

## ВРЕМЯ ВОСКРЕСЕНИЯ

*(последнее стихотворение Юрия Живаго)*

Анализ концептуально значимой поэтики пространственно-временной организации завершающего роман лирического текста.

**Ключевые слова:** пространство; время; смерть; воскресение.

Сюжет, лежащий в основе завершающего текста «Стихотворений Юрия Живаго», – моление о чаше и предательство Иуды – хорошо известен по четырем Евангелиям (наиболее подробно он излагается в Евангелие от Матфея) и широко представлен в литературе, а особенно, в живописи. Напомним лишь некоторые пронзительные работы: Эль Греко («Моление о чаше»), В. Перова («Христос в Гефсиманском саду»), Н. Ге («В Гефсиманском саду»). Излишне говорить, что каждый автор осмысливает известный сюжет по-своему, вносит в него свою трактовку, добавляет крупицу нового смысла в бесконечность смысла События, произошедшего более двух тысячелетий назад. Это авторское, индивидуальное осмысление, видение знакомого, известного, осуществляется, как в живописи, так и в литературе, прежде всего посредством композиции. Поэтому в анализе текста стихотворения «Гефсиманский сад» обратимся к его построению, а также к осмыслению изображенных автором пространства и времени, поскольку любое художественно сотворенное событие протекает именно в пространственно-временных границах, по-своему увиденных автором.

Композиционно стихотворение складывается из 14 катренов<sup>1</sup> самой простой – перекрестной рифмовки. Внешняя простота оттеняет величие описываемых событий, не нуждающихся в пафосности их изложения.

Текст состоит из двух равных частей – до предательства Иуды и после. Первая часть – первые 7 катренов – представляет собой преимущественно описание места события – Гефсиманского сада. Даже существеннейший, с евангельской точки зрения, момент моления (то есть непосредственного обращения к Отцу) здесь не переходит в прямую речь, но лишь изображается, рассказывается:

Чтоб эта чаша смерти миновала,  
В поту кровавом Он молил Отца.

Вторая часть стихотворения – начиная с 8 катрена – почти вся представляет собой диалог. Именно диалог, хотя формально мы слышим лишь реплики Христа. Но они обращены к ученикам, являются непосредственным ответом на их действия: сна «в придорожном ковыле», отсечения уха стражнику Петром. Ответом на только что произнесенную реплику Христа о грядущем предательстве является его мгновенное свершение.

Внимательно взглядем в эти две четко выделенные части стихотворения и постараемся понять данную композиционную логику.

Первая часть начинается описанием пути Христа и его учеников. Вспомним значимость мотива пути как для всего романа, открывающегося словами «Шли и шли...», так и для заключительной семнадцатой части его, первое стихотворение которой – «Гамлет» – вновь подхватывает эту тему, являя собой начало предстоящего пути (от *Я вышел на подмости до Жизнь прожить – не поле перейти*). Последнее стихотворение цикла описывает последний, завершающий путь лирического «я», переживающего момент присутствия в мире уже не в образе актера / Гамлета, а в сопричастности самому Христу.

Первые два катрена акцентируют мотив пути, как бы выделяя его в

читательском восприятии мысленным курсивом, нагромождая слова дорожной семантики: *поворот дороги, дорога* (в следующей строке), *шла, протекал, Млечный Путь, пытались шагнуть*.

Однако перед читателем открывается не просто путь, а момент поворота в пути – *поворот дороги*, заявляемый уже во второй строке стихотворения.

С одной стороны, поворотный момент жизненного пути предполагает качественно новое его продолжение, что полностью согласуется с евангельским значением Гефсиманской ночи, заканчивающей проповеднический этап земной жизни Христа и начинающей спасительные крестные страдания, ведущие к воскресению.

С другой стороны, пространственно поворот – это движение вспять, по кругу. Об этом прямо говорится в третьей строке первого четверостишия: *Дорога шла вокруг горы Масличной*. А движение по кругу, по сути своей, лишено смысла. Как же соотносимы в художественном целом стихотворения Пастернака этот великий смысл и кажущаяся бессмыслица?

Продолжим наше взглядывание пока только в первую (описательную) часть произведения. Описание затрагивает картину небольшого земного пространства: дорога идет лишь вокруг одной горы, под ней – река, на ней – обрывающаяся лужайка и надел (участок) земельный – сад, находящийся *в конце*. Перед читателем предстает подчеркнуто небольшое, земное, географическое и жилое пространство – место человеческого обитания (*только сад был местом для житья*). Это обозримое, замкнутое жилое пространство человеческого существования, *житья*, сопоставлено, соседствует с иным – неземным пространством, открывающимся человеку в его пути. Первые строки стихотворения говорят о необъятности и безучастности к земной жизни этого второго пространства:

Мерцаньем звезд далеких безразлично

Был поворот дороги озарен...

Это пространство включает в себя и *Млечный Путь* (неземная, звездная дорога), который начинается за обрывающейся земной *лужайкой*, и бесконечный необитаемый *простор вселенной* – *черные провалы, пустые, без начала и конца*, и *ночную даль* – *край уничтоженья и небытия*. В 5 и 6 строфах количественно резко выделяется на фоне всех других ударных гласных (более чем в два раза чаще употребленный) звук [а], акцентируя слова данного семантического образа.

Суммируя наши наблюдения над первой, описательной частью стихотворения, мы видим довольно безрадостную картину: земной путь человека *обрывается с половины*, конечен (*в конце был чей-то сад...*) и переходит в *уничтоженье и небытие*. Огромная необитаемая вселенная безразлична и чужда человеку, она предстает как бессмысленное ничто: если нет начала и конца, то есть формы – нет и осмысленного творения, которое всегда предполагает о-формление (вспомним близкое молитвенному экстазу священнодействие Юрия Живаго по приданию формы своим ранее написанным стихотворениям, которое не случайно названо в тексте *писанием*). В такой ситуации бессмысленности, уничтожения, естественным самоощущением конца земного пути становится страх смерти. Иисус первой части – подчеркнуто земной, человеческий, отказавшийся *от всемогущества и чудотворства*, разделяющий путь всех людей: *И был теперь как смертные, как мы*. Поэтому и Его охватывает в конце пути *смертельная скорбь, смертная истома, кровавый пот*. Неслучайно моление о чаше в стихотворении (чего, конечно, нет ни в одном Евангелии) совершается под безучастной темной бездной:

И, глядя в эти черные провалы.  
Пустые, без начала и конца,  
Чтоб эта чаша смерти миновала,  
В поту кровавом Он молил отца.

Однако именно молитва – вступление в диалог сотворчества (осуществление замысла Отца), а точнее, соавторства с Творцом, пусть текстуально и не оформленный в отдельные реплики, – становится переходным моментом к дальнейшему развитию событий. После молитвы – укрепления в своем особом пути, выходящем за пределы обычного человеческого, – Иисус в 7 (пограничной) строфе уже отделен от учеников. Неслучайно Он выходит к ним *за ограду* (которой, опять-таки, нет ни в одной Евангелии), как бы разделяющую Преображенного молитвой и пока еще простых смертных, не достигших апостольства. В их описании всячески подчеркивается их земное начало: они, как и в Евангелии, не могут противостоять даже в такой исключительный момент своей человеческой природе – их трижды одолевает сон (у Пастернака нет троекратного повтора данной ситуации, но оценки события это не меняет), они всецело принадлежат земному пространству – спят *на земле*, подчеркнуто приземленно на ней не лежат, а *валяются в придорожном* (при Его дороге?) *ковыле*, и даже фактически отождествляются с нею: *разлеглись, как пласт*.

Вторая часть стихотворения (8–14 строфы), в отличие от описательной первой, представляет, за исключением одной (9) строфы, речь Христа, обращенную к ученикам, то есть Его диалогические реплики. На смену пространству первой части приходит время<sup>2</sup>: *Вас Господь сподобил / Жить в дни мои... Час Сына Человеческого пробил...*

Из героя *книги жизни*, о котором рассказывалось в первых семи строфах и который молил Отца, *чтоб эта чаша смерти миновала*, то есть

допускал возможность изменения предначертанного Творцом исторического сценария, Христос становится соавтором этой книги, соавтором истории, которая начинает твориться не только по написанной Творцом *книге жизни (Сейчас должно написанное сбыться)*, но и по слову Сына – библейского Логоса (*Пусть же сбудется оно. Аминь*). Предатель Иуда появляется именно по слову Иисуса: *И лишь сказал...*

На наших читательских глазах, как и на глазах Своих учеников, Христос приносит добровольную жертву – предание себя *в руки грешников*, – что в корне изменяет человеческую историю. В связи с этим напомним один из важнейших семантических пунктов – станций романного пути – рассуждение его дяди Николая Николаевича Веденяпина о том, «что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющий сердце человека и требующий выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново. Истории в этом смысле не было у древних. <...> Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме...» (I, 5). Именно так и умирает герой романа внешне – именно *на улице под забором*, но в действительности – *у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме*. Одним из доказательств чего (важнейшим) и служит

семнадцатая – посмертная часть романа: «Стихотворения Юрия Живаго».

И это преодоление смерти, преодоление бессмысленного ничто, господствующего над природой, над пространством первой части стихотворения (то есть над человеческой жизнью до Христа), становится возможным благодаря добровольной жертве Спасителя. Его путь, в отличие от пути человека, до этого момента кончавшегося смертью (*лужайка обрывалась с половины*), не заканчивается ею, а продолжается: *Я в добровольных муках в гроб сойду. / Я в гроб сойду и в третий день восстану...*

В связи с этим интересно, что у *рабов* нет пути: 9 строфа, излагающая собственно момент предательства, полностью лишена глаголов, в ней используются исключительно назывные конструкции.

История же, как путь человечества, рождается на наших глазах: до этого пути Христа жизненный, земной путь человека проходил под светом безразличных звезд и приводил в бессмысленность, пустоту, уничтожение, заканчивался небытием. После жертвенного пути Христа путь любого человека приобретает смысл. Время становится осмысленным, значимым – историей, путем человечества: *ход веков подобен притче*. Столетия оказываются связанными между собой звеньями единой цепи (*как баржи каравана*), у которой есть начало – этот момент в Гефсиманском саду – и есть направленность к цели, есть смысл: *Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты*, – к свету (напомним строки Евангелия от Иоанна: «Он был источником жизни, и жизнь была светом для людей. Свет сияет во тьме, и тьма его поглотить не смогла», Ин. 6, 4–5).

В связи с обретением историей осмысленности обратим внимание, что в стихотворении дважды упоминается река, образ течения как бы опоясывает его: в первой строфе, при описании земного человеческого пространственного пути, приводящего к уничтожению, река является

частью этого пространства, она никак не связана с человеком и его дорогой, течет сама по себе, как бы параллельно жизненному пути:

Дорога шла вокруг горы Масличной,  
Внизу под нею протекал Кедрон.

В последней, завершающей стихотворение строфе (*И, как сплавляют по реке плоты...*) образ реки подчеркивает направленность, векторность человеческой истории; здесь уже не природная река, текущая сама по себе, но исполненное великого смысла течение самой природы, образующее течение реки времени, исторической жизни.

Подобного рода переключку начала с концом при обретении нового смысла можно наблюдать и на звуковом уровне стихотворения. В первой строфе отчетливо акцентируется гласный звук [о], выделяя ключевые слова: *звЕзд, далЕких, поворОт дорОги озарЕн, дорОга, КедрОн*. Его повторяемость (7 раз) намного превышает повторяемость в этом катрене других ударных гласных (1–3 раза). Такой же всплеск повторяемости (тоже 7-кратный) этого звука, совершенно не выделявшегося на протяжении других строф, происходит в предпоследнем катрене, говорящем как раз об осмысленности исторического пути – *хОд векОв подОбен, мОжет, еЕ, в добровОльных, в грОб*.

Таким образом, стихотворение «Гефсиманский сад», сюжетно повествуя о поворотном моменте земного пути Христа, композиционно представляет поворотный момент в жизни всего человечества, его истории, приобретающей смысл именно благодаря этому пути Христа. На рассмотренном повороте в организации текста пространство смерти преобразуется во время воскресения.

---

<sup>1</sup> О повышенной значимости числа 14 для романа в целом см.: *Тюпа В.И.* «Доктор



---

Живаго»: композиция и архитектоника // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

О povyshennoj znachimosti chisla 14 dlja romana v celom sm.: *Tjupa VI.* «Doktor Zhivago»: kompozicija i arhitektonika // Voprosy literatury. 2011. № 1. S. 380–410.

<sup>2</sup> В связи с этим наблюдением следует отметить, что стихотворения первой половины всего поэтического цикла (стихотворной части романа) пространственно-статичны, тогда как тексты второй его половины имеют достаточно динамичную временную организацию.

V svjazi s jetim nabljudeniem sleduet otmetit', chto stihotvorenija pervoj poloviny vsego pojeticheskogo cikla (stihotvornoj chasti romana) prostranstvenno-statichny, togda kak teksty vtoroj ego poloviny imejut dostatochno dinamichnuju vremennuju organizaciju.