

**ИЗ МОНОГРАФИИ С.Н. БРОЙТМАНА «ПОЭТИКА
КНИГИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА “СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ”»**

С.Н. Бройтман

**ВВЕДЕНИЕ
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ «СЕСТРЫ МОЕЙ – ЖИЗНИ»
В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Мы будем исходить из концептуально осознанного М.М. Бахтиным факта *событийности* эстетического объекта, архитектоника которого определяется отношениями субъектов – автора, героя и слушателя / читателя (1). Именно из структуры этих отношений вырастают другие архитектонические и реализующие их композиционные формы. Поэтому естественно начать критический обзор литературы по поэтике Пастернака с изучения субъектной сферы.

1. Субъектная архитектоника

О своеобразии субъектной архитектоники пастернаковской лирики почти одновременно заговорили в 30-е годы И.И. Иоффе и Р.О. Якобсон. От них и идут две линии понимания проблемы.

.....

3

Возможность более адекватного взгляда на предмет возникла после того, как была осознана феноменологическая составляющая эстетики Пастернака¹. Для прояснения этого вопроса много дало осуществленное Анной Хан сопоставление текстов Г. Шпета с ранними работами поэта – его студенческой статьей «О предмете и методе психологии» (1911), тезисами «Символизм и бессмертие» (1913), «Черный бокал» (1916) и др.

Открытые исследовательницей переключки действительно говорят о близости подходов к проблеме сознания и «я». Но вот что особенно замечательно: в иных случаях поэт как бы опережает философа, и некоторые формулировки Шпета выглядят как цитаты из более ранних работ Пастернака: «Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы научаемся видеть *не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству*» (22: 255). Ср. позже у Шпета: «Если и есть какая-то непосредственная данность я, то она – иного рода, чем та, которая констатируется субъективистами, признающими, что всякое сознание есть сознание, *принадлежащее только я*» (31: 37. Курсив наш – С.Б.).

Эти схождения могут объясняться прямым знакомством Пастернака с еще не успевшими попасть в печать высказываниями Шпета-лектора. Но, возможно, перед нами – артефакт самого по себе феноменологического подхода. Примерно в это же время М. Пруст, как показывает М.К Мамардашвили, предлагает близкую формулировку: повествователь в «Поисках утраченного времени» «понял, что сознание, сцепленное с конструкцией “я”, “яйной” конструкцией – есть препятствие <...> и возникает проблема расцепить его. С чем? С самым дорогим нашим объектом в мире – со своим собственным “я” как субъектом этого сознания» (12: 347–348).

Если психологи (Фрейд и Юнг) открыли «множественность» субъектов в человеке путем проникновения в его *под- и сверхсознание*, то феноменологи сделали это, углубившись в структуру самого *сознания*. Уже ранний Пастернак исходит из феноменологической дефиниции собственно *сознания*, его *содержания* и интенционального акта «*сознанности*» как отношения между ними (20: 98), понимая *субъективность* как «категориальный признак качества» (22: 255). Качество, о котором здесь идет речь, присуще именно «содержанию

сознания»; это «качество сознаваемого и качество акта сознательности» (32: 38).

Но раз субъективность – это качество содержания сознания, то мы должны отличать ее от «я». Традиционное же (дофеноменологическое) словоупотребление привело, по Пастернаку, к смешению и «опасной одноименности» этих двух разных феноменов, причем именно субъективность «заимствовала свое местоименное обозначение у субъекта чувствования и хотения, а не наоборот» (20: 100). И здесь вновь показательная параллель с Прустом, который порывает с навязываемым нам языком представлением «об одном, пребывающем во времени “я”», и делает «я» – «множественным или многократно расположенным» (12: 256). Развивая эти положения, современный философ говорит об употреблении понятия «я» в двух смыслах, и даже – о двух категориях «я». Первое – «безразмерное» или «неопределенное» «я», «апейрон» (Пастернак употребляет это слово в своих записях студенческих лет – С.Б.) – «некоторая нулевая субъективность, не имеющая качеств и свойств» (12: 351), «хранитель определенного рода материала сознания». Второе – «все другие множественные “я”. Все определенные “я” не могут быть одним, их много» (12: 356).

Как художник XX века, Пастернак, подобно Прусту, осознанно имеет дело не только со вторым, но и с первым «я», у которого «нет начала», – ведь «сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то она уже была». Более того: «В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами не можем быть началом. <...>. Сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого что-то, а не нашим действием» (12: 343).

Такое «я», или точнее – такая «субъективность» не отождествляется Пастернаком не только с эмпирическим субъектом как «индивидуальным носителем сознания», но и с родовым субъектом, «полученным из этого

эмпирического субъекта путем логического обобщения» (32: 37). Поэтому интерпретация «субъективности» у Пастернака как «родового» или «надсубъективного» начала (см. подход В.В. Мусатова) – некорректна («дофеноменологична»). Так же недостаточно просто видеть эту субъективность как «безличную» (7: 235). Точнее будет понимать ее в духе Платона и Гуссерля – как эйдос, который связан с индивидуальными «я» актов сознания («неуловимой сознанностью в ее конкретной форме») (20: 99), но связан не абстрагирующей дедукцией, не причинно-следственными и вообще *не логическими, а субъектными* отношениями изначальной сопричастности и общения, на языке Гуссерля – *интерсубъектности* (32: 41)², а на языке русской религиозной философии рубежа веков – *софийности*.

4

Мы подошли к традиции (не менее важной для Пастернака, чем европейская), которая помогла ему дать, по формулировке исследователя, «конкретную множественность» не просто «психики», а *субъектов* сознания.

Дело в том, что именно софийная философия, опираясь на учение о триипостасности Бога, поняла универсум как особого рода *единомножественную субъектную целостность*. Для основателя русской софиологии Бог представал как «тройной *субъект* (курсив наш – С.Б.) в Боге» (24: 325). Личностно трактовались и ипостаси, не только первая и вторая, что общеизвестно, но и третья: Святой Дух в таком свете – «не отвлеченно идеальное бытие», не сочетание логических принципов, а «конкретно идеальное живое существо высшего типа» (11: 402)³.

В этой системе взглядов София, хотя она не входила в число личностей-ипостасей Троицы, *конкретно* (по другим определениям – «жизненно», «реально», «фактически», «телесно») завершала целостность единомножественной творящей личности и одновременно мира. По В.

Соловьеву, она «не есть только бездейственный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий» (25: 534)⁴. Помимо ее «личности» и нераздельности с «жизнью», София в интересующей нас традиции – творческое начало Бога, «художница» при нем (Книга притч Соломоновых, УШ, 30), «сама абсолютная объективность, единая субстанция сей Божественной Троицы» (24: 326). См. свидетельства других софиологов, согласно которым София, не будучи ипостасью, является посредницей между творцом и сотворенным: Она – «Великий Корень целокупной твари, которым тварь уходит во внутри-Троичную жизнь» (29: 206). Поэтому «единая в Боге, она множественна в твари и тут воспринимается в своих конкретных явлениях как *идеальная личность человека, как Ангел Хранитель его*» (29: 207). Как прямая цитата из этого места выглядит фраза из «Доктора Живаго»: «Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого, и потом навсегда служит ему и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем» (18: 260).

Пастернак сходится с софиологией (и в «Сестре моей – жизни», и в позднем «Докторе Живаго») в понимании «конкретной множественности» («соборности») субъектов как исходной заданности нашей духовной жизни. Речь идет не просто о первичности реальной формы существования человека – «я-другой» по отношению к абстракции «я» (М.М. Бахтин). София, как и сестра-жизнь и любимая у Пастернака, по своей природе межличностна («соборна», «интерсубъектна») и является не только вовне, но и внутри «я», чем-то большим, чем оно само. Поэтому, заметим мы, забегая вперед, в ней заключены и с ней связаны своеобразно понимаемые историчность и социальность, позволяющие софиологии создать свою социальную философию и философию истории, а поэту взять к заголовку «Сестра моя – жизнь» «летописный» подзаголовок «Лето 1917 года», то есть увидеть самые интимно-личностные (любовные) отношения «я» и

«другого» в органическом единстве с социально-исторической ситуацией своего времени.

В литературе уже высказывались суждения, намекающие на то, что мы называем субъектным аспектом софийного начала у Пастернака, причем в угадывании его поэты, как часто бывает, оказались проницательнее ученых. Отзываясь на «Сестру мою – жизнь» статьей «Световой ливень», М. Цветаева дала ей подзаголовок – «Поэзия вечной мужественности», отсылающий к важному месту известной работы Н.В. Недоброво «Анна Ахматова»: «Как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины <...> Искусством до чрезвычайности разработана поэтика мужского стремления и женских очарований, и, напротив, поэтика женских волнений и мужских обаяний почти не налажена <...>. Оттого типы мужественности едва намечены и очень далеки от кристаллизованности, полученной типами женственности». Особую ценность поэзии Ахматовой автор видит в том, что она первая начала разрабатывать «поэтику», которая поможет в будущем «создать идеал вечномужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ» (16: 60–61). Контекст статьи Недоброво показывает, что М. Цветаева, называя стихи Пастернака «поэзией вечной мужественности», парадоксально подчеркивает их софийную, женственную (как и у Ахматовой) интенцию.

Эта интенция становится предметом специального анализа в статье Вяч. Вс. Иванова «О теме женщины у Пастернака» (8) и в нашей статье «О первообразе в “Докторе Живаго”» (2)⁵. Нам еще предстоит анализ субъектной структуры стихотворений «Сестры моей – жизни» в свете проясняющейся интенции поэта и архитектоники его лирического «я». Теперь же мы можем обратиться к порождению субъектной сферы – к

словесному образу Пастернака, как он интерпретировался в научной литературе.

2. Структура словесного образа

1

В год выхода «Сестры моей – жизни» (и опираясь более всего на нее) В. Брюсов сформулировал одну из главных, с его точки зрения, особенностей поэта: «История и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь – *все на равных правах входит в стихи* Пастернака, *располагаясь*, по особенному свойству его мироощущения, *как бы на одной плоскости*» (4: 595. Курсив наш – С.Б.).

Это наблюдение профессионала, который стремился угадать, по какому пути пойдет послереволюционная поэзия, а в Пастернаке видел одну из самых многообещающих возможностей. Будучи содержательно не развернутым, оно «технологично», «методологично» и обладает большой моделирующей энергией. Под формулу Брюсова подпадают не только макроструктуры пастернаковского целого, но и более легкие для восприятия и потому больше убеждающие читателя микроструктуры его образов, хотя бы хрестоматийные строки – «Перенестись туда, где ливень, / Еще шумней чернил и слез» («Февраль. Достать чернил и плакать!»); «На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам» («Про эти стихи»). Ведь здесь действительно все на равных правах входит в поэзию, а главное – *ливень, чернила и слезы*, а в другом случае *стихи, стекло и солнце* – буквально располагаются на одной плоскости.

Писавшие о Пастернаке после Брюсова неоднократно (и независимо от учета или игнорирования брюсовской точки зрения) говорили о том же самом или близком, хотя содержательно эксплицировали разные смысловые возможности, заложенные в методе поэта.

.....

Мы возвращаемся, таким образом, к намеченному еще до Лотмана представлению о нерасчленимой целостности мира (в том числе и художественного) как к порождающей причине выделенного принципа поэтики Пастернака. Сам же этот принцип уже в работе Иоффе предстал как порожденное «конкретной множественностью психики» триединство *рядоположения, синкретизма и метатекстуальности*, поскольку сами стихи оказываются одним из соположенных в них рядов.

2

Почти одновременно с Иоффе интересующая нас особенность поэтики Пастернака получила иное истолкование. Она была понята как *метонимический* принцип.

.....

3

Концепция метонимической поэтики Пастернака была, как мы уже отметили, принята большинством ученых. Но показательно, что в работах по лингвистической поэтике она почти не нашла разработки и подтверждения. Напротив, в этих исследованиях обнаруживается картина, близкая представлениям Иоффе и Панова о многолинейных цепях и пересекающих друг друга семантических полях.

.....

То, что принято называть у Пастернака метонимией, может быть объяснено как порождение более архаического принципа партиципации (сопричастности), из которого возникла сама метонимия. Если быть точным, то следует говорить, что поэт не просто использовал метонимию, а возродил то, из чего позже возникла и сама метонимия. Но тогда придется увидеть, что эта «праметонимия» у Пастернака неотделима от «праметафорических» образных форм – параллелизма и кумуляции с их уже много раз проговоренным нами принципом: рядоположением в одной плоскости разных (с нашей нынешней точки зрения) феноменов мира.

Возвращаясь к образным рядам Пастернака, следует вспомнить работу А.Д. Синявского, который одним из первых начал нащупывать ту поэтическую традицию, на которую такая поэтическая структура опирается.

.....

Ф. Степун высказал мысль о связи эстетики и поэтики Пастернака с учением Вяч. Иванова и Андрея Белого *о превращении языка в самостоятельное творческое существо и с их теургическим пониманием искусства* (26: 48–49). Эта гипотеза еще не получила специальной разработки, но многие уже добытые наукой факты говорят не только за нее, но и о том, что поэт вслед за Ивановым и Белым (и органичнее, чем они) стремился опереться в своих поисках на очень архаические пласты сознания, слова и образного языка (33).

4

Мы уже прикоснулись к архаике, когда говорили о пастернаковском рядоположении и синкретизме. Попытка истолкования этого феномена как метонимии была неудачной именно потому, что не учитывала дометонимическую, вообще дотропеическую природу интересующего нас художественного принципа, который требует, чтобы мы для его понимания обратились к семантике тех архаических образных языков, которые исторически предшествовали тропу. В ходе анализа стихотворений «Сестры моей – жизни» мы специально остановимся на этом вопросе, сейчас же присмотримся к тому, что уже известно о сравнении у Пастернака – наименее архаическом и самом аналитическом из тропов.

Анализ показывает, что сравнение у поэта – лишь частный случай более широкого принципа – *общего лексико-семантического единства группы слов и словосочетаний* (17: 115)⁶.

.....

Все эти особенности делают сравнение Пастернака предельно неаналитичным, сближая его с теми архаическими принципами образотворчества, из которых оно когда-то выделилось. Тут же корни особой любви поэта к реликтовому, по Потебне, *творительному надежу сравнения-превращения*, о чем нам еще предстоит говорить.

Черты глубокой архаики отмечены исследователями не только в образном строе (мы сознательно взяли в качестве примера самый молодой и аналитичный из тропов – сравнение), но и в фигурах речи Пастернака. Первым заговорил об этом О. Мандельштам, увидевший в его синтаксисе «воскрешение девственной силы логического строя предложения» и «новую и зрелую гармонию» (13: 291).

Поэту вторит ученый: «Здесь почти “бесмысленная звукопись”, и, однако, она неумолимо логична; здесь какая-то призрачная имитация синтаксиса, и, однако, здесь непогрешимый синтаксис» (27: 183). Такой синтаксис ученый связывает с детской речью («Его трудный язык точнее точного, – это интимный разговор в детской» (27: 184) и с явлением «ложной памяти»: «У нас нет той связи вещей, которую он дает, она случайна, но когда он ее дал, она нам как-то припоминается, она где-то там была уже – и образ становится обязательным» (27: 186).

И.И. Иоффе слегка приподымает завесу над загадкой такого строя речи. Дело в том, что у поэта «смысл слова в контексте не смежных слов, но всего произведения или строфы. Каждый образ звучит полновесно в целом произведении, но непонятен в выделенной фразе. Для тех, кто мыслит фразами и последовательностью образов, Пастернак кажется непонятным или субъективным импрессионистом; они видят отдельные куски темы, но не схватывают целого» (9: 470)⁷.

Позже Ю.И. Левин заметил близость «семантики и синтаксиса “Сестры моей – жизни” <...> к семантике и синтаксису внутренней речи, как их описал Л.С. Выготский. Здесь, в частности, проявляется

предикативность – существенная черта синтаксиса внутренней речи» (10: 211).

Поскольку дело коснулось «внутренней», а до этого «детской» речи, следует вспомнить Ж. Пиаже, который в сходных чертах описывал явление, названное им «вербальным синкретизмом» (23: 154).

.....

Все это давно пора назвать его настоящим именем – *неосинкретизм*. О нем, по существу, и говорит ряд исследователей структуралистской ориентации, понимая его, однако, неисторично и в терминах семиотики, а не поэтики (что далеко не безразлично для предмета исследования, ибо семиотика, конечно, дает более обобщенный, чем поэтика, анализ искусства, но уровень достигаемой ею абстрактности превосходит внутреннюю меру отвлеченности самого искусства, а потому речь начинает идти не о нем, а о чем-то другом).

5

В работах структуралистов после Лотмана наметилось три направления интерпретации пастернаковского неосинкретизма *под именами* «*мифопоэтики*» (Е. Фарино), «*интертекстуальности*» (И.П. Смирнов), «*поэтики выразительности*» (А.К. Жолковский). Эти исследования обогатили наше представление о поэзии Пастернака, правда, преимущественно не в собственно эстетическом ключе, а в аспекте семиотики либо чистой техники («материальной эстетики»).

.....

Разветвленное описание так понятых тем и «готовых предметов» дает важный материал для осмысления поэтики. Но именно – только *материал*, ибо к собственно содержанию и (как это ни покажется странным) к действительной форме такой анализ не выходит. При всей, казалось бы, обобщенности «тем», они в такой формулировке лишены

главного, что делает их темами произведения искусства, прежде всего – лишены *интонирования*.

Что такое, например, «контакт» или «единство»? Это именно неинтонированные слова. Интонированный «контакт» стал бы любовью, ненавистью, дружбой или внешним, не затрагивающим душевных глубин общением. Но ведь именно с такими ценностно интонированными феноменами имеет дело искусство, и исследователь должен считаться с его природой.

.....

6

Очевидна связь словесного образа Пастернака с мощной тенденцией к *онтологизации художественной реальности*, которой отмечена литература рубежа XIX–XX веков.

Начало этого процесса – в символизме, творческие установки которого, как показывают исследования, «привели к небывалому до того сближению бытийного и художественного начал. Моделью, по которой начинает строиться образ, становятся теперь не познавательно-дискурсивные (гносеологические), а жизненно-мифологические (онтологические) архетипы. Актуализация художественных возможностей, заложенных в таких архетипах, способствовала не только сближению искусства с жизненно-религиозными актами, но изменила и саму модальность искусства. Начинает преобразовываться статус художественного образа и его отношение к действительности. Образ перестает быть только “отражением”, условно-поэтической реальностью, а хочет стать бытийным. Стремлением онтологизировать художественное слово обусловлено широкое обращение символистов к архаическим, фольклорно-мифологическим структурам образа – кумулятивному рядоположению, психологическому параллелизму (именно в это время осознанному А.Н. Веселовским как архаический образный язык), к разным

типам метаморфозы, которые по своему генезису и семантике имеют не условно-поэтическую, а бытийно-мифологическую модальность» (3: 99)⁸. В европейских литературах эта тенденция способствовала возрождению архаической идеи «соответствия» (correspondans) уже как эстетического принципа символизма⁹.

Пастернак оказался в русле начатой символизмом переориентации образа. Исходным началом в его образной системе становится не троп (в том числе не пресловутая метонимия), а символ, который по своему генезису восходит к архаическому языку одночленного параллелизма. Актуализируются у Пастернака и формы, более архаические, чем символ, – двучленный параллелизм и кумулятивное рядоположение. Своеобразие же поэтики Пастернака и предшествующего ему русского символизма в интересующем нас плане состоит в том, что у них символические «соответствия» встретились с идеями теургии («универсального творчества») и «Софии-Женственности» – жизненно-личностной, не только духовной, но и телесной реализации творческой интенции. По В. Соловьеву, софийность предполагает «окончательное, крайнее воплощение в индивидуальной жизни человека» Божественного начала, является «способом самого глубокого и вместе с тем самого внешнего реально-ощутительного соединения с Ним» (25: 534). Завершитель этой линии философии, современник и знакомый Пастернака А.Ф. Лосев развивает положение Соловьева, вводя в диалектическую понятийную триаду четвертый член – «факт» (или «миф») как реальную, целостную, духовную и одновременно материально-телесную воплощенность идеи¹⁰.

С такой, софийной, точки зрения, за традиционно поэтическими образами просвечивает не условная, а реальнейшая реальность. Уже для В. Соловьева представление города, народа, страны, человечества, церкви «в образе женских индивидуальностей» – «не есть простая метафора» (25: 545). Не есть простая метафора и хрестоматийные строки Блока «О, Русь

моя! Жена моя!». В них, говоря словами его учителя, произошло софийное, реальное – «химическое соединение двух существ, однородных и равнозначительных, но *всесторонне* различных по форме» (25: 508). Неслучайно именно это место из Соловьева скрыто цитирует Н. Гумилев в 1912 году, говоря об умении Блока «соединять в одной две темы, – не противопоставляя их друг другу, а сливая химически». Глубоко значима и следующая за тем оценка: «Этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии» (5: 135). Нет необходимости специально подчеркивать, что речь идет не о метафоре или метонимии, а именно о символическом «соответствии».

Гумилев как бы говорит здесь за все поколение постсимволистов, в том числе и за Пастернака, который был затронут «софийным» веянием. Он с первых шагов своего творческого пути видел в «предании» – «прямой смысл» и, говоря о сне Сократа, подчеркивал: «Однако остережемся переносного и аллегорического. Конкретно лирического требовало сновидение от Сократа» (19: 244, 245). От этой, может быть, самой ранней эстетической декларации поэта открывается смысловая перспектива, освещающая лейтмотив «Доктора Живаго»: установка на то, чтобы образ (как притчи, которыми говорит Христос) перестал быть поэтической условностью и превратился в «положение реальное»; на языке младших символистов, это – формула софийности. Специальный анализ того, как такая установка воплощается в «Сестре моей – жизни», нам еще предстоит, хотя уже сейчас очевидно, что невозможно осознать своеобразие словесного образа у Пастернака вне указанной традиции, которая недооценена и почти не замечена исследователями его поэтики¹¹.

* * *

Критический обзор литературы, посвященной субъектной сфере и структуре образа в «Сестре моей – жизни», позволил нам нащупать личностное ядро поэтики Пастернака – субъектный и образный

неосинкретизм, «соответствие» и рядоположение на одной плоскости разных начал. Это не наивный и непосредственный синкретизм древнего искусства, а синкретизм художнически сознательный и авторефлексивный. Но это именно синкретизм, исходящий из нерасчленимой целостности мира и подвергающий эстетическому сомнению многие односторонне отвлеченные навыки современного художественного видения и творения.

Поэтому поэзия Пастернака не может быть адекватно осмыслена только в малом времени искусства 10–50-х годов XX века. Она требует выхода в большое время исторической поэтики: учета всей истории жанровых форм, эволюции субъектной архитектоники (отношений автора и героя в лирике), архаических образных языков кумуляции и параллелизма, а не только того новообразования, которое было абсолютизировано европейскими поэтиками и риториками под именем тропа – метафоры или метонимии¹².

3. Жанр

Цель настоящего обзора научной литературы, посвященной жанру «Сестры моей – жизни», состоит в том, чтобы не просто зафиксировать разноречивость существующих по этой проблеме мнений, но и показать его продуктивность для будущего решения проблемы. Он подталкивает к пониманию «Сестры моей – жизни» как неканонического жанрового образования, или *отношения* разных жанров. Определение характера такого целого – дело будущих исследований: предварительное условие его – выявление тех жанровых составляющих, которые наука начала нащупывать, пока не очень уверенно.

1

О книге «Поверх барьеров», предшествующей «Сестре моей – жизни», К. Локс сказал слова, привлечшие внимание поэта: «Вы очень верно выделили в “Барьерах”, – отвечает ему Пастернак в 1917 году, – существеннейшее их начало – дифирамбическое» (21: 309, 310). В

культурном контексте тех лет «дифирамбическое» ассоциировалось с «дионисийским», как его понимали Ф. Ницше и Вяч. Иванов, и это ощущали многие из тех, кто откликнулся и на «Сестру мою – жизнь». Особенно ценны свидетельства поэтов.

М. Цветаева, не используя прямо слов «дифирамб» и «дионисийство», достаточно выразительно определяет связанную с ними тональность «Сестры моей – жизни» уже самым заглавием своей статьи – «Световой ливень». Лирическое «я» поэта она называет «самозабвенным, себя не помнящим» (30: 142) – состояние Диониса и его свиты. Подчеркивается «отсутствие духа тяжести», «осиянность», «сплошное настежь», «неиссякаемое истекание светом» (30: 143–145); «утверждение, за всех и за все: Есмь! И как мало о себе в упор! Себя не помнящий...» (30: 161).

О. Мандельштам отмечает и отечественную дифирамбическую традицию, которой следует Пастернак: «Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило

серебро и колыханье сонного ручья, –

а, уходя, Фет сказал:

И горящую солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака» (14: 209–210). «Лирическая дерзость» старшего и младшего поэтов определенно сближается тут с *дионисийской* лирикой: «Она безвкусна, потому, что бессмертна; она бесстильна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака *прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне)* <...> Так, *размахивая руками, бормоча*, плетется поэзия, *пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая* и все-таки *единственно трезвая*,

единственно проснувшаяся из всего, что есть в мире» (14: 210. Курсив наш – С.Б.). «Классический» и «трезвость» тут – парадоксальный результат дионисийского опьянения-самозабвения, а «проснувшаяся» – обретает смысл на подразумеваемом фоне «аполлонического сна». Кроме того, высказывание Мандельштама прочитывается и сквозь слово самого Пастернака: «Книга – как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся» (21: 144). Ср. и такие, например, сентенции: «...я вспоминаю о книге и *теряю способность рассуждать*. Меня надо *растолкать и вывести* насильно, как из *обморока*, из состояния физической мечты о книге» (21: 143–144); «книга – живое существо. *Она в памяти и в полном рассудке*» (21: 145. Курсив наш – С.Б.).

К той же дионисийско-аполлонической символике отсылает и ряд других деталей. У Пастернака – образы бессмертия, бесконечности и метаморфоз искусства, его «повсеместности и повсевременности», отсутствие в нем абсолютного начала («первой страницы»), его стихийный рост и зарождение «в самый *темный, ошеломительный и панический миг*» (21: 145). «Панический» – намек на связь Диониса с Паном; см. здесь же: «Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо, до того, как становилось». У Мандельштама следует отметить упоминание о Нике (в ее полете менады), а в другой статье – сближение им Пастернака с Батюшковым (автором «Вакханки») и понимание их как зачинателей «новой гармонии», «нового лада, нового строя русского стиха», «дионисизм» которых парадоксально воскресил свою аполлоническую дополняющую противоположность – «девственную силу логического строя предложения» (15: 292).

И современный исследователь, не употребляя самого термина «дифирамб», пишет о «насыщенности» «Сестры моей – жизни» «восклицаниями, стоящими на грани междометного самозаборматыванья-потрясения» (28: 174)¹³.

Отсылку уже не к античному, а библейскому изводу дифирамба – к Псалмам, в частности к 148 псалму, обнаруживает в «Сестре моей – жизни» другой исследователь (6: 195)¹⁴.

Особый интерес представляет то, что библейская традиция опосредована в «Сестре моей – жизни» псалмами Франциска Ассизского, у которого предметом хвалений становится не только жизнь, но и смерть (6: 195), что тоже имеет соответствие у Пастернака, чья книга начинается ситуацией смерти Тамары, а завершается «Концом» – «Ах, как и тебе, прель, мне смерть, / Как приелось жить». При этом у св. Франциска смысловая нераздельность пределов воссоздана звуковой переключкой «разительно противоположных “матери” (matre) и “смерти” (morte), что было подготовлено парадоксальностью сочетания “сестра наша, мать земля” (sora nostra matre Terra)» (6: 195). Пастернаку также в высшей степени свойствен синкретизм звуко-смысловых комплексов.

Сходство, однако, еще разветвленное. У св. Франциска подхваченный Пастернаком «мотив братского родства с миром, настойчивое употребление терминов родства (“сестра”, “брат”, “мать”) при обращении к основным частям творения (Солнцу, Земле, Воде)» сопровождается «смещением мировых стихий как одновременно субъектов, объектов и инструментов центрального акта – восхваления Господа. В языковой ткани гимна это осуществлено двусмысленным употреблением предлогов *con* (с, вместе с, посредством) и *per* (благодаря, через, при помощи) <...>. Центральный повелительный оборот может пониматься и в смысле “будь благословен **за что** – за Солнце, Луну...”, и в смысле, “будь благословляем **при помощи кого / чего** – Солнца, Луны”» (6: 195–196). Очевидна близость этого приема и характерной для Пастернака «техники сдвигов сочетаемости и перемешивания грамматических ролей, реализующих его поэтику единства мироздания» (6: 196).

Итак, особый дифирамбический эмоциональный тон устанавливает жанрово-тематическую связь «Сестры моей – жизни» с «дионисийским» началом в поэзии, с библейскими псалмами и продолжающими их хвалениями Франциска Ассизского.

2

Но это лишь одна из жанровых интенций книги Пастернака. Уже отмечена (хотя не в жанровом, а лишь в образно-тематическом плане) связь «книги книг» Пастернака с «Песнью песней».

А.К. Жолковский, описавший интересующие нас переключки, выделил следующие мотивы. 1) «Любовь на фоне сада, ветвей, цветов, ароматов, вина, драгоценных камней (вроде *смаргда*) и братско-сестринского родства» (6: 190). 2) Трехкратный призыв Жениха к Невесте встать, выйти в сад и убедиться, что настала весна – сезон цветения и птичьего пения: «Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей. Смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!». В «Сестре моей – жизни» этому буквально вторят строчка (и заголовок раздела) «Не время ль птицам петь» и повторяющийся мотив совместного выхода в сад (типа: «Теперь бежим сощипывать, / Как стон со ста гитар, / Омытый мглою липовой / Садовый Сен-Готард» – «Дождь» (6: 200–201). 3) Призыв следует за предупреждением не будить невесту: «Заклинаю вас, дочери иерусалимские..., не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно» (ср. тот же мотив у Пастернака от «Спи, подруга» («Памяти Демона») до «Спи, царица Спарты» («Я и непечатным»). 4) Приравнивание возлюбленной к цветам..., к лилии («Лилиею праведница»), а в других случаях к сиреневой ветви и т. п., тоже переключается с «Песнью песней». Там невеста отождествляет себя с нарциссом, или розой саронской, или ландышем, или лилией долин..., а

любовные ласки героев многообразно выражены в садовом коде: «Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти» (6: 201).

5) Невеста предстает запертой на замок, который жених пытается открыть, сначала безуспешно: «Запертый сад, сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатленный источник». Ср.: «Всю ночь в окошко торкался...»; «Если губы на замке, / Вешай с улицы другой...»; «Из рук не выпускал защелки». 6) «Обращенной вариацией на ту же тему (с характерным для Пастернака перемешиванием гендерных ролей) является образ сада / ветки (то есть любимой), ломящихся в жизнь, в комнату, в трюмо (“Зеркало”, “Девочка”)). 7) Восторженные взаимные хвалы влюбленных («Ты прекрасна...»); взаимное приравнивание к большим неантропоморфным сущностям (саду, горам, странам, солнцу, заре, дню, вечеру) и употребление самого слова «песнь / песня» как в любовном, так и в «божественном» смысле». Ср.: «И песнь небес: «Твоя, твоя!»; «Этим ведь в песне тешатся все»; «О, не бойся, приросшая песнь!». 8) «Мотив квазиинцестуальной любви между братом и сестрой» – формула «сестра моя невеста» и ее египетские параллели, ср. заглавие книги Пастернака (6: 202)¹⁵.

Заметим, что все перечисленное – *топосы свадебного обряда и мотивы обрядовых свадебных песен*. Это очевиднее в более крупных фрагментах библейской песни III–IV вв. до н.э.:

Пленила ты меня,
сестра моя, невеста!
Пленила ты меня
единым взглядом глаз твоих,
единым ожерельем
на шее твоей!

Как прекрасны твои ласки,
Сестра моя, невеста!
Насколько лучше твои ласки,
чем вино;
и запах твоих масл, –
чем все ароматы!

Каплет из уст твоих
сотовый мед,
невеста,
мед и молоко
под языком твоим,
и запах одежды твоей,
как запах Ливана.

Запертый
сад –
сестра моя, невеста;
запертый
родник,
источник запечатанный
(Пер. А. Эфроса).

В свете такой жанровой традиции проясняется, что само название книги «Сестра моя – жизнь», звучащее так современно и неклассично, восходит по своему генезису к *синкретической ритуально-поэтической формуле* и уходит корнями во тьму времен (видимые очертания ее прослеживаются в Песни песней, а до нее в египетской и малоазиатской ритуальной поэзии, – и затем теряются в немереных тысячелетиях эпохи синкретизма). Вот лишь один след этой формулы:

Сестра – на другом берегу,
Преграждая дорогу любви,
Протекает река между нами.
На припеке лежит крокодил.

Вброд я иду по волнам,
Пересекая течение.
Храбрости сердце полно.
Тверди подобна река.
Любовь укрепляет меня,
Как от воды заклинанье,
Пропетое девой.
Я вижу ее приближение – и руки простер.

Сердце взыграло,
Как бы имея вечность в запасе.
Царица моя, подойди,
Не медли вдали от меня!

(Египет, Новое царство, XVI–XVII вв. до н.э.
Пер. В. Потаповой).

Об устойчивости этой жанровой традиции и ее топосов говорят поразительные переключки египетской песни со «Стихами о Прекрасной Даме» Блока:

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,
Но различить – не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу.

Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь вдалеке?
Лодка ныряет, качается,
Что-то бежит по реке.

В сердце – надежды нездешние,
Кто-то навстречу – бегу.
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу (1901).

Ср. и стихотворение А. Добролюбова, включающее интересующую нас формулу:

Заключил я с тобою завет
Среди яблонь в весеннем саду.
Яблонь цвела в серебристом цвету
И блестели средь яблонь плоды.
Серафимы нам пели с тобой
Вдохновенный псалом торжества.
Не слышали его прежде нас
Дети неба и дети земли.
Вдруг упал я ниц лицом до земли
Пред тобою, сестра моя жизнь!
И склонилась и ты до земли
И отверзла ложесна свои
И дала мне объятья любви.
И земля, и весь сад предо мной
Засияли нездешней красой.
Серафимские песни неслись надо мной,
Прославляя творца всех времен...¹⁶

Итак, наряду с дифирамбической Пастернак подключается и к жанровой традиции свадебной лирики, обогащенной и осовремененной для него «софийным» опытом символистов, более всего Ал. Блока, А. Добролюбова, но и Андрея Белого, к которому восходит еще одна, третья, жанровая интенция «Сестры моей – жизни».

.....

Таким образом, в жанровом отношении книга Пастернака полигенетична: она восходит одновременно к псалмам-дифирамбам, ритуальной любовной / свадебной лирике, модернистской «симфонии», романизированной «летописи»-автобиографии и «металирике». Иначе говоря, «Сестра моя – жизнь» и на уровне жанра обнаруживает тот же принцип *художественной модальности и рядоположения разных начал в одной плоскости*, который организует ее субъектную архитектонику и образную структуру. Будущие попытки описания жанровой целостности «Сестры моей – жизни» вынуждены будут учитывать этот факт.

Литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003.
2. Бройтман С.Н. О первообразе в «Докторе Живаго» // Роман и повесть в классической и современной литературе. Махачкала, 1992.
3. Бройтман С.Н. Теургия // Дискурс. 1998. № 7.
4. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (1922) // Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990.
5. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990.
6. Жолковский А.К. Книга книг Пастернака (к 75-летию «Сестры моей – жизни») // Звезда. 1997. № 2.

7. *Жолковский А.К.* Любовная лодка, упряжь для Пегаса и похоронная колыбельная: три стихотворения и три периода Пастернака // *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
8. *Иванов Вяч. Вс.* О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992.
9. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств (введение в историю художественного мышления). Л., 1933.
10. *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М, 1966.
11. *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое // *Лосский Н.О.* Избранное. М., 1991.
12. *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте. М., 1995.
13. *Мандельштам О.* Буря и натиск (1923) // *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
14. *Мандельштам О.* Заметки о поэзии // *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
15. *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
16. *Недоброво Н.В.* Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. № 7.
17. *Некрасова Е.А.* Сравнение в поэтических текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // *Некрасова Е.А., Бакина М.А.* Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
18. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989.
19. *Пастернак Б.* Из студенческих тетрадей (1909–1911) // *Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990.
20. *Пастернак Б.* О предмете и методе психологии // Вопросы философии. 1988. № 8.
21. *Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990.

22. *Пастернак Б.* Символизм и бессмертие (1913) // *Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990.
23. *Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М.; Л., 1932.
24. *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь / Пер. с франц. Г. Рачинского. М., 1911.
25. *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988.
26. *Степун Ф. Б.Л.* Пастернак // Сб. статей, посвященный творчеству Пастернака. Мюнхен, 1962.
27. *Тынянов Ю.Н.* Промежуток (1924) // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
28. *Фарино Е.* Поэтика Пастернака («Путевые заметки» – «Охранная грамота»). Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 22. Wien, 1989.
29. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины // *Франк С.Л.* Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX в.: Антология. Washington; New York, 1965.
30. *Цветаева М.* Световой ливень. М., 2001.
31. *Шпет Г.* Сознание и его собственник (заметки). М., 1916.
32. *Han A.* Борис Пастернак и Густав Шпет. Wiener slawistischer Almanach. Band 43. Wien, 1999.
33. *Teller K.* Отзвуки концепции поэтического языка А. Белого и В. Хлебникова в ранних теоретических статьях Б. Пастернака // *Studia Rossica XIX.* Budapest, 2001.

Примечания

¹ См. об этом: *Флейшман Л.* К характеристике раннего Пастернака // *Флейшман Л.* Статьи о Пастернаке. Времен, 1977; *Овчинников Н.Ф.* Б.Л. Пастернак – поиски

призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии. 1990. № 4; *Dorzweiler S. Boris Pasternak und die deutsche Philosophie // Boris Pasternak und Deutschland / Hrsg. von S. Dorzweiler. Kasstl, 1992; Хан А. Борис Пастернак и Густав Шпет. Опыт сопоставительной характеристики // Wiener slawistischer Almanach. Band 43. 1999; Павловец М.Г. Становление художественной системы Б.Л. Пастернака и творчество Р.М. Рильке: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997 и др.*

² А. Хан по традиции, идущей от Якобсона, называет этот тип связи «метонимическим» (*Хан А. Указ. соч. С. 41*), но он на порядок древнее современного понимания метонимии и восходит к мифологической «партиципации» и синкретизму субъектов, описанным с разных сторон А.Н. Веселовским и Л. Леви-Брюлем.

³ См. и более позднее утверждение М.М. Бахтина, что дух – «совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от «я»)». (*Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 97–98*).

⁴ *Соловьев В.С. Смысл любви // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 534*. См. близкую формулу одного из крупнейших после Соловьева софиологов: «Она есть некая живая сущность, живое духовное, хотя и безипостасное существо, Божество Божие, живущее целостною, но вместе и дифференцированную, окачественную жизнью». – *Булгаков С.Н. Божественная София // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца XIX и начала XX в.: Антология. Washington; New York, 1965. С. 217*.

⁵ Из последних работ на эту тему см.: *Lieberman M. Два типа поэтического истолкования импрессионизма: воплощение женского образа у Пастернака и Ахматовой // Studia Russica XIX. Budapest, 2001*.

⁶ Ср.: «Совмещение в одном перечислительном ряду различных по лексической характеристике слов как равных, выполняющих одни и те же функции, может быть распространено на достаточно широкий круг явлений, в ряду которых соподчиненные сравнения окажутся только одной из конкретизаций общего художественного принципа» (*Некрасова Е.А. Сравнение в поэтических текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982. С. 115*).

⁷ Ср.: «Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности было кругом и целиком Анною. Тут Сережа не был одинок, и знал это. И правда, с кем до него этого не бывало! Однако чувство было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром /.../ Она молча красовалась в его присутствии и не звала на помощь. И помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, точно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни». Пастернак Б. Повесть. Л., 1934. С. 90–91.

⁸ О возрождении архаических образных языков в символизме и постсимволистских художественных течениях см.: *Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX вв. в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 248–256, 275–282*.

⁹ «Соответствия» (correspondances) Ш. Бодлера имеют своим главным источником correspondentia Э. Сведенборга. См.: *Сведенборг Э. Мудрость ангельская о Божественной любви и божественной мудрости / Пер. В.А. Клиновского. Киев, 1997. С. 59 и др.* Но у этого принципа есть более глубокие корни. В мистической литературе его связывают с герметической традицией, сближая с «аналогией», но и отличая от нее.

Принцип «анalogии» сформулирован Гермесом Трисмегистом как исходная посылка его системы: «То, что внизу, существует так, как оно наверху, а то, что наверху, существует так, как оно есть внизу, чтобы воплотить собой явленность единого сущего». – *Гермес Трисмегист*. Изумрудная скрижаль // Высокий герметизм. СПб., 2001. С. 24. «Соответствие» же, согласно такому авторитетному толкователю оккультной литературы, как Р. Генон, «шире аналогий» («не всякое соответствие является аналогией»), хотя и имеет в ней свои основания. – *Генон Р.* Символы аналогий // *Генон Р.* Символы священной науки. М., 2002. С. 345. Об этих основаниях см.: «Все сущее, каково бы ни было его обличье, принцип своего бытия имеет в Божественном Интеллекте, а потому на свой лад и соответственно способу своего существования транслирует и выражает этот принцип. И так от одного образа к другому все сущее сплетается между собой; ищет взаимодействия, стремясь к универсальной полноте гармонии, которая есть как бы отражение самого Единства. Это соответствие является подлинным основанием символики, и вот почему законы низшей сферы всегда могут быть приняты за символизацию реальностей высшего порядка, где они обретают свое самое глубокое основание, которое есть разом их принцип и цель» (*Генон Р.* Слово и символ // *Генон Р.* Символы священной науки. М., 2002. С. 38).

¹⁰ «Вместо триады я предлагаю говорить о тетрактиде по следующим причинам. 1) Диалектическую триаду легко понять (и понимали) как чистую идею и смысл, в то время как диалектика захватывает как раз всю стихию живого движения фактов, и потому надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о **вещи**, как о **факте**, т.е. триада должна вобрать в себя действительность и стать ею. “Четвертый” момент и есть у меня “факт”. 2) Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имеющими в себе никакого тела». – *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 163.

¹¹ Так, в одной из последних книг о Пастернаке не обсуждается даже сама возможность альтернативы тропам в его образном языке, но догматически утверждается, что «генетическим кодом, определяющим всю систему языковой и творческой личности» Пастернака, являются *метатропы*. – *Фатеева Н.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С. 17. Правда, благодаря постмодернистской неопределенности формулировок, «метатропы» Фатеевой трудно соотнести с классическими тропами, поэтому всякий терминологический спор здесь теряет смысл. Попытка же автора опереться на то, что Д.Е. Максимов называл «поэтическими интеграторами», заставляет сказать, что ученый не считал и не называл эти «интеграторы» *тропами*, а относил их к *символам*.

¹² Подробнее об этом и о месте Пастернака в большом времени истории поэтики см. в нашей книге: *Русская лирика XIX – начала XX вв. в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура*. М., 1997.

¹³ *Фарино Е.* Поэтика Пастернака («Путевые заметки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 174. Ср. о более позднем цикле «Путевые записки»: «То, что в ранней лирике было выражено у Пастернака восклицательными конструкциями, в разбираемом цикле выражается повествовательными формами».

¹⁴ Ср., напр., такое место: 1. Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. 2. Хвалите его, все Ангелы Его, хвалите Его все воинства Его. 3. Хвалите Его солнце и луна, хвалите Его все звезды света. 4. Хвалите Его небеса небес и воды, которые превыше небес. 5. Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворились. 6. Поставил их на веки и веки, дал устав, который не преидет. 7. Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны, 8. Огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово

Его, 9. Горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры, 10. Звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, 11. Цари земные и все народы, князья и судьи земные. 12. Юноши и девицы, старцы и отроки – 13. Да хвалят имя Господа; ибо имя Его единого превознесено, слава Его – на земле и на небесах. 14. Он возвысил рог народа Своего, славу всех святых Своих, сынов Израилевых, народа близкого к Нему. Аллилуия.

¹⁵ О связи «Сестры моей – жизни» с «Песнью песней» см. также: Фарино Е. Указ. соч. С. 185.

¹⁶ Цитируется по: *Жолковский А.Л.* Книга книг Пастернака (к 75-летию «Сестры моей – жизни») // *Звезда*. 1997. № 2. С. 200. Сам исследователь пишет, что приводит «текст, сообщенный Е.В. Ивановой и И.П. Ярковым» (Там же. С. 213).