

**«КОРНИ» И «ВЕТВИ» ГЕФСИМАНСКОГО САДА
(К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ
Б.ПАСТЕРНАКА)**

Все знают стихотворение Б.Л.Пастернака «Гефсиманский сад», завершающее тетрадь стихотворений Юрия Живаго. Это стихотворение – последняя точка романа, в которой, как в фокусе, собираются «лучи» сюжетных линий, образных и тематических переключек. В нем – зерно художественной идеи произведения. Последние строфы стихотворения содержат в себе художественную программу писателя, которую он реализует на страницах своего романа и в поэтическом творчестве.

Но, зная это, мало кто задумывается о том, что пастернаковское чудо в значительной степени состоит из «элементарных частиц», что оно подготовлено всем ходом предыдущего развития русской литературы, в том числе – литературы «второго плана».

Истоки пастернаковской метафизики, отразившейся в художественном слове, следует искать в литературе начала века – причем не только столичной, но и провинциальной.

В этом убеждают любопытные переключки между «Гефсиманским садом» Б.Пастернака и почти что одноименным стихотворением самарской тогда поэтессы Елены Буланиной. Знал или не знал Пастернак о Буланиной и о ее «Гефсиманском саде» – не так важно. Важно, что он вырос и сформировался как поэт в рамках той же самой культуры, в которой сложилось такое явление, как поэтическое творчество Буланиной. К этой культуре выводят исследователя поиски «корней» пастернаковского «сада».

В задачи настоящей работы не входит целостный анализ стихотворения Б. Пастернака – это тема отдельной работы, уже отчасти проделанной исследователями¹. Мы же ограничимся анализом «гефсиманской» схемы, которая очерчена у Е.Буланиной и с оглядкой на которую, возможно, возделывал свой «сад» Б.Пастернак.

В основу лирического сюжета стихотворения Буланіной² положен не весь «гефсиманський епізод», описаний в Священном Писании и охватывающий время от прихода в сад («Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания...»: Евангелие от Матфея, 26:30) до ареста Христа и бегства его учеников («Тогда все ученики, оставив Его, бежали»: Евангелие от Матфея, 26:56), а только один его небольшой фрагмент. В центре внимания поэтессы молитва Христа – существенный, но не единственный микросюжет гефсиманской «истории». Все остальные образы, мотивы, художественные детали стихотворения являются фоном для происходящего.

Текст стихотворения отчетливо распадается на четыре смысловые части (сегменты). Первый сегмент охватывает две строфы – первую и вторую. Граница второго и третьего сегментов проходит между седьмой и восьмой строфами. Начало нового, третьего, сегмента маркировано многоточием перед двадцать девятой строкой. Третий и следующий за ним, четвертый, сегменты короче двух предыдущих, соответственно, в два раза, чем первый, и в пять раз, чем второй. Каждый из них состоит всего лишь из одной строфы – это предпоследняя и последняя строфы в стихотворении. Начало четвертого сегмента так же, как и начало третьего, маркировано многоточием. Такая сегментация текста свидетельствует о напряженности развития лирического сюжета, о свойственной ему некоторой скачкообразности.

Стихотворение открывается картинами экспозиционного характера, которые тоже неоднородны по своему составу и набросаны автором при помощи нескольких – разных – штрихов. И не только «набросаны», некоторые из них прорисованы самым тщательным образом, во всех подробностях.

Первая вводная фраза «Как тихо все кругом!» кроме актуализации акустической характеристики изображаемой ситуации выполняет еще одну художественную функцию в лирическом сюжете. С этой фразой возникает субъективная оценка происходящего. После первых произнесенных носителем сознания слов читатель понимает, что лирический субъект находится не вне изображаемой ситуации, а внутри нее:

«кругом» здесь означает не только «всюду, повсеместно», но и «вокруг», «по окружности», в центре которой в настоящую минуту пребывает сам носитель сознания. Это он, лирический субъект, «слышит» тишину, царящую в саду, ему кажется («как будто»), что «воздух спит» и так далее.

Тишина, свидетелем которой становится лирическое «я», обладает активным положительным характером. Ее создает не отсутствие чего бы то ни было в этом мире и не бездейственность составляющих этот мир компонентов. Нет, «тишина» Гефсиманского сада – живая и действенная. Она рождается как результат сознательного поведения населяющих «сад» частиц мироустройства и готова взорваться звуками, едва пройдет дрема, овладевшая всем живым в тот момент, когда мир становится предметом рефлексии субъекта сознания. Поэтому «тишина» у Буланиной, если можно так выразиться, субъектно ориентирована: «тихо все». И потому, что «тишина» таит в себе энергию взрыва, первая фраза – фраза о тишине – восклицательная.

Лирический субъект в первой строфе не только «слышит» тишину, но и видит все мельчайшие детали окружающего его мира – даже дрожание росинки на краешке листика (при этом Буланина совершенно не замечает, что «перл ночной росы», не «спадающий» «с былинки», смотрится стилистическим уродцем).

Вторая строфа «усугубляет» ситуацию сна. «Как будто» спящий воздух превращается в абсолютно реальный сон «трех апостолов – учеников Христовых»; легкая дрема, которую, кажется, могло разрушить падение капли росы со стебелька на землю, сменяется гнетом «тяжкого сна». Теперь это уже не просто «тишина», готовая взорваться звуками, а гробовое молчание, вызывающее у субъекта речи ассоциации с острым («узников оковы»).

Самые детали окружающей обстановки и происходящих событий малоинтересны лирическому субъекту. Не они представляют для него главный интерес, не детали, а то, что происходит на их фоне. Даже вырисовывая тончайшие черточки происходящего, замечая едва видимое глазу (дрожание капли, например), лирическое «я» думает не об этих частностях, а о событии, совершающемся где-то рядом. Еще

ничего не зная о самом этом событии, не видя его, читатель обладает некоторой суммой предварительной информации о нем. Он, например, может предполагать, что данное событие происходит именно сейчас, в настоящем времени, так же, как все названные – промежуточные – действия («воздух спит», «перл ночной росы... сверкает и дрожит», три апостола «спят» и так далее). У него также есть все основания думать, что центральное событие, к которому стремятся все «вспомогательные» сюжетные линии, будет не одноразовым и мгновенным, а более или менее длительным. К этому выводу подталкивает наблюдение над видовыми формами глаголов двух первых строф: из десяти глагольных форм в этих восьми строках только три – совершенного вида («упавшая», «стомил», «смежив»), а остальные семь – несовершенного. В силу этого читатель вправе ожидать, что предполагаемое «главное» событие тоже будет протяженным, не молниеносным.

Таким образом, функция первого сегмента в тексте Буланиной – подготовительная. Читатель эмоционально настраивается на восприятие молитвы Христа, свидетелем которой он станет уже в третьей строфе, открывающей следующий сегмент.

Второй сегмент – самый большой из четырех – включает в себя строфы с третьей по пятую. Границей между этим сегментом и предыдущим является наречие «там» («А там, вдали от них...»). «Там», следующее за этим наречием другое – «вдали» – и два придаточных предложения, начинающихся с «где» («где темный кипарис...», «где ветви гибкие...»), перемещают взгляд и внимание читателя от того места, которое изображается вначале, на «глацдарм» основных событий.

Эти два места различаются, во-первых, колоритом «ботанического оформления»: цветение деревьев и кустарников теперь превращается в «мрачную печаль» кипариса, а «прозрачный воздух» становится непрозрачным («прозрачности» первой строфы фонетически соответствует прилагательное «ползучих (роз)» в третьей). Второе отличие касается «количественной» насыщенности двух художественных топосов: множественность первого сегмента оборачивается единичностью второго.

В первом сегменте тихо «все», весь мир. Из цветов растущих совсем близко друг к другу растений, в тени которых спят апостолы, можно было бы составить огромный пестрый букет, в котором были бы цветы мирты, лавра и олив. Даже «былинка» во второй строфе – только одна из многих точно таких же. Напротив, в новом топосе – один «кипарис». Причем, его исключительность подчеркивается: он единственный в своем роде. Именно под ним «изнемогает» Христос. Рядом с «кипарисом» растут дикie розы, но они тоже не создают множественности, а наоборот, «сплетаясь», концентрируют изображение на одной точке пространства, в которой пребывает Христос. «Ползучие розы» сплетаются, образуя естественное подобие будущего тернового венца, символа страданий Иисуса Христа. Полупровинциальная кокетка и любительница внешней красоты, Буланина скорее по привычке, чем осознанно, плетет венки из всего, что попадает под руку. С девичьей легкостью изготавливается ею и прообраз избраннического венца Спасителя.

Итак, к четвертой строфе все внимание сконцентрировано на одной точке пространства и на одной фигуре. «Вся» округа первой строфы сужается до прообраза венца из терновника в третьей. Забегая вперед, охарактеризуем эту ситуацию словами Б.Пастернака: крути становятся все уже вместе с тем, как «книга жизни» подходит к странице, «которая дороже всех святых».

Выше мы не зря сравнили работу Буланиной – поэта с плетением венка. Композиция стихотворения и впрямь напоминает изготовление этого нехитрого украшения из ромашек и одуванчиков. Автор пользуется ограниченным числом образов и мотивов, которые чередуются им, словно луговые цветы, вынимаемые барышней из собранного лугового «гербария». «Томление» седьмой строки («День длинный их томил. . .») повторяется уже в двенадцатой («. . . Христос один томился»), «мрак» десятой («Ветвями мрачными. . .») – в шестнадцатой («. . . рабства мрак»), «гнет» восьмой «аукается» с «гнетом» восемью строками ниже («Гнетет их тяжкий сон. . .» – «Гнет власти. . .») и так далее. Дважды и чаще «вплетаются» в венок сюжета «оковы», превращающиеся в «цепи», «цари» и «рабы», «века», «мольбы», «душа». Лютики, васильки, ромашки, снова лютики, снова васильки, снова ромашки. . .

«Сплетаются» не только слова и образы, но и целые синтаксические конструкции: конструкция с повторяющимися однородными членами, скрепленными союзом «и», например, повторяется дважды – в пятой и в четырнадцатой строках.

Структура венка сохраняется в строках второго сегмента и там, где явного «плетения» образов не видно. «Венковость» композиции проявляется в расположении объектов лирического полотна по отношению к центру художественного пространства, в данном случае совпадающему с местоположением Христа.

Начиная с четвертой строфы Христос принимает «парад» всех прошлых столетий. Именно прошлых, то есть уже превратившихся во «вчера» на момент гефсиманской молитвы. «... Жизнь былых веков... несется» перед его взором, но несется не в линейной перспективе, а по кольцу. Христос как будто находится в центре окружности, состоящей из прожитых столетий. Бешено вращающееся вокруг своей оси колесо успевает обернуться не один раз, в результате чего все видимое и слышимое превращается для субъекта сознания, на некоторое время совпадающего с центральным объектом изобразительного полотна, в сплошной калейдоскопический ряд визуальных образов и звуков: «страны», «цари», «царства», «народы» (то есть те же «страны»), «пророки... с могуществом» (отчасти равные «царям»), «власть», «рабство», «стон» и царский «пир»... Одуванчик, ромашка, одуванчик, ромашка... «Нищий», «богач», «раб», «господин» – «колесо» вращается так быстро, что не до нюансов. Субъект сознания едва успевает рассмотреть самые общие очертания «мелькающих» (!) перед ним персонажей. Обратим внимание: все, явившееся у Буланиной взору Христа, социально маркировано, имеет четкую «имущественную прописку» и свое место в классовой иерархии. Для Буланиной, выросшей на народнических идеалах и мечтах о социальной справедливости, это обстоятельство не второстепенного значения.

Круговерть лиц, событий и звуков приостанавливается в шестой строфе, где выявляется то общее, что можно рассматривать в качестве стержневой основы «свистопляски» истории, промелькнувшей перед

Христом. Этим общим оказывается «одна мольба». Она не дает распасться истории на отдельные фрагменты, удерживая в радиусе одинаковой удаленности от центра разные исторические персонажи и коллизии.

«Мольба», обращенная к Христу, — еще один венок, сплетенный Буланиной. В качестве рабочего материала — калачиков и колосьев — здесь используются «жизнь» (в разных формах слово повторяется три раза в четырех строках), «душа» (повторяется два раза), «любовь», «правда», «вера». Все эти цветочки-лепесточки нанизываются на проблему целеполагания: «как», «куда», «кому» — эти вопросы задает буланинскому Христу хоровод истории.

Восьмая строфа, одна составляющая третий сегмент, кажется не очень логично следующей за только что прозвучавшей «мольбой». Христос снова один, словно бы все, виденное им (и нами) только что, было пьяным бредом, исчезнувшим без следа и оставившим после себя только «гомленье и тоску» похмельного синдрома. Логика сюжетного развития требует, чтобы строфа была перенесена на несколько порядков выше. То есть третий сегмент по идее должен бы стать вторым. Тогда удалось бы избежать очевидной нелепости в последовательности развития событий. Но Буланина этого не делает. Скорее всего, она этого просто не замечает. Так же, как не замечает того, как стремительно и вопиюще нелогично меняется «освещение» в ее художественном «павильоне»: в первой строфе воздух «прозрачен»; во второй — деревья отбрасывают «тень» и еще видны «цветы»; в шестой Христа окружает «мгла ночи»; в восьмой — «сад... залит серебряным сияньем», а в заключительной «ночные светила» (звезды? луна и еще нечто? Или газовые фонари, которые могла видеть Буланина из окна своего дома?) «скалдываются... в узор», различимый даже в тумане — чудеса словесной пиротехники достигают своей кульминации.

Буланина так увлекается виртуозной работой с «осветительными приборами», что совершенно игнорирует то обстоятельство, что деревья отбрасывают «тени» в совершеннейшей «ночной мгле», а лунному «сиянию» абсолютно не мешает «туман». Буланина не видит создаваемо-

го ею визуального полотна. Слова для нее — это только слова, никак не связанные с обозначаемыми ими реалиями.

Относясь к слову как к самодостаточной, изолированной от мира вещей единице, поэтесса ждет такого же отношения от читателя. На первый взгляд кажется, что ее текст предельно материален, а образы зримы, вещественны. Работа поэтессы с материалом даже напоминает работу кинооператора (правда, самарский автор Гефсимании мог видеть только первые ленты Великого немого и вряд ли сознательно использовал приемы нового — зарождающегося — искусства): крупные планы сменяются общими, видеокартинки наслаиваются и меркнут. Но если присмотреться внимательно, то окажется, что это не кино, скорее — рассказ о кино, пересказ фильма своими словами. «Материальность» этого текста — условная, «вещественность» — мнимая. Услышать обо всех описываемых предметах можно, потрогать их — нет, ибо изображаемые предметы и явления сочетают в себе вещи плохо сочетаемые, разновременные. Попытка представить предмет грозит его уничтожением.

Многоточие в начале третьего и следующего, четвертого, сегментов вносит в текст нервное напряжение, взволнованность. В отточии, по мысли автора, остается внутреннее смятение героя-Христа. Об этом смятении мы можем лишь догадываться, наблюдая за его несколько истеричными резкими действиями: совершенный вид глаголов «пал», «встал», «возвел» особенно выделяется на фоне практически бездеятельной и ведущей себя крайне пассивно действительности (ее пассивность здесь, как и в начале стихотворения, тоже подчеркивается несовершенным видом глаголов — «царил», «был»). Весь окружающий мир противопоставлен мятежному Сыну человеческому, — он пребывает в спокойствии, тогда как решается судьба и его самого, мира, и Спасителя. Этого спокойствия и не может простить миру Буланина, экзальтированная поэтесса и борец за народное счастье, жаждущая деятельности — не важно, какой именно, но непременно — бурной.

Вот и Христос у нее в заключительной строфе «полон сил», и душа у него — «пламенная, окрепшая», словно впереди не мучительная смерть

на кресте, а жизнь, полная героических поступков. Гефсимания, эпизод обострения человеческого в Сыне Божьем, момент человеческой слабости, становится у Буланиной гимном решительности и воинствующего отчаяния. Христос в ее стихотворении ведет себя не просто смело, он настроен вызывающе решительно, даже бравадно. «Ясный взор», обращенный им к Небу, далек от евангельского смирения и согласия с волей Отца, запечатленной в словах, которые находим у евангелиста: «...впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Евангелие от Матфея: 26,39). В этом взоре больше протеста, чем согласия.

Восклицательный знак в конце строфы и всего стихотворения — знак гордой непреклонности, выдающей в Спасителе черты Гриневицкого и Александра Ульянова со товарищи, которые в большей степени были героями Буланиной, чем малопонятный израильский гуманист, живший почти два тысячелетия тому назад. Нарядить бомбометателя в одежды израильянина и сплести венок восхищения его жажде справедливости — это все, что удастся сделать Буланиной в стихотворении «В Гефсиманском саду».

Б.Пастернаку, когда писалось и было опубликовано стихотворение Буланиной, было около десяти лет — примерно столько же, сколько будущему «автору» другого «Гефсиманского сада» — Юрию Живаго — в начале романа. Любопытно, что действие первых глав этого пастернаковского произведения по времени совпадает с выходом в свет книги Е.Буланиной «Раздумье», куда было включено «гефсиманское» сочинение тоже. Само собою напрашивается предположение, что время публикации «Раздумья» совпало с теми годами, когда начинаются раздумья юного Пастернака над жизнью, отразившиеся на страницах «Живаго».

Следует повториться, что если поэт и не знал стихотворения Буланиной, то это не столь важно и мало меняет дело. Знание само по себе в данном случае ничего не значит. Ошибочно было бы думать, что, зная Пастернак буланинский текст, он сознательно использовал бы его, создавая собственный. Нет, дело в другом. Нужно еще раз подчеркнуть, что важнее здесь типологическая основа, художественный генезис Гефсимании Пастернака. Читал или не читал он стихотворение самарской

учительницы – об этом можно спорить и строить версии. Но культура, в которой он вырос, эпоха, сформировавшая его гений, впитала в себя и это стихотворение Буланиной. Утешающий Юру Живаго дядя говорит ему о Христе, а уж он-то и ему подобные – ровесники Елены Буланиной – конечно, читали ее «Гефсиманский сад».

Пастернаковская «Гефсимания», вырастая из буланинской или очень на нее похожих, – сад, посаженный и возделанный принципиально иначе: и художественная задача Пастернака, и средства, которыми он ее решает, – другие.

Подведем некоторые итоги. Буланина видит свою художественную задачу в воспроизведении обстановки гефсиманских событий и самих этих событий как происходящих с ней самой. Она сама как будто является их участницей. В рассказе о происходящем Буланина чрезвычайно патетична. Патетика чувствуется здесь в каждой строке и на всех уровнях текстопостроения – на лексическом, синтаксическом, образном и других. Но внешняя выпренность не мешает поэтессе не осознавать истинного значения этих событий для себя и для человечества.

Изображаемые события «проживаются», но не переживаются, не осмысливаются как события внутренней биографии. Буланину волнует только чувственное правдоподобие изображаемой картины, исторический же смысл гефсиманской молитвы для нее недоступен. Поэтому «душистость» для поэтессы гораздо важнее трагических отголосков, звучащих в словах Спасителя.

Выше отмечалось, что поведение самого Спасителя в стихотворении самарской сочинительницы напоминает поведение захмелевшего человека, который сначала плохо себя чувствует, потом галлюцинирует и, наконец, окрепнув, встает на ноги и смотрит в небо прояснившимся взглядом. Принять буланинского Христа за человека, находящегося в подпитии, и впрямь нетрудно, поскольку, растворяясь в происходящем, Буланина приближает изображение к себе и к читателю, но в то же время лишает его смысла. А бытовое правдоподобие, «метеорологическая» и «пиротехническая» насыщенность текста, вместе взятые, все же не могут заменить онтологической оправданности всего произошед-

шего в Гефсиманском саду, которая скрыта для поэтессы. Без понимания этой онтологии Христос ничем не отличается от простого пьяницы или сумасшедшего, который ведет себя столь странно, что его поступки вызывают совершенно оправданное изумление.

Пересмотр структуры «сада», воспринятой Пастернаком из стихотворения Буланиной или из других подобных текстов, осуществляется на всех уровнях организации лирического сюжета, затрагивая самые концептуальные моменты. Пастернак усложняет эту структуру, внося в нее онтологическую перспективу. Если попытаться охарактеризовать всю суть преобразований сюжета Гефсиманского сада у Пастернака в одном предложении, следует отметить: страшный опыт двадцатого века заставил поэта обратиться не к «исправлению» своего времени, а к оценке исторических событий с точки зрения Вечности. Там, где читатель имеет все права искать отчаяние и ужас пережившего две страшные мировые войны, революцию и братоубийственную войну человека, он находит веру в разумность мироустройства, в гуманизм.

Так поиски «корней» русского поэтического Гефсиманского сада выводят к более точному пониманию его «ветвей», самой значительной из которых представляется венчающая роман «Доктор Живаго» «ветвь» Б.Пастернака.

Примечания

¹ Интересный анализ этого и других «евангельских» стихотворений Б.Пастернака в контексте всего романа проделан, например, Ю.Бертнесом в статье «Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго». См.: Бертнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго // Евангельский текст в русской литературе XVIII - XX веков. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ГУ, 1994. С.361-377.

² Стихотворение цитируется по изд.: Буланина Е. Раздумье. М.: Типография Борисенко и Бреслин, Бол. Димитровка, д.Двор. собр., 1901. С.67-69.