

# ЗАМЕТКИ О ТОМ, КАК ЧИТАТЬ ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ

Яков Эйделькинд

независимый исследователь  
y.eidelkind@gmail.com

**Для цитирования:** *Эйделькинд Я.* Заметки о том, как читать Песнь песней // Библия и христианская древность. 2020. № 3 (7). С. 163–196. DOI: 10.31802/BCA.2020.7.3.005

## Аннотация

УДК 27-277.2 (82-97) (82-991.1)

Эта статья содержит ряд соображений о том, как читать Песнь песней. Будучи сборником лирической поэзии, Песнь песней работает в первую очередь со звуком и не имеет сюжета. Важную роль играет принцип разнообразия и контраста. Серьёзный тон сменяется юмористическим, и наоборот. Гендерные стереотипы сохраняют свою силу в одних случаях, но подрываются в других. Сексуальная физиология, вопреки распространённому мнению, не находится на первом плане — гораздо важнее эмоции (факт, противоречащий как «духовным», так и «плотским» прочтениям). Отождествление читателя с лирическим голосом ведёт к субъективным интерпретациям. Последние вполне законны, пока не претендуют на то, чтобы быть единственно верными. Три контекста помогают понять Песнь песней: древний культурный контекст, более узкий контекст Ветхого Завета и контекст лирической традиции от древности до наших дней.

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

## Предисловие<sup>1</sup>

Обычно, открывая книгу, мы примерно представляем себе, как её читать. Наша интуиция основана на опыте чтения других похожих книг. Например, мы знаем, что романы читают подряд, двигаясь от начала к концу, а в словаре или энциклопедии находят по алфавиту нужную статью. Необходимость формулировать стратегию чтения возникает там, где она не очевидна или не общепринята. Так обстоит дело с Песнью песней: чтобы убедиться в этом, достаточно даже беглого взгляда на историю её интерпретации.

Все прочтения Песни песней обычно делят на «аллегорические» и «буквальные», «духовные» и «сексуальные» (что, однако, даёт не четыре, а две категории, поскольку обычно считается, что «аллегорические» толкования в целом «духовны», а «буквальные» — «сексуальны», и наоборот). Такие бинарные классификации обманчивы. Соблазняя простотой, они опираются на расплывчатые критерии. Например, понятия «аллегорического» и «буквального» требуют уточнения. Бывает ли толкование совсем буквальным? Неужели филологи Нового времени и впрямь не нашли ничего лучше, чем толковать текст, изобилующий метафорами, буквально?

Между тем, как мне кажется, есть более удобные для обсуждения параметры, определяющие стратегию чтения. Разобравшись с ними, мы, возможно, лучше поймём и суть «аллегорического» подхода, и то, ради чего филология от него в основном отказалась. Таких параметров не один, не два, а гораздо больше. Я попытался определить самые важные и написать понемногу о каждом. Так и получились предлагаемые ниже заметки. Каждую можно было бы превратить в отдельную статью, но мне показалось, что имеет смысл собрать всё самое главное в один текст, пусть даже ценой недостаточной глубины обсуждения.

Разговор о способах чтения неизбежно полемичен. Я бы не хотел, чтобы мои соображения были восприняты как авторитарная попытка навязать читателю единственно верный подход или самонадеянная претензия на знание авторского замысла. Вернёмся к примерам, с которых я начал. Роман и словарь *устроены* по-разному, и *поэтому* мы читаем роман подряд, а в словаре ищем по алфавиту нужное слово.

1 Я чрезвычайно признателен К. М. Корчагину, А. А. Медведевой, Э. Ранокки, М. Г. Селезнёву, Е. Э. Соколовой, П. Н. Стрижак и И. С. Юрьевой за внимательное чтение моего текста, ценные поправки и добрые слова. Е. Э. Соколовой, много лет назад показавшей мне, как изучать языки и как читать лирику, я благодарно посвящаю эту статью.

Мы не наводим справок о том, какова на сей счёт воля авторов. Конечно, и роман, и словарь можно использовать необычным образом: скажем, для гадания. Смысл разговора о стратегии чтения Песни песней — лишь выяснить, какое прочтение наиболее адекватно её устройству, а читатель остаётся вправе пользоваться текстом по-своему.

## 1. Прежде всего — звучание

De la musique avant toute chose...

*P. Verlaine. Art poétique*

Это — круто налившийся свист,

Это — щёлканье сдавленных льдинок.

*Б. Пастернак. Определение поэзии*

Песнь песней — прежде всего песнь: звучащее поэтическое слово<sup>2</sup>. Её основная задача — не быть «буквальной» или «аллегорической», «плотской» или «духовной», а соответствовать принципу, провозглашённому в первом эпиграфе к этой заметке, и определению, данному во втором. И Песнь песней со своей задачей справляется. Чтобы это почувствовать, её нужно читать вслух и, разумеется, в оригинале.

По Н. Фраю, основа лирики — bubble и doodle, «лепет» и «каракули». Речь идёт о звуках и образах, но термины Фрая подчёркивают иррациональный и как бы детский характер этих двух начал. «Лепет» включает ритм, аллитерацию, игру слов и рифмы, сближает лирику с заклинаниями или изречениями оракулов<sup>3</sup>. Мысль Фрая развивает Дж. Каллер: «Стихотворения лепечут, выдвигая на первый план несемантические свойства языка — звук, ритм, повторение звуков — в стремлении заколдовать, зачаровать читателя... Такие черты особенно характерны для детских стишков и песенок, “изюминка” которых часто заключается

2 Конечно, перед нами отчасти уже письменная поэзия (трудный вопрос о соотношении устного и письменного в Песни песней я бы хотел сейчас отложить в сторону). С ещё большим основанием это можно сказать о Верлене и Пастернаке. Но звучащее слово остаётся основой и для них, тем более — для Песни песней.

3 *Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, 2000. P. 271–277.* Ср. замечание В. Б. Шкловского о том, что «звукоречь, часто не имеющая определённого значения», присутствует не только в изобретённой футуристами «зауми» («Дыр бул шыл...»), но и, например, в детских песенках, в заклинаниях и, главное, в обычной, не-футуристической лирике. «Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией» (*Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 24.*)

как раз в ритме, напеве, странности образов». Но в значительной мере это касается и лирики вообще. В основе её лежит «выдвижение языка на первый план, его “остраннение”<sup>4</sup> благодаря метрической организации и повторению звуков». Лирику можно рассматривать как «ассоциативную, образную работу над языком, экспериментирование с языковыми формулами и отношениями»<sup>5</sup>.

Традиция комментирования Песни песней в целом довольно глуха к свисту и лепету поэзии<sup>6</sup>. Затянувшийся почти на два тысячелетия спор, о чём же всё-таки эта книга, о Боге или о сексе, есть симптом глухоты. Оба ответа одинаково некорректны, поскольку проходят мимо главного. Лирика — прежде всего о звуках и словах, а обо всём остальном — лишь во вторую очередь.

Традиционная экзегеза была ориентирована на извлечение из библейского текста смыслов, отделимых от звучания речи, не требующих ни ритма, ни аллитерации. Такие смыслы ничего не теряют в переводе и даже в прозаическом пересказе. Вспомним, что христианские толкователи, за редкими исключениями, много веков читали Песнь песней в греческих и латинских прозаических переводах и, кажется, не слишком волновались из-за этого<sup>7</sup>.

Блж. Августин, рассуждая о «тёмных» библейских текстах, приводит в качестве примера Песн. 4, 2 (зубы девушки сравниваются с овцами, идущими из купальни). Заложенный здесь аллегорический смысл, согласно блж. Августину, вполне допускает и прямое выражение<sup>8</sup>.

- 4 Литературоведческий термин, введённый Шкловским. Согласно Шкловскому (и по смыслу), он должен писаться через два *н*, хотя часто встречается написание через одно *н* («остранение»). Я позволил себе в данном случае поправить перевод.
- 5 Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006. С. 89, 90, 84. Подробнее см. главу «Rythm and Repetition» в монографии того же автора: Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge, 2015. P. 132–185. О библейской лирике в этом ключе см.: Dobbs-Allsopp F. W. *On Biblical Poetry*. Oxford, 2015. P. 181–184, 189–190.
- 6 «...the status of the Song of Songs as lyric poetry has been greatly neglected («...на то, что Песнь песней — лирика, обращали внимание очень редко»: Linafelt T. *Lyrical Theology: The Song of Songs and the Advantage of Poetry // Toward a Theology of Eros: Transfiguring Passion at the Limits of Discipline* / ed. by V. Burrus, C. Keller. New York, 2006. P. 291).
- 7 Впрочем, иудейские комментаторы, имея дело с оригиналом, кажется, были ненамного внимательнее своих христианских коллег к музыке Песни песней.
- 8 Ничто, говорит он, не мешает прямо сказать, что при помощи святых Церковь «откусывает» (praecidit) своих чад от суеверий и что крестившиеся, восходя от «священной купели», приносят плод двойной любви — к Богу и к ближнему. Но «если кто так скажет, то доставит слушателю меньше удовольствия, чем если тот же самый смысл он извлечёт из этого места в Песни песней» («si haec quisquam dicat, minus delectat audientem quam

Поэтическая оболочка, затемняющая этот смысл, нужна лишь для того, чтобы читателю было над чем поломать голову («ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio renovandum, cui facile investigata plerumque vilescent» — «чтобы трудом укротить высокомерие и освежить пресытившийся ум, для которого обычно теряет цену то, что изучено легко»)<sup>9</sup>. Более того, блж. Августин уверен, что любая мысль, выраженная в одном месте Библии завуалированно, непременно высказана где-то в другом месте прямо<sup>10</sup>.

Аллегорический подход был, среди прочего, способом конвертировать стихи в прозу, отбрасывая поэтическую форму как оболочку. Между тем ритм и звук в поэзии — не оболочка смысла, а его ядро. Стихотворение «работает» при помощи звучания; ритм и звукопись окрашивают значения слов, заставляя понять их иначе, чем в прозе<sup>11</sup>. Поэтому всё, что стихи говорят нам и делают с нами, может быть сказано и сделано только стихами. Никакого внестихотворного смысла у стихов не бывает.

Филологи Нового времени, в основном порвав с аллегорической традицией, не стали сразу же внимательнее к звучанию Песни песней. Другие вопросы, казавшиеся более важными (от поиска сюжета до поиска «места в жизни», а точнее места в ритуале, будь то сельская свадьба или священный брак богов), всё время оттесняли поэтическую форму на второй план. «Акцент на содержании порождает постоянный, никогда не завершающийся труд интерпретации. И наоборот — привычка подходить к произведению с целью его интерпретации поддерживает иллюзию, будто и в самом деле существует такая вещь, как содержание произведения искусства». Это — отрывок из статьи С. Сонтаг<sup>12</sup>, где речь идёт об искусстве и критике в целом. К Песни песней и её комментаторам

si ad eundem sensum locum illum exponat de Canticis Canticorum»: *Augustinus*. De doctrina christiana II, 11 // *Augustine*. De doctrina christiana / ed. and trans. by R. P. H. Green. Oxford, 1995. P. 60, 62). Итак, речь идёт лишь о разных упаковках одного смысла. Поэтическая упаковка приятнее, но на смысл она не влияет.

9 *Augustinus*. De doctrina christiana II, 10.

10 «Nihil enim fere de illis obscuritatibus eruitur quod non planissime dictum alibi reperiatur» — «Ведь из этих тёмных мест не извлечёшь практически ничего такого, чего не найдёшь в другом месте выраженным совершенно ясно» (*Augustinus*. De doctrina christiana II, 15).

11 О том, как значение слова в стихах изменяется под действием ритма, пауз в конце стиха, «единства и тесноты стихового ряда», см. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 61–120.

12 *Сонтаг С.* Против интерпретации // *Она же.* Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С. 9.

замечания Сонтаг подходят особенно хорошо. Приведу ещё цитату: «Нам надо научиться *видеть* больше, *слышать* больше, больше *чувствовать*. Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из неё то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь. Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение — и, по аналогии, наш собственный опыт — стало для нас более, а не менее реальным»<sup>13</sup>.

Конечно, задача делать поэтический текст «более, а не менее реальным» для комментатора внутренне противоречива. Всё, что я пишу о Песни песней, обречено оставаться прозой, притом нехудожественной. И всё-таки, осознав проблему, можно попробовать хотя бы отчасти компенсировать неизбежные издержки интерпретации: не терять из виду формальную (прежде всего звуковую) сторону стихотворения и обращать внимание на её связь с тем, что изображается, с эмоцией или мыслью текста.

Иногда эта связь довольно прозрачна: например, в Песн. 3, 1–5 навязчивый повтор глаголов и звуков *b*, *k/q* и *š* (*miškabí, biqqáští, baššəwaqím*) помогает лучше почувствовать кружение героини по одним и тем же городским улицам.

Другие случаи труднее. Например, какой эффект создаёт и как влияет на смысл аллитерация в Песн. 1, 6?

Не смотрите, что я черна  
(šeʾānī šəḥarḥóret),

אַל-תִּרְאוּנִי שְׁאֲנִי שְׁחַרְחֶרֶת

ведь на меня поглядело солнце  
(šeššəzapátni haššámeš)

שֶׁשְׁזַפְּתָנִי הַשֶּׁמֶשׁ

Звучит ли это как зловещее заклинание или как шутливая скороговорка вроде «шла Саша по шоссе...»? Так или иначе, строка акцентирует звуковой облик стиха, его «внешность». Это происходит в контексте монолога, где героиня привлекает внимание к своей собственной внешности:

Я черна, но красива...

שְׁחֹרָה אֲנִי וְנָאִמָּה

Звуковая игра требует осмысления — и в то же время запрещает относиться к тексту только как к объекту истолкования. Комментируя один из примеров, Дж. Каллер замечает: «Ритмическая структура и цепь рифм, организующие этот отрывок, могут и вызывать к интерпретации

13 Сонтаг С. Против интерпретации. С. 14.

(мы вообще склонны обращать внимание на смысловое соотношение слов, связанных рифмой), и, напротив, отрицать необходимость исследования: у поэзии — свой собственный закон, а именно — доставлять удовольствие, поэтому не нужно задаваться вопросом о смысле»<sup>14</sup>. «Не нужно задаваться вопросом о смысле» — конечно, не универсальное предписание, а описание одного из модусов восприятия лирики, не менее важного, чем интерпретация.

Звук в лирике так тесно связан с мыслью, что даже в самых рассудочных, на первый взгляд, стихах он нередко составляет важный «аргумент». В Песни песней есть стихотворение (Песн. 8, 6–7), в котором любовь — предмет рефлексии. Но и рефлексия оказывается неотделима от словесной игры<sup>15</sup>.

Сделай меня печатью у себя на сердце,  
печатью у себя на руке (*‘al zəro‘éka*)<sup>16</sup>,  
ведь люта (*‘azzá*) любовь, словно смерть...

שִׁמְנִי כְּחוֹתֶם עַל־לִבִּי  
כְּחוֹתֶם עַל־יָדִי  
כִּי־עֲזָה כְּמוֹת אֶתְנָה

К тому, что любовь *‘azzá*, нас фонетически готовит *‘al zəro‘éka*. И дальше — опять аллитерация за аллитерацией<sup>17</sup>:

Жестока, как Шеол, ревность  
(*qašá kiš‘ól qin‘á*),  
её Решефы<sup>18</sup> — огненно-пламенные  
(*rəšapéha rišpé ‘eš šalhebetýá*).

קָשָׁה כְּשְׂאוֹל קִנְיָה  
רֶשֶׁפִּיהָ רֶשֶׁפִּי אֵשׁ שְׁלֵהֶבֶתָּהּ:

## 2. Не повествование

Не обращать внимания на звучание стихов — один из способов уклониться от встречи с лирическим текстом. Другой — делать вид, что мы читаем повествование. Аллегорические толкования зачастую стремились представить Песнь песней как изложение *истории* Израиля или Церкви.

14 Каллер Дж. Теория литературы. С. 89–90.

15 Linafelt T. Lyrical Theology. P. 303–304.

16 Печати часто вешали за шнурок на шею или запястье.

17 Я всё время привожу примеры аллитерации не потому, что к ним сводится музыкальная сторона Песни песней, а потому, что они нагляднее и обсуждать их проще, чем, например, ритм и строфику. Каталог аллитераций Песни песней см. в: Noegel S. B., Rendsburg G. A. Solomon's Vineyard: Literary and Linguistic Studies in the Song of Songs. Atlanta, 2009. P. 63–106. О метрике, строфике и других формальных приёмах организации стихотворений Песни песней см. монографию Roberts D. P. Let Me See Your Form: Seeking Poetic Structure in the Song of Songs. Lanham, 2007.

18 По-видимому, род демонов. Я надеюсь посвятить этому слову отдельную статью.

«Latin interpretation of the Song of Songs strives for narrative; the primary objective of breaking the code was to turn the text into a narrative plot»<sup>19</sup>. «...The medieval Christian tradition of Song of Songs is a “quest for narrative”»<sup>20</sup>. Та же тенденция характерна и для иудейской экзегезы, начиная, по крайней мере, с Таргума Песни песней<sup>21</sup>.

Тяга к нарративу ярко проявилась и в тех работах XIX в.<sup>22</sup>, где Песнь песней превращалась в мелодраму с тремя персонажами, составляющими любовный треугольник. Героиня — простая девушка, похищенная Соломоном; в конце книги она воссоединяется со своим любимым — пастухом. Этот сюжет точно так же вчитан в текст<sup>23</sup>, как история Израиля или Церкви. В XX в. мелодраматическое прочтение утратило популярность, но попытки увидеть в Песни песней некое подобие сюжета повторяются снова и снова<sup>24</sup>.

Упорное желание читать бессюжетный текст ради сюжета — парадокс, требующий объяснения. У читателей Нового времени оно отчасти может быть вызвано влиянием романа, а затем и кино. Книга,

- 19 «Латинская экзегеза Песни песней стремится к нарративу; она подбирает ключ к тексту в первую очередь для того, чтобы превратить его в сюжетное повествование» (*Matter E. A. The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity. Philadelphia, 1990. P. 56*).
- 20 «Средневековая христианская традиция [толкования] Песни песней — это “поиск нарратива”» (*Matter E. A. The Love Song of the Millenium: Medieval Christian Apocalyptic and the Song of Songs // Scrolls of Love. Ruth and the Song of Songs / ed. by P. S. Hawkins, L. C. Stahlberg. New York, 2006. P. 231*).
- 21 Таргумы — арамейские переводы библейских книг. Таргум Песни песней, созданный, возможно, около VII–VIII вв. н. э. — не столько перевод, сколько развернутое аллегорическое толкование.
- 22 Например: *Ewald H. G. A. Das Hohelied Salomos übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger. Göttingen, 1826; Ginsburg C. D. The Song of Songs. London, 1857; Renan E. Le Cantique des Cantiques. Paris, 1879*.
- 23 Нигде в книге не изображается конфликт соперников. Там, где царь в самом деле присутствует на сцене (например, в самом начале, где он вводит героиню в свои чертоги), в тексте нет указаний на враждебность героини к нему. Кроме того, при последовательном развитии предполагаемого сюжета героиня сначала должна была бы быть с пастухом, потом — в гареме, а в конце вернуться к пастуху. Но в тексте героиня сначала находится во дворце (Песн. 1, 4), потом в винограднике (1, 6), на пастбище (1, 7–8), снова во дворце (1, 12), опять в винограднике (1, 14), в лесах Ливана (1, 17) и т. д. Подробнее см.: *Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. Перевод и филологический комментарий к главам 1–3. М., 2015. С. 57–60*.
- 24 См., например: *Assis E. Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs. New York, London, 2009* (и ср. мои соображения об этой работе: *Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 62–64*). Критический разбор других попыток читать Песнь песней ради сюжета см. в *Exum J. C. Song of Songs: A Commentary. Louisville (Kentucky), 2005. P. 42–45*.

где действующие лица — влюблённые, автоматически воспринимается как *love story*. Но почему традиционная экзегеза хотела видеть в Песни песней именно историю? Может быть, отчасти потому, что Писание в целом воспринималось как нарратив, «священная история» Израиля/ Церкви. «Буквальный» смысл Библии часто называли «историческим». *Littera gesta docet* («буква учит о событиях»): так начинается двустипийное, афористически описывающее соотношение уровней в средневековой системе толкования. Кроме того, выстраивание повествовательной цепочки — возможно, простейший человеческий способ справиться с ощущением хаоса как в жизни, так и в тексте. Если мы не знаем, как читать текст, поиск сюжета может включаться автоматически.

Но эта стратегия не работает, когда мы имеем дело с лирической поэзией. Лирика может использовать отдельные повествовательные элементы, но суть её иная. «Эпическая поэзия повествует о событиях, лирика же, если можно так выразиться, сама стремится стать событием»<sup>25</sup>. Лирическое событие происходит не только на глазах читателя, но и при его участии: он не просто сопереживает героям (как в повествовании и в драме), но и отождествляет себя с голосом, произносящим стихотворение. Сам этот голос говорит изнутри ситуации, переживает её сейчас, а не рассказывает о ней как о событии прошлого.

Нельзя сказать, чтобы судьба, статус или отношения героев Песни песней к концу книги претерпели какое-то изменение по сравнению с началом. Не видно и развития их чувств или характеров. В конце они не ближе друг другу и не дальше друг от друга, чем в начале. Может быть, не совсем верно даже говорить об одной паре героев. В Песн. 1, 7–8 перед нами пастушка и пастух, а в 3, 6–11 — Соломон и загадочная невеста, пришедшая из пустыни. Ни пастуха, ни Соломона нельзя назвать «истинным» героем книги в целом<sup>26</sup>. Поэтому правильнее либо говорить о героях и героинях во множественном числе<sup>27</sup>, либо (пожалуй, так будет точнее) о разных «воплощениях», идентичностях или масках как женского, так и мужского лирического субъекта. Эти маски в Песни песней отчасти напоминают драматических героев, и всё же Песнь песней остается лирикой, хотя и балансирующей на грани драмы.

25 *Каллер Дж.* Теория литературы. С. 88.

26 Герой называется Соломоном только в Песн. 3, 6–11. Ещё дважды (1, 5; 8, 11–12) он появляется на заднем плане — в контексте сравнений и т. п. В Песн. 6, 8–9 есть аллюзия на гарем Соломона.

27 *Brenner A.* To See Is To Assume: Whose Love Is Celebrated in the Song of Songs? // *Biblical Interpretation*. 1993. Vol. 1. № 3. P. 268–269.

Иногда Песнь песней как будто приближается к повествованию. В Песн. 3, 1–5 есть некое подобие сюжета: сначала героиня ищет любимого в своей постели, затем — на улицах, потом она встречает стражников, находит любимого и не отпускает его. Но отметим, что такой пересказ уже довольно сильно отступает от текста. Стихотворение начинается не с «однажды» или «как-то раз»: поиски происходят «по ночам», то есть повторяются раз за разом. Героиня не сообщает нам: я встала и обошла город, а говорит о намерении это сделать, словно всё происходит прямо сейчас. Точно так же и «не отпущу его» выражено как намерение, а не как факт. Даже в этом, казалось бы, нарративном стихотворении вместо настоящего повествования мы видим странное переплетение повторяющегося и однократного, воспоминаний и намерений<sup>28</sup>.

В Песн. 5, 2 — 6, 3 героиня вновь рассказывает о том, как ей пришлось искать любимого на улицах города. Иерусалимские девушки хотят ей помочь и спрашивают, куда же он пошёл. Ответ героини парадоксален:

*Мой милый пошёл в свой сад...*

דודי נכד לגנן

(Песн. 6, 2)

Почему тогда она искала милого в городе, а не в саду? Если влюблённые сейчас вместе, поиск вообще не нужен. Была ли разлука воображаемой? Или же, наоборот, не найдя любимого, героиня в Песн. 6, 2–3 даёт волю фантазии? Текст не даёт указаний, которые позволили бы читателю выбрать между этими вариантами. То, что поначалу казалось связным сюжетом, к концу стихотворения разрушается, и текст оказывается ещё одним «псевдонарративом».

### 3. Против унификации: принцип разнообразия и контраста

За поисками сквозного сюжета стоит желание сделать лирический сборник более связным и удобным для чтения. Комментаторы принимают и другие меры по унификации текста.

28 Ср. о Песн. 3, 1–5 и 5, 2–8: Linafelt T. Lyrical Theology. P. 296–300. Исследователь отмечает, что в каждом из этих текстов обнаруживаются приметы повествовательного стиля (включая сравнительно высокую концентрацию прозаических служебных слов, в особенности предлога לָ). Однако в итоге перед нами всё же «псевдонарратив», сюжет «без контекста и без последствий», без настоящих (full-blooded) персонажей.

В Песн. 4, 8–16 герой взывает к героине, сравнивая её с садом, и в ответ получает приглашение войти. В 8, 13–14, в ответ на аналогичный призыв, герой получает отказ. Такая ситуация не устраивает очень многих комментаторов: почему героиня там открывает герою, а здесь прогоняет его? Отсюда — разнообразные способы обойти прямой смысл Песн. 8, 14, вплоть до попыток приписать несуществующие значения использованному там глаголу  $\text{נָסַח}$  (G), означающему по-древнееврейски «убегать»<sup>29</sup>. Вместо этого можно было бы отметить контраст (наверняка, неслучайный) между приглашением войти в середине книги и требованием уйти прочь в конце.

Не надо воспринимать различия между стихотворениями Песни песней как досадную помеху, сбивающую с толку. Разнообразие — одно из проявлений красоты текста. Книга открывается двумя стихотворениями. Первое (Песн. 1, 2–4) написано изысканным поэтическим языком, использует трудные, характерные только для поэзии синтаксические обороты<sup>30</sup>. Второе (Песн. 1, 5–6) состоит из очень простых предложений и включает позднюю лексику, по-видимому характерную для разговорного иврита эллинистической эпохи<sup>31</sup>. Действие первого стихотворения, звучащего изысканно-классически, происходит во дворце, а второе, просторечное, представляет собой монолог сельской девушки. Два столь различных текста демонстративно поставлены в самом начале книги. Я думаю, это подсказка, а точнее, сразу две подсказки: во-первых, читая Песнь песней, обращать внимание на стиль; во-вторых, замечать и ценить контрастность стихотворений.

29 *Эйделькинд Я.* Комментарий к Песни песней 8, 13–14 // Библия и христианская древность. 2019. № 4 (4). С. 169–171, 186–188.

30 *Эйделькинд Я.* Песнь песней. С. 215–216.

31 *Эйделькинд Я.* Песнь песней. С. 235–236. О языке Песни песней в целом: С. 26–28. Я бы не спешил с выводами об относительной хронологии написания текстов: они могут принадлежать одному и тому же позднему, но хорошо владеющему классическим языком автору.

#### 4. Не только про свадьбу

Epithalamium libellus hic, id est nuptiale  
carmen, dramatis in modum mihi videtur  
a Salomone conscriptus...

Мне кажется, что эта книжка — эпита-  
ламий, т. е. свадебная песня, и написа-  
на она Соломоном наподобие драмы...<sup>32</sup>

С этого утверждения начинается комментарий Оригена, одного из основоположников христианской экзегезы Песни песней. Здесь герои Песни песней становятся женихом и невестой, причём жених отождествляется с Богом, а невеста, как правило, — с Церковью или душой. Таким образом, аллегорическое прочтение Песни песней опирается на определённую трактовку её «буквы» — на уверенность в том, что в книге изображён именно брак, а не иные любовные отношения. У пророков Израиль бывает уподоблен жене (а не, скажем, любовнице) Яхве, и позднейшая традиция вслед за ними сохранила метафору брака<sup>33</sup>.

Некоторые филологи конца XIX — первой половины XX в. попытались развить гипотезу об эпиталямии в новых направлениях: Песнь песней читали то как сборник народных свадебных песен<sup>34</sup>, то как литургию священного брака между богом и богиней<sup>35</sup>. Но уже более полувека назад эти идеи ушли на периферию научной дискуссии. Дело в том, что основополагающее утверждение Оригена не соответствует тексту.

Из всех стихотворений Песни песней свадьба со всей очевидностью изображается в Песн. 3, 6–11. В Песн. 4, 8–5, 1 герой обращается к любимой одновременно как к сестре и как к невесте, оба слова могут быть ласковыми эпитетами. В Песн. 8, 8–10 братья обсуждают будущий брак героини, но, как ясно из её собственных слов, у неё уже есть возлюбленный. Других упоминаний о браке в Песни песней нет. Часто отношения героев изображаются как тайный роман: поведение героини вызывает гнев братьев (1, 6); герой тайком приходит к ней ночью (5, 2); герои встречаются

32 Комментарий в латинском переводе Руфина цит. по: GCS. 33. S. 61.

33 Феодор Мопсуестийский (практически единственный из известных нам ранних церковных экзегетов, кто возражал против аллегоризации Песни песней) тоже считал, что эта книга посвящена браку — женитьбе Соломона на дочери фараона (*Theodorus Mopsuestenus*. In *Canticum canticorum* // PG. 66. Col. 699–700).

34 *Budde K.* Das Hohelied erklärt // *Die Fünf Megillot*. Freiburg im Breisgau, 1898. S. IX–48.

35 Например: *Meek T. J.* The Song of Songs: Introduction and Exegesis // *Interpreter's Bible*. Nashville, 1956. Vol. 5. P. 98–148.

или назначают другу свидание вне города — в лесу, виноградниках и т. п. (1, 17; 2, 1–13; 7, 12–14). Встречи героев на природе и многочисленные серенады<sup>36</sup> наводят на мысль о том, что героиня и герой многих стихотворений — тайные любовники, а не жених и невеста. Итак, эпиталамием правильно назвать лишь Песн. 3, 6–11. Попытка распространить этот жанровый ярлык на всю книгу — неоправданное обобщение.

### 5. Проблема смешного<sup>37</sup>: юмор и гротеск в Песни песней

О смешном в Песни песней вспоминают совсем редко — намного реже, чем даже о ритме и аллитерациях. Мне известна лишь одна небольшая статья, специально посвящённая этой теме<sup>38</sup>. Из многочисленных комментаторов Песни песней, кажется, только Я. Закович отводит юмору специальную главу<sup>39</sup>, но занимает она всего одну из 77 страниц «Введения».

Смешное в Песни песней — проблема для экзегетов: оно не вписывается в обычные представления об этой книге. Юмор не пристал священному тексту, тем более тому богословско-мистическому трактату, который видела в Песни песней иудейская и христианская традиция<sup>40</sup>.

36 Эйделькинд Я. Комментарий к Песни песней 8, 13–14. С. 178–181.

37 Название раздела позаимствовано у музыканта, поэта и филолога А. Г. Герасимовой (Умки) — автора песни «Проблема смешного» и диссертации «Проблема смешного в творчестве обэриутов» (М., 1988).

38 Whedbee J. W. Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song // A Feminist Companion to the Song of Songs / ed. A. Brenner. Sheffield, 1993. P. 266–278.

39 Zakovitch Y. Das Hohelied. Freiburg im Breisgau, 2004. S. 84–85.

40 Правда, в прологах к латинским средневековым комментариям встречаются упоминания о «комическом стиле» Песни песней. Так, Гаймон Осерский (IX в.) предупреждает, что эта книга крайне трудна для понимания (*obscurissimus*), в частности, потому, что «написана как бы комическим стилем» (*quasi comico stylo compositus est*). См. *Haimo. Commentarium in Cantica Canticorum. Prologus* // PL. 117. Col. 295 (ошибочно помещён среди произведений Гаймона Хальберштадского). Вильгельм из Сен-Тьерри (ок. 1080–1148) говорит, что Песнь песней написана «на манер драмы и комическим стилем» (*in modum dramatis et stylo comico*). См. *Guillelmus. Expositio altera super Cantica Canticorum* 7 // PL. 180. Col. 476. Что означает выражение «комический стиль»? Если это просто happy ending (Matter E. A. Haimo's Commentary on the Song of Songs and the Traditions of the Carolingian Schools // *Études d'exégèse caronilguienne: autour d'Haymon d'Auxerre / textes réunis par S. Shimahara. Turnhout, 2007. P. 98*), то непонятно, почему он, согласно Гаймону, делает книгу трудной. Правильно ли будет приравнять «комический стиль» к «театральному» (Minnis A. Medieval Theory of Authorship. Philadelphia, 2010. P. 57)?

Как замечает М. Сегал, комментаторы «have invested the Song with a serious edifying character which does not fit it at all»<sup>41</sup>.

Попытка комментаторов XIX в. прочесть Песнь песней как мелодраму была отчасти вызвана той же дидактической тенденцией, запросом на нравоучение. Невинная Суламифь, давшая отпор могущественному царю-сластолюбцу, могла сойти за позитивный пример для читателя. В то же время подобный сюжет отвечал сентиментально-романтическому вкусу эпохи.

Сейчас многие по-прежнему подходят к Песни песней с сентиментальными ожиданиями. Отчасти дело в том, что мы привыкли к романтическому представлению о лирике как выражению чувств автора, непременно самых сильных, искренних и серьёзных.

Любовь в Песни песней порой бывает страшна и жестока (Песн. 8, 6), порой за неё расплачиваются побоями и унижением (5, 7). Но иногда герои просто болтают и обмениваются колкостями, как, например, в Песн. 1, 7–8. Пастушка спрашивает пастуха, где он будет пасти в полдень, чтобы ей не забрести случайно к другим пастухам. Тот предлагает ей пойти по следам коз, а уж они приведут её... Куда же? Как раз к шатрам пастухов. Кажется, герой подшучивает над героиней, дразнит её. Но и она, возможно, дразнит его. Почему она упоминает других пастухов? Она их действительно боится? Или намекает, что вполне может найти себе другую компанию?

В Песн. 8, 8–10 братья свысока рассуждают о своей сестре, которая ещё мала; они строят планы на то время, когда к ней начнут свататься.

Я бы скорее предположил, что речь идёт о лёгкой, приятной, разговорной и шутливой речи, пасторальных мотивах и любовном содержании книги. Таким образом, «комический стиль» отчасти включает и юмор, но далеко не только юмор. Ср. определение комедии в глоссарии Пластида (V–VI вв.): «Комедия — (произведение), которое изображает дела частных лиц низкого статуса, стилем не столь высоким, как трагедия, а средним и улаживающим» («Comedia est que res privatorum est humilium personarum comprehendit non tam alto ut tragoedia stilo sed mediocri et dulci»; см.: *Corpus glossariorum latinorum* / ed. G. Goetz. Lipsiae, 1894. Vol. 5. P. 56). Сервий (кон. IV — нач. V в. н. э.) замечает о 4-й книге «Энеиды» Вергилия, посвящённой любви Дидоны и Энея: «Стиль — почти комический, и неудивительно, когда речь идёт о любви» («praene comicus stilus est: nec mirum ubi de amore tractatur»; см.: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii* / rec. G. Thilo, H. Hagen. Lipsiae, 1881. Vol. 1. P. 459). Гонорий Августодунский (ок. 1080–1156) даёт такое определение комедии: «Комедии — это (произведения), которые воспевают (события), связанные с браком, как Теренций» («Comaediae sunt, quae nuptialia cantant, ut Terentius»; см.: *Honorius Augustodunensis. De animae exsilio et patria* 2 // PL. 172. Col. 1243).

41 «...окутали Песнь песней серьёзной назидательностью, которая ей совсем не к лицу» (Segal M. *The Song of Songs* // *Vetus Testamentum*. 1962. Vol. 12. P. 480).

Но героиня насмешливо даёт им понять, что она уже взрослая и что у неё уже есть любимый.

Комическое и серьёзное, в соответствии с принципом контраста, соседствуют друг с другом. За патетическим прологом сборника следует шуточный рассказ о винограднике, который не получилось или не захотелось уберечь (Песн. 1, 5–6).

Один из источников комизма — пародирование высокого и сакрального. В Песн. 2, 7 и 3, 5 героиня просит девушек поклясться ланями и газелями (*šabaʿot*), что они не станут будить любовь. Это игра слов, основанная на омонимии: *šabaʿot* по-древнееврейски означает также «воинства», ср. эпитет Яхве: «Яхве Воинств». Вместо клятвы именем Яхве Воинств — клятва газелями и ланями, которые ассоциируются с эротической темой.

К комизму имеет отношение важный аспект стиля Песни песней — гротеск<sup>42</sup>. Наиболее ощутим он в портретах персонажей. Нос, шея или груди здесь подобны башням (Песн. 4, 4; 7, 5; 8, 5), глаза — прудам (7, 5), ноги — колоннам (5, 15), голова или всё тело — горе (5, 15; 7, 6). Многие сравнения (волосы как козы, зубы как овцы и т. д.) производят странное впечатление. Достаточно слегка утрировать эту странность, чтобы вышла пародия:

Нос её — башня Ливана!  
Ланиты её — половинки граната.  
Рот, как земля Ханаана,  
И брови, как два корабельных каната...  
Кудри, как козы стадами,  
Зубы, как бритые овцы с приплодом,  
Шея, как столп со щитами,  
И пупок, как арбуз, помазанный мёдом!  
(Саша Чёрный. Песнь песней)

Игра слов всегда потенциально комична, а такой игры в Песни песней очень много. Больше всего примеров — как раз в портретах героини, то есть гротеск в изобразительном плане и «барочность» поэтической речи взаимосвязаны. Например, зубы героини сравниваются с овцами, *которые все* (*šekkullāt*) *парны,*  
*и потерявшей детёныша* (*wəšakkulā*)  
*нет среди них.*

שֶׁכָּלֵם מְתַאֲמָוֹת  
וְשֶׁלָּהּ אֵין בָּהֶם:

(Песн. 4, 2)

42 О гротеске в Песни песней см. Black F. The Artifice of Love: Grotesque Bodies in the Song of Songs. London, 2009.

Эти строчки начинаются с созвучных слов *šekkullám* и *wəšakkulá*. (Опять мы видим, как важно звучание текста!) В то же время обыгрывается этимология слова *mat'imót*, «парные, соответствующие» (оно образовано от *tə'om*, «близнец»). Овцы «близнечны», причём в двух смыслах: и сами похожи друг на друга, и вдобавок рожают ягнят-близнецов (такой смысл подсказывается упоминанием детёнышей). Далее говорится:

Как алая тесьма — твои губы,  
и язык твой прекрасен.

כָּהוּט הַשָּׁנִי שֶׁפָּתְחֶיךָ  
וּמִדְבָּרֶיךָ נָאֻה

(Песн. 4, 3)

Пара «губы — язык» часто встречается в параллельных строках библейской поэзии. Однако здесь вместо обычного *lōš*, «язык», используется редкий синоним *מִדְבָּר* (в Библии больше не встречается, но есть в Мишне, Бехорот 6, 8<sup>43</sup>). При этом хорошо известен омоним последнего — *מִדְבָּר*, «пустыня». Слово *נָאֻה* «прекрасный» имеет омоним *נָאֻה* «пастбище» (пишется немного иначе, но звучит так же). Таким образом, возможен перевод: «твоя пустыня — пастбище». Конечно, при таком прочтении эта фраза не имеет отношения к внешности героини. Но упоминание этих ландшафтов после домашних животных (Песн. 4, 1–2) выглядит по-своему логично, ведь пустыня — это как раз место, где обычно пасли скот.

## 6. Без паники и ажиотажа

Если на музыкальное звучание и юмор в Песни песней комментаторы до сих пор обращают мало внимания, то на секс — более чем достаточно. Примерно с начала XX в. о сексе в Песни песней говорят с особым удовольствием, подчёркивая (а чаще вчитывая) сексуальные аллюзии. Эту тенденцию иронически назвали *l'école voluptueuse*<sup>44</sup>, хотя школы как таковой нет — скорее поветрие, охватившее очень разных по своим подходам исследователей.

Но представление о Песни песней как потенциально непристойном тексте сложилось задолго до *l'école voluptueuse* — в христианской экзегезе. Для человека, живущего «по плоти», братья за Песнь песней рискованно, говорит Ориген в прологе к своему «Комментарию»:

43 Там оно огласовано иначе: *mədabbér*. Какое чтение правильно, сказать трудно; во всяком случае, речь идёт, наверняка, об одном и том же слове.

44 Т. е. «сластолюбивой школой»; выражение А. Робэра (*Robert A., Tournay R., Feuillet A. Le Cantique des Cantiques. Paris, 1963. P. 125*).

«Audire enim pure et castis auribus amoris nomina nesciens ab interiore homine ad exteriorem et carnalem virum omnem deflectet auditum et a spiritu converteretur ad carnem nutrietque in semet ipso concupiscentias carnales et occasione divinae Scripturae commoveri et incitari videbitur ad libidinem carnis»<sup>45</sup>.

«Ведь он, не умея слушать слова любви в чистоте и целомудренными ушами, весь слух переключит с внутреннего человека на внешнего и плотского мужа. Он обратится от духа к плоти и будет питать в самом себе плотские похоти. Выйдет так, как будто из-за божественного Писания он побуждаем и подстрекаем к плотскому желанию».

Свт. Григорий Нисский выражает похожие опасения:

«...μή τις ἐμπαθῇ καὶ σαρκώδη λογισμὸν ἐπαγόμενος καὶ μὴ ἔχων πρέπον τῷ θεῷ γάμψ τὸ τῆς συνειδέσεως ἔνδυμα συνδεθῇ τοῖς ἰδίοις νοήμασι, τὰς ἀκεράτους τοῦ νυμφίου τε καὶ νυμφῆς φωνάς εἰς κτηνώδη καὶ ἄλογα κατέλκων πάθῃ, καὶ δι' αὐτῶν ταῖς αἰσχυραῖς ἐνδεθεῖς φαντασίαις ἔξω τῶν ἐν τῷ γάμψ φαιδρυνόμενων ἀπορριψῇ, τὸν βρυγμὸν καὶ τὸ δάκρυον ἀντὶ τῆς παστάδι χαρᾶς ἀλλαξάμενος».

«...чтобы кому-либо, привлёкши за собою страстный и плотский помысел и не имея на себе одеяния совести, подобающего божественной свадьбе, не быть связанным собственными своими помыслами, чистые голоса жениха и невесты низведя до скотских и неразумных страстей; в итоге же, оказавшись одетым в позорные фантазии, не быть изверженным из числа веселящихся на свадьбе и не получить скрежет зубов и плач вместо радости брачного чертога»<sup>46</sup>.

Стало быть, существует некий «скотский и неразумный» способ чтения Песни песней, хотя пользоваться им грешно, запрещено и очень опасно. Только особые шоры могут уберечь читателя, если же не принять мер предосторожности — непременно увидишь «плотское». Запрещая нам идти столь гибельной дорогой, аскетические комментаторы одновременно впервые открывают её для нас как возможность. Страх перед плотским прочтением и смакование обценностей внешне противоположны, а на деле поддерживают друг друга. Страх порождает запрет, запрет подогревает ажиотаж, а тот, в свою очередь, подтверждает обоснованность страха и запрета. Приходило ли кому-то в голову до Оригена и других христианских экзегетов «питать плотские похоти» при помощи Песни песней? Свидетельств об этом нет. Но все позднейшие читатели теперь были предупреждены о существовании комнаты, куда нельзя заглядывать. Само собой, рано или поздно кто-то попробовал заглянуть. Итогом стало множество необедительных

45 *Origenes. Commentarium in Canticum canticorum. Prologus 5–18 // GCS. 33. S. 62.*

46 *Gregorius Nyssenus. In Canticum canticorum 1, 15 // Gregory of Nyssa. Homilies on the Song of Song / transl. with an intr. and notes by R. A. Norris Jr. Atlanta, 2012. P. 14.* Перевод заимствован, но с некоторыми изменениями, из: *Григорий Нисский, свт. Творения. Ч. 3. М., 1862. С. 12.*

толкований. Например, горы (Песн. 2, 8.17; 4, 6.8) оказываются грудями. Надо ли говорить, во что превращается рука, просунутая в отверстие двери (5, 4), вкупе с самим отверстием? Слово  $\text{w}$ , вообще-то означающее по-древнееврейски «пупок» (ср. Иез. 16, 4), у одного из авторитетных комментаторов внезапно превращается в «вульву»<sup>47</sup>.

Вероятно, у тех, кто предлагает подобные интерпретации, все ещё длится праздник непослушания. Но когда он закончится, станет ясно, что запретной комнаты нет и никогда не было. Не нужно никаких шор, чтобы уберечь себя от непотребного зрелища: достаточно просто читать текст непредвзято<sup>48</sup>. Да, здесь могут встретиться (не в каждом стихотворении) «живот», «грудь», «бёдра» или «пупок»: обычному человеку этого вряд ли достаточно, чтобы вспылать «скотской и неразумной страстью». Часто упоминаются запахи благовонных масел (например, Песн. 1, 3; 4, 10–11; 5, 13), то есть не тело, а условный знак телесности. Сами запахи, подобно словам поэтического текста, нельзя ни увидеть, ни пощупать.

Помимо физиологии, человеческая любовь включает разнообразные эмоции — такие, как страх и горечь отказа (Песн. 8, 13–14) или тяжесть разлуки (3, 1–5). Чувства — характерная тема лирики разных времён и народов, и Песнь песней не исключение. Не физиология здесь на первом плане, а душевные переживания. Кроме того, поэтический ландшафт Песни песней (сады, виноградники, улицы города, Ливан и т. д.) — не менее важный предмет изображения, чем герои и их отношения. Получается, что даже если забыть о звучании текста и рассматривать сухую прозаическую «фабулу» Песни песней, то и в этом случае «плотское» («сексуальное») и «духовное» прочтения окажутся одинаково далёкими от основных предметов изображения — эмоций и природы.

47 Pope M. H. *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York, 1977. (Anchor Bible; vol. 7c). P. 593. Речь идет о Песн. 7, 3. В Синодальном переводе (*живот твой — круглая чаша*) пупку тоже не находится места, но в силу противоположной тенденции — страха перед эротикой.

48 Поэзия Древнего Востока знает разные типы эротики. Например, в шумерских текстах довольно часто встречается откровенное изображение сексуальной физиологии (см., например, ETCSL 2.4.4.1 (строки 9–27), 2.4.2.24 (строки 14–35), 4.08.16 (A, строки 11–21; B, строки 18–28; см.: ETCSL: The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk>). Дошедшая до нас египетская лирика, за редкими исключениями, так же сдержанна, как и Песнь песней. Возможно, в разных литературах, в разных жанрах и поэтических школах внутри каждой литературы существовали свои конвенции, которыми и определялся тип эротики.

## 7. Место читателя: близость и дистанция

Одна из важнейших особенностей лирики как жанра заключается в том, что её читатель отождествляет себя с говорящим, повторяя за ним слова стихотворения<sup>49</sup>. Лирическое «я» открыто для читателя. Стихотворение приглашает нас примерить это «я» на себя. Например, что происходит, когда мы читаем: «Выхожу один я на дорогу...» (конечно, если наше восприятие стихотворения не слишком притупилось)? Мы не просто принимаем к сведению, что некто (М. Ю. Лермонтов или условный «лирический герой») вышел на дорогу. Скорее, мы сами мысленно выходим на дорогу, даже если мы сейчас дома и никакой дороги перед собой не видим. Это даёт нам возможность пережить эмоцию стихотворения («что же мне так больно и так трудно»), а не просто узнать о ней как о факте, нас прямо не касающемся. То же самое происходит, когда мы читаем:

*В постели ночами искала я  
своего любимого.*

*Искала — найти не могла.*  
(Песн. 3, 1)

על־משכבי בלילות בִּקְשָׁתִי  
אֶת שְׁאֵהָבָה נִפְשִׁי  
בִּקְשָׁתִי וְלֹא מָצָאתִיו:

Повторяя эти слова, мы представляем себя на месте говорящей. При этом мы отвлекаемся от различий между её жизненными обстоятельствами и нашими. Мы сами можем и не быть влюблёнными или не быть девушками. Несмотря на это, мы улавливаем эмоцию и связываем её с собственным опытом, в котором есть свои потери и поиски кого угодно и чего угодно: друга, Бога, смысла жизни... Читая стихи «с помощью своей главной тревоги»<sup>50</sup>, мы подставляем

49 «...with lyrics, unlike novels, where the discourse is attributed to a narrator, the reader can occupy the position of the speaker, ritualistically performing these lines...» («...в отличие от романов, где говорит рассказчик, в лирике читатель может занимать позицию говорящего, воспроизводя эти строки [стихотворения], словно ритуальные тексты...»: Culler J. The Language of Lyric // Thinking Verse. 2014. Vol. 4 (1). P. 162). «In novels readers may view things from the perspective of a focalizer/narrator, but we do not repeat his or her words as we read, whereas in lyrics we repeat them, whether subvocalizing or reading aloud» («В романах читатели могут смотреть на вещи глазами фокализатора/рассказчика, но мы не повторяем его или её слов при чтении; в лирике же мы повторяем их, проговаривая мысленно или читая вслух»: Ibid. P. 165). В конце статьи Каллер проводит параллель между лирикой и шлягерами — those pop songs whose lyrics people learn by heart and repeat to themselves, and allow to structure their experience» («теми популярными песнями, слова которых люди выучивают наизусть и повторяют самим себе, позволяя этим песням структурировать их опыт»: Ibid. P. 176).

50 «С помощью своей главной тревоги мы и читаем стихи... Правильный читатель стихов — это параноик. Это человек, который неотвязно думает о какой-то важной для него

на место «любимого» из этого стихотворения — того, кто нам дорог, или то, что нам дорого. Таких субъективных подстановок — столько же, сколько читателей. Любая из них законна до тех пор, пока мы помним о её субъективности и не навязываем её другим читателям.

Ориген напрямую связывает ситуацию стихотворения с собственным опытом:

«Saepe, Deus testis est, sponsum mihi adventare consexi et mecum esse quam plurimum; quo subito recedente invenire non potui, quod quaerebam. Rursum igitur desidero ejus adventum et nonnunquam iterum venit; et cum apparuerit meisque manibus fuerit comprehensus, rursum elabitur et, cum fuerit elapsus, a me rursus inqueritur...»<sup>51</sup>.

«Часто (Бог свидетель) я видел, как жених посещал меня и был со мною подолгу. Когда же он внезапно уходил, я не мог найти то, чего искал. И вот я опять желаю его прихода, и порой он снова приходит. Но только появится, только я схвачу его руками — он опять ускользает; когда же он ускользает, опять я его разыскиваю».

Ускользающий объект поиска здесь обозначен метафорически («жених»), так что и сам этот отрывок, взятый вне контекста, остаётся открытым для субъективных подстановок. Но мы знаем, что для Оригена «жених» означает Бога. В качестве *личного* читательского отклика, подстановка себя на место героини и Бога на место «любимого» — абсолютно адекватное прочтение лирического текста Песн. 3, 1–5. Проблемы появляются в тот момент, когда подобное личное прочтение (всего лишь одно из возможных) начинает претендовать на роль объективного смысла. Фактически при этом читателю предписывается определённый субъективный отклик, определённая «главная тревога». Ему как будто говорят: «Ты должен связать поиск любимого в этом стихотворении с поиском Бога, а не кого-то или чего-то ещё». Но в таком случае личный отклик уже перестаёт быть личным, лирический текст теряет открытость. В этом парадокс традиционной экзегезы, которая активно присваивает Песнь песней, населяя её собственными образами и мыслями. С одной стороны, это свидетельствует о живом, крайне заинтересованном восприятии лирики. С другой стороны, контакт ограничивается заранее предписанными рамками. И текст, и читатель лишаются самостоятельности.

вещи — как тот, кто находится в тюрьме и думает о побеге... Чем сильнее в человеке эта мысль, тем более в далёких от него, неясно о чём говорящих или говорящих будто бы совсем не о том текстах он готов увидеть на неё ответ» (*Дашевский Г.* Как читать современную поэзию // *Дашевский Г.* Стихотворения и переводы. М., 2015. С. 144–145).

51 Из первой беседы Оригена на Песнь песней в латинском переводе Иеронима. *Origenes. Homiliae in Canticum canticorum* 1, 7 // GCS. 33. S. 39.

Повторяя стихи и делая их в каком-то смысле «своими», мы всё-таки не можем присвоить их полностью<sup>52</sup>. Дистанция должна сохраняться хотя бы для того, чтобы оставить место для читателей с иным опытом и иными, чем у нас, «главными тревогами». Важнейшей задачей научных комментариев к Песни песней стало восстановление дистанции. Нужно было отделить текст от слишком сросшейся с ним экзегезы. Тут полезно было вспомнить, что текст написан на уже не очень понятном древневосточном языке, местами может быть искажён, пользуется чуждой нам системой символов (что означают все эти лилии, олени и лотосы?). Хорошо осознать, насколько текст далёк и чужд: это отрезвляет и отодвигает экзегета от текста, не позволяя заслонять его. Но цель не в том, чтобы мы начали равнодушно смотреть на Песнь песней как на один из экспонатов в музее древностей. Стихи должны оставаться живыми, субъективно значимыми, а комментарий — не только поддерживать дистанцию, но и способствовать контакту. Возвращаясь к Песн. 3, 1–5, смысл филологического дистанцирования не в том, чтобы читать стихотворение исключительно как монолог древнееврейской девушки, не имеющий ни малейшего отношения к нам. Смысл скорее в том, чтобы снова повторить за героиней слова, которые у каждой и каждого из нас будут связываться с чем-то своим и, возможно, различным в разные моменты жизни.

## 8. Гендерные отношения и роли

Почему традиционное аллегорическое прочтение Песни песней обычно отождествляет любимого («жениха») с Богом, а любимую («невесту») — с Израилем/Церковью или душой? Почему не наоборот? Конечно, по-гречески и по-латыни «церковь» и «душа» женского рода, а «Бог»

52 «Lyric can be tentatively (transhistorically) defined as a first-person utterance whose performative conditions are reconstructed by a re-performing reader, who typically positions herself somewhere in a continuum whose extremes are a generic voice and some individual idea of the author... Most re-performances of lyric will happen somewhere in the intermediate spectrum between these extremes...» («Отвлекаясь от специфики разных эпох, можно попробовать определить лирику как *высказывание от первого лица, условия произнесения которого воссоздаются читателем, воспроизводящим это высказывание*; при этом читатель обычно помещает себя где-то в пределах континуума, крайние точки которого — голос, не принадлежащий никакому конкретному лицу, и некоторый индивидуальный образ автора... Чаше всего воспроизведение лирики происходит где-то посередине между этими крайностями»: *Barchiesi A. Carmina: Odes and Carmen Saeculare // The Cambridge Companion to Horace / ed. S. Harrison. Cambridge, 2007. P. 150–151.* Курсив автора).

мужского. Но дело не только в этом. Народ Израиля по-древнееврейски — мужского рода, что не мешает иудейским комментаторам отождествлять его с героиней Песни песней. Уже библейские пророки изображают Израиль «женой» Яхве (например, Иер. 2–3; 13, 21–22; 31, 2–5; Ос. 1–3; Иез. 16; 23). «Жена» постоянно оказывается неверной и неблагодарной. Забыв о «муже», который всегда заботится о ней, она устремляется искать «любовников». «Муж» угрожает ей расправой и позором. В основе всех этих текстов лежит патриархальная картина мира, где мужчина и женщина — не просто два биологических пола, а две социальные роли. Мужчина господствует, женщина подчиняется. Муж может гневаться и наказывать, а у жены нет такой власти. Отношения общины с Богом тоже мыслились иерархически. Потому и уподобляли Бога мужу, а народ — жене, что народ точно так же подчинён Богу, а власть гневаться и наказывать имеет лишь Бог<sup>53</sup>. По той же самой причине традиционная экзегеза Песни песней отождествляет с Богом «жениха», а с Израилем, Церковью или душой — «невесту». За этим стоит самоочевидная для иудейских и христианских комментаторов патриархальная модель отношений. Обратим внимание на два важных момента: 1) при таком подходе ожидается, что мужской персонаж («жених») всегда могущественнее своей «невесты»; 2) читатель всегда отождествляет себя с «невестой», то есть занимает «женскую» точку зрения<sup>54</sup>.

Вопрос о гендерных отношениях и ролях в Песни песней по-настоящему был поставлен лишь в конце XX в. учёными-феминистками. Большую популярность получил тезис о том, что Песнь песней — женская книга, причём сразу в нескольких смыслах: отражает женскую точку зрения, написана женщиной или женщинами<sup>55</sup>, позитивно изображает

53 О гендерных метафорах у пророков см., например: *Carr D. M. Gender and the Shaping of Desire in the Song of Songs // Journal of Biblical Literature. 2000. Vol. 119. P. 233–248*, в частности 238–240; *Carr D. The Erotic Word: Sexuality, Spirituality, and the Bible. Oxford, 2003. P. 67–69, 77–78*. Карр отмечает параллель с древневосточной политической риторикой, где покорённый народ — «женщина» для царя-завоевателя.

54 См. об этом *Moore S. D. The Song of Songs in the History of Sexuality // Church History. 2000. Vol. 69. P. 328–349*.

55 «The Song of Songs bears all the characteristics of women's poetry stemming from an oral tradition» («В Песни песней налицо все характерные черты женской поэзии, восходящей к устной традиции»: *Bekkenkamp J., Dijk F., van. The Canon of the Old Testament and Women's Cultural Traditions // A Feminist Companion to the Song of Songs / ed. A. Brenner. Sheffield, 1993. P. 79*). «...this editor/compiler might be identified as a woman. Such an identification (although hypothetical) would explain why a relatively large portion of the SoS deals with feminine emotions while the male is relegated to a secondary position... My personal guess

женщину, её эмоции и желания, делает её равной<sup>56</sup> или даже господствующей в отношениях с мужчиной<sup>57</sup> и в итоге служит противовесом патриархальной идеологии, преобладающей в библейском каноне<sup>58</sup>. Впрочем, чересчур оптимистический образ «женской книги» подвергается критике изнутри самой феминистской школы<sup>59</sup>. В самом деле, тут есть риск выдать желаемое за действительное. Найти ветхозаветный текст, полностью свободный от предрассудков своего времени,

is that passages such as 1.2–6, 3.1–4, 5.1–7 and 5.10–16 are so essentially feminine that a male could hardly imitate their tone and texture successfully» («...можно предположить, что этот редактор/составитель — женщина. Такое отождествление (хотя и гипотетическое) объясняет, почему относительно большая часть Песни песней посвящена женским эмоциям, в то время как мужчине отводится второстепенная роль... Мне лично кажется, что такие отрывки, как 1, 2–6; 3, 1–4; 5, 1–7 и 5, 10–16, настолько женственны по своей сути, что мужчина вряд ли смог бы имитировать их звучание и строй»: *Brenner A. Women Poets and Authors // A Feminist Companion to the Song of Songs. P. 89, 91*).

56 «...nothing in the Song suggests that the woman is a second sex. Yet one does not, in reading the Song, think of the female as dominant over the male, thanks to the aura of pleasure enveloping both» («... ничто в Песни песней не указывает на то, что женщина — второй пол. Но, когда читаешь Песнь песней, нет ощущения, что женщина господствует над мужчиной, поскольку аура удовольствия окутывает обоих»: *Ostriker A. The Holy of Holies: The Song of Songs as Countertext // The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series) / ed. by A. Brenner, C. R. Fontaine. Sheffield, 2000. P. 47*).

57 «Female figurations are the dominant actors in the Song: they are strong, articulate, outspoken, active; in fact, much more than their male counterparts... There is no equality of the sexes in the Song... There is female superiority» («Женские фигуры доминируют в Песни песней: они сильны, прямолинейны, откровенны, активны, причем в гораздо большей степени, чем мужчины, с которыми они имеют дело... В Песни песней нет равенства полов ... Здесь есть женское превосходство»: *Brenner A. To See Is To Assume: Whose Love Is Celebrated in the Song of Songs? // Biblical Interpretation. 1993. Vol. 1. № 3 P. 273*).

58 «...a gynocentric mode predominates. A number of features of the Song... reverse the male dominance of the rest of the scripture» («...преобладает гинецентризм. Ряд особенностей Песни песней... переворачивает с ног на голову систему мужского господства, характерную для других книг Писания»: *Meyers C. Gender Imagery in the Song of Songs // A Feminist Companion to the Song of Songs. P. 218*). «... the Song constitutes the most remarkable countertext in an otherwise firmly patriarchal Hebrew canon... It includes no representation of hierarchy or rule, no relationship of dominance or submission, and (almost) no violence» («...Песнь песней — самый замечательный контр-текст в глубоко патриархальном (как правило) еврейском каноне... В ней нигде не изображается иерархия или власть, нет никаких отношений господства или подчинения и (почти) никакого насилия»: *Ostriker A. The Holy of Holies. P. 43, 45*).

59 См., например: *Exum J. C. Ten Things Every Feminist Should Know about the Song of Songs // The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series) / ed. by A. Brenner, C. R. Fontaine. Sheffield, 2000. P. 24–35*.

конечно, было бы чудесно. Но мог ли подобный текст быть написан и сохранён традицией?

Об авторе или авторах Песни песней мы в любом случае можем только гадать<sup>60</sup>. Интереснее вопрос о гендерных отношениях и точках зрения внутри текста. Социальный фон в Песни песней остаётся в основном патриархальным. Незамужняя девушка находится в подчинении у братьев (Песн. 1, 6; 8, 8). Она не может свободно пройти одна по ночному городу: её появление на улице даёт право стражникам унижать и бить её (5, 7). Она не может поцеловать любимого прилюдно, опасаясь общественного порицания (8, 2). Её любовь вызывает репрессии со стороны её братьев (1, 6). Ничего подобного не происходит в Песни песней с мужчиной: его никто не бьёт, не унижает и не наказывает. Очевидно, общество, изображённое в Песни песней, не знает гендерного равенства и вполне патриархально.

Но если говорить об отношениях самих влюблённых, то здесь картина сложнее. В прологе (Песн. 1, 2–4) доминирует мужской персонаж: он — царь, он влечёт героиню за собой и приводит её к себе (как и в 2, 4), а она готова бежать за ним. Но встречается и обратная ситуация. Взгляд героини пугает или угнетает героя (הַרְהוּרִי)<sup>61</sup> героя (6, 5); она — грозное (הַרְהוּרִי) небесное существо (6, 4.10); герой взывает к ней, умоляя сойти к нему с гор, где она пребывает, окружённая львами и пантерами (4, 8). Львы ассоциируются с мощью, опасностью; на Древнем Востоке со львами сражаются мужчины — герои и цари<sup>62</sup>. Шея и нос возлюбленной сравниваются с башней (4, 4; 7, 5), сама она — с кобылицей, запряжённой в боевую колесницу (1, 9). Все эти военные образы тоже говорят о силе, власти и угрозе<sup>63</sup>. Таким образом, гендерная иерархия в *некоторых* стихотворениях Песни песней явно перевернута: женщина доминирует и наделена «мужскими» чертами.

60 Возможно, лирические песни исполнялись преимущественно женщинами (ср. Исх. 15, 20; 1 Цар. 18, 6–7; 2 Цар. 1, 20; Ис. 23, 16; Иер. 9, 16–19; Сир. 9, 4); женские песни *могли стать* фольклорным прообразом многих стихотворений Песни песней; далее кто-то (*может быть*, уже писцы-мужчины?) создал литературный текст на основе этого фольклора.

61 В Библии этот глагол, кроме Песн. 6, 5, встречается лишь один раз, в довольно тёмном и, возможно, испорченном месте (Пс. 138, 3). Однокоренной глагол встречается в Притч. 6, 3 и Ис. 3, 5; он означает, вероятно, что-то вроде «обижать, угнетать, вести себя нагло» (в Сир. 13, 8 возможно то же значение). Родственные глаголы в арамейском языке могут означать «бояться», в аккадском — «дрожать». Судя по всему, взгляд героини в Песн. 6, 5 угнетает, подавляет героя или вызывает в нём страх.

62 Meyers C. Gender Imagery in the Song of Songs. P. 206.

63 Ibid. P. 201–204, 207.

Фигура грозной и неприступной женщины чаще появляется в мужских репликах (см. все примеры выше), так что вряд ли стоит связывать её с женской точкой зрения. Скорее это *femme fatale* — образ из мужского сознания, вполне типичный для патриархальной мифологии. Отчасти он напоминает библейских опасных женщин вроде Далилы, Иезавели или неверной жены в Притч. 7. Отличие Песни песней в том, что страх перед женской властью здесь ведёт не к демонизации опасной женщины, а к её поэтическому обожествлению, наиболее очевидному в 4, 8. Львы и пантеры на Древнем Востоке часто были спутниками богинь: ассиро-вавилонской Иштар, сиро-палестинской Кудшу, хеттской Хебат. Малоазийскую «горную мать» Кибелу представляли себе едущей на повозке, запряжённой львами. Недоступная возлюбленная уподоблена богине, обитающей на священных горах Ливана; призывы сойти или обратить свой взор на влюблённого напоминают молитву. Ужас перед возлюбленной переходит в славословие:

*Отведи от меня глаза:*

*они пугают меня.*

*Твои волосы — как стадо коз,*

*что сбегает с гор Галаада...*

(Песн. 6, 5)

הסבי עיניך מנצחי

שנאם הרהיבני

שערך כעדר העזים

שקלשו מן ההגלעד:

Женскую точку зрения логично искать в женских репликах (например, Песн. 1, 2–4.5–6.7; 2, 4–7; 3, 1–5), которые действительно составляют очень значительную часть текста Песни песней. В них женщина может ощущать себя ведомой (Песн. 1, 4; 2, 4), но может и отказывать влюблённому в свидании (2, 17; 8, 14). Последнее явно в порядке вещей, не воспринимается как неверность, не вызывает гнева. Тот факт, что отказ возможен, означает независимость героини от влюблённого в неё мужчины: она не обязана его слушаться, ведь он ей не муж. В то же время мы можем предположить (хотя это остаётся за кадром), что отказ отчасти вынужден необходимостью повиноваться другим мужчинам (скажем, братьям, блюдущим честь сестры).

Только женщина в Песни песней говорит о своей любви как болезни (Песн. 2, 5; 5, 8). Мужчина, в крайнем случае, признаёт себя испуганным (6, 5), но не больным (тем более от любви). Интересно, что мотив поиска (Песн. 1, 7; 3, 1–5; 5, 6–7) появляется тоже в речи женщины. Это как бы женский эквивалент мотива недоступности. Если женщина в некоторых стихотворениях представляется мужчине недостижимой (например, она среди скал, на горах), то мужчина может представляться женщине ускользающим, неуловимым (его надо искать возле стад других пастухов

или на улицах и площадях). Здесь можно видеть отражение реальности патриархального общества: мужчина обладает свободой перемещения (поэтому его трудно найти), а женщина находится дома, причём патриархальный порядок делает её дом недоступным для влюблённого.

Что же в итоге? Хотя социальный фон в Песни песней патриархален и гендерные стереотипы часто сохраняют силу, женщина здесь может отказать влюблённому и даже может представляться ему грозным божеством<sup>64</sup>. Это создаёт проблему для традиционного прочтения, в рамках которого мужской персонаж любого стихотворения — божественный Жених. Может ли такой Жених бояться взгляда своей невесты, сетовать на её недоступность и пасовать, когда она отказывает ему в свидании?

Не менее важно, что в Песни песней чередуются женские и мужские голоса. Традиционное отождествление читателя с «невестой» применимо, стало быть, не везде. От читателя требуется вставать попеременно то на женскую, то на мужскую точку зрения.

## 9. Три контекста

Пока не начнёшь учить чужой язык, ни одной фразы на нём не поймёшь. Это относится и к художественному языку древней поэзии. Изначально он так же непонятен нам, как и библейский иврит. Может быть, даже в большей степени: знание библейского иврита в той или иной форме всегда поддерживалось в еврейских общинах, а художественный язык Песни песней учёным приходится расшифровывать совершенно заново, как клинопись. И в этой расшифровке учёные XX–XXI вв. значительно продвинулись, привлекая параллели из литературы и изобразительного искусства Древнего Востока и античности. Например, мы теперь знаем, что цветок *šōšanna* (традиционно отождествляемый с лилией), многократно упоминаемый в Песни песней (Песн. 2, 1–2.16 и др.), — скорее всего, египетский лотос<sup>65</sup>, символ жизни и возрождения. Цветки

64 О параллелях в других древневосточных литературах: Carr D. M. *The Erotic Word: Sexuality, Spirituality, and the Bible*. Oxford, 2003. P. 91–104 (где приводятся также параллели из более поздних традиционных обществ); Банщикова А. А. Женские образы в художественных произведениях Древнего Египта. М., 2009. С. 105–109 (о доминирующей женщине в египетской любовной лирике).

65 Keel O. *Das Hohelied*. Zürich, 1992. S. 79–82, с иллюстрациями (последние воспроизведены также в: Эйделькинд Я. Д. Песнь песней. С. 519–526); Suderman W. D. Modest or Magnificent? Lotus versus Lily in Canticles // *Catholic Biblical Quarterly*. 2005. Vol. 67 (1). P. 42–58; но ср. в пользу традиционной идентификации: Walter S. *Das hellenistische*

лотоса ночью прячутся под водой, а на заре появляются на поверхности. Таким образом, лотос мог ассоциироваться с солнцем, которое ежедневно возрождается, выплывая из подземного мрака. Встающее солнце изображается в виде младенца, сидящего на цветке лотоса. Древо жизни нередко имеет цветки лотоса. Лотос может изображаться как символический любовный подарок. В Туринском эротическом папирусе многократно встречается изображение девушки с лотосом над головой. В египетской любовной лирике «мой лотос» служит обращением к любимому, с лотосом сравниваются пальцы любимой<sup>66</sup>. Эротические коннотации лотоса в поэзии и искусстве могут объясняться не только мифологической символикой, но и тем, что лотос иногда использовался для изготовления вина с наркотическим эффектом.

Я привёл лишь один пример того, как изучение древнего культурного контекста Песни песней, начавшееся около сотни лет назад, позволяет нам понимать её лучше, чем раньше. Вся позднеантичная и средневековая экзегеза, как и ранние этапы научного исследования, хронологически предшествуют даже первым шагам в изучении художественного языка этой книги.

Библейский контекст Песни песней, безусловно, тоже важен. Большинство книг, позднее составивших еврейское Священное Писание, уже должны были быть известны автору (авторам) Песни песней. Отсылки к ним вполне ожидаемы. Например, сад в Песни песней явно связан с образом райского сада в Библии (не только в Быт. 2–3<sup>67</sup>, но и, например, в Иез. 28). Однако цитата и аллюзия — не просто повтор сказанного предшественниками. Это может быть и спор. Например, резонно полагать, что Песнь песней «знает» о пророческих текстах, изображающих Израиль как неверную жену Яхве. Но весь тон Песни песней — совершенно иной, чем у пророков; брак, как я уже говорил, не играет первостепенной роли; гендерные отношения представлены иначе; тема измены отсутствует. Получается, что сопоставлять Песнь песней с пророками правильно, а неправильно их смешивать, как часто делает традиционная экзегеза. Последняя исходит из единства Библии, приписывая всему канону единый замысел<sup>68</sup>. Эта предпосыл-

Hohelied. Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Theologiae. Würzburg, 2018. S. 19–22.

66 Fox M. V. The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. Madison, 1985. P. 32, 52.

67 См., например: Landy F. Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs. Sheffield, 2011.

68 О формировании этого взгляда в ранней христианской экзегезе см. Young F. M. Biblical Exegesis and the Formation Christian Culture. Cambridge, 2001. P. 17–28.

ка ведёт к очень искажённому восприятию не только Песни песней, а практически любого библейского текста. Филологический подход позволяет увидеть, насколько тексты, вошедшие в Библию, несхожи между собой и как часто они спорят друг с другом. Вместо хора мы начинаем слышать диалог разных голосов. Что касается Песни песней, то она, на первый взгляд, стоит в библейской литературе особняком: такое впечатление возникает в силу её необычного жанра. Но я думаю, что и она участвует в диалоге с другими текстами Библии.

Помимо древневосточно-античного и библейского, есть ещё третий контекст, очень полезный для понимания Песни песней. Это контекст лирики как жанра, контекст европейской и русской поэзии. Речь идёт уже не об аллюзиях и не о реконструкции исчезнувшего художественного языка, а о понимании того, как вообще «работает» лирическая поэзия. Тут нам могут помочь близкие и знакомые примеры. Достаточно просто мысленно поставить Песнь песней на одну полочку с Пушкиным, Гёте, Бодлером, Гарсиа Лоркой, Бродским — и уже включается интуиция, позволяющая как-то ориентироваться. Теория лирики, разрабатываемая на материале европейской лирики, может быть применена к библейской поэзии, в том числе и к Песни песней (как я пытался показать в первой, второй и седьмой заметках). Работа в этом направлении только начинается<sup>69</sup>.

### Источники

*Augustine*. De doctrina christiana / ed. and trans. by R. P. H. Green. Oxford: Clarendon Press, 1995. (Oxford Early Christian Texts).

Corpus glossariorum latinorum / ed. G. Goetz. Lipsiae: Teubner, 1894. Vol. 5.

ETCSL: The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. [Электронный ресурс]. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk> (дата обращения 2.12.2019).

*Gregory of Nyssa*. Homilies on the Song of Song / transl. with an intr. and notes by R. A. Norris Jr. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2012.

*Guillelmus*. Expositio altera super Cantica canticorum // PL. T. 180. Col. 473–546.

*Haimo*. Commentarium in Cantica canticorum // PL. T. 117. Col. 295–358.

*Honorius Augustodunensis*. De animae exsilio et patria // PL. T. 172. Col. 1241–1246.

*Origenes Werke*. Bd. 8. Homilien zu Samuel I, zum Hohelied und zu den Propheten : Kommentar zum Hohelied in Rufins und Hieronymus' Übersetzungen / hrsg. W. A. Baehrens. Leipzig: J. G. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1925. (GCS; Bd. 33).

69 См. *Dobbs-Allsopp F. W.* On Biblical Poetry. P. 178–232.

*Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii* / rec. G. Thilo, H. Hagen. Lipsiae: Teubner, 1881. Vol. 1.

*Theodorus Mopsuestenus*. In *Canticum canticorum* // PG. T. 66. Col. 699–700.

Григорий Нисский, свт. Творения. Ч. 3. М.: Тип. В. Готье, 1862.

## Литература

Баницикова А. А. Женские образы в художественных произведениях Древнего Египта. М.: ЛИБРОКОМ (УРСС), 2009.

Дашевский Г. Как читать современную поэзию // Дашевский Г. Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2015. С. 143–156.

Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: АСТ, 2006.

Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad marginem, 2014.

Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919. С. 13–26.

Эйделькин Я. Д. Песнь песней. Перевод и филологический комментарий к главам 1–3. М.: РГГУ, 2015.

Эйделькин Я. Комментарий к Песни песней 8, 13–14 // Библия и христианская древность. 2019. № 4 (4). С. 163–202.

Assis E. *Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs*. New York, London: T&T Clark, 2009.

Barchiesi A. *Carmina: Odes and Carmen Saeculare* // *The Cambridge Companion to Horace* / ed. S. Harrison. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 144–161.

Bekkenkamp J., Dijk F., van. *The Canon of the Old Testament and Women's Cultural Traditions* // *A Feminist Companion to the Song of Songs* / ed. A. Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993. P. 67–85.

Black F. *The Artifice of Love: Grotesque Bodies in the Song of Songs*. London: Bloomsbury Academic, 2009.

Brenner A. To See Is To Assume: Whose Love Is Celebrated in the Song of Songs? // *Biblical Interpretation*. 1993. Vol. 1. № 3. P. 265–284.

Budde K. *Das Hohelied erklärt* // *Die Fünf Megillot*. Freiburg im Breisgau: Mohr Siebeck, 1898. (Kurzer Hand-Commentar zum Alten Testament; Bd. 17). S. IX–48.

Carr D. M. Gender and the Shaping of Desire in the Song of Songs // *Journal of Biblical Literature*. 2000. Vol. 119. P. 233–248.

Carr D. M. *The Erotic Word: Sexuality, Spirituality, and the Bible*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Culler J. *The Language of Lyric* // *Thinking Verse*. 2014. Vol. 4 (1). P. 160–176.

Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2015.

- Dobbs-Allsopp F. W.* On Biblical Poetry. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Ewald H. G. A.* Das Hohelied Salomos übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger. Göttingen: R. Deuerlich, 1826.
- Exum J. C.* Song of Songs: A Commentary. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press, 2005. (Old Testament Library).
- Exum J. C.* Ten Things Every Feminist Should Know about the Song of Songs // The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series) / ed. by A. Brenner, C. R. Fontaine. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000. P. 24–35.
- Fox M. V.* The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Ginsburg C. D.* The Song of Songs. London: Longman; Brown; Green; Longmans, and Roberts, 1857.
- Keel O.* Das Hohelied. 2. Auflage. Zürich: Theologischer Verlag, 1992. (Zürcher Bibelkommentare: Altes Testament; Bd. 18).
- Landy F.* Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs. Sheffield: Phoenix Press, 2011.
- Linafelt T.* Lyrical Theology: The Song of Songs and the Advantage of Poetry // Toward a Theology of Eros: Transfiguring Passion at the Limits of Discipline / ed. by V. Burrus, C. Keller. New York: Fordham University Press, 2006. P. 291–305.
- Matter E. A.* The Love Song of the Millenium: Medieval Christian Apocalyptic and the Song of Songs // Scrolls of Love. Ruth and the Song of Songs / ed. by P. S. Hawkins, L. C. Stahlberg. New York: Fordham University Press, 2006. P. 228–243.
- Matter E. A.* The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Matter E. A.* Haimo's Commentary on the Song of Songs and the Traditions of the Carolingian Schools // Études d'exégèse carolingienne: autour d'Haymon d'Auxerre / textes réunis par S. Shimahara. Turnhout: Brepols, 2007. (Haut Moyen Âge; vol. 4). P. 89–101.
- Meek T. J.* The Song of Songs: Introduction and Exegesis // Interpreter's Bible / ed. by G. A. Buttrick. Nashville: Abingdon-Cokesbury, 1956. Vol. 5. P. 98–148.
- Minnis A.* Medieval Theory of Authorship. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Moore S. D.* The Song of Songs in the History of Sexuality // Church History. 2000. Vol. 69. P. 328–349.
- Noegel S. B., Rendsburg G. A.* Solomon's Vineyard: Literary and Linguistic Studies in the Song of Songs. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009. (Ancient Israel and Its Literature; vol. 1).
- Ostriker A.* The Holy of Holies: The Song of Songs as Countertext // The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series) / ed. by A. Brenner, C. R. Fontaine. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000. P. 36–54.
- Pope M. H.* Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary. New York: Doubleday & Company, 1977. (Anchor Bible; vol. 7c).

- Renan E.* Le Cantique des Cantiques. Paris: Calmann Lévy, 1879.
- Robert A., Tournay R., Feuillet A.* Le Cantique des Cantiques. Paris: Librairie Lecoivre 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: University Press of America, 2007. (Studies in Judaism).
- Segal M.* The Song of Songs // *Vetus Testamentum*. 1962. Vol. 12. P. 470–480.
- Suderman W. D.* Modest or Magnificent? Lotus versus Lily in Canticles // *Catholic Biblical Quarterly*. 2005. Vol. 67 (1). P. 42–58.
- Whedbee J. W.* Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song // *A Feminist Companion to the Song of Songs* / ed. A. Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993. P. 266–278.
- Young F. M.* Biblical Exegesis and the Formation Christian Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Zakovitch Y.* Das Hohelied. Freiburg im Breisgau: Herder, 2004. (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament). S. 84–85.

## Notes on How to Read the Song of Songs

**Yakov Eidelkind**

independent researcher

y.eidelkind@gmail.com

**For citation:** Eidelkind, Yakov "Notes on How to Read the Song of Songs". *Bible and Christian Antiquity*, № 3 (7), 2020, pp. 163–196 (in Russian). DOI: 10.31802/BCA.2020.7.3.005

**Abstract.** This article is an attempt to formulate some principles of reading the Songs of Songs that would take into account its genre and poetic features. Being a collection of lyric poetry, the Song of Songs works primarily with sound and has no plot. An important role in its composition plays the principle of diversity and contrast. A serious tone gives place to a humorous one, and vice versa. Female voices alternate with male ones; gender stereotypes in some cases retain their power, but in others are subverted. Sexual physiology, contrary to a widespread belief, is not in the foreground – much more important are emotions. This fact belies both "spiritual" and "carnal" readings. The Song of Songs involves an identification of the reader with the lyrical speaking voice and provokes subjective interpretations. These are legitimate as long as they do not pretend to be the only true ones. Three contexts help to understand Song of Songs: ancient cultural context, a narrower Old Testament context and the context of the lyrical tradition from antiquity to the present day.

**Keywords:** Song of Songs, Canticles, ancient Hebrew poetry, Biblical philology, lyric, gender studies, feminism.

## References

- Assis E. (2009) *Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs*. New York, London: T&T Clark.
- Baehrens W. A. (ed.) (1925) *Origenes Werke. Bd. 8. Homilien zu Samuel I, zum Hohelied und zu den Propheten : Kommentar zum Hohelied in Rufins und Hieronymus' Übersetzungen*. Leipzig: J. G. Hinrichs'sche Buchhandlung (GCS; 33).
- Banshchikova A. A. (2009) *Zhenskie obrazy v hudozhestvennyh proizvedenijah Drevnego Egipta* [The Images of Women in Ancient Egyptian Literature]. Moscow: LIBROKOM (URSS) (in Russian).
- Barchiesi A. (2007) "Carmina: Odes and Carmen Saeculare", in S. Harrison (ed.) *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 144–161.
- Bekkenkamp J., van Dijk F. (1993) "The Canon of the Old Testament and Women's Cultural Traditions", in A. Brenner (ed.) *A Feminist Companion to the Song of Songs*. Sheffield: Sheffield Academic Press, pp. 67–85.
- Black F. (2009) *The Artifice of Love: Grotesque Bodies in the Song of Songs*. London: Bloomsbery Academic.
- Brenner A. (1993) "To See Is To Assume: Whose Love Is Celebrated in the Song of Songs?". *Biblical Interpretation*, vol. 1, № 3, pp. 265–284.
- Carr D. M. (2000) "Gender and the Shaping of Desire in the Song of Songs". *Journal of Biblical Literature*, vol. 119, pp. 233–248.
- Carr D. M. (2003) *The Erotic Word: Sexuality, Spirituality, and the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- Culler J. (2014) "The Language of Lyric". *Thinking Verse*, vol. 4 (1), pp. 160–176.
- Culler J. (2015) *Theory of the Lyric*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Dashevskij G. (2015) "Kak chitat' sovremennuju poeziju" ["How to Read Modern Poetry"] in *Stihotvorenija i perevody* [Poems and Translations]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, pp. 143–156 (in Russian).
- Dobbs-Allsopp F. W. (2015) *On Biblical Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Eidelkind Y. D. (2015) *Pesn' pesnej: perevod i filologicheskij kommentarij k glavam 1–3* [Song of Songs: Translation and Philological Commentary on Chapters 1–3]. Moscow: RGGU (in Russian).
- Eidelkind Y. (2019) "Kommentarij k Pesni pesnej 8, 13–14" ["Song of Songs 8, 13–14: A Commentary"]. *Bible and Christian Antiquity*, vol. 4 (4), pp. 163–202 (in Russian).
- Exum J. C. (2000) "Ten Things Every Feminist Should Know about the Song of Songs", in A. Brenner, C. R. Fontaine (eds.) *The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series)*. Sheffield: Sheffield Academic Press, pp. 24–35.
- Exum J. C. (2005) *Song of Songs: A Commentary*. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press (Old Testament Library).
- Fox M. V. (1985) *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Frye N. (2000) *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

- Green R. P. H. (ed.) (1995) *Augustine. De doctrina christiana*. Oxford: Clarendon Press (Oxford Early Christian Texts).
- Kaller Dzh. (2006) *Teorija literatury. Kratkoe vvedenie* [Theory of Literature. A Short Introduction]. Moscow: AST (in Russian).
- Keel O. (1992) *Das Hohelied. 2. Auflage*. Zürich: Theologischer Verlag (Zürcher Bibelkommentare: Altes Testament; 18).
- Landy F. (2011) *Paradoxes of Paradise. Identity and Difference in the Song of Songs*. Sheffield: Phoenix Press.
- Linafelt T. (2006) "Lyrical Theology: The Song of Songs and the Advantage of Poetry", in V. Burrus, C. Keller (eds.) *Toward a Theology of Eros: Transfiguring Passion at the Limits of Discipline*. New York: Fordham University Press, pp. 291–305.
- Matter E. A. (1990) *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Matter E. A. (2006) "The Love Song of the Millenium: Medieval Christian Apocalyptic and the Song of Songs", in P. S. Hawkins, L. C. Stahlberg (eds.) *Scrolls of Love. Ruth and the Song of Songs*. New York: Fordham University Press, pp. 228–243.
- Matter E. A. (2007) "Haimo's Commentary on the Song of Songs and the Traditions of the Carolingian Schools", in S. Shimahara (ed.) *Études d'exégèse carolingienne: autour d'Haymon d'Auxerre*. Turnhout: Brepols (Haut Moyen Âge; 4), pp. 89–101.
- Meek T. J. (1956) "The Song of Songs: Introduction and Exegesis", in G. A. Buttrick (ed.) *Interpreter's Bible*. Nashville: Abingdon-Cokesbury, vol. 5, pp. 98–148.
- Minnis A. (2010) *Medieval Theory of Authorship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Moore S. D. (2000) "The Song of Songs in the History of Sexuality". *Church History*, vol. 69, pp. 328–349.
- Noegel S. B., Rendsburg G. A. (2009) *Solomon's Vineyard: Literary and Linguistic Studies in the Song of Songs*. Atlanta: Society of Biblical Literature (Ancient Israel and Its Literature; 1).
- Norris R. A. Jr. (ed.) (2012) *Gregory of Nyssa. Homilies on the Song of Song*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Ostriker A. (2000) "The Holy of Holies: The Song of Songs as Countertext", in A. Brenner, C. R. Fontaine (eds.) *The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible (Second Series)*. Sheffield: Sheffield Academic Press, pp. 36–54.
- Pope M. H. (1977) *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York: Doubleday & Company (Anchor Bible; 7c).
- 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: University Press of America (Studies in Judaism).
- Segal M. (1962) "The Song of Songs". *Vetus Testamentum*, vol. 12, pp. 470–480.
- Sontag S. (2014) *Protiv interpretacii i drugie esse* [Against Interpretation and Others Essays]. Moscow: Ad marginem (in Russian).
- Suderman W. D. (2005) "Modest or Magnificent? Lotus versus Lily in Canticles". *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 67 (1), pp. 42–58.

- Tynjanov Ju. (1924) *Problema stihotvornogo jazyka* [*The Problem of Poetic Language*]. Lenin-grad: Academia (in Russian).
- Whedbee J. W. (1993) "Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song", in A. Brenner (ed.) *A Feminist Companion to the Song of Songs*. Sheffield: Sheffield Academic Press, pp. 266–278.
- Young F. M. (2001) *Biblical Exegesis and the Formation Christian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zakovitch Y. (2004) *Das Hohelied*. Freiburg im Breisgau: Herder (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament), pp. 84–85.