–43.

45 Строка 141. Греч. текст см.: *Euripides. Bacchae* / ed. with intr. and comm. by E. R. Dodds. Oxford, 1960. P. 8.

46 *Landy F. Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield, 2011. P. 179, 196; *James E. T. Landscapes of the Song of Songs*. P. 13, 66.

47 Книга 2, главы 3–4 (греч. текст: *Longus. Daphnis and Chloe* / trans., intr. and comm. by J. R. Morgan. Oxford, 2004. P. 52, 54).

48 Как отмечает Дж. Р. Морган (*Longus. Daphnis and Chloe*. P. 5, 14–15, 177–178).

возле дома героини и зовёт её выйти. Он жалуется на недоступность героини, просит ее выглянуть и отозваться («дай услышать твой голос», 2, 14). Она в ответ велит ему исчезнуть почти в тех же выражениях, что и в 8, 14.

Песню, в которой герой, стоя у дверей недоступной возлюбленной, умоляет её отозваться, можно назвать серенадой. Серенада хорошо известна не только у романских народов южной Европы, но и в Греции и Риме античной эпохи<sup>49</sup>. Есть примеры серенады и в египетской лирике II тыс. до н. э.<sup>50</sup>

Лирический герой серенады либо просит любимую впустить его (как в Песн. 5, 2 и в большей части античных серенад), либо, наоборот, зовет её выйти к нему (как в Песн. 2, 10–13 и в некоторых античных текстах<sup>51</sup>).

Возлюбленная в античной серенаде обычно жестока: не впускает, не выходит и даже не откликается на зов. Лирический герой лежит у закрытых дверей, его поливает дождь, он мёрзнет и страдает. Вот начальные строки эпиграмм Каллимаха (ок. 305–240 гг. до н. э.) и Асклепиада (начало III в. до н. э.), в которых воспроизводится ситуация серенады:

- 49 Античной серенаде посвящена монография *Copley F. O. Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*. Madison, 1956; многие страницы в монографии *Cairns F. Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, 1972 (см. указатель s. v. komos) и ряд статей, в том числе *Вальтер А. К.* вопросу о римском Παρακλαυσίθυρον // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. № 47. С. 381–407; *Меликова-Толстая С. В.* Серенада в античной литературе // Известия АН СССР. 1929. С. 549–573; *Copley F. O.* On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1942. № 73. P. 96–107; *Burck E.* Das Paraclausithyron // *Idem.* Vom Menschenbild in der Römischen Literatur. Heidelberg, 1966. S. 244–256; *Yardley J. C.* The Elegiac Paraclausithyron // *Eranos*. 1978. Vol. 76. P. 19–34; *Фрейденберг О. М.* Этюды по семантологии литературных форм // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 704–718; *Брагинская Н. В.* Песнь горизонта // Лотмановский сборник. М., 1995. Т. 1. С. 719–731; *Cummings M. S.* The Early Greek Paraclausithyron and Gnesippus // *Scholias*. 2001. Vol. 10. P. 38–53. Термин «серенада» в классической филологии употребляется редко (но ср. заглавие статьи С. В. Меликовой-Толстой: «Серенада в античной литературе»). Чаще современные филологи называют античную серенаду словом παρακλαυσίθυρον «плач у дверей», которое встречается в греческой литературе лишь однажды (*Plutarchus. Amatorius* 753 B; см.: *Plutarch. Moralia*. Cambridge (Mass.); London, 1961. P. 330).
- 50 О египетской серенаде см.: *Fox M. V.* The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. Madison, 1985. P. 282–283. Переводы текстов и комментарии: *Ibid.* P. 75–77. Переводы на русский язык: Поэзия и проза Древнего Востока. С. 90–91.
- 51 См., например, 11-ю идиллию Феокрита, 43–66. Греческий текст: *Theocritus* / ed. by A. S. F. Gow. Cambridge, 1952. Vol. 1. P. 88, 90; рус. пер.: *Феокрит. Моск. Бион.* Идиллии и эпиграммы / пер. и комм. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958. С. 57–58.

Οὕτως ὑπνώσαις, Κωνώπιον, ὡς ἐμὲ ποιεῖς  
κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις·

*Пусть и тебе так же спится, Конопион, как на холодном  
Этом пороге ты спать здесь заставляешь меня!*  
(«Палатинская антология» V, 23, 1–2<sup>52</sup>)

Νύξ μακρὴ καὶ χειμῶν, μέσην δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει  
κατὰ τὸν πᾶρ προθύροις νίσσομαι ὑόμενος...

*Долгая ночь, середина зимы и заходят Плеяды.  
Я у порога брожу, вымокший весь под дождём...*  
(«Палатинская антология» V, 189, 1–2<sup>53</sup>)

Похожие жалобы мы слышим и в одной из серенад Песни песней (5, 2):

<i>Открой мне, сестра моя, подруга, голубка моя безупречная!</i>	פְתַח־לִי אֶחְתִּי רַעֲיָתִי יוֹנֵתִי תְּמִימִי
<i>Ночная роса — на моих волосах, кудри мои намокли!</i>	שָׁרָאֵשׁ נִמְלֵא־חֹטֶל קַנְזֻזֵתִי רַעֲיָתִי לְיָלֵה:

Песн. 2, 8–17, 5, 2–3 и 8, 13–14 — наиболее очевидные примеры серенады в Песни песней<sup>54</sup>, но, вероятно, не единственные. В 4, 1–7 герой описывает лицо возлюбленной и её грудь, как будто видит только верхнюю часть её тела. Комментаторы предполагают здесь связь с мотивом

52 Греческий текст по Anthologia Graeca / hrsg. von H. Beckby. 2. Aufl. München, 1965. Bd. 1. S. 270. Цитируемый перевод принадлежит Л. В. Блумену (Греческая эпиграмма / сост. Ф. Петровский, Ю. Шульц. М., 1960. С. 95).

53 Ibid. S. 356; перевод Блумену: Греческая эпиграмма. С. 74.

54 Видимо, впервые на сходство Песн. 2, 9–14 и 5, 2 с античной серенадой указала О. М. Фрейденберг в докладе «Παρακλαυσίθρον» на кафедре классических языков ЛИФЛИ 21 января 1935 г. Конспект доклада вместе с черновым наброском был опубликован лишь в 1995 г. (Фрейденберг О. М. Этюды по семантологии литературных форм. С. 704–713). Никакого влияния на западных исследователей Песни песней это наблюдение оказать не могло. «Открытие» серенады в Песни песней было заново сделано Г. Герлеманом в середине 1960-х гг. (Gerleman G. Ruth. Das Hohelied. 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn, 1981. S. 123, 164; первое издание вышло в 1965 г.). Вслед за Герлеманом и другие комментаторы стали рассматривать Песн. 2, 9–14 и 5, 2 как примеры серенады. Из недавних работ см.: Barbiero G. Song of Songs. A Close Reading. Leiden, 2011. P. 14; Hagedorn A. C. Jealousy and Desire at Night. Fragmentum Grenfelianum and Song of Songs // Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung) / ed. by A. C. Hagedorn. Berlin; New York, 2005. P. 206–227; в частности, 210–211 и в особенности, Gerhards M. Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung. Leipzig, 2010. S. 53–61, где даётся подробный обзор античных параллелей.

«женщины в окне», распространённым в древневосточном искусстве. Если героиня — «женщина в окне», а влюблённый смотрит на неё с улицы, то его монолог — по сути тоже серенада. Можно считать серенадой и речь героя в 4, 8–16. В 4, 12 возникает образ «запертого сада» и «закрытой двери». Важнейший мотив серенады узнаваем и здесь: любимая недоступна, дверь заперта. Цель серенады — добиться, чтобы дверь открылась.

### Серенада и молитва

Обращение «живущая в садах» (8, 13) звучит странно. Героиня находится сразу в нескольких садах? Часто посещает по очереди разные сады? Конечно, можно сказать, что это поэтическое множественное число — одно из проявлений гиперболического стиля, характерного для лирики. Это будет правильно, но недостаточно.

В Песн. 4, 8 (тоже в начале серенады) герой зовёт возлюбленную:

<i>Ко мне с Ливана, невеста,</i>	אֲתִי מִלְכָּבוֹן כְּלָהּ
<i>ко мне с Ливана приди!</i>	אֲתִי מִלְכָּבוֹן תְּבוֹאִי
<i>Взгляни с Аманской вершины</i>	תְּשׁוּרִיו מִרֹאשׁ אֲמֹנָה
<i>с вершин Хермона, Сенира,</i>	מִרֹאשׁ שֵׁנִיר וְחֶרְמוֹן
<i>примчись<sup>55</sup> из логова львов,</i>	מִמְעֻנֹת אַרְיֹת
<i>по горным тропам пантер<sup>56</sup>.</i>	מִסְתְּרֵי נְמָרִים:

Горы — символ недоступности героини. Но почему она находится сразу и на Ливане, и на Амани, Хермоне, Сенире? Правда, некоторые из этих названий могут быть синонимами или означать горы, находящиеся поблизости друг от друга<sup>57</sup>. Но перечень гор создаёт ощущение, что говорящий старается перебрать все возможности: «приди ко мне, где бы ты ни находилась: на Ливане, на Амани, на Хермоне или на Сенире». Такой призыв с перебором разных локализаций (или, в других случаях, имён самого адресата) напоминает молитву или заклинание. Во Втор. 33, 2 Яхве приходит с Синая, сияет с Сеира и гор Парана и т. д.,

55 «Взгляни» и «примчись» — двойной перевод глагола *šwr*. Здесь обыгрывается омография двух глаголов: «смотреть» и «прыгать, бежать». Оба подходят по контексту. Хотя герой говорит о Ливане и Хермоне, в реальности он стоит у закрытой двери своей любимой (4, 12). В такой ситуации понятна не только просьба спуститься к нему, но и просьба выглянуть в окно, как в 2, 14. Перевод «примчись» (букв.: «прыгай, беги») согласуется с последними строками стиха, где героиня уподоблена львам и пантерам.

56 Букв.: «с гор пантер».

57 Втор. 3, 9 отождествляет Сенир с Хермоном. Оба названия (а также Амани) относятся к Антиливанскому хребту или его частям. Этот хребет идёт параллельно Ливанскому хребту.

и здесь перебор топонимов имеет, мне кажется, тот же смысл — обеспечить явление божества, упомянув как можно больше мест его обитания.

Итак, призывая героиню сойти с Ливана, Амана и т. д., серенада в Песн. 4, 8 имитирует язык молитвы и заклинания<sup>58</sup>. Ещё заметнее связь серенады с молитвой в следующем примере из древнеегипетской лирики (XII в. до н. э.)<sup>59</sup>:

*Ночью<sup>60</sup> я проходил мимо её дома.  
Я постучал, но мне не открыли, —  
Превосходная ночь для привратника.  
О засов, я хочу отомкнуть тебя!  
Дверь! Ты судьба моя,  
Ты мой добрый дух.  
Там, внутри, для тебя зарежут быка.  
В жертву твоему могуществу, о дверь!  
На закланье принесут длиннорогого быка — тебе, дверь!  
Короткогого быка — тебе, замок!  
Жирного гуся — вам, петли!  
Жир — тебе, ключ!*

Героиня, как обычно в серенаде, жестокосердна. Но, вместо того чтобы умолять её самоё, влюблённый начинает умолять её дверь, обещая принести ей жертвы как божеству.

Подобные «молитвы», причём тоже обращённые к двери, типичны для римской серенады. У Плавта (III–II вв. до н. э.) влюблённый так умоляет или заговаривает дверные замки своей любимой:

*pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,  
vos amo, vos volo, vos peto atque opsecro,  
gerite amanti mihi morem, amoenissumi,  
fite causa mea ludii barbari,  
sussilite, opsecro, et mittite istanc foras  
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.*

- 58 См. прежде всего *Keel O. Das Hohelied. Zürich, 1992. S. 145–148; Müller H.-P. Das Hohelied. S. 45–46; Barbiero G. Song of Songs. P. 200–201.* Львы и пантеры — это животные, с которыми ассоциировались древневосточные богини. О заповедном лесе Ливана, который, по представлениям древних, принадлежал божествам, см. выше главу «Сад как место действия и как символ». Героиня, обитающая на Ливане в окружении львов и пантер, уподобляется богине.
- 59 Перевод А. А. Ахматовой (Поэзия и проза Древнего Востока. С. 90–91); ср. более новый перевод Фокса: *Fox M. V. The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. P. 75.*
- 60 У Фокса (*Ibid. P. 75–76*): «вне себя, в затуманенном состоянии» (*befogged, in a daze*).

*Эй, крюки! Вам, крюки, шлю привет всей душой!  
 Вас люблю, вас хочу, вас прошу, вас молю!  
 Я влюблён: дайте мне сласть утех! Чудные!  
 Для меня бросьтесь в пляс варварский, дайте вдруг  
 Вверх прыжок: пусть она выйдет к нам из дверей,  
 Страсть моя, боль моя, что пьёт кровь из меня.*

(«Куркулион», 147–152<sup>61</sup>)

Овидий определяет суть серенады словами *postibus et durae supplex blandire puellae* «с мольбой взывать к дверным косякам и непреклонной девушке»<sup>62</sup>. Вот две цитаты из старших современников Овидия — Тибулла и Проперция, писавших в конце I в. до н. э. В обоих случаях влюблённый обращается к двери:

*te meminisse decet, quae plurima voce peregrini  
 supplice, cum posti floridaserta darem.*

*Помнить должна ты о том, что в слёзных молениях поведал  
 Я, гирляндой цветов твой оплетая косяк.*

(Тибулл 1, 2, 13–14<sup>63</sup>)

*at tibi saepe novo deduxi carmina versu,  
 osculaque innixus pressa dedi gradibus.*

*Я ль не часто тебе по-новому складывал песни?  
 Я ль по ступеням не полз, жарко лобзая тебя?*

(Проперций 1, 16, 41–42<sup>64</sup>)

Теперь, убедившись, что имитация молитвы характерна для жанра серенады, вернёмся к «живущей в садах» в Песн. 8, 13. Во-первых, множественное число «садов» может играть отчасти ту же роль, что перечень гор в Песн. 4, 8 или Втор. 33, 2: герой закликает героиню откликнуться не просто из того сада, который он видит перед собой, а из любого сада, где бы она ни находилась. Во-вторых, «живущая в садах» воспринимается как обобщённая характеристика, атрибут героини: как будто

61 Латинский текст по: *Plautus. Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses* / ed. and transl. by W. de Melo. Cambridge (Mass.); London, 2011. P. 204; рус. пер.: *Тит Макций Плавт. Комедии* / пер. А. Артюшкова. М., 1997. Т. 2. С. 173.

62 «Наука любви» 2, 527. Латинский текст по: *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Facie Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris* / ed. E. J. Kenney. Oxonii, 1961. P. 161.

63 Латинский текст по: *Tibulli aliorumque carminum libri tres* / ed. I. P. Postgate. Oxonii, 1906. P. 4; рус. пер. Л. Остроумова: Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. С. 162).

64 Латинский текст по: *Sexti Properti Elegos / critico apparatus instructos* ed. S. J. Heyworth. Oxonii, 2007. P. 25; рус. пер. Л. Остроумова: Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. С. 277).

героиня не просто находится сейчас в саду, а обязательно пребывает во всех садах, словно дух сада.

Кстати, и само использование причастия в обращении может напомнить гимны, в которых перечисляются атрибуты божества. Ср., например:

Закутавшийся в свет, словно в плащ,	עֲטֹה־אֹר כְּשֶׁלֶמָה
раскинувший небо, словно шатёр,	נוֹטֵה שָׁמַיִם כְּרִיעָה:
соорудивший себе чертоги над водами,	תִּמְקְרָה בְּמַיִם עֲלֵי־תַיִו
сделавший облака колесницей себе,	הַשָּׁמַיִם־עֲבִיבִים רֶכֶב־וֹ
летающий на крыльях ветра,	הָמַהֲלֵךְ עַל־כַּנְפֵי־רוּחַ:
взявший ветры себе в посланцы,	עֹשֶׂה מְלָאָכָיו רוּחֹת
в слуги себе — огонь горящий.	מְשַׁרְתָּיו אֵשׁ לֹהֵט:
	(Пс. 104, 2-4) <sup>65</sup>

Если изложенные выше соображения об эпитете «живущая в садах» справедливы, то реплика героя в Песн. 8, 13, как и многие серенады, стилистически напоминает молитву или заклинание. Звуковые повторы и рифмы, отмеченные выше<sup>66</sup>, поддерживают этот эффект. Герой не просто зовёт недоступную героиню, а силой слова вызывает её явление.

### «Спутники»

Вместе с героем голосу его возлюбленной внимают הַבְּרִיִּים «спутники», или «товарищи», «приверженцы», причём не сказано, чьи это הַבְּרִיִּים: героини или героя. Иногда предполагают, что имеются в виду потенциальные соперники героя, которых он опасается<sup>67</sup>. Это возможно, но соперничество

65 См. также подобные перечни причастий в Ам. 4, 13; 5, 8; 9, 6; Ис. 44, 24-28. Ср. Иер. 22, 23, где пророк иронически обращается к гордому Иерусалиму, пародируя тот же торжественный язык молитвы: מִקְנֵתֵי בִלְבָנוֹן יִשְׁבֶּה בְּאֲרָזִים «О живущая на Ливане, гнездящаяся на кедрах...».

66 См. главу «Стихотворная форма».

67 Например: Rudolph W. Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder. Berlin, 1970. S. 186; Krinetzki G. Kommentar zum Hohenlied. S. 232; Loretz O. Studien zur althebräischen Poesie. S. 53. Эта идея восходит по крайней мере к Аврааму Ибн Эзре (1089-1167). Процитирую вторую редакцию его комментария:

כשאת יושבת בגנים שיש בתוך הכרם אל תרימי את קולך כי חברים יש לי והם מקשיבים לקולך  
«Когда ты *сидишь в садах*, находящихся внутри виноградника, не говори громко, ведь у меня есть *товарищи*, и они *внимают тебе*».

(Комментарии Ибн Эзры и др. традиционных еврейских экзегетов цитируются здесь и далее по: Mikraot Gedolot HaKeter — Biblia Rabbinica. Bar-Ilan University, 2009. [Electronic edition]).

никак не проявляется в тексте. Герой не противопоставляет себя прочим םײַרײַן, а отождествляет себя с ними: как они жаждут услышать героиню, так и он.

Другие комментаторы думают, что это друзья героя, перед которыми он хочет похвастаться своей девушкой. Она обижается и прогоняет его<sup>68</sup>. Но хвастовство точно так же приходится вчитывать в стихотворение, как и соперничество: в тексте нет никаких указаний ни на то, ни на другое. Недоступность героини, как мы видели, типична для серенады, поэтому нет необходимости предполагать, что герой её чем-то обидел.

Поставим вопрос так: могут ли םײַרײַן принадлежать к шаблону серенады? В античной литературе серенада тесно связана с традицией комоса (κῶμος) — шумного гулянья после пира, когда целая компания молодых людей могла отправиться к девушке или мальчику. Стуча в двери и распевая песни, они требовали впустить их<sup>69</sup>. Подобный визит описывается у Феокрита:

ἦνθον γάρ κεν ἐγώ, ναὶ τὸν γλυκὺν ἦνθον Ἔρωτα,  
ἢ τρίτος ἢ ἐτέταρτος ἐὼν φίλος αὐτίκα νυκτός,  
μᾶλα μὲν ἐν κόλλοισι Διωνύσοιο φυλάσσω,  
κράτι δ' ἔχων λεύκαν, Ἴρακλέος ἱερὸν ἔρνος,  
πάντοθε πορφυρέαισι περὶ ζώστραισιν ἐλκτάν.

*Да, я и сам бы пришёл, в том клянусь я Эросом сладким!  
Трое или четверо нас; мы сегодня же ночью пришли бы,  
Яблоки, дар Диониса, припрятавши в складках накидок,  
В светлых венках тополёвых; священные листья Геракла  
Мы бы украсили пышно, пурпурную лентой обвивши.*

(Идиллия 2, 118–123<sup>70</sup>)

Может быть, присутствие «спутников» в Песн. 8, 13 — традиционный мотив, свойственный древней средиземноморской серенаде и восходящий к подобному гулянью-комосу. Другое объяснение роли «спутников» (не исключаяющее первого, а дополняющее его) см. ниже в главе «Песн. 8, 13–14 как эпилог Песни песней».

68 Graetz H.-H. Schir Ha-Schirim oder das Salomonische Hohelied übersetzt und kritisch erläutert. Wien, 1871. S. 217; Zakovitch Y. Das Hohelied. S. 284–285.

69 Copley F. O. Exclusus Amator. P. 4–5. Именно словом κῶμος и его производными греки чаще всего и обозначали серенаду, не разделяя приход к дверям возлюбленной (-ого) и собственно серенаду.

70 Греческий текст по: Theocritus. P. 24; рус. пер. М. Е. Грабарь-Пассек: Феокрит. Моск. Бион. С. 19.

### «Прочь!»

Античные серенады — в основном монологи: их недоступные и суровые адресаты обычно молчат. Но Песн. 8, 13–14 — диалог (по крайней мере, так понимает текст огромное большинство комментаторов<sup>71</sup>). Песн. 8, 14 содержит ответ героини. Но она и здесь недоступна, как обычно в серенадах и, в частности, в серенадах Песни песней. Только в 4, 16 героиня отвечает приглашением войти<sup>72</sup>; в других случаях она (по крайней мере поначалу) не хочет встать с постели (5, 3) или просто велит влюблённому исчезнуть (2, 17). И здесь тоже она, в отличие от 4, 16, не приглашает любимого в «сад», а отсылает прочь.

Правда, глагол פָּרַח (букв.: «убегай») трактуется комментаторами весьма различно. В чём причина? Только ли в том, что текст не соответствует ожиданиям комментаторов и они пытаются разными способами уклониться от прямого смысла фразы? Или дело (хотя бы отчасти) в смысловой неопределённости текста, в характерной для поэзии многозначности?

Ясно, что отказ героини от свидания очень многих комментаторов не устраивает<sup>73</sup>. Иначе трудно понять, почему хорошо известному глаголу פָּרַח «убегать» они приписывают несуществующие значения вроде «прибегать», «спешить», «совершать движения, напоминающие задвижку».

Но и среди тех, кто исходит из обычного значения этого глагола, нет согласия. Откуда герой должен убежать: от героини<sup>74</sup> или, наоборот, от «спутников» и вообще посторонних (чтобы встретиться с ней

71 Ибн Эзра думает, что Песн. 8, 14 содержит не реальный, а воображаемый или желательный ответ героини: דודי ברך דודי השמיני ואמרי לי ברך דודי «дай мне услышать и скажи мне: Прочь, мой милый». Герой, по Ибн Эзре, подсказывает героине прогнать его только для виду, чтобы обмануть соперников: שלא ירגישו שאני עמך בתוך הגן «чтобы они не поняли, что я с тобой в саду» (цитирую по первой редакции комментария). Хотя это прочтение неправдоподобно, оно интересно тем, что делает 8, 13–14 классической серенадой-монологом.

72 В античной литературе такой исход — тоже редкость. Но ср. диалог гетеры и юноши из «Женщин в народном собрании» Аристофана (952–975), где гетера начинает звать юношу даже раньше, чем слышит его серенаду.

73 Ср. признание Д. Ф. Робертса: «The problem is that the woman does not say what many interpreters feel she should have said in response to such an invitation» (Roberts D. P. Let Me See Your Form. P. 365).

74 Среди средневековых еврейских экзегетов так понимает текст Иосиф бен Шимон Кара (ок. 1065 — ок. 1135):

ברך לך דודי ודמה לך לצבי לרוץ שם על הרי בשמים לטייל שם עד אותה  
שעה שיפוח היום ויתחמם לרוח היום אז תבוא אלי

наедине)?<sup>75</sup> И если всё-таки он должен убежать от героини, то по-настоящему или только для отвода глаз, чтобы обмануть соперников?<sup>76</sup> Наконец, если героиня всерьёз прогоняет его, то чем это объяснить? Может быть, она сердится, что он привёл «спутников»? Стесняется и боится посторонних глаз?<sup>77</sup>

Прежде всего, на мой взгляд, лучше отказаться от всех гипотез об особом значении *חבר* в Песн. 8, 14. Далее, я не вижу в тексте указаний ни на то, что героиня хитрит и посылает герою тайные знаки, непонятные «спутникам», ни на то, что она сердится или стесняется. В пользу того, что она боится встречи со «спутниками», на первый взгляд, может говорить параллель в Песн. 1, 7:

Скажи мне, о мой любимый,	הַגִּידָה לִי שְׂאֵהֲבָה נִפְשִׁי
где ты пасёшь скот,	אֵיכָה תִרְעֶה
где отдыхаешь с ним в полдень,	אֵיכָה תִרְבִּיז בְּצִהָרִים
чтобы я не блуждала <sup>78</sup>	שְׁלֵמָה אֶהְיֶה כְּעֹטֶה
возле стад твоих товарищей.	עַל עֲדְרֵי חֲבָרֶיךָ:

Здесь «товарищами» (*חברים*), как и в 8, 13) названы другие пастухи — не обязательно друзья, но, так сказать, коллеги героя. Героиня опасается (или угрожает?), что попадёт к ним, не найдя героя. Но в Песн. 8, 13–14 ситуация другая: герой и «товарищи» присутствуют одновременно, и риска потеряться нет.

Общая проблема целого ряда объяснений (героиня сердится, стесняется, хитрит), как мне кажется, в том, что все они подходят

*«Прочь, мой милый! Стань словно газель, чтобы бегать на горах благовонных — гулять там до тех пор, пока не повеет день и не станет тепло от дневного ветра: тогда придёшь ко мне».*

Характерно, что и этот комментатор добавляет от себя отсутствующее в тексте обещание свидания.

- 75 Второй вариант предлагается довольно часто. Так толкуют Рашбам (Шмуэль бен Меир, ок. 1080 — ок. 1174), Исаия из Трани (XIII в.), а из современных комментаторов, например, *Fox M. V. The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. P. 177; Longman III T. Song of Songs. P. 222; Roberts D. P. Let Me See Your Form. P. 365.*
- 76 Так уже у Ибн Эзры (см. сноску 71). Согласно О. Келю (*Keel O. Das Hohelied. S. 257*), аллюзии на другие стихотворения Песни песней делают разговор героя и героини в Песн. 8, 13–14 непонятным для непосвящённых, т. е. для «спутников»: они думают, что героиня прогоняет героя, а на самом деле она приглашает его. Ср. также *Zakovitch Y. Das Hohelied. S. 285.*
- 77 *Graetz H.-H. Schir Ha-Schirim oder das Salomonische Hohelied. Wien, 1871. S. 217; Assis E. Flashes of Fire. P. 258.*
- 78 Такова наиболее правдоподобная интерпретация *תַּחֲוֵי*. См.: *Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 254–258.*

к лирическому тексту как к фрагментарному повествованию. Они пытаются заполнить сюжетные лакуны. Что произошло перед началом диалога? Что будет после? В чём источник конфликта? Как он разрешится? И т. д. Но лирическое стихотворение — это не новелла в стихах. В лирике может изображаться действие, но и в этом случае оно не доминирует так, как в повествовании<sup>79</sup>. Фрагментарность — одна из основных жанровых особенностей лирики. Поэтому восстановление сюжетных лакун здесь часто непродуктивно, да и само понятие сюжета применимо лишь с оговорками.

Кроме того, нет необходимости искать какие-то особые причины для отказа. Поскольку неприступность героини — тоpos серенады, то дополнительных психологических объяснений здесь не требуется.

И всё-таки в последней строке есть парадокс, который не вчитан, а присутствует в тексте. Герой должен покинуть «сады», в которых «живёт» (и с которыми отождествляется) героиня; но куда она отправляет его? На «благонные горы». Как мы видели, горы противопоставлены «садам» (как открытое пространство закрытому), но и сливаются с ними: это горы-сад, где растут благонные деревья. Герой уходит, но остаётся<sup>80</sup>. В определённом смысле его расставание с героиней невозможно: они оба — часть мира Песни песней, который и описывается как «благонные горы» и «сады».

В этом смысле верно, что герою предстоит спрятаться от посторонних, от «спутников», то есть от нас, читателей, в глубине книги, подошедшей к концу. Но здесь мы говорим уже не об изображённом в тексте событии («по сюжету» герой, конечно, убегает от героини, а не от нас), а о событии дочитывания книги до конца.

### Превращение в оленя

Прогоняя героя, героиня велит ему «стать словно газель или юный олень». Оба животных ассоциируются с быстротой. Ср. формулу *לַיְהוָה רַגְלֵי מִשְׁנֵה לַיְהוָה* «делает мои ноги такими, как у оленя» (Пс. 18, 34 = 2 Цар. 22, 34, Авв. 3, 19), а также Притч. 6, 5:

79 Culler J. *The Language of Lyric // Thinking Verse*. 2014. Vol. 4/1. P. 160–176; в частности, 162–163; Dobbs-Allsopp F. W. *On Biblical Poetry*. Oxford, 2015. P. 184–189.

80 Ср.: Barbiero G. *Song of Songs*. P. 500–502. Барбьеро даёт парадоксу психологическое объяснение: любовь предполагает разлуку, дистанцию, которая позволяет каждому из любящих оставаться самим собой.

Спасайся, как олень — из рук [охотника],  
как птица — от ловца.

תִּצַּל כַּצִּבְיָ מִיַּד  
כַּצְּפוֹר מִיַּד יְקוֹשׁ

Развёрнутое сравнение возлюбленного с газелью мы находим в египетской лирике Нового царства:

*Ах, если бы ты устремился к Сестре,  
Подобно газели, мчащейся через пустыню, —  
Ноги её устали, тело её ослабело,  
Всю её охватил страх.  
Охотники гонятся за ней, собаки окружили её,  
Она не видна в облаке пыли,  
Место отдыха — только помеха в её бегстве,  
А река стелется дорогой перед ней<sup>81</sup>.*

Здесь тоже газель упоминается прежде всего как быстро бегущее животное.

Таким образом, суть приказа, говоря прозаически, сводится к следующему: «убегай отсюда, и как можно быстрее». Но при таком «переводе» поэзии на язык прозы всегда теряется важная часть смысла.

Во-первых, героиня не просто сравнивает скорость убегающего человека со скоростью газели и оленя. Требование «стань как газель» здесь и в 2, 17 как бы превращает человека в животное, и героиня здесь напоминает Цирцею. Мы видели выше, что герой вызывал героиню словами, отчасти напоминающими молитву или заклинание. Ответ героини в свою очередь ассоциируется с магическим заклятьем. Превращение достигается силой слова, во многом — за счет созвучия слов *dodī* «мой милый» и *lišbí* «словно газель», поставленных в конце строк.

Во-вторых, нужно учесть эротические коннотации оленя и газели. Олень фигурирует как символ сексуальной мощи в месопотамском заклинании против импотенции («любовью оленя семикратно... любви меня, любви меня»)<sup>82</sup>. В Притч. 5, 19 о жене говорится:

*Лань любимая, желанная серна<sup>83</sup>,  
её груди всегда поят тебя,  
её любовью ты пьян постоянно.*

אֵלֶּת אֲהַבִּים וְיִצְלַת־תָּן  
בְּדָדָהּ בְּקִלְעֵת  
בְּאֲהַבָתָהּ תִּשְׁגָּה תְּמִיד:

81 Пер. А. Ахматовой (Поэзия и проза Древнего Востока. С. 88). Ср. английский перевод и комментарий: Fox M. V. The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. P. 66–67.

82 Biggs R. D. šà.zi.ga. Ancient Mesopotamian Potency Incantations. Locust Valley (NY), 1967. P. 26 (строки 5, 7).

83 Букв.: «лань любви, горная коза обаяния/симпатии». Эти определения могут иметь не только пассивный смысл («любимая» и «желанная»), но и активный («любящая» и «ласковая»).

В Песн. 4, 5 груди героини описываются так:

<i>Твои груди — как два оленёнка,</i>	שְׁנֵי שִׁירֵי קַשְׁיָי עֲפָרַיִם
<i>словно двойня газели,</i>	תְּאֻמֵי צִבְיָה
<i>среди лотосов они пасутся...<sup>84</sup></i>	הַרְוֵעִים בְּשׂוֹשָׁנִים:

В 2, 16 герой тоже «пасётся среди лотосов», а рядом (2, 8–9.17) он сравнивается с оленем и газелью. Ясно, что в природе олени и газели не пасутся среди лотоса: это фантастический мотив, известный в искусстве Древнего Востока. Здесь встречаются изображения газели, поедающей лотос, а также оленей, газелей и коз рядом с лотосом<sup>85</sup>. По-видимому, ассоциация между оленем/газелью и лотосом объясняется тем, что они входят в круг образов, связанных с богиней — «хозяйкой зверей», которая часто была одновременно и богиней любви. В Песн. 2, 7 и 3, 5 героиня обращается к девушкам Иерусалима:

<i>Заклинаю вас, девушки Иерусалима,</i>	הַשְׁבַּעְתִּי אֶתְכֶם בְּנוֹת יְרוּשָׁלַם
<i>газелями и дикими ланями<sup>86</sup>:</i>	בְּצִבְאוֹת אֹרְבָאִילוֹת הַשְּׂדֵה
<i>не будите любовь, не будите,</i>	אִם-תִּעֲרִירוּ וְאִם-תִּעְרְרוּ
<i>пока не захочет проснуться!</i>	אֵת-הַהֶבֶה עַד שֶׁתִּחַפֵּץ:

Поскольку речь идёт о том, чтобы «не будить любовь», поклясться надо богиней любви или её животными. Другими словами, клятва газелями и ланями равносильна клятве любовью.

Итак, требование «стань словно газель или юный олень» в первую очередь означает: «исчезни поскорее». В то же время героиня, вызванная серенадой-молитвой из своих «садов», в свою очередь как бы заколдовывает героя, превращая его в то животное, которое сопровождает богиню. И здесь мы опять сталкиваемся с парадоксом: герой изгнан — но далеко ему уже не уйти. Став «газелью или оленем», он связан с «хозяйкой зверей». Он не может вернуться в город, его место обитания — благовонные горы.

84 Ср. 7, 4, где повторяются только первые две строки.

85 Иллюстрации, заимствованные из комментария О. Келя (*Keel O. Das Hohelied*) с любезного разрешения автора, см. в: *Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 524–526*; см. также *Staubli T. Love Poetry from the House of the Mother // Interpreting the Song of Songs – Literal or Allegorical? / ed. by A. Schellenberg, L. Schwienhorst-Schönberger. Leuven, 2016. P. 79–101*, где приводится изображение, датированное эллинистическим временем (P. 86).

86 Игра слов: «газели» (*šəḥā'ōl*) омонимично слову «воинства», ср. эпитет Яхве: «Яхве Воинств» (отсюда рус. «Саваоф»), а выражение «дикие лани» (букв. «лани полей» *ʿaylōl haššādē*) созвучно другому имени Бога — *ʿel šaddāy*.

### Песн. 8, 13–14 как эпилог Песни песней

В конце книги, как и в середине (4, 16), герой стоит у входа в сад и вызывает любимую серенадой. В ответ она отсылает его прочь. Таким образом, последнее стихотворение Песни песней говорит о несостоявшемся свидании. Отметим контраст с началом книги: там героиня сама хочет бежать за героем (1, 4), здесь — приказывает ему бежать прочь. Автор «очищает сцену»<sup>87</sup> и опускает занавес. Герои прощаются друг с другом, автор — с читателями, автор и читатели — с книгой<sup>88</sup>. Мы возвращаемся к будничной реальности<sup>89</sup>, покидая «сады» и «благовонные горы» Песни песней.

Грусть расставания смягчается благодаря идиллическому фону, в котором растворяются и исчезают герои: девушка остаётся «живущей в садах», а юноша по её слову уподобляется газели или оленю на благовонных горах. Олень, убегающий вдаль по благовонным горам, — последняя картина, с которой остаётся слушатель или читатель. В этой картине есть грусть: олень пропадет из виду, книга закончится; но есть в ней и гармония: олень и благовонные горы одинаково принадлежат миру мифологизированной (ср. райский сад на Ливане в Песн. 4, 8–5, 1), идеализированной дикой природы.

Между началом и концом Песни песней есть не только контраст, но и параллелизм. Например, героиня упоминает благовония и в своём первом монологе, и в завершающей книгу реплике. Кроме того, в первых стихах героиня отождествляет себя с хором «девушек», влюблённых в царя, и обращается к нему от их лица (1, 4: «Будем же радоваться тебе» и т. д.), а в конце герой отождествляет себя с целой группой (хором) поклонников героини<sup>90</sup>. Если сад в металитературном плане — метафора Песни песней, то «девушек» и «спутников» можно рассматривать как образ читательской аудитории<sup>91</sup>. Это мы, читатели, были спутниками героев. Такое прочтение, возможно, облегчается отсутствием артикля перед словом «спутники»: получается, что речь идёт не о конкретной

87 *Hitzig F.* Das Hohe Lied. Leipzig, 1855. S. 105.

88 *Landy F.* Paradoxes of Paradise. P. 265.

89 *Höffken P.* Das Hohelied und die Salomoliteratur // *Idem.* "Fürchte dich nicht, denn ich bin mit dir!" (Jesaja 41,10). Gesammelte Aufsätze zu Grundtexten des Alten Testaments. Münster, 2005. S. 267–275; в частности, 275.

90 В то же время использование слова סַבְיָוִיִּם «спутники, товарищи» создаёт переключку с третьим стихотворением книги (1, 7–8), где героиня называет «твоими товарищами» (סַבְיָוִיִּם) других пастухов.

91 *Exum J. C.* Song of Songs: A Commentary. Louisville (Kentucky), 2005. P. 262; *Landy F.* Paradoxes of Paradise. P. 26, 196.

группе, а о функции. «Спутником» оказывается всякий, кто слышит это стихотворение, любой читатель. Кстати, и множественное число «садов» (помимо гиперболического звучания и отсылки к ритуальным текстам, о чём см. выше) тоже обладает обобщающей силой: как любой читатель — среди «спутников», так и любой сад — один из садов, где обитает героиня.

Читая Песнь песней, мы стали её приверженцами-поклонниками и хотим ещё и ещё слышать её голос, подобно герою, влюблённому в героиню. Её ответ «Прочь!» — это и ответ поэта нам, читателям. «Мы хотим ещё таких стихов! Дай нам их услышать! — Нет, книжка закончилась, прощайте».

### Заключение

Два последних стиха Песни песней потребовали долгого разговора. Сейчас я хочу, во-первых, вспомнить некоторые из его наиболее важных (на мой взгляд) моментов; во-вторых, сформулировать вопросы, к которым он подводит.

Песн. 8, 13–14 — текст, законченный как по содержанию, так и по форме (см. «Стихотворная форма»), т. е. отдельное стихотворение. В то же время это эпилог Песни песней. Прощаются здесь не только героиня с героем, но и автор — с читателем, автор и читатели — с книгой.

Центральный образ не только этого стихотворения, но и всей Песни песней — сад. Это и метафора для героини, и место действия одновременно. Сад не аллегория, а многозначный символ. Помимо эротики, он символизирует царскую роскошь, рай и поэзию.

Уподобление героя газели и оленю не просто иносказание для быстрого бега. Другой смысл — заколдовывание героя и превращение его в постоянного спутника героини. Подобно саду, газель и олень — тоже многозначные символы.

По жанру Песн. 8, 13–14 примыкает к группе стихотворений, входящих в Песнь песней, которые можно назвать серенадами. Имеет смысл сопоставлять их с другими литературными серенадами в лирике Египта, Греции и Рима. Жанровый шаблон серенады позволяет понять концовку стихотворения (где героиня прогоняет героя) и роль «спутников».

Прощальная реплика героини получила два объяснения: жанровое (в серенаде героиня недоступна) и композиционное (конец книги — время прощания). Но не мешают ли эти объяснения друг другу? Серенада — это устный жанр, песня. Книга с эпилогом — достаточно длинное литературное произведение. Здесь мы касаемся одного

из главных вопросов, вызывающих споры между комментаторами: Песнь песней — это единая книга или сборник небольших песен? Если это книга, имеющая эпилог, то, по-видимому, у неё должен быть и пролог, и вообще отчётливая структура. Так ли это?

Если прощание героев соответствует прощанию автора и читателя с книгой, если «спутники» — образ читательской аудитории, а сад, среди прочего, символизирует поэзию, то получается, что наряду с сюжетным уровнем в тексте есть и некий металитературный уровень. Подтверждается ли это предположение другими стихотворениями Песни песней?

Мы видели, что конец Песни песней не нравится многим комментаторам. Почему они так уверены, что героиня ни в коем случае не должна прогонять героя? Какие читательские ожидания сказываются здесь? Как они влияют на понимание книги в целом?

Как известно, Песнь песней на протяжении многих веков толковали почти исключительно аллегорически. Инерция аллегорического подхода ощущается до сих пор. Поэтому, вероятно, имеет смысл посмотреть, как выглядит концовка Песни песней, если принять обычные постулаты аллегорической экзегезы.

Некоторые из натянутых толкований Песн. 8, 13–14 объединены стремлением заполнить сюжетные лакуны, как если бы речь шла о повествовательном тексте. Мне кажется, лучше читать Песнь песней как лирику. Но эта мысль, высказанная пока что мимоходом, тоже требует развития. Что значит «читать как лирику»? На что в этом случае надо обращать внимания? Чего ожидать от текста, если он принадлежит к лирическому типу? И как соотносится лирическое прочтение с другими — скажем, с тем же аллегорическим прочтением?

Каждый из этих вопросов заслуживает отдельного разговора. Продолжение, будем надеяться, следует<sup>92</sup>.

### Источники

*Anthologia graeca* / hrsg. von H. Beckby. 2. Aufl. München: Ernst Heimeran Verlag, 1965. Bd. 1–4.  
*Anthologia latina sive poesis latinae supplementum* / rec. A. Riese. Lipsiae: Teubner, 1870.  
 Pars 1. Fasc. 2.

92 Я глубоко признателен К. М. Корчагину, А. А. Медведевой, И. С. Юрьевой и П. Н. Стрижак за интересные замечания и поправки, позволившие уточнить как текст статьи, так и вопросы для дальнейших размышлений. Я также чрезвычайно благодарен М. Г. Селезнёву, который неизменно поддерживал меня на всех этапах комментирования Песни песней.

- Biblia Hebraica Quinta 18. Megilloth. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2004.
- Biggs R. D. šà.zi.ga. Ancient Mesopotamian Potency Incantations. Locust Valley (New York): J. J. Augustin, 1967. (Texts from Cuneiform Sources; vol. 2).
- Catullus / ed. with a text. and interpr. comm. by D. F. S. Thomson. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- ETCSL: The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. [Электронный ресурс]. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk> (дата обращения 2.12.2019).
- Euripides. Bacchae / ed. with intr. and comm. by E. R. Dodds. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Falkenstein A. Sumerische Religiöse Texte // Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie. 1964. Bd. 56. S. 44–129.
- Field F. Origenis Hexaplorum quae supersunt; sive veterum interpretum Graecorum in totum Vetus Testamentum fragmenta. Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1875.
- Gelb I. J. Sargonic Texts in the Ashmolean Museum. Oxford // Materials for the Assyrian Dictionary. Chicago: The University of Chicago Press, 1970. № 5. P. 7–12.
- Jongeling K., Kerr R. M. Late Punic Epigraphy. An Introduction to the Study of Neo-Punic and Latino-Punic Inscriptions. Tübingen: Mohr Siebeck, 2005.
- Longus. Daphnis and Chloe / trans., intr. and comm. by J. R. Morgan. Oxford: Aris & Phillips, 2004. (Aris & Phillips Classical Texts).
- Mikraot Gedolot HaKeter — Biblia Rabbinica. Bar-Ilan University, 2009. [Electronic edition].
- Nissinen M. Love Lyrics of Nabû and Tašmetu: An Assyrian Song of Songs? // Und Mose schrieb dieses Lied auf. Studien zum Alten Testament und zum Alten Orient. Fs. O. Loretz / hrsg. von M. Dietrich, I. Kottsieper. Münster: Ugarit-Verlag, 1998. (Alter Orient und Altes Testament; Bd. 250). S. 585–634.
- P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris / ed. E. J. Kenney. Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1961.
- Plautus. Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses / ed. and trans. by W. de Melo. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2011. (Loeb Classical Library).
- Plutarch. Moralia. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1961. Vol. 9. (Loeb Classical Library).
- SEAL: Sources of Early Akkadian Literature. A Text Corpus of Babylonian and Assyrian Literary Texts from the 3rd and 2nd Millennia BCE. [Электронный ресурс]. URL: [www.seal.uni-leipzig.de](http://www.seal.uni-leipzig.de) (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk>) (дата обращения 2.12.2019).
- Septuaginta. Vetus Testamentum Graecum / Societatis Scientiarum Gottingensis auctoritate ed. A. Rahlfs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1931. Vol. X: Psalmi cum Odis.
- Sexti Properti Elegos / critico apparatu instructos ed. S. J. Heyworth. Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 2007. (Oxford Classical Texts).
- Theocritus / ed. by A. S. F. Gow. Cambridge: Cambridge University Press, 1952. Vol. 1–2.
- Tibulli aliorumque carminum libri tres / ed. I. P. Postgate. Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1906. (Oxford Classical Texts).

- Treat J. C. Lost Keys: Text and Interpretation in Old Greek Song of Songs and Its Earliest Manuscript Witnesses. A Dissertation in Religious Studies Presented to the Faculty of the University of Pennsylvania, 1996.*
- Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций / под ред. Ф. Петровского. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. (Библиотека античной литературы. Рим).
- Греческая эпиграмма / сост. Ф. Петровский, Ю. Шульц. М.: Художественная литература, 1960.
- Поэзия и проза Древнего Востока. М.: Художественная литература, 1973. (Библиотека всемирной литературы).
- Тит Макций Плавт. Комедии / пер. А. Артюшкова. М.: Терра, 1997. Т. 1–3.*
- Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы / пер. и комм. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: АН СССР, 1958.*
- Ярхо В. Н. Новый эпод Архилоха // Вестник древней истории. 1982. № 159/1. С. 64–80.*

## Литература

- Брагинская Н. В. Песнь горизонта // Лотмановский сборник. М.: ИС-Гарант, 1995. Т. 1. С. 719–731.*
- Вальтер А. К вопросу о римском Παρακλαυσίθυρον // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. № 47. С. 381–407.*
- Меликова-Толстая С. В. Серенада в античной литературе // Известия АН СССР. 1929. Серия 7. С. 549–573.*
- Фрейденберг О. М. Этюды по семантологии литературных форм // Лотмановский сборник. М.: ИС-Гарант, 1995. Т. 1. С. 704–718.*
- Шаблевский Н., диак. Рецензия на: Эйделькинд Я. Д. Песнь песней: перевод и филологический комментарий к главам 1–3. М.: РГГУ, 2015 // Библия и христианская древность. 2019. Т. 1. № 1. С. 221–231.*
- Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. Перевод и филологический комментарий к главам 1–3. М.: РГГУ, 2015.*
- Эйделькинд Я. Виноградник в Песни песней. [Электронный ресурс]. URL: <https://torah.ru/article/1012> (дата обращения 2.12.2019).*
- Assis E. Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs. New York; London: T. & T. Clark, 2009.*
- Barbiero G. Song of Songs. A Close Reading. Leiden: Brill, 2011. (Supplements to Vetus Testamentum; vol. 144).*
- Bergant D. The Song of Songs. Collegeville (Minnesota): Liturgical Press, 2001. (Berit Olam. Studies in Hebrew Narrative & Poetry).*
- Bloch A., Bloch C. The Song of Songs. A New Translation with an Introduction and Commentary. New York: Random House, 1995.*

- Burck E.* Das Paraclausithyron // *Idem.* Vom Menschenbild in der Römischen Literatur. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1966. S. 244–256.
- Cairns F.* Generic Composition in Greek and Roman Poetry. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- Copley F. O.* On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1942. № 73. P. 96–107.
- Copley F. O.* Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry. Madison: American Philological Association, 1956.
- Culler J.* The Language of Lyric // Thinking Verse. 2014. Vol. 4/1. P. 160–176.
- Cummings M. S.* The Early Greek Paraclausithyron and Gnesippus // Scholia. 2001. Vol. 10. P. 38–53.
- Dobbs-Allsopp F. W.* Late Linguistic Features in the Song of Songs // Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung) / ed. by A. C. Hagedorn. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2005. (Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft; Bd. 346). P. 27–77.
- Dobbs-Allsopp F. W.* On Biblical Poetry. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Döpke J. C. C.* Philologisch-critischer Commentar zum Hohen Liede Salomo's. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1829.
- Ewald H. G. A.* Das Hohelied Salomos übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger. Göttingen: Rudolph Deuerlich, 1826.
- Exum J. C.* Song of Songs: A Commentary. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press, 2005. (Old Testament Library).
- Firmage E.* Zoology (Fauna) // The Anchor Bible Dictionary / ed. by D. N. Freedman. New York: Doubleday, 1992. Vol. 6. P. 1109–1167.
- Fox M. V.* The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Garbini G.* Cantico dei cantici. Testo, traduzione, note e commento. Brescia: Paideia, 1992. (Biblica. Testi e studi; vol. 2).
- Gerhards M.* Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2010. (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte; Bd. 35).
- Gerleman G.* Ruth. Das Hohelied. 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1981. (Biblicher Kommentar. Altes Testament; Bd. 18).
- Gordis R.* The Song of Songs: A Study, Modern Translation and Commentary. New York: Ktav Publishing House, Inc, 1974.
- Graetz H.-H.* Schir Ha-Schirim oder das Salomonische Hohelied übersetzt und kritisch erläutert. Wien: Wilhelm Braumüller, 1871.
- Hagedorn A. C.* Jealousy and Desire at Night. Fragmentum Grenfelianum and Song of Songs // Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung) / ed. by A. C. Hagedorn. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2005. (Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft; Bd. 346). P. 206–227.
- Haupt P.* The Book of Canticles // The American Journal of Semitic Languages and Literatures. 1902. Vol. 18. P. 193–245; Vol. 19. P. 1–32.

- Hitzig F.* Das Hohe Lied. Leipzig: S. Hirzel, 1855. (Kurzgefasstes exegetisches Handbuch zum Alten Testament; Bd. 16).
- Höffken P.* Das Hohelied und die Salomoliteratur // *Idem.* «Fürchte dich nicht, denn ich bin mit dir!» (Jesaja 41,10). Gesammelte Aufsätze zu Grundtexten des Alten Testaments. Münster: LIT Verlag, 2005. (Beiträge zum Verstehen der Bibel; Bd. 14). S. 267–275.
- James E. T.* Landscapes of the Song of Songs: Poetry and Place. Oxford: University Press, 2017.
- Joüon P.* Le Cantique des Cantiques. Commentaire philologique et exégétique. Paris: Gabriel Beauchesne et C<sup>ie</sup>, 1909.
- Keel O.* Das Hohelied. 2. Aufl. Zürich: Theologischer Verlag, 1992. (Zürcher Bibelkommentare: Altes Testament; Bd. 18).
- Krinetzki G.* Kommentar zum Hohenlied. Bildsprache und theologische Botschaft. Frankfurt am Main; Bern: Peter D. Lang, 1981. (Beiträge zur Biblischen Exegese und Theologie; Bd. 16).
- Lambert W. G.* Devotion: The Languages of Religion and Love // Figurative Language in the Ancient Near East / ed. by M. Mindlin, M. J. Geller, J. E. Wansbrough. London: School of Oriental and African Studies (University of London), 1987. P. 25–39.
- Landy F.* Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs. Sheffield: Phoenix Press, 2011.
- Longman T.* III Song of Songs. Grand Rapids (Mich.); Cambridge (UK): Eerdmans, 2001. (New International Commentary on the Old Testament).
- Loretz O.* Studien zur althebräischen Poesie 1. Das althebräische Liebeslied. Untersuchungen zur Stichometrie und Redaktionsgeschichte des Hohenliedes und des 45. Psalms. Kevelaer: Butzon & Bercker Verlag; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1971. (Alter Orient und Altes Testament; Bd. 14/1).
- Meredith M.* Journeys in the Songscape: Reading Space in the Song of Songs. PhD Thesis, Department of Biblical Studies, The University of Sheffield, 2012.
- Militarev A., Kogan L.* Semitic Etymological Dictionary. Vol. 2: Animal Names. Münster: Ugarit-Verlag, 2005. (Alter Orient und Altes Testament; Bd. 278/2).
- Müller H.-P.* Das Hohelied // *Müller H.-P., Kaiser O., Loader J. A.* Das Hohelied, Klagelieder, Das Buch Ester. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992. (Das Alte Testament Deutsch; Bd. 16/2). S. 1–90.
- Munro J. M.* Spikenard and Saffron. A Study in the Poetic Language of the Song of Songs. Sheffield: Academic Press, 1995. (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series; vol. 203).
- Murphy R. E.* The Song of Songs (Hermeneia). Minneapolis: Fortress Press, 1990.
- Pope M. H.* Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary. New York: Doubleday & Company, 1977. (Anchor Bible; vol. 7c).
- Robert A., Tournay R., Feuillet A.* Le Cantique des cantiques. Paris: Librairie Lecoffre J. Gabalda et C<sup>ie</sup>, 1963.
- Roberts D. P.* Let Me See Your Form: Seeking Poetic Structure in the Song of Songs. Lanham (Maryland): University Press of America, 2007. (Studies in Judaism).
- Rudolph W.* Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1970.

*Staubli T.* Love Poetry from the House of the Mother // Interpreting the Song of Songs — Literal or Allegorical? / ed. by A. Schellenberg, L. Schwienhorst-Schönberger. Leuven: Peeters, 2016. P. 79–101.

*Yardley J. C.* The Elegiac Paraclausithyron // Eranos. 1978. Vol. 76. P. 19–34.

*Zakovitch Y.* Das Hohelied. Freiburg im Breisgau: Herder, 2004. (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament).

## Song of Songs 8, 13–14: A Commentary

**Yakov Eidelkind**

independent researcher

y.eidelkind@gmail.com

**For citation:** Eidelkind, Yakov “Song of Songs 8, 13–14: A Commentary”. *Bible and Christian Antiquity*, № 4 (4), 2019, pp. 163–202 (in Russian). DOI: 10.31802/2658-4476-2019-4-4-163-202

**Abstract.** The two final verses of the Song of Songs are read here as a separate poem, which is shown to depend largely on the tradition of *paraclausithyron* (ancient serenade). The topoi of this oral genre help explain some features of the poem usually considered to be difficult: the solemn invocation of the girl as «living in the gardens», the presence of the «friends» and, above all, the fact that the girl (contrary to what is said in many commentaries) does not invite the boy, but rather sends him away. Another important aspect of the poem is that it serves as an epilogue to the lyric sequence of Song of Songs. Thus the farewell of the girl to the boy corresponds, on a metapoetic level, to the farewell of the poet to the book and to the audience.

**Keywords:** Song of Songs, Canticles, ancient Hebrew poetry, Biblical philology, *paraclausithyron*.

## References

- Artjushkov A. (ed.) (1997) *Tit Makcij Plavt. Komedii* [*Tit Maktsii Plavt. Comedies*]. Moscow: Terra, vol. 1–3 (in Russian).
- Assis E. (2009) *Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs*. New York; London: T. & T. Clark.
- Barbiero G. (2011) *Song of Songs. A Close Reading*. Leiden: Brill (Supplements to Vetus Testamentum; 144).
- Beckby H. (ed.) (1965) *Anthologia graeca*. München: Ernst Heimeran Verlag, vol. 1–4.
- Bergant D. (2001) *The Song of Songs*. Collegeville (Minnesota): Liturgical Press (Berit Olam. Studies in Hebrew Narrative & Poetry).
- Biggs R. D. (1967) *šà.zi.ga. Ancient Mesopotamian Potency Incantations*. Locust Valley (New York): J. J. Augustin (Texts from Cuneiform Sources; 2).
- Bloch A., Bloch C. (1995) *The Song of Songs. A New Translation with an Introduction and Commentary*. New York: Random House.

- Braginskaja N. V. (1995) "Pesn' gorizonta" ["Song of Horizon"]. *Lotmanovskij sbornik*. Moscow: IS-Garant, vol. 1, pp. 719–731 (in Russian).
- Burck E. (1966) "Das Paraclausithyron". *Vom Menschenbild in der Römischen Literatur*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, pp. 244–256.
- Cairns F. (1972) *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Copley F. O. (1942) "On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, no. 73, pp. 96–107.
- Copley F. O. (1956) *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*. Madison: American Philological Association.
- Culler J. (2014) "The Language of Lyric". *Thinking Verse*, vol. 4 (1), pp. 160–176.
- Cummings M. S. (2001) "The Early Greek Paraclausithyron and Gnesippus". *Scholia*, vol. 10, pp. 38–53.
- Dobbs-Allsopp F. W. (2005) "Late Linguistic Features in the Song of Songs", in A. C. Hagedorn (ed.) *Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung)*. Berlin; New York: W. de Gruyter (Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft; 346), pp. 27–77.
- Dobbs-Allsopp F. W. (2015) *On Biblical Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds E. R. (ed.) (1960) *Euripides. Bacchae*. Oxford: Clarendon Press.
- Eidelkind Y. D. (2015) *Pesn' pesnej: perevod i filologičeskij kommentarij k glavam 1–3 [Song of Songs: Translation and Philological Commentary on Chapters 1–3]*. Moscow: RGGU (in Russian).
- Exum J. C. (2005) *Song of Songs: A Commentary*. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press (Old Testament Library).
- Falkenstein A. (1964) "Sumerische Religiöse Texte". *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie*, vol. 56, pp. 44–129.
- Firmage E. (1992) "Zoology (Fauna)", in D. N. Freedman (ed.) *The Anchor Bible Dictionary*. New York: Doubleday, vol. 6, pp. 1109–1167.
- Fox M. V. (1985) *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Freidenberg O. M. (1995) "Etjudy po semantologii literaturnyh form" ["Etudes on the Semantology of Literary Forms"]. *Lotmanovskij sbornik*. Moscow: IS-Garant, vol. 1, pp. 704–718 (in Russian).
- Garbini G. (1992) *Cantico dei cantici. Testo, traduzione, note e commento*. Brescia: Paideia (Biblica. Testi e studi; 2).
- Gelb I. J. (1970) "Sargonic Texts in the Ashmolean Museum. Oxford". *Materials for the Assyrian Dictionary*. Chicago: University of Chicago Press, no. 5, pp. 7–12.
- Gerhards M. (2010) *Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte; 35).
- Gerleman G. (1981) *Ruth. Das Hohelied*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag (Biblicher Kommentar. Altes Testament; 18).
- Gordis R. (1974) *The Song of Songs: A Study, Modern Translation and Commentary*. New York: Ktav Publishing House, Inc.

- Gow A. S. F. (ed.) (1952) *Theocritus*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1–2.
- Grabar'-Passek M. E. (ed.) (1958) *Feokrit. Mosh. Bion. Idillii i epigrammy* [*Theocritus. Mosch. Bion. Idylls and Epigrams*]. Moscow: AN SSSR (in Russian).
- Hagedorn A. C. (2005) "Jealousy and Desire at Night. Fragmentum Grenfelianum and Song of Songs", in A. C. Hagedorn (ed.) *Perspectives on the Song of Songs (Perspective der Hoheliedsauslegung)*. Berlin; New York: W. de Gruyter (Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft; 346), pp. 206–227.
- Heyworth S. J. (ed.) (2007) *Sexti Properti Elegos*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano (Oxford Classical Texts).
- Höffken P. (2005) "Das Hohelied und die Salomoliteratur". "Fürchte dich nicht, denn ich bin mit dir!" (*Jesaja 41,10*). *Gesammelte Aufsätze zu Grundtexten des Alten Testaments*. Münster: LIT Verlag (Beiträge zum Verstehen der Bibel; 14), pp. 267–275.
- James E. T. (2017) *Landscapes of the Song of Songs: Poetry and Place*. Oxford: University Press.
- Jarho V. N. (1982) "Novyj epod Arhiloha" ["The New Epode of Archilochus"]. *Vestnik drevnej istorii*, no. 159/1, pp. 64–80 (in Russian).
- Jongeling K., Kerr R. M. (2005) *Late Punic Epigraphy. An Introduction to the Study of Neo-Punic and Latino-Punic Inscriptions*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Keel O. (1992) *Das Hohelied*. Zürich: Theologischer Verlag (Zürcher Bibelkommentare: Altes Testament; 18).
- Kenney E. J. (ed.) (1961) *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Krinetzi G. (1981) *Kommentar zum Hohenlied. Bildsprache und theologische Botschaft*. Frankfurt am Main; Bern: Verlag Peter D. Lang (Beiträge zur Biblischen Exegese und Theologie; 16).
- Lambert W. G. (1987) "Devotion: The Languages of Religion and Love", in M. Mindlin, M. J. Geller, J. E. Wansbrough (eds.) *Figurative Language in the Ancient Near East*. London: School of Oriental and African Studies (University of London), pp. 25–39.
- Landy F. (2011) *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield: Phoenix Press.
- Longman T. III (2001) *Song of Songs*. Grand Rapids (Mich.); Cambridge (UK): Eerdmans (New International Commentary on the Old Testament).
- Loretz O. (1971) *Studien zur althebräischen Poesie 1. Das althebräische Liebeslied. Untersuchungen zur Stichometrie und Redaktionsgeschichte des Hohenliedes und des 45. Psalms*. Kevelaer: Butzon & Bercker Verlag; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag (Alter Orient und Altes Testament; 14/1).
- Melikova-Tolstaja S. V. (1929) "Serenada v antichnoj literature" ["Serenada in Ancient Literature"]. *Izvestija AN SSSR, seria 7*, pp. 549–573 (in Russian).
- Melo W. de (ed.) (2011) *Plautus: Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Meredith M. (2012) *Journeys in the Songscape: Reading Space in the Song of Songs*. PhD Thesis, Department of Biblical Studies. The University of Sheffield.
- Militarev A., Kogan L. (2005) *Semitic Etymological Dictionary. Vol. 2: Animal Names*. Münster: Ugarit-Verlag (Alter Orient und Altes Testament; 278/2).

- Morgan J. R. (ed.) (2004) *Longus: Daphnis and Chloe*. Oxford: Aris & Phillips (Aris & Phillips Classical Texts).
- Müller H.-P. (1992) “Das Hohelied”, in H.-P. Müller, O. Kaiser, J. A. Loader (eds.) *Das Hohelied, Klagelieder, Das Buch Ester*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Das Alte Testament Deutsch; 16/2), pp. 1–90.
- Munro J. M. (1995) *Spikenard and Saffron. A Study in the Poetic Language of the Song of Songs*. Sheffield: Academic Press (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series; 203).
- Murphy R. E. (1990) *The Song of Songs (Hermeneia)*. Minneapolis: Fortress Press.
- Nissinen M. (1998) “Love Lyrics of Nabû and Tašmetu: An Assyrian Song of Songs?”, in M. Dietrich, I. Kottsieper (eds.) *Und Mose schrieb dieses Lied auf. Studien zum Alten Testament und zum Alten Orient. Fs. O. Loretz*. Münster: Ugarit-Verlag (Alter Orient und Altes Testament; 250), pp. 585–634.
- Petrovskij F. (ed.) (1963) *Valerij Katull. Al’bij Tibull. Sekst Proporcij [Valery Katull. Albiy Tibull. Sextus Propertius]*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura (Biblioteka antichnoj literatury. Rim) (in Russian).
- Petrovskij F., Shul’c Ju. (ed.) (1960) *Grecheskaja epigramma [Greek Epigram]*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura (in Russian).
- Pope M. H. (1977) *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York: Doubleday & Company (Anchor Bible; 7c).
- Rahlf A. (ed.) (1931) *Septuaginta. Vetus Testamentum Graecum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, vol. 10: Psalms cum Odis.
- Robert A., Tournay R., Feuillet A. (1963) *Le Cantique des cantiques*. Paris: Librairie Lecoffre J. Gabalda et C<sup>ie</sup>.
- Roberts D. P. (2007) *Let Me See Your Form: Seeking Poetic Structure in the Song of Songs*. Lanham (Maryland): University Press of America (Studies in Judaism).
- Rudolph W. (1970) *Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
- Shablevskij N. (2019) “Recenzija na: Eidel’kind Ja. D. Pesn’ pesnej: perevod i filologičeskij komentarij k glavam 1–3. M.: RGGU, 2015” [“Review of: Eidelkind Ya. D. Song of Songs: Translation and Philological Commentary on Chapters 1–3. Moscow: RSUH, 2015”]. *Biblija i hristianskaja drevnost’*, vol. 1, no. 1, pp. 221–231 (in Russian).
- Staubli T. (2016) “Love Poetry from the House of the Mother”, in A. Schellenberg, L. Schwienerhorst-Schönberger (eds.) *Interpreting the Song of Songs — Literal or Allegorical?* Leuven: Peeters, pp. 79–101.
- Thomson D. F. S. (ed.) (1997) *Catullus*. Toronto: University of Toronto Press.
- Treat J. C. (1996) *Lost Keys: Text and Interpretation in Old Greek Song of Songs and Its Earliest Manuscript Witnesses. A Dissertation in Religious Studies Presented to the Faculty of the University of Pennsylvania*. Pennsylvania.
- Yardley J. C. (1978) “The Elegiac Paraclausithyron”. *Eranos*, vol. 76, pp. 19–34.
- Zakovitch Y. (2004) *Das Hohelied*. Freiburg im Breisgau: Herder (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament).