
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРАЗНАЎСТВА

LITERARY RESEARCH

УДК 821.112.2.2.09.16'-1+821.411.16'02.09-141

ГЕНЕЗИС НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ ЛЮБВИ И СВЯТОСТИ (ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРТИНА ОПИЦА)

Г. В. СИНИЛО¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуется первое целостное переложение на немецкий язык Песни Песней, созданное Мартином Опицем (*Martin Opitz*, 1597–1639), основоположником немецкой поэзии Нового времени. Доказывается, что Песнь Песней выступает для поэта в качестве одного из ключевых архетекстов, выполняющих смысло- и текстопорождающую функцию, а также в качестве архитекта, определяющего его жанровые поиски. Воспринимая Песнь Песней как лирико-драматическую пасторальную поэму, или лирическую пасторальную драму, М. Опиц создает подобный жанр в немецкой литературе. В свободном и одновременно близком к библейскому тексту парафразе Песни Песней, являющемся авторским комментарием к ней (метатекстом), он впервые на немецком языке осуществляет синтез любовно-эротической и религиозной поэзии, создает поэзию любви и святости. Для поэта трагической эпохи Тридцатилетней войны Песнь Песней выступает как своеобразная утопия красоты и гармонии, противостоящая безобразию реальности. Любовь, воспеваемая Песнью Песней, воспринимается поэтом как сила, преображающая жизнь и побеждающая смерть. Утверждается, что для М. Опица, создателя теории классицизма в Германии и одновременно поэта барокко, работа над парафразом Песни Песней становится творческой лабораторией, в которой вырабатывается его неповторимый стиль, соединяющий в себе рационализм, строгость мышления классицизма и яркую пластичность, живописность, метафоричность барокко. В сравнении с текучей пластикой Песни Песней, передающей динамику духа, поэтика М. Опица в большей степени ориентирована на скульптурность образов. В своей интерпретации библейской поэмы М. Опиц первым в немецкой литературе раз-

Образец цитирования:

Синило ГВ. Генезис немецкой поэзии любви и святости (Песнь Песней в интерпретации Мартина Опица). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2018;3:5–19.

For citation:

Sinilo GV. Genesis of German poetry of love and holiness (The Song of Songs in Martin Opitz's interpretation). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2018;3:5–19. Russian.

Автор:

Галина Вениаминовна Синило – кандидат филологических наук, доцент; профессор кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций, доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:

Galina V. Sinilo, PhD (philology), docent; professor at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communication, associate professor at the department of foreign literature, faculty of philology.
sinilo@mail.ru

вивает мотив противопоставления суетности городской цивилизации и гармоничности жизни на лоне природы, в соответствии с естественным и одновременно Божественным законом – законом любви. Этот мотив, который далее развивают поэты барокко, предваряет поиски Просвещения, особенно писателей сентиментализма.

Ключевые слова: Библия; Песнь Песней; архетекст; архитект; метатекст; любовно-эротическая поэма; религиозно-мистическая поэма; лирико-драматическая поэма; лирическая пасторальная драма; немецкая поэзия XVII в.; барокко; классицизм; жанр переложения (парафраза); поэзия Мартина Опица.

ГЕНЕЗІС НЯМЕЦКАЙ ПАЭЗІІ КАХАННЯ І СВЯТАСЦІ (ПЕСНЯ ПЕСНЯЎ У ІНТЭРПРЭТАЦЫІ МАРЦІНА ОПІЦА)

Г. В. СІНІЛА^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Даследуецца першая цэласная парафраза Песні Песняў па-нямецку, створаная Марцінам Опіцам (*Martin Opitz*, 1597–1639), заснавальнікам нямецкай паэзіі Новага часу. Даказваецца, што Песня Песняў выступае для паэта ў якасці аднаго з ключавых архетэкстаў, якія выконваюць сэнса- і тэкстаспараджальную функцыю, а таксама ў якасці архітэксту, што вызначае яго жанравыя пошукі. Успрымаючы Песню Песняў як лірыка-драматычную пастаральную паэму, або лірычную пастаральную драму, М. Опіц стварае падобны жанр у нямецкай літаратуры. У вольным і адначасова бліжэй да біблейскага тэксту перакладзе Песні Песняў, які з’яўляецца аўтарскім каментарыем да яе (метатэкстам), ён упершыню на нямецкай мове ажыццяўляе сінтэз любоўна-эратычнай і рэлігійнай паэзіі, стварае паэзію кахання і святасці. Для паэта трагічнай эпохі Трыццацігадовай вайны Песня Песняў выступае своеасаблівай утопіяй хараства і гармоніі, што супрацьстаіць пачварнай рэальнасці. Каханне (любоў), што апяваецца ў Песні Песняў, успрымаецца паэтам як сіла, што перастварае жыццё і перамагае смерць. Сцвярджаецца, што для М. Опіца, стваральніка тэорыі класіцызму ў Германіі і адначасова паэта барока, Песня Песняў становіцца творчай лабараторыяй, у якой выпрацоўваецца яго непаўторны стыль, што злучае ў сабе рацыяналізм, строгасць мыслення класіцызму і яскравую пластычнасць, маляўнічасць, метафарычнасць барока. У параўнанні з цяжкай пластыкай Песні Песняў, якая перадае дынаміку духу, паэтыка М. Опіца ў большай ступені арыентавана на скульптурнасць вобразаў. У сваёй інтэрпрэтацыі біблейскай паэмы М. Опіц першым у нямецкай літаратуры развівае матыў проціпастаўлення мітусні і марнасці гарадской цывілізацыі гарманічнасці жыцця на ўлонні прыроды, у адпаведнасці з натуральным і адначасова Боскім законам – законам любові. Гэты матыў, які далей развіваюць паэты барока, папярэднічае пошукам Асветніцтва, асабліва пісьменнікаў сентыменталізму.

Ключавыя словы: Библия; Песня Песней; архетекст; архітэкст; метатекст; любоўна-эратычная паэма; рэлігійна-містычная паэма; лірыка-драматычная паэма; лірычная пастаральная драма; нямецкая паэзія XVII ст.; барока; класіцызм; жанр парафраза; паэзія Марціна Опіца.

GENESIS OF GERMAN POETRY OF LOVE AND HOLINESS (THE SONG OF SONGS IN MARTIN OPITZ'S INTERPRETATION)

G. V. SINILO^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

This research paper investigates the first holistic German paraphrase of *The Song of Songs* carried out by Martin Opitz (1597–1639), the founder of the modern-period German poetry. We show that *The Song of Songs* is one of the key archetexts serving both content- and text-generating functions as well as defining genre searching for Opitz. Seeing *The Song of Songs* as a lyric-dramatic pastoral poem or a lyrical pastoral drama, Opitz creates a similar genre in German literature. In the free and close-to-biblical text paraphrase of *The Song of Songs*, which is the author's commentary (metatext) on it, he puts into practice synthesis of love-erotic and religious poetry for the first time in German language, creates the poetry of love and holiness. For the poet, *The Song of Songs* is a distinctive utopia of beauty and harmony juxtaposed with the disgraceful reality of the tragic period of the Thirty Years' War. Love praised by *The Song of Songs* is interpreted by the poet as a power that transfigures life and vanquishes death. We argue that the work on the paraphrase of *The Song of Songs* becomes a creative laboratory, where the poet's distinctive style combining rationalism, thought severity of classicism,

striking plasticity, picturesqueness and metaphors associated with baroque thinking is born. Opitz's poetics manner, compared with unstable plasticity of *The Song of Songs* conveying dynamics of spirit, is more oriented towards «sculptural» images. In his interpretation of the biblical poem M. Opitz is the first poet in German literature who develops the motif of opposition of the hustle of urban civilization and harmony of rural life in accordance with natural divine law – the law of love. This motif, later developed by baroque poets, anticipates the searches of the Age of the Enlightenment, especially of the writers of sentimentalism.

Key words: The Bible; The Song of Songs; archetext; architext; metatext; love-erotic poem; religious-mystical poem; lyrical-dramatic poem; lyrical pastoral drama; German poetry of the XVII century; baroque; classicism; genre of paraphrase; Martin Opitz's poetry.

Введение

Среди книг Библии, являющейся «осевым» архетекстом (образцовым древним текстом, аксиологически и эстетически значимым и выполняющим смысло- и текстопорождающую функцию) европейской культуры и – шире – иудейско-христианской цивилизации (см. [1]), важную архетекстуальную роль для еврейской и христианской мистики, а также для религиозно-мистической и светской поэзии играет Песнь Песней. Эта книга, совсем небольшая по размерам (всего восемь глав), является одной из самых загадочных и сложных для интерпретации в библейском каноне. Она вызвала к жизни огромное количество комментариев как в иудейской, так и в христианской традиции, различных прочтений в библеистике. Американский библеист М. Поуп замечает по поводу Песни Песней: «Пропорционально ее размерам ни одна книга Библии не вызвала такого количества восприятий и прочтений, такого множества интерпретаций каждого ее слова»¹ [2, p. 89]. Начиная с эпохи поздней Античности к топике и стилистике Песни Песней обращаются еврейские и христианские поэты – прежде всего религиозные, хотя в еврейской средневековой поэзии золотого века (X–XIII вв.), достигшей расцвета в мусульманской Испании (в Андалусии), она выполняет роль архетекста также и для светской любовной поэзии (см. подробнее [3, с. 286–325]). В европейской поэзии Песнь Песней, ставшая «культовым» текстом христианской мистики еще в Средневековье (особенно в так называемой женской мистике в Германии XIII в., прежде всего у Мехтильды Магдебургской) и заново открытая в таком качестве в мистической поэзии XVII в. (Дж. Донн и поэты-метафизики в Англии, Ф. Шпее, Ангелус Силезиус, К. Кульман в Германии и др.), именно в этом столетии обретает особую значимость и для поэзии светской, что прежде всего очевидно в поэзии барокко (Дж. Марино и маринисты в Италии, Л. де Гонгора и поэты-культисты в Испании, там же – Ф. де Кеведо и поэты-концептисты), в том числе в немецкой. Через призму рецепции Песни Песней отчетливо преломляются и высвечиваются основные тенденции немецкой лирики XVII в., как светской, так и религиозной, грань между которыми порой становится весьма относительной. Можно говорить о специфическом синтезе сакральной и любовной поэзии, о генезисе поэзии любви и святости, и связан он с творчеством Мартина Опица (*Martin Opitz*, 1597–1649), реформатора немецкой поэзии и, в сущности, основоположника немецкой поэзии Нового времени – подлинно национальной поэзии на немецком языке.

При достаточно полной изученности поэзии М. Опица в немецком литературоведении (укажем лишь наиболее значимые работы, появившиеся в начале XXI в. [4–9]) она гораздо менее исследована в российской науке (см. [10–15]) и никогда не становилась предметом самостоятельного анализа в Беларуси. Однако не только в отечественной, но также в российской и немецкой (как и в целом в западной) науке отсутствуют работы, посвященные диалогу немецкого поэта с Библией, в том числе с Песнью Песней. Вместе с тем в вышедшем не так давно в Германии коллективном труде «Книга в книгах: взаимодействия Библии и литературы» отмечается: «Интерес к Библии растет. Соотношение библейского и литературного текстов становится одним из наиболее сложных исследовательских полей литературоведения и культурологии» [16, S. 2]. Солидаризуясь с данным мнением, отметим, что Библия сама является литературным текстом, хотя ее роль не может быть сведена только к этому. Тем не менее подход к библейскому слову как к художественному, основанный когда-то И. Г. Гаманом, И. Г. Гердером, И. В. Гёте, является ныне общепризнанным среди библеистов (см. [17]). Эта область литературоведения – на стыке с библеистикой – совершенно не разработана в белорусской гуманитарной науке, если не считать монографий и статей автора этих строк (см. [3; 18; 19]). Таким образом, в связи с недостаточной изученностью в белорусском литературоведении поэтики Песни Песней, поэзии М. Опица и рецепции в его творчестве библейской поэмы, а также в силу непреходящей духовной и эстетической значимости Библии для современности, усилившегося внимания к ней белорусских

¹Здесь и далее перевод наш. – Г. С.

поэтов (показательны, например, переложения библейских лирических книг, в том числе и Песни Песней, выполненные на рубеже XX–XXI вв. Р. Бородулиным: см. [3, с. 792–831]), тема настоящего исследования представляется нам **актуальной**.

Целью исследования является установление особенностей диалога М. Опица с Песнью Песней на примере целостного переложения библейской книги, выполненного поэтом. Непосредственными **задачами** исследования выступают следующие: определить основные духовно-религиозные и художественные черты Песни Песней, обусловившие ее архетекстуальную роль для немецкой поэзии XVII в., в том числе для творчества М. Опица; исследовать художественное своеобразие парафраза Песни Песней, выполненного немецким поэтом, в сравнении с архетекстом; показать, как в переложении Опица намечены основные тенденции дальнейшего развития немецкой поэзии Нового времени.

Теоретической базой исследования являются концепция интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Женетт), послужившая ее основанием концепция диалога культур (и особенно «диалога текстов») М. М. Бахтина и В. С. Библера, а также давшая импульс становлению последней философия диалога М. Бубера. **Методология** исследования опирается на завоевания культурно-исторической школы и школы «Новой критики» («Органической критики»). Непосредственными методами исследования стали компаративный, герменевтический, методы структурного и целостного анализа текста.

Основная часть

Само название Песни Песней в оригинале, на иврите, – שִׁיר הַשִּׁירִים (*šir hašširīm*) – является специфической формой выражения превосходной степени и означает «песнь над всеми песнями», «самая превосходная песнь». Таким образом, название, сложившееся в ходе веков, носит комплиментарный характер и выражает восторженную оценку почитателей. Еврейские экзегеты отмечают, помимо абсолютного превосходства Песни Песней над другими песнями, ее особую диалогическую структуру, обмен различными голосами (песнями). Именно поэтому ее название может быть истолковано также как «Песнь, состоящая из отдельных песен», т. е. как указание на структуру произведения, в котором нет авторской речи, но звучат голоса юноши и девушки, обменивающихся песнями, а также мужской и женский хоры. Неслучайно И. В. Гёте определил Песнь Песней как «перекликающиеся песни» и назвал их «самым неподражаемо нежным, что дошло до нас от запечатлений любви страстной и прелестной» (перевод А. Михайлова) [20, с. 142]. Великий поэт указывал также, что Песнь Песней – «Песнь Любви, самая древняя и прекрасная песнь Востока» [20, с. 484].

Знаменитый шедевр древнееврейской поэзии, приписываемый царю Соломону, но записанный в окончательной редакции не раньше (и не позднее) IV в. до н. э., представляет собой лирико-драматическую любовно-эротическую поэму, в которую автором (несомненно, поэтом-профессионалом) изначально заложены религиозно-духовные смыслы, иначе она не переписывалась бы поколениями мудрецов-книжников и не вошла бы в канон Священного Писания. Показательно, что Песнь Песней переписывали и комментировали члены ессейской Кумранской общины, для которых были чрезвычайно важны ритуальная чистота и святость. Это еще один аргумент в пользу того, что Песнь Песней на рубеже эр не рассматривалась как сугубо любовная поэзия: в ней виделся сакральный текст, аллегорически описывающий взаимоотношения общины Израиля с Богом, основанные на Союзе любви, Синайское Откровение, когда Всевышний, согласно толкованию мудрецов, надел Тору, как обручальное кольцо, на палец Своей невесте – *Кнессет Йисраэль* (Общине Израиля). Неслучайно выдающийся еврейский законоучитель рабби Акива заявил, что именно Песнь Песней звучала в тот момент, когда пророк Моисей получал Тору на Синае, и что если все Писания святы, то Песнь Песней свята вдвойне («святая святых»): «Не должно быть никаких сомнений и споров среди Израиля, что к Песни Песней нужно прикасаться чистыми руками, потому что весь мир начал существовать [пришел в движение] только в тот день, когда Песнь Песней была дарована ему. Почему так? Потому что все Писания (*Кетувим*) святы, а Песнь Песней – Святая Святых» (*Мидраш Рабба I, 1:10*) [21, р. 18]. Показательно, что рабби Акива связывает Песнь Песней не только с Синайским Откровением, когда был заключен Союз обоюдной любви между Богом и народом Израиля, но и с неповторимым опытом первосвященника, входящего в самое сакральное помещение Иерусалимского Храма – в Святая Святых, чтобы получить Откровение Божье. Более того, рабби Акива заявил: «...если бы Тора не была дана, Песни Песней было бы достаточно для руководства миром» (*Аггадат Шир га-Ширим*) (цит. по: [2, р. 102]). В этих словах заложена идея глубочайшего постижения Бога и сотворенного Им мира прежде всего через любовь, понимания любви как генеральной заповеди Бога человеку – любви к Богу и ближнему, ведь и Сам Бог открывает Себя человеку и управляет миром прежде всего через любовь. Эта та Божественная Любовь, о которой и Данте говорит: ...Любовь, что движет солнце и светила (перевод М. Лозинского; как известно, этой строкой завершается «Божественная Комедия»).

Таким образом, в еврейской религиозной традиции Песнь Песней рассматривается как текст, имеющий множество скрытых смыслов: как историческая аллегория, описывающая путь народа к Богу, Синайское Откровение, поиски Бога в изгнании, разлука с Возлюбленным, единение с Ним в Царстве Божьем; как пророчество о приходе Мессии и наступлении Мессианской эры; как метафорическое описание «прилепления» к Богу души праведника; как воплощение в слове таинства единения мужского и женского начал в Самом Боге – сакральный брак Бога и Его Шехины (букв. с иврита – пребывание; гипостазированная имманентность Бога в мире, Его присутствие среди людей); как метафора приближения к первозданной гармонии в святой Седьмой День – Субботу (Невесту), которую встречает народ (Жених). При этом еврейская традиция утверждает, что в Песни Песней, безусловно, можно видеть и прямой смысл: Соломон написал эту любовную песнь к своему бракосочетанию с египетской царевной, воспел в ней страстную и верную любовь, но главное – свою любовь к Премудрости (*Хохма*), которая сливается с Духом Божиим (*руах* ‘дух’ – слово женского рода на иврите) и Шехиной. Показательно, что для еврейской религиозной традиции язык Песни Песней – язык любви – становится исчерпывающим эталоном практически невыразимого в слове религиозно-духовного опыта, единственным языком, на котором человек выражает свою любовь к Богу и Бог – к человеку².

В преемственности и споре культур толкования Песни Песней, сложившиеся в еврейской культуре, подхватила и по-своему преломила христианская традиция. Основоположником христианской экзегезы Песни Песней стал выдающийся мыслитель и богослов Ориген Александрийский (184–253 (или 254)), в своих комментариях и гомилиях на Песнь Песней предложивший сразу аллегорическое и мистическое ее прочтения: союз любви между Христом и Церковью Христовой, мистическое единение Бога и души человеческой. В своем подходе Ориген совершенно открыто опирается на еврейские аллегорические и мистические интерпретации, напоминая, что Божьи слова были переданы христианам иудеями (см. [22, с. 91–102]). Утверждая, что Песнь Песней – самая прекрасная из всех библейских песен, Ориген говорит: «Писание перед нами... Духом поет песнь брака, узами которого Церковь соединяется со Христом, Небесным Женихом, желая стать единою с Ним через Слово» (цит. по: [22, с. 97]). Одновременно Ориген утверждает, что тот, кто подготовил свою душу изучением этики и природы (с ними он связывает еще две книги, приписываемые Соломону, – Притчи и Экклесиаст (Екклесиаст)), тот может приступить к созерцанию незримого, тот «способен перейти к догматическим и мистическим вопросам и таким образом продвигаться вперед к созерцанию Божества с чистой и духовной любовью» (цит. по: [22, с. 96]).

С легкой руки Оригена Песнь Песней стала исчерпывающим языком любви для христианских мистиков, переживавших то, что Фома Аквинский назвал *cognitio Dei experimentalis* – «познание Бога путем опыта», т. е. внерациональным, интуитивно-чувственным путем. По словам М. Поупа, именно в Песни Песней «целомудренные схоласты и мистики нашли плодородную почву, бесконечное море, непостижимую бездну, вечную весну, неисчерпаемый родник для мистических устремлений» [2, р. 122]. Толкование Оригена, подхваченное другими Отцами Церкви, особенно глубоко развернутое в проповедях на Песнь Песней Бернара (Бернарда) Клервоского (XII в.), оказало чрезвычайно сильное влияние на христианскую мистическую поэзию. Мотивы Песни Песней пронизывают, например, книгу немецкого мистика XIII в. Мехтильды Магдебургской «Струящийся Свет Божества», в которой Душа ведет нескончаемый диалог со своим Возлюбленным – Богом. Обращаясь к Любви, Душа говорит: *Возлюбленному моему скажи, уж готово ложе, / и я от любви к Нему изнемогаю тоже* [23, с. 11]. Бог же называет Душу *возлюбленной голубицей, розой между терниями* [23, с. 15–16]. Для всего этого страстного любовного спиритуального романа генеральным архтекстом, помимо Евангелий, становится Песнь Песней.

Одновременно на протяжении всего Средневековья христианские поэты создают духовные гимны Деве Марии, прославляя ее как Невесту из Песни Песней. В XII в. Руперт (*Rupert*), аббат из Дейца, или Дойца (*Deutz*), составил обширный глоссарий к Песни Песней, представляя Невесту как Благословенную Деву и лишь в отдельных местах отходя от этого толкования. Таким образом, именно у Руперта из Дейца складывается чрезвычайно важная для христианской (особенно католической) традиции так называемая мариологическая интерпретация, для которой характерно видение в героине Песни Песней Девы Марии, а в описываемом браке – ее соединения с Духом Божиим, Непорочного зачатия и Боговоплощения³. Топика Песни Песней становится определяющей и для иконографии Девы Марии (см. подробнее [24, с. 609–636]).

Однако при всех аллегорических и мистических интерпретациях Песни Песней невозможно отметить ее прямой смысл – волнующий разговор о таинстве земной любви. Вернее, без этого прямого

²Об интерпретации Песни Песней в еврейской религиозной традиции см. подробнее [18, с. 192–506].

³О христианской интерпретации Песни Песней см. подробнее [18, с. 506–582].

смысла все иные интерпретации теряют смысл. Вот почему европейская поэзия Нового времени, первой фазой которого стал XVII век, открывает Песнь Песней – вопреки строгим запретам Средневековья – как феномен чувственной и духовной полноты бытия человека, как текст, говорящий одновременно и о любви мужчины и женщины, и о любви между Богом и душой человека. При этом особая метафорика Песни Песней, соединяющая чрезвычайную конкретность, предметность и многомерную символику, принципиальную недосказанность и таинственность образов, оказывается концептуально родственной поэзии барокко, его художественному мышлению в целом. В силу этого именно поэты барокко заново открывают Песнь Песней.

Как известно, XVII век, споря с эпигонами Петрарки, открывает в поэзии (и прежде всего в поэзии барокко) мир чувственности, эротики, силы и красоты земной страсти. Ярче всего эта тенденция проявляется в поэзии Дж. Марино и его школы, исповедовавшей вслед за учителем антипетраркизм, а также в испытавшей его влияние любовной лирике Дж. Донна (особенно в ранних любовных элегиях), в поэзии английских поэтов-кавалеров (Р. Геррик, Т. Кэрью и др.). В Германии стилистика и топика Песни Песней оказываются крайне важными как для любовной лирики М. Опица, А. Грифиуса, Ф. фон Цезена, К. Г. фон Гофмансвальдау, И. К. Гюнтера, так и для их религиозно-философской поэзии. Ее мотивы и образы значимы для немецкой духовной песни, что особенно очевидно в творчестве П. Герхардта. Однако самым важным, «осевым» архетекстом Песнь Песней – в силу своей «культовости» для мистики в целом – становится для религиозно-мистической поэзии Ф. Шпее, Д. Чепко, Ангелуса Силезиуса, К. Кульмана.

Первым из немецких поэтов Нового времени к Песни Песней обращается Мартин Опиц, стремясь создать в Германии поэзию на немецком языке, которая смогла бы выразить все, в том числе не только мистическую, но и чувственную силу любви. В 1627 г. в Бреслау выходит в свет первое целостное переложение Песни Песней на немецкий язык под названием «Соломона, древнееврейского царя, Высокая Песнь. В немецкие песни переложена Мартином Опицем» (*Salomons, des hebreischen Königes, Hohes Liedt. Vom Martin Opitz in deutsche Gesänge gebracht*). Показательно, что, несмотря на очевидное авторское начало, свойственное переложению Опица, на отчетливое понимание поэтом, что это не перевод, а свободная вариация на тему библейской поэмы, он не решился поставить свое имя на обложке как имя автора, отводя себе лишь скромную роль «перелагателя». Высокий авторитет библейских книг в религиозно-духовном плане не позволял обращаться с ними предельно свободно и «присваивать» себе великие идеи и образы. Роль поэта в данном случае – транслировать главные смыслы для немецкого читателя в иной, возможно, более доступной форме, одновременно так или иначе комментируя библейский текст, проясняя на свой манер его смысл. В этом плане переложение Песни Песней, выполненное Опицем, как и его переложение Плача Иеремии, является метатекстом по отношению к библейскому тексту, дает ключи к его пониманию – и именно к такому, которое было свойственно эпохе и самому Опицу. Однако при этом, безусловно, остаются неизменными некоторые константы библейского текста, связанные прежде всего с «презумпцией невиновности» его любовно-эротической топики, т. е. с прямым пониманием текста, и, конечно же, важной для немецкого поэта христианской аллегорической и мистической интерпретациями.

Следует заметить, что любое более-менее свободное переложение Песни Песней, не связанное с сугубо религиозным (церковным) переводом, в то время было достаточно опасным: слишком уж подозрительным Церковь (и католическая, и кальвинистская, и лютеранская) считала малейший намек на возможность прочтения библейской книги как поэмы о любви в ее земном смысле, малейшее свободное варьирование ее образов. Так, в 1562 г. был схвачен инквизицией и брошен в тюрьму испанский поэт Луис де Леон за светское переложение Песни Песней – первое по времени. В 1574 г. Ж. Кальвин изгнал из Женевы Себастьяна Кастеллиона, который допускал возможность прямого толкования библейской книги. В этом смысле перед Опицем стояла сложная задача: сохранить дух Песни Песней, ее эротическую метафорику и сделать так, чтобы его не обвинили в сугубо светской интерпретации книги.

В поэзии Опица синтезированы черты классицизма и барокко, в то время как у его последователей, поэтов основанной им Первой силезской школы, преобладают барочные черты (например, у П. Флеминга). Безусловно, эстетические взгляды Опица накладывают отпечаток на его прочтение Песни Песней, интерпретацию ее необычной метафорики. Интересно проследить, как в диалоге с Песнью Песней кристаллизуются основные черты поэтики Опица.

В духе своей эпохи Опиц воспринимает Песнь Песней как лирическую пасторальную драму, продолжая ту линию интерпретации, которая была задана еще Оригеном (как Божественную пасторальную драму определяет Песнь Песней и Джон Милтон). Именно поэтому в переложении Опица, четко следующем порядку глав библейской книги, выделены, как в пьесе, действующие лица, и их два – Суламיתянка (*Die Sulamithinn*), что очень точно соответствует оригиналу, в котором у героини нет имени и которая именуется жительницей города Шулама (Сулама) – *śa-Šulamit*, и царь Соломон. Герои об-

мениваются, как и в первоисточнике, лирическими песнями, и Опиц, тонко чувствующий лирическую природу текста, называет каждую главу библейской книги в своем переложении «песней» (*Lied*). Таким образом, в понимании Опица Песнь Песней представляет собой лирико-драматическую пасторальную поэму с двумя действующими лицами (в его переложении отсутствуют партии женского и мужского хоров, которые обычно выделяют последующие интерпретаторы и современные исследователи).

Кроме того, переложение Опица впервые облачает образы Песни Песней, ее стиховую «плоть» в кристаллически четкую силлаботонику, впервые им же четко разработанную и введенную в немецкую поэзию. Для него вариации на темы Песни Песней – еще и демонстрация возможностей как современного ему немецкого языка, так и его новой системы стихосложения в освоении трудного, временами герметически темного текста. Опиц адаптирует библейский текст для немецкого читателя и для каждой главы-песни подбирает свои ритмы, тем самым семантизируя избранные размеры. Так, «Первая песнь» (*Das erste Lied*), открывающаяся монологом героини и вводящая читателя в мир ее любовных грез, написана четырехстопными хореическими стихами, организованными в шестистишные строфы; при этом первые четыре стиха имеют перекрестную рифмовку и сопровождаются альтернансом женских и мужских рифм, а два последних стиха соединены парной женской рифмой, что придает им характер относительно самостоятельного поэтического афоризма. В целом избранный поэтический размер включает легкий и бодрый мотив пути, соответствующий поискам возлюбленного. Приведем первые две строфы монолога Суламитянки:

*Liebster (sagt in süßem Schmetzen / Deine Sulamithinn dir), / Komm doch, saget sie von
Hertzen, / Küsse mich, o meine Zier; / Deine Huld ist zu erheben / Für deß schönsten Meines
Reben. // Dein Geruch der ist viel besser / Als der feist' Olivensafft / An dem Syrischen Gewäs-
ser, / Als deß Balsams edle Krafft. / Darumb müssen auff dich schauen / Und dich lieben die
Jungfrauen* [25, S. 257].

Показательно: на 6 библейских стихов (согласно нумерации) и 22 стиха в стиховедческом смысле слова первого монолога героини (*Песн 1:2–7*) [26, с. 67–68] приходится 54 стиха опицевского переложения (мы опустили последние строфы). Это говорит о том, что немецкий поэт стремится детализировать, развернуть каждый стих и каждый библейский образ изнутри и пояснить его. Так, он начинает не с внезапных, ошеломляющих читателя страстных слов героини о поцелуях (*Пусть уста его меня поцелуют!* (*Песн 1:1*) [26, с. 67]), но с обращения к возлюбленному: *Liebster* ‘Любимый’; исключает внешне алогичную смену третьего лица на второе (*Лучше вина твои ласки* (*Песн 1:1*) [26, с. 67]) и объясняет во вводной конструкции в скобках, что эти слова говорит Суламитянка (говорит про себя о себе): ‘Любимый (говорит в сладком страдании / Твоя Суламитянка тебе), / Приди же, говорит она от всего сердца, / Целуй меня, о моя краса...’⁴. Не благоухание имени возлюбленного, как в Песни Песней, но его собственный аромат героиня сравнивает с благоуханием оливкового масла и благородного балзама (так поэт толкует трудное для понимания выражение в *Песн 1:3* <шемен турак>, которое условно переводят как *пролитый елей* [аромат]; в переводе И. М. Дьяконова – *разлитой аромат* [26, с. 67]). В соответствии с оригиналом Опиц объясняет смуглый цвет кожи красавицы тем, что она загорела на солнце, в то время как в Вульгате она «черна» (*nigra*): *Ich bin schwartzbraun von der Sonnen* ‘Я черно-коричнева от солнца’. Загадочное сравнение смуглой красоты героини с *шатрами Кедара и завесами Соломона* (*Песн 1:5*) немецкий поэт поясняет как противопоставление: ‘...я черна, как шатер / На берегу жаркого моря мавров’ (...*ich schwartz bin wie die Zelte / An der heissen Morensee*), – но в то же время она прекрасна, как ‘ковры Соломона’ (*Salomons Tapezereyen*) [25, S. 258].

Таким образом, во многих случаях Опиц действует как подлинный филолог-комментатор, по-своему объясняя загадочные слова и выражения в Песни Песней. Однако при этом он дает понять, что Возлюбленный, которого призывает героиня, имеет особую природу, ведь, согласно христианской интерпретации, это Бог (Иисус), в любви к которому объясняется и которого страстно ищет душа. Поэт делает это тонко, вводя в текст отдельные знаковые слова и фразы, которых нет в библейском тексте. Так, в третьей строфе героиня говорит: *Nun er hat mich eingenommen, / In sein heiliges Schlawffgemach...* ‘Так ввел он меня / В свою святую опочивальню...’ Здесь эпитет *святий* применительно к царской опочивальне (*heiliges Schlawffgemach*) сразу же привносит в текст сакральные смыслы, точнее – эксплицирует их. Этой же цели служат финальные строки в четвертой строфе: *Alle Leute welche leben / Müssen meinen Freund erheben* [25, S. 258] ‘Все люди, которые живут, / Должны моего друга возвысить [прославить]’. И если в Песни Песней героиня именует своего любимого *возлюбленный мой, друг мой, любовь моей души*, то Опиц прибавляет к этому в восьмой строфе ‘солнце моей души’ (*Sonne meiner Seele*) и ‘все мое Я’ (*Mein gantz Ich*) [25, S. 258].

⁴Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.

В ответе Соломона звучит, как и в библейском тексте, обращение *прекраснейшая из женщин* (*O du schönste aller Frauen* [25, S. 258]) и достаточно точно передается смысл библейских стихов, но при этом на 9 строк оригинала приходится тридцать строк переложения. Далее в монологе Суламитянки точно передан эротический образ наряда, разливающего ароматы, который является метафорой готовности девушки к любви. Опиц находит для этого удачный образ: *Geruch der Liebligkeit* ‘аромат очарования [прелести]’. Поэт также подбирает эквивалент к одному из важнейших именовании возлюбленного в Песни Песней – *любовь моей души: mein Hertzliebster* ‘мой сердечно-любимый [любимый сердцем]’; точно передает сравнение в *Песн 1:13* возлюбленного с пучком мирры, покоящимся между грудей красавицы (*Als ein Büschlein frischer Myrrhen / Zwischen meiner Brüste Zier*), а не совсем понятный ему образ *грозди хны* превращает в грозди винограда на горах Эн-геди (*Engadts Höhen*), тем более что виноградники Эн-геди прямо упоминаются в этом фрагменте Песни Песней: *Для меня мой милый – гроздь хны / В виноградниках Эн-геди* (*Песн 1:14*) [26, с. 69]. В результате эти строфы в переложении Опица максимально приближаются к оригиналу по точности передачи его образного строя, специфической топики:

Weil der König und sein Leben / Sich gebrauchten ihrer Zeit, / Muste meine Narden geben / Den Geruch der Liebligkeit, / Muste Lufft und Ort erfüllen / Weil sie ihre Liebe stillen. // Könnte mein Gemüth auch irren? / Mein Hertzliebster kompt mir für / Als ein Büschlein frischer Myrrhen / Zwischen meiner Brüste Zier, / Als die Trauben, welche stehen / Auff deß Flecken Engadts Höhen [25, S. 258].

Удачен и парафраз финала первой главы Песни Песней, где мы слышим краткую переключку двух голосов – мужского и женского:

– *Как прекрасна ты, милая, как ты прекрасна, / Твои очи – голубицы! // – Как прекрасен ты, милый, и приятен, / И наше зелено ложе, / Своды дома нашего – кедры, / Его крыша – кипарисы* (*Песн 1:15–17*) [26, с. 69].

Сравним у Опица:

*Salomon. Meine Schönste, meine Wonne / Deines gleichen lebet nicht; / Du bist aller Schönheit Sonne; / Deinen Augen, o mein Liecht, / Müssen Taubenaugen weichen, / Ihrem Glantz' ist nichts zu gleichen. // Die Sulamithinn. Du bist schön' und außerlesen; / Unser Bette grünet wol; / Unser Cedern-Zimmerwesen / Und der Bau ist Schönheit voll; / Zu den Decken sind Cypressen; / Nichts ist an der Lust vergessen*⁵ [24, S. 258].

Немецкий поэт избегает повторов, столь важных для библейского стиля, особенно для передачи взволнованного состояния человека, эмоционального напряжения (так, два раза повторено *как прекрасна*), но взамен этого сохраняет и усиливает слово, лейтмотивом проходящее через весь фрагмент – и в библейском, и в немецком тексте, – *schön* ‘прекрасный’ и его дериваты: *Schönste* ‘прекраснейшая’ и *Schönheit* ‘красота’.

Для «Второй песни» (*Das andere Lied*) Опиц выбирает тот же легкий песенный хореический размер и передает знаменитую «цветочную» символику с учетом сложившейся христианской символики (роза и лилия), хотя и принимает равнину Саронскую за высокие Саронские леса:

*Die Sulamithinn. Wie die Rose pflegt zu stehn / In den hohen Saronswäldern, / Wie die Lilie auff zu gehn / In denselben grünen Feldern. / Wann die Sonne zeigt sich, / Also bin in gleichen ich. // Salomon. Wie der güldnen Rosen Zier / Unter scharpffen Dörnern blühet / Und für ihnen ragt herfür; / Wie ihr schöner Glantz aussihet, / So muß meiner Liebsten Schein / Unter andern Töchtern seyn*⁶ [25, S. 259].

Здесь совершенно очевидно стремление немецкого поэта усилить красочную палитру библейского текста, сделать ее более яркой и многоцветной. Знаменитое место в *Песн 2:4–5* (*Он ввел меня в дом пированья, надо мной его зная – любовь! // Изюмом меня освежите, яблоком меня подкрепите, / Ибо я любовью больна* [26, с. 70]) передано Опицем следующим образом:

⁵ Соломон. Моя прекраснейшая, мое блаженство, / С тобой никто не сравнится; / Ты – всей красоты солнце; / Твои глаза, о мой свет, / Кроткие, как глаза голубиные, / С их сиянием ничто не сравнится. // Суламитянка. Ты прекрасен и изыскан [избран], / Наше ложе зеленеет благом [хорошо]; / наших покоев своды – кедры, / И дом красоты полон; / Для потолков – кипарисы; / Ничего для веселья не забыто.

⁶ Суламитянка. Как роза привычно стоит [растет] / В высоких Саронских лесах, / Как лилия раскрывается / В тех же зеленых полях, / Когда покажется солнце, / Такова и я. // Соломон. Как золотой розы краса / Среди острых шипов цветет / И из них возвышается, / Как ее прекрасный блеск виден всем, / Такова моей возлюбленной сияние / Среди других дочерей.

*In die Keller unterhin / Will er mich zum Weine führen; / Daß ich frey und sicher bin / Deckt er mich mit Liebspanieren, / Seine treue Liebe macht / Daß mein Sinn deß Glückes lacht. // Wo der Wein darinnen steht / Stützet mir die Legel unter; / Dann mein Hertze das vergeht. / Machet mich mit Oepffeln munter; / Liebes-Kranckheit kömpt mich an, / Daß ich nicht mein selbst seyn kan*⁷ [25, S. 259].

В библейском тексте нет никакого движения вниз, которое у Опица символизирует, по-видимому, уход человека из мира, а затем восхождение души, охраняемой Божьей любовью (отсюда – *верная любовь* и *любви покров*), и воскресение. Тем не менее поэт тонко передает полуобморочное состояние героини, когда сердце, кажется, покидает ее, равно как и находит удачный эквивалент выражению *любовью больна* – *Liebes-Kranckheit* ‘болезнь любви’. Слова о том, что любовь нельзя пробуждать раньше срока, в Песни Песней произносящиеся героиней, Опиц вкладывает в уста Соломона: *Weckt mein Lieb nicht auff mit Macht / Biß sie von sich selbst erwacht* [25, S. 259] ‘Не будите мою любовь силой, / Пока она сама не проснется’. Немецкий поэт тонко передает с помощью вопросов состояние грез, в котором пребывает героиня, когда ей чудится голос возлюбленного и мерещится его образ (*Песн 2:8–9*): *Hör’ ich meinen Liebsten nicht? / Seh’ ich ihn nicht zu mir dringen?* [25, S. 259] ‘Слышу ли я моего любимого? / Вижу ли я его, стремящегося ко мне?’. Далее разворачивается прекрасный весенний пейзаж, в котором немецкий поэт успешно соревнуется с древним поэтом и достигает особой красочности, сохраняя при этом ключевые библейские образы и смыслы (см. [25, S. 260]). Он усиливает мотив полного взаимного обладания и верности влюбленных друг другу, звучащий из уст героини и выраженный чрезвычайно лаконично (*Мой милый – мой, а я его* [26, с. 71]), но не передает эротически-символический образ пастбы *среди лилий* (*Песн 2:16–17*), заменяя его *лилиями* и *фиалками*, которых жаждет возлюбленный:

*Der mich mehr noch liebt als sich, / Der nur mich liebt und sonst keine, / Der ist mein’ und sein’ auch ich, / Seine bin ich und er meine: / Lilien sind ihm eine Lust, / Und Viole seine Kost*⁸ [25, S. 260].

Для парафраза третьей главы, в которой героиня предается ночным грезам и в воображении своем ищет возлюбленного – сначала на своем ложе, затем на улицах и площадях города, Опиц выбирает иной строфический размер – катрены, в которых чередуются стихи, написанные пятистопным и трехстопным ямбом, что придает поэтической речи и медитативность, и особую взволнованность:

*Nach dem ich lag in meinem öden Bette, / Sucht’ ich mein edles Liecht, / Ich sucht’, ob ich den Liebsten bey mir hette, / Ich fand ihn aber nicht*⁹ [25, S. 260].

Эти строки очень близки по смыслу тексту библейской книги и почти являются переводом, исключая именование возлюбленного *mein edles Liecht* ‘мой благородный свет’ (ср.: *Ночью на ложе я искала любимого сердцем, / Я искала его, не находила* (*Песн 3:1*) [26, с. 71]).

Для «Четвертой песни» Опиц вновь выбирает шестистишную строфу, но на этот раз написанную четырехстопным ямбом с парной рифмовкой в двух первых стихах, а затем – с кольцевой рифмовкой и чередованием женских и мужских рифм. Все это придает стиху необычайную гибкость интонации:

Mein Lieb, wie schöne bist doch du! / Wie zeucht mich die Gestalt herzu! / Als Taubenaugen sind die deinen, / Wann zwischen deiner Haare Zier / Ihr heller Glantz sich giebt herfür; / Und sie gleich als zwei Sonnen scheinen [25, S. 262].

Кардинально изменяя форму, немецкий поэт поразительно точно передает смелые чувственные образы знаменитого васфа (описания чувственной прелести возлюбленной или возлюбленного), иногда меняя детали (так, губы красавицы сравниваются не с багряной лентой, а с розой), чаще всего поясняя необычную метафорику. Так, волосы девушки, непременно золотистые, – не просто живое козье руно, ‘а летят вокруг нежного чела, как скачет с гор козье стадо’ (*So sehn wir auch das güldne Haar, / Umb deine zarte Stirne fliegen* [25, S. 262]). При этом Опиц очень точно передает библейские топонимы и стремится пояснить некоторые из них, иногда ошибаясь: например, согласно его тексту, горы Гилеада (Галаада) – на той стороне Евфрата, хотя на самом деле они всего лишь

⁷В погребок вниз / Хочет он меня к вину привести, / Чтобы я была свободной и уверенной, / Укрывает он меня любви покровом, / Его верная любовь делает так, / Чтобы все мое существо смеялось от счастья. // Там, где вино внутри стоит, / Подкашиваются мои ноги, / Потом мое сердце исчезает. / Ободрите [оживите, подкрепите] меня яблоками, / Болезнь любви настигла меня, / Так что я сама не своя’.

⁸Тот, кто меня любит больше, чем себя, / Кто только меня любит и больше никого, / Кто – мой, и я – также его, / Его – я, и он – мой: / Лилии ему желанны, / И фиалки – его пища’.

⁹Пока я лежала в моей одинокой постели, / Искала я мой благородный свет, / Я искала, как будто возлюбленный был рядом, / Но я не находила его’.

на той стороне Иордана. Короткий библейский стих *Вся ты, милая, прекрасна, и нет в тебе изъяна* (Песн 4:7) [26, с. 74] немецкий поэт разворачивает в исполненное психологической глубины признание, что никакими словами невозможно выразить красоту возлюбленной, и использует при этом типичный для стиля Песни Песней повтор, звучащий в *Песн 4:1* (*Как прекрасна ты, милая, как ты прекрасна!* [26, с. 73]):

*Gantz schöne, meine Lust, bist du, / Du bist gantz schöne, meine Ruh: / Wer ist es, der dich recht beschreibe? / Du bist die Liebe selbst, mein Liecht, / Du hast gar keine Mackel nicht, / Kein Flecken ist an deinem Leibe*¹⁰ [25, S. 262].

Поразительно глубоко и гармонично Опиц передает один из самых эротических и одновременно эзотерических фрагментов Песни Песней, в котором невеста уподобляется замкнутому саду со множеством плодов и ароматов (Песн 4:12–15):

Du kömpst mir, Schwester, liebste Zier; / Als ein verschlossner Garten für; / Als eine zugedeckte Quelle; / Du bist ein Brunnen, dessen Fluß / Man zugesiegelt halten muß, / Der nicht rinnt ausser seiner Stelle. // Es ist, du Spiegel aller Zucht, / Von Granatäpfeln deine Frucht, / Man kan bey dir viel Cypern finden, / Und Narden, Saffran, Kalmes auch, / Gewürzte, Myrrhen, Weyherauch, / Und Aloes und Zimmetrinden [25, S. 263].

Бережно сохраняя топику библейского текста, Опиц вместе с тем приглушает его чувственно-эротическую сторону и делает более явной имплицитную духовно-мистическую составляющую. Так, в ответную речь Суламитянки поэт вводит два эпитета – *werthen* ‘драгоценный’ по отношению к саду и *edlen* ‘благородные’ – по отношению к его плодам, акцентируя духовность этого сада и его плодов – даров, приносимых душою Богу:

Komm Nortwindt, du, o Sudt, steh' auff, / Nim durch den Garten deinen Lauff, / Laß seine Wurtzel wol durchnässen; / Mein Liebster' komm' jetzt ohn Beschwer / In diesen werthen Garten her, / Von seiner edlen Frucht zu essen [25, S. 263].

Рассмотрим подробнее «Седьмую песнь» поэмы Опица – переложение седьмой главы Песни Песней. Именно в этой главе содержится один из знаменитых васфов, а также звучит мотив полного осуществления любви, полного взаимного обладания. В этом эпизоде поэмы происходит долгожданная встреча влюбленных, и они вместе отправляются в расцветающие весенние поля. Апогей любви не случайно совпадает с весенним пробуждением природы, вечным цветением, обновлением и продолжением жизни; однако одновременно речь идет о плодах, символизирующих плоды любви, плодоносную силу жизни. С этой генеральной семантикой связана символика ответа прекрасной Суламитянки своему возлюбленному: гранат как древнейший символ жизни; мандрагоры как символ ее продолжения, деторождения, ибо, согласно древним поверьям, яблоки мандрагоры (у М. Лютера – *die Liebesäpfel* ‘яблоки любви’) даруют плодovitость бесплодным женщинам и особую силу мужчинам.

Седьмая глава Песни Песней представляет собой один из самых чувственно-эротических фрагментов библейской поэмы. Он начинается с описания красоты возлюбленной. Показательно, что взгляд влюбленного (поэта) движется снизу вверх: ноги (ступни) возлюбленной, ее бедра, живот, грудь, шея, голова. Именно в таком порядке воссоздается облик девушки, живописуемый словом. Возможно, то, что описание начинается с ног, обутих в сандалии, связано с упомянутой чуть ранее таинственной *маханаим*-пляской шуламיתянки (Песн 7:1). Округлые бедра девушки уподоблены украшению, названному в оригинале *халаим* (Песн 7:2). О каком именно предмете идет речь, неизвестно. И. М. Дьяконов, переведший это слово как *гривны* (*Изгиб твоих бедер – как гривны, что сделал искусник* [26, с. 79]), отмечает вместе с Л. Е. Коганом, что в дошедших до нас контекстах оно обычно встречается в паре со словом *nāzām* ‘серьга, носовое кольцо’ (см. [26, с. 301]); в Септуагинте оно передано как *hormiskois* ‘цепочки’, в Вульгате – *tonilia* ‘ожерелья’. Особенно необычный эротический образ связан с пупком красавицы: *Твой пупок – это круглая чаша: / Пряное вино в ней да не иссякнет!* [26, с. 79]. Это достаточно малопонятно, если под словом *шор* ‘пупок’ действительно понимать пупок. Согласно замечанию И. М. Дьяконова и Л. Е. Когана, «последующее описание не слишком благоприятствует такой интерпретации. Возможно, следует согласиться с комментаторами, видящими здесь эвфемизм *pro cunno*» [26, с. 301]. Именно так (*vulva* ‘вульва’) переводит это слово и М. Поуп: *Your vulva a rounded crater; / May it never lack punch!* [2, р. 593]. Интересно, что в переводе М. Лютера употреблено слово *Schoss* ‘лоно’: *Dein Schoss ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt* [27, S. 669].

¹⁰ *Вся ты прекрасна, моя желанная [моя радость], / Ты вся прекрасна, моя отрада: / Есть ли кто-то, кто смог бы тебя подлинно описать? / Ты – сама любовь, мой свет, / В тебе нет никакого изъяна, / Никакого пятна на твоём теле’.*

Далее (*Песн 7:3*) живот возлюбленной уподоблен вороху пшеницы (подчеркнуты мягкость и золотистый цвет), окаймленному лилиями (точнее – лотосами). Видимо, чтобы снять ассоциации с белым цветом лилий (как и в случае с губами возлюбленного) и подчеркнуть, что красавица, вероятно, рыжеволоса, И. М. Дьяконов перевел этот стих так: *Твой живот – это ворох пшеницы с каемкою красных лилий* [26, с. 79]. Остальные переводчики более строго следуют тексту: ...*чрево твое – ворох пшеницы, обставленный лилиями* (Синод. перевод); *Живот твой – / ворох пшеницы, / обставленный / лилиями* (перевод А. Эфроса) [28, с. 96]; *Dein Leib ist wie ein Weizenhaufen, umsteckt mit Lilien* (перевод М. Лютера) [27, S. 669]. Однако в оригинале стоит слово <шошанним> (ед. число <шошанна>), восходящее к егип. *ššn* со значением ‘лотос’, а лотос может быть самого разного цвета, в том числе и красного.

С вариациями повторяются уподобления девичьих грудей двум оленям и двойне газели (*Твои груди, как два олененка, двойня газели* (*Песн 7:4*) [26, с. 79]; ср. *Песн 4:5*), а шеи – башне (*Песн 4:4*), только на этот раз – из слоновой кости: *Твоя шея – башня слоновой кости* (*Песн 7:5*) [26, с. 79]. Далее следуют еще более необычные метафоры: глаза девушки предстают как пруды в Хешбоне – моавитском городе, находившемся в 34 км от Иерихона, а ее нос – как дозорная башня на горах Леванона (Ливана), обращенная в сторону Дамаска (*Песн 7:5*). Эти метафоры, менее всего основанные на визуальном сближении, но скорее – на глубинно-смысловом (бездонность и огромность глаз возлюбленной, горделивость ее носика), вызовут множество откликов в авангардной поэзии XX в., да и сегодня они воспринимаются как авангардные. Столь же дерзко сравнение головы красавицы с горой Кармэль (в Синод. переводе – Кармил) на берегу Средиземного моря (ныне – в городе Хайфа). Название горы на иврите неслучайно означает «виноградник Бога [Божий]»: в древности она была покрыта виноградниками. Тем самым кудри девушки уподобляются буйным виноградным лозам.

Хвала возлюбленной и самой любви, любовному наслаждению достигает апогея: *Как ты прекрасна, как приятна, / Любовь, дочь наслаждений!* (*Песн 7:7*) [26, с. 79]. В оригинале сказано: ‘Как ты прекрасна и как ты приятна, любовь в наслаждениях [ласках]’ (ср. перевод А. Эфроса: *Как ты прекрасна, / и как ты приятна / среди наслаждений / любовь!* [28, с. 97]; перевод М. Лютера: *Wie schön und wie lieblich bist du, du Liebe voller Wonne!* [27, S. 669] ‘Как прекрасна и как приятна ты, о ты, любовь, полная наслаждения!’). Однако И. М. Дьяконов и Л. Е. Коган полагают, что выражение <агава баттаанугим> ‘любовь в наслаждениях [ласках]’ следует читать как <агава бат таанугим> ‘любовь, дочь наслаждений’, «отраженное у Аквилы (*thugatēr truphōn*) и в Пешитте (*brt pwnk?*) и предусматривающее выпадение одного из *T* по гаплографии» [26, с. 303]. Так же переводит этот фрагмент и М. Поуп: *How fair, how pleasant you are! / O Love, daughter of delights* [2, p. 593]. При этом в некоторых древних переводах, в частности в Вульгате, слово <агава> ‘любовь’ понято как <агува> ‘любимая’ и переведено, соответственно, как *carissima* (то же понимание отражено и в Пешитте). В стихах *И нёбо твое – как пряное вино, / Прямо к милому течет, / Бежит по губам спящих* (*Песн 7:10*) [26, с. 80] слова героя незаметно перетекают в слова героини, устремляющейся навстречу желанию возлюбленного, сливающейся с ним в любовном поцелуе. Один из самых загадочных образов – вино, текущее по губам спящих или делающее разговорчивыми уста спящих. В оригинале стоит причастие <довев>, относящееся к корпусу *Нарах Legomena*. Возможно, вино связывает (вяжет) губы и зубы влюбленных (так в переводе М. Лютера); *заноуем в селеньях* можно понять и как *заноуем среди соцветий хны* (ср. у М. Лютера: ...*und unter Zyperblumen die Nacht verbringen* [27, S. 669], букв. ‘...и под цветами ципер ночь проведем’).

И это только маленькая толика различного рода трудностей, встречающихся в Песни Песней, – трудностей не просто перевода, но элементарного понимания текста. Приведенный фрагмент как нельзя лучше демонстрирует специфическую образность Песни Песней: не застывшая, но текучая пластика описаний (образы словно бы переливаются друг в друга, трансформируются на наших глазах); сложная метафорика соединяется с конкретностью, осязаемостью, зримостью метафорического ряда, но эта визуальность вызывает совсем не к правдоподобию, а скорее к полету творческой фантазии (только так можно объяснить, что шея и нос – как башни, очи – как пруды, и т. д.). По поводу этой необычной стилистики, которая будет осознана как совершенно авангардная в поэзии начала XX в., необычного мира Песни Песней С. С. Аверинцев пишет: «В этом мире стан красавицы не просто “подобен” пальме, но одновременно есть действительно ствол пальмы, по которому можно лезть вверх, а сосцы ее груди неразличимо перепутались с виноградными гроздьями. Слова древнееврейского поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию. Эта родовая черта сближает Песнь Песней с лирикой Псалмов» [29, с. 290].

Приведем начало и финал «Седьмой песни» в переложении Опица:

Salomon. Wie schöne Fuß' und auch wie schöne Schuh / Sind deine doch, du Fürstentochter du! / Wie Spangen stehn beysammen deine Lenden, / Sehr wol gemacht von guten Meisterhänden. // Dein Nabel wie ein runder Becher steht, / Dem niemals Tranck und süsser Wein abgeht; / Der Bauch gleicht sich dem Weizenhauffen eben, / Der rings umbher mit Rosen ist umgeben. // Gleich wie man sieht zwey junge Rehe sich / Mit geilem Spiel' ergetzen lustiglich / Und frölich sein an einer grünen Wüste, / So stehn dir auch die rund erhabnen Brüste. <...> Die Sulamithinn. Ich bleib' und bin deß Liebsten für und für; / Dann seine Lust beruhet gantz auff mir. / Komm, Hertze, komm, laß uns zu Felde bleiben / In feister Ruh' und da die Zeit vertreiben. // Wir lassen nur der Statt nicht rechten Schein, / Ihr eitels Thun und falsche Freude sein, / Wir wolln mit dir, o Morgenröth', aufstehen / Und frölich hin in unsern Weinberg gehen. // Wir wollen sehn, ob nicht der Stock schier blüht, / Und ob er nicht mit neuen Augen sieht; / Ob dieses Jahr wird Granatöpfel tragen, / Ob ihre Haut beginnt aufzuschlagen. // Alsdann will ich dir reichen meine Brust, / Und einen Kuß; will alle Feldeslust / Dich lassen sehn, dir alle Früchte geben / So ich für dich pfleg' heilig aufzuheben¹¹ [25, S. 267–268].

В своем парафразе Опиц довольно точно следует семантике библейского текста, его внутренней логике и в то же время неуловимо меняет его, расширяя за счет собственного понимания его метафорики и привнесения нужных ему смысловых нюансов. Вариация Опица гораздо объемнее, нежели предельно сжатый и предельно же насыщенный метафорически библейский текст: на 33 коротких тонических стиха оригинала (точнее, полустуший, написанных преимущественно элегическим размером кина, имеющим соотношение ударений 3:2) приходится 52 опицевских стиха, написанных четким пятистопным ямбом с парной рифмовкой, что придает всему тексту стройность и упорядоченность, контрастирующие с гораздо большей ритмической свободой подлинника, в котором к тому же отсутствует рифма. Поэтому исчезает свобода дыхания, но появляются столь желанные для Опица, исповедующего в эстетике принципы классицизма, гармония, соразмерность, прозрачность и ясность образов.

Библейские образы разворачиваются поэтом изнутри, по сути, комментируются: так, в тексте Опица у красавицы не просто шея как башня из слоновой кости, но 'шея, испускающая такое сияние вокруг, как башня, сделанная из слоновой кости' (*Dein weisser Hals giebt von sich solchen Schein, / Als wie ein Thurn gemacht auß Helffenbein*) – типичный пример и смысловой, и синтаксической амплификации; груди – не просто *двойня газели*, но они 'подобны двум газелям, которые в зеленых зарослях наслаждаются сладостной игрой' (этот усиленный эротизм продиктован, очевидно, воспоминанием о симметричном по сути уподоблении в *Песн 4:5*: *Две груди твои – как два олененка, / Как двойня газели, что бродят среди лилий* [26, с. 73]); стан красавицы подобен не просто пальме, но 'пальме, которую не склонит никакая тяжесть' (*Ein Palmenbaum, der keiner Last nicht weicht*); груди – не просто виноградные гроздья, но 'гроздья винограда, которые еще зреют и тверды на ощупь' (*Die Brüste stehn wie Trauben, die noch reiffen / Und harte sind zum ersten anzugreifen*). Поэт явно усиливает зрительные, осязательные, пластические моменты древнего текста. Более детальна и географическая конкретизация в переложении Опица: голова девушки не просто уподоблена Кармелю, но уточняется местонахождение знаменитой горы на берегу Средиземного моря в Палестине и т. д.

В целом очевидно наиболее важное изменение в поэтике переложения в сравнении с поэтикой *Песни Песней*: вместо текучей, изменчивой пластики – скорее статика, скульптурность образов, что подчеркивается очень частым повторением глагола *stehen* 'стоять' (*stehn... deine Lenden; dein Nabel... steht; so stehn dir ach die rundterhabnen Brüste; die Brüste stehn wie Trauben*). Вероятно, подобное усиление «статуарности» связано не только с тем, что немецкий язык не может обходиться без грамматических связок (вернее, для Опица невозможен их пропуск, как позднее для преобразователя языка и дерзкого нарушителя грамматических канонов Ф. Г. Клопштока), но и с особенностями мировидения «правильного» немецкого поэта.

¹¹ Соломон. Как прекрасны ступни и как прекрасны также сандалии [башмаки] / Твои, о ты, княжеская дочь, о ты! / Стоят вместе твои бедра, как обручи [браслеты], / Изготовленные искусно добрыми руками мастера. // Твой пупок стоит как круглая чаша, / Которой незнакома жажда и из которой истекает сладкое вино; / Живот кажется подобным вороху пшеницы, / Который вокруг обложен розами. // Подобно тому, как две молодые газели / Сладостной игрой наслаждаются весело / И радостно в зеленом уединении, / Так стоят у тебя выпукло-круглые груди. // Твоя белая шея испускает такое сияние, / Как башня, сделанная из слоновой кости. <...> Суламита. Я принадлежу всецело возлюбленному, / И его желание устремлено ко мне. / Приди, сердце, приди; давай останемся в полях, / В нерушимом покое, и там время проведем. // Мы покинем города несправедливый блеск, / Вас, дела суеты и ложные радости; / Мы хотим с тобой, о утренняя заря, встать / И радостно подняться в наш виноградник на горе. // Посмотрим, не цветет ли уже виноградная лоза / И не покрылась ли новыми завязями; / Принесет ли этот год гранатовые яблоки, / Пробиваются ли их почки // Потом отдам я тебе сокровища моих грудей / И поцелуй; всю радость полей / Ты увидишь, тебе отдам все плоды, / Что я приберегла тебе свято'.

Особое внимание обращает на себя следующее смысловое изменение в тексте: девушка в переложении Опица не просто приглашает возлюбленного уйти в расцветающие весенние поля, заночевать в селеньях (или шалашах, или среди соцветий хны), но предлагает удалиться от суеты и фальши городской цивилизации с ее лживым блеском, обманной мишурой. Это исторически новый мотив, который затем разовьют поэты барокко и который будет столь важен для просветительской концепции «естественного человека» и «естественного состояния» (именно в этом духе будет интерпретировать слова героини И. Г. Гердер в эссе, посвященном Песни Песней).

И самое главное: в финале седьмой песни Опица появляется слово, отсутствующее в библейском тексте, но чрезвычайно важное для утверждения нужного немецкому поэту смысла перелагаемого текста: *heilig* ‘святой’, ‘свято’. Это слово меняет контекст и мгновенно переводит все конкретно-чувственное в духовную плоскость: речь идет, помимо физической красоты человека и мощи земной любви, о великих дарах Любви Божественной и о тех дарах, которые готовит Богу душа человеческая. Так Опиц демонстрирует слиянность двух планов Песни Песней – любовно-эротического и сакрального.

В соответствии с библейским текстом Опиц прославляет в «Восьмой песне» сильную и верную любовь, пламя которой не загасить никакому потоку, которую невозможно купить за серебро, золото или драгоценные камни (см. [25, S. 269]). При этом странно, что из поля зрения поэта выпала знаменитая, самая цитируемая строка Песни Песней: *Ибо любовь, как смерть, сильна...* (Песн 8:6) [26, с. 81]. Однако именно эта мысль библейского текста положена им в основу сонета «Любовь – это жизнь и смерть» (*Die Lieb ist Leben und Tod*), где, как и во многих других его стихотворениях, присутствуют аллюзии на Песнь Песней. Безусловно, Опиц учился языку любовной поэзии у древнего библейского автора и учил ему других немецких поэтов. Он демонстрировал ничем не ограниченные возможности родного языка и выступал как первопроходец, создающий на нем поэзию любви и святости.

Заключение

Таким образом, для М. Опица, заложившего фундамент классической немецкой поэзии, Песнь Песней выступает в качестве одного из ключевых архетекстов, выполняющих смысло- и текстопорождающую функцию. Одновременно Песнь Песней является для немецкого поэта архитектором, определяющим жанровые особенности его переложения: он рассматривает Песнь Песней как лирико-драматическую пасторальную поэму и создает этот жанр в Германии. В своем парафразе, являющемся авторским комментарием (метатекстом) к Песни Песней, Опиц прокладывает дорогу свободному диалогу с библейским текстом, а также впервые осуществляет на немецком языке синтез любовно-эротической и религиозной поэзии. Для поэта трагической эпохи Тридцатилетней войны Песнь Песней выступает как своеобразная утопия красоты и гармонии, противостоящая безобразию реальности. Любовь, воспеваемая Песнью Песней, воспринимается поэтом как сила, преображающая жизнь и побеждающая смерть. Кроме того, библейская поэтика в целом и поэтика Песни Песней в частности становятся для М. Опица той творческой лабораторией, где вырабатывается его неповторимый стиль, соединяющий в себе рационализм, строгость мышления классицизма и яркую пластичность, живописность, метафоричность, свойственные барочному мышлению. В сравнении с текучей пластикой Песни Песней, передающей динамику духа, поэтика Опица в большей степени ориентирована на скульптурность образов. В переложении Песни Песней М. Опиц первым в немецкой литературе вводит мотив противопоставления суетности городской цивилизации и гармоничности жизни на лоне природы, в соответствии с естественным и одновременно Божественным законом – законом любви. Этот мотив, который дальше развивают поэты барокко, предваряет поиски Просвещения, особенно писателей сентиментализма.

Библиографические ссылки

1. Синило ГВ. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии). *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2017;3:19–29.
2. Pope MH. *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York: Doubleday; 1977. (The Anchor Bible; volume 7C).
3. Синило ГВ. *Танак и мировая поэзия*. Минск: Экономпресс; 2009.
4. Kühlmann W. *Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation*. Heidelberg: Manutius; 2001.
5. Borgstedt T, Schmitz W, Herausgeber. *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen: M. Niemeyer; 2002.
6. Dunphy RG. *The Middle High German «Annolied» in the 1639 Edition of Martin Opitz*. Glasgow: Glasgow University; 2003.
7. Kaminski N. *Ex Bello Ars oder Der Ursprung der «Deutschen Poeterey»*. Heidelberg: C. Winter; 2004.
8. Rubensohn M. *Studien zu Martin Opitz*. Seidel von R, Herausgeber. Heidelberg: C. Winter; 2005.

9. Fechner J-U, Kessler W, Herausgeber. *Martin Opitz 1597–1639. Fremdheit und Gegenwärtigkeit einer geschichtlichen Persönlichkeit*. Herne: Freunde der Martin-Opitz-Bibliothek e.V; 2006.
10. Пуришев БИ. *Очерки немецкой литературы XV–XVII вв.* Москва: ГИХЛ; 1955.
11. Пумпянский ЛВ, Алексеев МП. Ранний классицизм. М. Опиц и поэты его школы. В: Пуришев БИ, Самарин РМ, Фрадкин ИМ, редакторы. *История немецкой литературы. Том 1*. Москва: Издательство Академии наук СССР; 1962. с. 364–375.
12. Пуришев БИ. Немецкая литература. В: Виппер ЮБ, Гринцер ПА, Лихачев ДС, Ржевская НФ, Рифтин БЛ, Робинсон АН, редакторы. *История всемирной литературы. Том 4*. Москва: Наука; 1987. с. 235–265.
13. Рахманина ОС. *Немецкая поэзия XVII века: теория и художественная практика* [автореферат диссертации]. Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова; 2007.
14. Маркин АВ. *Проблемы становления немецкой литературы в XVII веке. «Книга о немецкой поэзии» М. Опица и немецкие нормативные поэтики первой половины XVII века* [диссертация]. Москва: Ивановский государственный университет; 2008.
15. Шаулов СМ. *Истоки национального своеобразия немецкой поэзии: реформа Мартина Опица и философия Якоба Бёме* [диссертация]. Уфа: Башкирский государственный педагогический университет; 2009.
16. Polaschegg A von, Weidner D, Herausgebers. *Das Buch in den Büchern: Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*. München: W. Fink; 2012.
17. Robertson R. Literature, the Bible as. In: Crim K, Furnish VP, Bailey LR Sr., editors. *Interpreter's Dictionary of the Bible. Supplement Volume*. New York: Abingdon Press; 1976. p. 547–551.
18. Синило ГВ. *Песнь Песней в контексте мировой культуры. Книга 1. Поэтика Песни Песней и ее религиозные интерпретации*. Минск: Экономпресс; 2012.
19. Синило ГВ. *Экклесиаст и его рецепция в мировой культуре*. Минск: БГУ; 2012–2013. Части 1–2.
20. Гёте ИВ. *Западно-восточный диван*. Брагинский ИС, Михайлов АВ, редакторы. Москва: Наука; 1988.
21. Simon M, Freedman H, editors. *Midrash Rabbah: The Song of Songs*. London, New York: Soncino; 1983.
22. Гиршман М. *Еврейская и христианская интерпретации Библии в поздней Античности*. Москва: Мосты культуры; 2002. Совместное издание с «Гешарим» (Иерусалим).
23. Мехильда Магдебургская. *Струющийся Свет Божества*. Гуревич РВ, Соколова ЕВ, Суханова ВА, редакторы. Москва: Наука; 2008.
24. Синило ГВ. *Библия и мировая культура*. Минск: Вышэйшая школа; 2015.
25. Opitz M. *Weltliche und geistliche Dichtung* [Internet]. Berlin, Stuttgart: W. Spemann; 1889 [cited 2016 June 20]. Available from: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Opitz,+Martin/Gedichte/Geistliche+Dichtungen>.
26. Дьяконов ИМ, Коган ЛЕ, Маневич ЛВ, переводчики, редакторы. *Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней*. Москва: РГГУ; 1998.
27. *Die Bibel: Luthertext mit Apokryphen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft; 1999.
28. Дьяконов И, Лосиевский И, редакторы. *Песнь Песней царя Соломона: Антология русских переводов*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб; 2001.
29. Аверинцев СС. Древнееврейская литература. В: Брагинский ИС, Балашов НИ, Гаспаров МЛ, Гринцер ПА, редакторы. *История всемирной литературы. Том 1*. Москва: Наука; 1983. с. 271–302.

References

1. Sinilo GV. The Bible as the «axial» Archetext of European Literature (by the Example of German Lyric Poetry). *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2017;3:19–29. Russian.
2. Pope MH. *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York: Doubleday; 1977. (The Anchor Bible; volume 7C).
3. Sinilo GV. *Tanakh i mirovaya poeziya* [Tanakh and world poetry]. Minsk: Ekonompress; 2009. Russian.
4. Kühlmann W. *Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation*. Heidelberg: Manutius; 2001. German.
5. Borgstedt T, Schmitz W, Herausgeber. *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen: M. Niemeyer; 2002. German.
6. Dunphy RG. *The Middle High German «Annoled» in the 1639 Edition of Martin Opitz*. Glasgow: Glasgow University; 2003.
7. Kaminski N. *Ex Bello Ars oder Der Ursprung der «Deutschen Poeterey»*. Heidelberg: C. Winter; 2004. German.
8. Rubensohn M. *Studien zu Martin Opitz*. Seidel von R, Herausgeber. Heidelberg: C. Winter; 2005. German.
9. Fechner J-U, Kessler W, Herausgeber. *Martin Opitz 1597–1639. Fremdheit und Gegenwärtigkeit einer geschichtlichen Persönlichkeit*. Herne: Freunde der Martin-Opitz-Bibliothek e.V; 2006.
10. Purishev BI. *Ocherki nemetskoi literatury XV–XVII vekov* [Essays of the German literature of the XV–XVII centuries]. Moscow: GIKhL; 1955. Russian.
11. Pumpyanskiy LV, Alekseev MP. [Early Classicism. M. Opitz and the poets of his school]. In: Purishev BI, Samarina RM, Fradkin IM, editors. *Istoriya nemetskoi literatury. Tom 1* [The history of German literature. Volume 1]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR; 1962. p. 364–375. Russian.
12. Purishev BI. [German literature]. In: Vipper JuB, Grintser PA, Likhachiov DS, Rshvskaya NF, Rifting BL, Robinson AN, editors. *Istoriya vsemirnoi literatury. Tom 4* [History of world literature. Volume 4]. Moscow: Nauka; 1987. p. 235–265. Russian.
13. Rakhmanina OS. *Nemetskaya poeziya XVII veka: teoriya i khudozhestvennaya praktika* [German poetry of the XVII century: theory and artistic practice] [dissertation abstract]. Moscow: Lomonosov Moscow State University; 2007. Russian.
14. Markin AV. *Problemy stanovleniya nemetskoi literatury v XVII veke. «Kniha o nemetskoi poezii» M. Opitza i nemetskie normativnye poetiki pervoi poloviny XVII veka* [Problems of formation of German literature in the XVII century. «Book on German poetry» by M. Opitz and German normative poetics of the first half of the XVII century] [dissertation]. Moscow: Ivanovo State University; 2008. Russian.

15. Shaulov SM. *Istoki natsional'nogo svoeobraziya nemetskoj poezii: reforma Martina Opitza i filosofiya Jakoba Boehme* [Origins of national diversity of German poetry: Martin Opitz's reform and Jakob Böhme's philosophy] [dissertation]. Ufa: Bashkir State Pedagogical University; 2009. Russian.
16. Polaschegg A von, Weidner D, Herausgeber. *Das Buch in den Büchern: Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*. München: W. Fink; 2012. German.
17. Robertson R. Literature, the Bible as. In: Crim K, Furnish VP, Bailey LR Sr., editors. *Interpreter's Dictionary of the Bible*. Supplement Volume. New York: Abingdon Press; 1976. p. 547–551.
18. Sinilo GV. *Pesn' Pesnei v kontekste mirovoi kul'tury. Kniga 1. Poetika Pesni Pesnei i ee religioznye interpretatsii* [The Song of Songs in the context of world culture. Book 1. The poetics of The Song of Songs and its religious interpretations]. Minsk: Econompres; 2012. Russian.
19. Sinilo GV. *Ekklesiast i ego retseptsiya v mirivoi kul'ture* [Ecclesiastes and its reception in world culture]. Minsk: Belarusian State University; 2012. Parts 1–2. Russian.
20. Goethe JW. *Zapadno-vostochnyi divan* [West-Eastern divan]. Braginskii IS, Mikhailov AV, editors. Moscow: Nauka; 1988. Russian.
21. Simon M, Freedman H, editors. *Midrash Rabbah: The Song of Songs*. London, New York: Soncino; 1983.
22. Hirshman M. *Evreiskaya i khristianskaya interpretatsii Biblii v pozdnei Antichnosti* [Jewish and Christian biblical interpretation in Late Antiquity]. Moscow: Mosty kul'tury; 2002. Co-published by the «Gesharim» (Jerusalem). Russian.
23. Mechthild von Magdeburg. *Struyashchiysya Svet Bozhestva* [Flowing Light of Deity]. Gurevich RV, Sokolova EV, Sukhanova VA, editors. Moscow: Nauka; 2008. Russian.
24. Sinilo GV. *Bibliya i mirovaya kul'tura* [The Bible and world culture]. Minsk: Vyshnejshaja shkola; 2015. Russian.
25. Opitz M. *Weltliche und geistliche Dichtung* [Internet]. Berlin, Stuttgart: W. Spemann; 1889 [cited 2016 June 20]. Available from: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Opitz,+Martin/Gedichte/Geistliche+Dichtungen>. German.
26. Diakonov IM, Kogan LE, Manevitsh LV, translators, editors. *Vetkhii Zavet: Plach Ieremii; Ekklesiast; Pesn' Pesnei* [The Old Testament: Lamentations of Jeremiah; Ecclesiastes; Song of Songs]. Moscow: Russian State Humanitarian University; 1998. Russian.
27. *Die Bibel: Luthertext mit Apokryphen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft; 1999. German.
28. Diakonov I, Losievskiy I, editors. *Pesn' Pesnei tsarya Solomona: Antologiya russkikh perevodov* [The Song of King Solomon: Anthology of Russian translations]. Saint Petersburg: Iskusstvo – SPB; 2001. Russian.
29. Averintsev SS. [Hebrew literature]. In: Braginskii IS, Balashov NI, Gasparov ML, Grintser PA, editors. *Istoriya vsemirnoi literatury. Tom 1* [History of world literature. Volume 1]. Moscow: Nauka; 1983. p. 271–302. Russian.

Статья поступила в редколлегию 30.07.2018.
Received by editorial board 30.07.2018.