

УДК 821.112.2.2.09«16»(092)

УДК 821.411.16'02.09-141

**Синило Г. В.**

**Белорусский государственный университет (Беларусь, Минск)**

## **ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ В ПЕРЕЛОЖЕНИИ МАРТИНА ОПИЦА**

Эпоха XVII в. становится в европейской литературе временем нового открытия библейской эстетики и поэтики. Особенно важным фактором библейская поэзия становится для поэзии барокко. В статье исследуются особенности поэтики Песни Песней и специфика ее рецепции в творчестве немецкого поэта Мартина Опица, заложившего фундамент немецкой классической поэзии. Анализируется переложение Опицем 7-й главы Песни Песней с точки зрения кристаллизации в его индивидуальном стиле черт барокко и классицизма, а также восприятия прямого и символического (мистического) смысла библейской поэмы.

**Ключевые слова:** эпоха XVII в., немецкая поэзия, барокко, классицизм, Библия, Песнь Песней, библейская эстетика, поэтика, любовная лирика, религиозно-философская лирика, рецепция, переложение.

Переходная эпоха начала Нового времени – вторая половина XVI – XVII в. – стала эпохой нового открытия и прочтения Библии. Для целого ряда эпох европейской культуры (особенно для таких явлений, как барокко и романтизм, как эпоха декаданса, и в частности символизм и неоромантизм) принципы библейской эстетики и поэтики осознаются как существенно дополняющие и корректирующие античный эталон с его уравновешенностью, соразмерностью и чисто человеческой мерой. Библейская эстетика, покоящаяся в первую очередь на категории возвышенного и позволяющая наиболее всего приблизиться к выражению невыразимого, создать ощущение присутствия трансцендентного, в наибольшей степени заявляет о себе в так называемые «проклятые» времена – времена шатаний и потрясений, обострения социальных противоречий и катастрофичности сознания, пытающегося пробиться к Богу через хаос и суету, противопоставить ужасу и абсурдности реальности иную реальность, в самих страданиях прозреть красоту и радость бытия. С особенной очевидностью это продемонстрировала немецкая литература XVII в.

Именно в XVII в. в Германии происходит подлинное открытие мира Библии, и в первую очередь – Ветхого Завета, как непреходящего источника поэтического вдохновения и художественного творчества. Безусловно, этот процесс был в целом характерен для начала эпохи Нового времени, но для

немецкой поэзии он имел особый смысл: только в XVII в. возникает философская и любовная лирика на немецком языке (до этого немцы писали преимущественно на латыни), закономерно появляется настоятельная необходимость освоения ею общечеловеческих культурных ценностей, и прежде всего – античных и библейских. При этом именно Ветхий Завет мог дать высокие образцы лирической поэзии, отсутствующие в Новом Завете.

Усиление интереса к ветхозаветным текстам в плане их поэтической рецепции было, безусловно, стимулировано Мартином Лютером, его переводом Ветхого и Нового Заветов с оригинала (соответственно – с иврита и греческого) на немецкий язык. Библия стала самой издаваемой и читаемой книгой, вошла в каждый немецкий дом, дала первые образцы прозы и религиозно-философской поэзии на немецком языке (особенно Псалтирь в переводе Лютера). Кроме того, Лютер закладывает основы немецкой традиции переложения Псалмов. Это был своего рода вызов немецким поэтам, на который они не замедлили ответить.

При значимости для немецких поэтов XVII в. всех лирических ветхозаветных книг – и Книги Псалмов, которая становится вневременной парадигмой нескончаемого диалога между Я и Вечным Ты, человеческой душой и Богом, и Экклесиаста, говорящего о бренности бытия, его бессмысленности и необходимости обретения смысла, и Плача Иеремии, через топику и стилистику которого немецкие поэты, начиная с Мартина Опица, будут выражать скорбь и боль по поводу поруганного Отечества и оскверненных и утраченных сокровищ души, – особый статус приобретает и не уступает названным выше книгам по частотности обращения к ней Песнь Песней. Через призму ее рецепции отчетливо преломляются и высвечиваются основные тенденции немецкой лирики XVII в., как светской, так и религиозной, грань между которыми порой становится весьма относительной.

Очевидно, что при всех аллегорических и мистических интерпретациях Песни Песней невозможно отменить ее прямой смысл – волнующий разговор о таинстве земной любви. Вернее, без этого прямого смысла все иные интерпретации теряют смысл. Вот почему и немецкая поэзия XVII в. открывает Песнь Песней 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. Стилистика и топики Песни Песней оказываются крайне важными как для любовной лирики Мартина Опица, Андреаса Грифиуса, Филиппа фон Цезена, Кристиана Гофмана фон Гофмансвальдау, Иоганна Кристиана Гюнтера, так и для их религиозной поэзии, равно как и для сугубо мистической поэзии Фридриха Шпее, Даниэля Чепко, Ангелуса Силезиуса, Квирина Кульмана.

Стремясь создать в Германии поэзию на немецком языке, которая смогла бы выразить все, в том числе и чувственную силу любви, к Песни Песней обращается великий реформатор немецкой поэзии Мартин Опиц (Martin Opitz, 1597–1639), который за двадцать лет творческой деятельности изменил облик не только родной поэзии, но и культуры в целом. Именно М. Опиц преодолел предубеждение по отношению к немецкому языку, который якобы годится только для простонародья. Он ввел четкую и последовательную силлаботонику, «заразив» немецких поэтов писать правильными ямбами, хорейми, дактилями, амфмбрахиями, анапестами (затем «экспансия» опицианской реформы распространилась на другие литературы, в том числе и на русскую). Опиц заложил основы теории классицизма в Германии («Buch von der deutschen Poeterey» – «Книга о немецком стихотворстве», или «Книга о немецкой поэзии», 1624), причем сделал это независимо от французских теоретиков. Однако в Германии, растерзанной Тридцатилетней войной, классицизм не сложился как художественное направление. Генеральным стилем и направлением явилось барокко, мировидение и поэтика которого лучше позволяла осмыслить противоположную реальность. В поэзии самого Опица синтезированы черты классицизма и барокко, в то время как у его последователей, поэтов осованной им Первой Силезской школы, преобладают барочные черты (например, у П. Флеминга). Интересно проследить, как в диалоге с Библией, прежде всего с Песнью Песней, кристаллизуются основные черты поэтики Опица.

Показательно, что Опиц выбирает для переложения 7-ю главу Песни Песней, где содержится один из знаменитых васфов – описаний чувственной прелести возлюбленной, 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, с 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 шуламיתянки, которую позже начнут называть Шуламмит (Суламифь), своему возлюбленному: гранат как древнейший символ жизни; мандрагоры как символ ее продолжения, деторождения, ибо, согласно древним поверьям, яблоки мандрагоры (у М. Лютера – «die Liebesäpfel», букв. «яблоки любви») даруют плодовитость бесплодным женщинам и особую силу мужчинам.

Приведем полностью фрагмент из Песни Песней, взятый для переложения М. Опицем, в современном научном и поэтическом переводе И. М. Дьяконова:

Как прекрасны твои ноги в сандалиях, знатная дева! / Изгиб твоих бедер – как гривны, что сделал искусник, / Твой пупок – это круглая чаша: / Пряное вино в ней да не иссякнет! / Твой живот – это ворох пшеницы с каемкою красных лилий, / Твои груди, как два олененка, двойня газели, / Твоя шея – башня слоновой кости, / Твои очи – пруды в Хешбоне / У ворот Бат-Раббим. / Твой нос, как башня Ливана на дозоре против Дамаска, / Твоя голова, как гора Кармел, / И пряди волос – как пурпур. / Царь полонен в подземельях! / Как ты прекрасна, как приятна, / Любовь, дочь наслаждений! / Этот твой стан сравню я с пальмой / И с гроздьями – груди. / Я сказал: заберусь на пальму, / Возьмусь за фиников кисти, / И будут груди твои, как гроздья лозы, / Как яблоки – твоё дыханье, / И небо твоё – как пряное вино, / Прямо к милому течет, бежит по губам спящих. / – Досталась я милому, и ко мне – его желанье. / Пойдем, мой милый, выйдем в поля, / Заночуем в селеньях, / Выйдем утром в виноградники: / Зеленеют ли лозы, раскрываются ли бутоны, / Зацветают ли гранаты? / Там отдам я мои ласки тебе. / Мандрагоры благоухают, у дверей наших много плодов: / Нынешних и давешних я напасла тебе, мой милый! (*Песн 7:2–14*) [2, с. 79–80]

Перед нами один из самых чувственно-эротических фрагментов библейской поэмы, и выбор его говорит об определенной смелости или даже дерзости немецкого поэта. Прокомментируем этот фрагмент чуть подробнее. 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 обстоятельство, что описание начинается с ног, обутых в сандалии, связано с упомянутой чуть ранее таинственной, до сих пор не объясненной внятно исследователями *маханаим*-пляской («пляской двух [воинских] станов») шуламитянки. Округлые бедра девушки уподоблены украшению, названному в оригинале *<халаим>*. О каком точно украшении идет речь, неизвестно. И. М. Дьяконов, переведший его как «гривны», отмечает, что в дошедших до нас контекстах это слово обычно встречается в паре со словом *nāzām* ‘серьга, носовое кольцо’ [3, с. 301] (в Септуагинте оно передано как *hormiskois* ‘цепочки’, в Вульгате – *monilia* ‘ожерелья’). В первой редакции перевода И. М. Дьяконова фигурирует обруч (браслет): «Изгиб твоих бедер, как обруч, что сделал искусник...» [5, с. 635]. Особенно необычный эротический образ связан с «пупком», представляющим как круглая чаша, наполненная пряным (ароматным) вином (в первой редакции перевода Дьяконова – «круглая чашка, полная шербета» [5, с. 635]. Это достаточно малопонятно, если под словом *<шор>*, означающем на иврите «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 cupno*» [3, с. 301]. Именно так (*vulva* – «вульва») переводит и М. Поуп: «Your vulva a rounded crater; // May it never lack punch!» [8, с. 593]. Интересно, что в переводе М. Лютера употреблено слово *Schoss* («лоно»): «Dein Schoss ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt» [6, с. 669].

Далее в васфе живот возлюбленной уподоблен вороху пшеницы (подчеркнуты мягкость и золотистый цвет), окаймленному лилиями (точнее – лотосами). Чтобы снять ассоциации с белым цветом лилий (как и в случае с губами возлюбленного) и подчеркнуть, что красавица, вероятно, рыжеволоса, И. М. Дьяконов перевел «с каемкою красных лилий»; остальные переводчики более строго следуют тексту: «...чрево твое – ворох пшеницы, обставленный лилиями» (*Синод. перевод*); «Живот твой – // ворох пшеницы, // обставленный // лилиями» (*перевод А. Эфроса*) [4, с. 96]; «Dein Leib ist wie ein Weizenhaufen, umsteckt mit Lilien» (*перевод М. Лютера*) [6, 669]. В оригинале, однако, стоит слово *шошанним* (ед. число *шошанна*), восходящее к егип. *ššnn* со значением «лотос», а лотос может быть самого разного цвета, в том числе и красного.

С вариациями повторяются уподобления девичьих грудей оленям, двойне газели (ср. *Песн 4:5*), а шеи – башне (ср. *Песн 4:4*), только на этот раз – из слоновой кости. 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 (Арам-Даммэсэка, поэтому в первой версии перевода И. М. Дьяконова – «Твой нос, как горная башня на дозоре против Арама...» [5, с. 635]). 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 Кармель (Кармел) на берегу Средиземного моря (ныне – в городе Хайфа). Название горы на иврите не случайно означает «виноградник Бога [Божий]»: в древности она была покрыта виноградниками. Тем самым кудри девушки уподобляются буйным виноградным лозам.

Именно с 6-м стихом 7-й главы, где голова красавицы сравнивается с горой Кармель, а пряди волос – с пурпуром, связана особая загадка. Финал стиха может быть прочитан двояко: «Царь полонен [пленен, связан] в подземельях» и «Царь пленен кудрями». Проблема здесь заключается в редком слове *<re'atim>*, которое встречается в Танахе еще только два раза в значении «углубление в земле для водопоя» (см. *Быт 30:38–41; Исх 2:16*).

Как отмечают И. М. Дьяконов и Л. Е. Коган, «речь может идти как об углублении в земле... так и о некоем подобии корыта» [3, с. 302]. Исследователи также указывают, что из постбиблейских текстов и родственных ивриту семитских языков известно еще одно значение этого слова: «желоб», «канал», чем, возможно, обоснован перевод в Септуагинте: *Basileus dedemenos en paradromais* («Царь, связанный в галереях [проходах]») (см.: [3, с. 302]). Как «канал» слово переведено в Вульгате, однако, как отмечают И. М. Дьяконов и Л. Е. Коган, «в совсем ином контексте: “царь” интерпретировано как определение к стоящему перед ним слову *?argāmān* ‘пурпур’, а вся фраза выглядит так: ‘как пурпур царя, связанный каналами’ (*sicut purpura regis vincita canalibus*)» [3, с. 302]. Эта интерпретация отразилась и в Пешитте. Некоторые исследователи полагают, что всю фразу нужно понимать как метафору сексуального единения (метафору *pro coitu*).

Однако классический еврейский комментарий интерпретирует таинственное *<reḡatim>* как «кудри», «локоны», что согласуется с общим контекстом стиха. Сравним другие переводы: «Голова твоя на тебе, как Кармил, и волосы на голове твоей, как пурпур; царь увлечен твоими кудрями» (*Синод. перевод*); «Твоя голова на тебе, // как Кармель; // и космы твоей головы, // как пурпур. // Царь – // узник кудрей!» (*перевод А. Эфроса*) [4, с. 97]; «Dein Haupt auf dir ist wie der Karmel. Das Haar auf deinem Haupt ist wie Purpur; ein König liegt in deinen Locken gefangen» (*перевод М. Лютера*) [6, с. 669]; букв.: «Твоя голова на тебе, как Кармель. Волосы на твоей голове, как пурпур; царь лежит в твоих кудрях плененный [твоими кудрями пойманный]»); «Your head on you like Carmel, // The locks of your head like purple, // A king captive in the tresses» (*перевод М. Поупа*) [8, с. 593]; букв.: «Твоя голова на тебе, как Кармель, // Локоны на твоей голове, как пурпур, // Царь пленен косами»).

Хвала возлюбленной и самой любви, любовному наслаждению достигает апогея: «Как ты прекрасна, как приятна, // Любовь, дочь наслаждений!» (*Песн 7:7*). В оригинале, в Масоретской Библии, 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!») [4, с. 97]; перевод М. Лютера: «Wie schön und wie lieblich bist du, du Liebe voller Wonne!» [6, с. 669] («Как прекрасна и как приятна ты, ты, любовь, исполненная наслаждения!»). Однако И. М. Дьяконов полагает, что выражение *<aḡava batmaanugim>* ‘любовь в наслаждениях [ласках]’ следует читать как *<aḡava bat maanugim>* ‘любовь, дочь наслаждений’, «отраженное у Аквилы (*thugatēr truphōn*) и в Пешитте (*brt pwnk?*) и предусматривающее выпадение одного из *T* по гаплографии» [3, с. 303]. Так же переводит и М. Поуп: «How fair, how pleasant you are! // O

Love, daughter of delights» [8, с. 593]. При этом в некоторых древних переводах, в частности в Вульгате, слово <а́ава> ‘любовь’ понято как <а́ува> ‘любимая’ и переведено, соответственно, как *carissima* (то же понимание отражено и в Пешитте).

В стихах «И небо твое – как пряное вино, // Прямо к милому течет, // Бежит по губам спящих» 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 говорящее губами спящих, или делающее разговорчивыми уста спящих. В оригинале стоит причастие <дoвeв>, относящееся к корпусу *Нарах Legomena*. Возможно, вино «смачивает (увлажняет) губы и зубы» влюбленных (так в переводе М. Лютера); «фиников гроздь» можно понять и как «ветви пальмы»; «заночуем в селеньях (<бакфарим>)» – и как «заночуем среди коферов (<бакфарим>)» (соцветий хны; перед нами случай омонимии; ср. у Лютера: «...und unter Zyperblumen die Nacht verbringen» [6, с. 669] – «...и среди цветов *ципера* (вероятно, попытка сохранить оригинальное *коперы*, или *коферы*. – Г. С.) 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, визуальностью метафорического ряда, но эта визуальность вызывает совсем не к правдоподобию, а, скорее, к полету творческой фантазии (только так можно объяснить шею и нос – как башни, очи – как пруды и т. п.). По поводу этой необычной стилистики, которая будет осознана как совершенно авангардная в поэзии начала XX в., С. С. Аверинцев пишет: «В этом мире (мире Песни Песней. – Г. С.) стан красавицы не просто “подобен” пальме, но одновременно есть действительно ствол пальмы, по которому можно лезть вверх, а сосцы ее груди неразлично 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» [1, с. 290].

М. Опиц переложил процитированный фрагмент Песни Песней следующим образом (здесь и далее сохраняется орфография XVII в.):

Wie schoene Fuess' und auch wie schoene Schue / Sind deine doch, du Fuerstentochter du! / Wie Spangen stehn beysammen deine Lenden / Sehr wol gemacht von guten Meisterhaenden. / Dein Nabel wie ein runter Becher steht / Dem niemals Tranck und suesser Wein abgeht; / Der Bauch gleicht sich dem Wetzehauffen eben / Der rings umbher mit Rosen ist umbgeben. / Gleich wie man sieht zwey junge Rehe sich / Mit geilem Spiel' ergetzen lustiglich / Und froehlich sein an einer gruenen Wueste / So stehn dir auch die rundterhabnen Brueste. / Dein weisser Hals giebt von sich solchen schein / Als wie ein Thurn gemacht auss Helffenbein. / Die Wangen sind wie Hesbons schoene Teiche / Am Bathrabs Thor' in Armons seinem Reiche. / Die Nas' ist dir wie Libans Thurn erhoelt / Hier wo der Weg hin nach Damascus geht: / Das Haupt sieht auss wie Karmel an dem Strande / Der Mittelsee im Palestiner Lande. / Das edle Haar mit dem du, Liebste, bluehst / Hat einen Glantz wie Koenigs Purpur ist. / Du hast doch nichts als lauter solche Gaben / Die manch' ihr wuendscht, und du kanst einig haben. / Was ist es nun das dir an lenge gleicht? / Ein Palmenbawm der keiner last nicht weicht. / Die Brueste stehn wie Trauben die noch reiffen / Und harrte sind zum ersten anzugreifen. / Was geb' ich doch dem saeumen weiter raum / Und steige nicht auff meinen Palmenbawm? / Lass deine Bruest' als junge Trauben stehen / Der Nasen ruch fuer schmeckend' Oepfell gehen. / Dein zarter Schlund sey wie ein suesser Wein / Der uns erqickt und schlaefft die Sinnen ein / Und machet das dein Buhle sachen saget / Wie einer der im Traume nach was fraget. // (*Die Sulamithinn*) – Ich bleib' und bin dess Liebsten fuer und fuer / Dann seine lust beruhet gantz auff mir. / Komm, Hertze, komm; lass uns zu Felde bleiben / In feister Rhue / und da die Zeit vertreiben. / Wir lassen nur der Statt nicht-rechten-schein / Ihr eitels thun und falsche Frewde sein; / Wir wolln mit dir, o Morgenroeth', auffstehen / Und froelich hin in unsern Weinberg gehen. / Wir wollen sehn ob nicht der Stock schier blueht / Und ob er nicht mit newen Augen sieht; / Ob dieses Jahr wird Granatoepffel tragen / Ob ihre Haut beginnet ausszuschlagen. / Alsdann will ich dir reichen meine Brust / Und einen Kuss; will alle Feldelust / Dich lassen sehn, dir alle Fruechte geben / So ich fuer dich pfleg' heilig auffzuheben [7, c. 33–34].

(Как прекрасны ступни и как прекрасны также сандалии [башмаки] / Твои, о ты, княжеская дочь, 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 серны [газели, козули] / Сладострастной 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. / Щеки – как Хешбона прекрасные пруды / У ворот Бат-Раббим в царстве Армона. / Нос у тебя как башня Ливана возвышается / Здесь, где дорога идет на Дамаск. / Голова выглядит как Кармель на берегу / Средиземного моря в Палестинской земле. / Благородные волосы, которыми ты, возлюбленная, цветешь [блистаешь], / Сияют, как царский пурпур. / Нет ничего, что сравнилось бы с такими дарами, / Которые многих чаруют и которыми ты одна можешь обладать. / Есть ли что подобное тебе? / Пальма, которую невозможно согнуть. / Груды стоят, как гроздья винограда, что еще зреют / И тверды на ощупь. / Что же я медлю / И не взбираюсь на мою пальму? / Твои груди как молодые гроздья стоят, / Дыхание носа ароматно, как яблоко. / Твоя нежная слюна – как сладкое вино, / Которое нас подкрепляет и усыпляет сознание, / И делает так, что возлюбленный твой хочет говорить, / Как будто его вопрошают во сне. // (*Шуламитянка*). – 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 неправедную видимость, / 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». – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Как видим, в своем парафразе библейского текста Опиц довольно точно следует его семантике, 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 тонических стиха оригинала (или полустушия, написанных преимущественно элегическим размером *кина*, имеющим соотношение ударений 3:2) приходится 52 опицианских стиха, написанных, согласно введенной им же самим силлаботонической системе, 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 (хотя отметим сразу, что последнее может быть применено к сложной – даже в переложении, в адаптации – символике Песни Песней лишь относительно, и нужно было обладать смелостью Опица, чтобы за подобное переложение взяться).

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» (типичный пример и смысловой, и синтаксической амплификации); груди – не просто «двойня газели», но они подобны двум газелям, которые в зеленых зарослях занимаются сладостной игрой (этот усиленный эротизм продиктован, очевидно, воспоминанием о симметричном по сути уподоблении в предыдущем тексте Песни Песней: «Две груди твои – как два олененка, // Как двойня газели, что бродят среди лилий» – *Песн 4:5* [2, с. 73]); стан красавицы подобен не просто пальме, но «пальме, которую невозможно склонить»; груди – не просто виноградные гроздья, но «гроздья винограда, которые еще зреют и тверды на ощупь». Поэт явно усиливает зрительные, осязательные, пластические моменты

древнего текста. Более детально 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. п.

В целом очевидно наиболее важное изменение в поэтике Песни Песней: вместо пластики текучей, изменчивой – скорее статика, скульптурность образов, что подчеркивается очень частым повторением глагола *stehen* – «стоять» («...stehn ...deine Lenden»; «dein Nabel... steht»; «so stehn dir ach die rundterhabnen Brueste»; «die Brueste 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.

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 (именно этот вариант выбирает немецкий поэт для передачи омонимичной конструкции <бакфарим>), 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 шуламитянки И. Г. Гердер в эссе, посвященном Песни Песней).

Казалось бы, все переложение Опица носит подчеркнуто светский, любовно-эротический характер. Однако всего лишь одно слово, казалось бы, неожиданно «всплывающее» в финале переложения, – слово *heilig* («святой», «свято») – меняет контекст и 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 – светского, любовного, и сакрального, мистического.

Безусловно, для М. Опица, заложившего фундамент классической немецкой поэзии, для трагического поэта, творившего «среди множества скорбей», утверждавшего стоическое величие человеческого духа, Песнь Песней выступает как своеобразная утопия красоты и гармонии, противостоящая безобразию реальности, как подтверждение неистощимой, неистойой силы жизни и чувств человеческих вопреки ужасу, страданиям и самой смерти. Сама любовь, воспеваемая Песнью Песней, воспринимается

как сила, 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 и строгость мышления классицизма и яркую пластичность, живописность, метафоричность, свойственные барочному мышлению.

## Литература

1. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1983. Т. 1. – С. 273–302.
2. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И. М. Дьяконова, Л. Е. Когана при участии Л. В. Маневича. – М.: РГГУ, 1998. – 343 с.
3. Дьяконов, И. М. Примечания [к Песни Песней] / И. М. Дьяконов, Л. Е. Коган // Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней. – М.: РГГУ, 1998. – С. 267–308.
4. Песнь Песней царя Соломона: Антология русских переводов / вступ. ст. И. М. Дьяконова. СПб.: Изд-во «Искусство – СПб», 2001. – 207 с.
5. Поэзия и проза Древнего Востока / общ. ред. и вступ. ст. И. Брагинского. М.: Художественная литература, 1973. – 735 с.
6. Die Bibel / nach der Übersetzung Martin Luther, mit Apokryphen. – Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1469 S.
7. Gedichte des Barock / Satz: C. H. Beck; hrsg. von U. Machè und V. Meid. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1980. – 413 S
8. Song of Songs: A new Translation with Introduction and Commentary by M. Pope. – N. Y.: Doubleday & Company, Inc., 1977. – 701 p.

### Сведения об авторе:

Синило Галина Вениаминовна – заведующий кафедрой культурологии Белорусского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент.

Адрес: 220030 Минск, пр-т Независимости, 4.

Тел.: (375-17) 212-29-10

[sinilo@mail.ru](mailto:sinilo@mail.ru)

**Sinilo G. V.** (Belarus, Minsk, Belarusian State University)

## THE SONG OF SONGS IN MARTIN OPITZ'S PARAPHRASE

The epoch of the XVII century in European literature rediscovers Bible aesthetics and poetics anew. Spiritual poetry becomes a factor of particular importance for the poetry of the baroque. The article researches peculiarities of the Song of Songs' poetics and specifics of its reception in German poet Martin Opitz's works, which laid the foundation of German classical poetry. The Paraphrase of the 7th chapter of the Song of Songs by Opitz is analyzed from the viewpoint of crystallization of baroque and classicist features in individual style of this poet, as well as the perception of direct and symbolic (mystical) meaning of the biblical poem.

**Keywords:** the epoch of the XVII century, German poetry, the Baroque, Classicism, the Bible, the Song of Songs, Bible aesthetics, poetics, love poems, religious and philosophical poems, reception, paraphrase.