

**"НАЗЫВАНИЕ" И "НАИМЕНОВАНИЕ" В "ДЕТСТВЕ
ЛЮВЕРС" Б. ПАСТЕРНАКА**

Каталин Секе

Приступая к анализу первого значительного прозаического произведения Б. Пастернака "Детство Люверс", хотелось бы в первую очередь указать на две проблемы. С одной стороны "детство" героини пастернаковской повести Жени Люверс характеризуется "становящейся" /вернее, остающейся на одном и том же месте/ по законам открытого представления о мире безличностью, в ее метафизической реальности, при которой господствуют уже не относящиеся к личности законы "развития", "изменения", "самоосуществления"¹, т.е. безличностью, непроницаемой для интеллектуального опыта. С другой же стороны, повесть Пастернака говорит о рождении искусства, подобно написанному за несколько лет до нее роману Андрея Белого "Котик Летаев"², о действительности индивидуального творческого акта, который и по мнению Пастернака является единственно возможным актом, создающим ценности, хотя, в отличие от Белого, Пастернак уже не верит в то, что творчество может противостоять безличности. Однако, у Пастернака художник, переживая само проблемное положение, все же обязан создать "формы" для его выражения, если он хочет сохранить внутренний суверенитет, моральную независимость. Эта двойная проблема уже в самой своей постановке содержит противоречие: повесть показывает непримиримость интеллектуальных устремлений с опытом безличности бытия, интеллектуальное переживание осознания этого проблемного положения и ощущение бесперспективности поисков разрешения противоречий.

Поскольку повесть "Детство Люверс" говорит не о развитии и воспитании, а рисует главным образом "художественное пробуждение" "лирической героини" Пастернака -- Жени Люверс-в без-

личном мире, одна из главных проблем повести - проблема названия и наименования по характеру своему является сугубо лирической, глубоко коренящейся в поэзии Бориса Пастернака 1920-х годов. Название и наименование выходит за пределы компетенции личности, они не являются актом осмысляющим, исходящим от субъекта, это не нахождение "священного слова", дающего прозрение и успокоение, а наоборот, сама суть данной проблематики отражает тот онтологический статус индивидуума, который можно охарактеризовать следующим образом: хотя индивидуум беспомощно выброшен в безличный мир банальности, эта банальность все же только на первый взгляд кажется хаотичной, сама безличность может отобразить некую "бессмертную суть", "структуру бытия и жизни", правда она для интеллектуального опыта непроницаема как метафизическая реальность, но она все же-сущая и потому поддается переживанию. По мнению Пастернака, это безличное "обстоятельство" "воспитывает" человека, поскольку любые волюнтаристские устремления, направленные против него, становятся бессмысленными, и осмысление этого онтологического статуса делает человека способным к созерцанию, к повышенной чувствительности, которая способствует тому, чтобы он мог ощущать "чудо" за безличным миром явлений. Ранний Пастернак очарован своим новым открытием, и этим можно объяснить то, что в повести образ Жени он не осмысляет критически. Создается такое впечатление, что с ней может происходить что угодно, и для писателя важно только показать ее повышенную чувствительность, ее "открытость". В определенном смысле образ Жени поэтому как бы становится даже символом открытого представления о мире, подобно таким "символам" в ранней поэзии Пастернака, как "плачущий сад", "весна" и т.п.

"Название" и "наименование" как мотивы создают кольцевую композицию повести, они играют центральную роль и в ее первых и последних сценах. Уже с первых предложений в повести соз-

дается атмосфера всепроникающей безличности, однако, это еще не настоящая пастернаковская безличность: ведь сны и воспоминания Жени находятся в непосредственной ассоциативной связи с медвежьими шкурами, украшающими их дом, и "так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах."³ Детские "бреды" Жени также не являются "настоящими бредами" потому, что они имеют название, в данном случае они отождествлены с игрой родителей в карты, которая изображена в повести как словесная абстрактная картина. То, что Жене не казалось бредом, несмотря на то, что оно не имело ни отчетливого цвета, ни точных очертаний, все же было милым и родным -- это другой берег реки, но он для нее не имел названия, и впервые от этого ощущения Жена заплакала, в страхе непонятного. Потом отец ей объясняет, что это -- Мотовилиха, чугунный завод, но на следующий день все это уже Женю не интересует, "расшифрованное" ^{назва-}ние не имеет для нее смысла. Пастернак в дальнейшем как бы "освещает" это ощущение Жени: "В это утро она вышла из того младенчества, в котором еще находилась ночью. Она в первый раз за свои годы заподозрила явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя, либо если и открывает кому, то тем только людям, которые умеют кричать и наказывать, курят и запирают двери на задвижку. Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, а самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя."⁴ Значит, "называние" здесь уже не соотнесено с каким-либо предметом, а наоборот: гротескным образом может быть названо то, что не имеет предметной соотнесенности, объективизации, как, например, бред, то, что принадлежит к сфере неосмысленного, то есть безличного. То, что на самом деле -- "объективизация", как, например, завод Мотовилиха, не обладает именем в царстве поэзии, и может приобрести значимость только если оно будет приобщено к тайне, если оно станет частью и выразителем важной для Пастернака "мистики" бытия, согласно которой символически девочка и завод Мотовилиха "однозначны" и равны, поскольку скрывают в

себе "тайну" бытия. Поэтому проблема названия и наименования у Пастернака -- метафизическая проблема, поэт уже не стремится к тому, чтобы с помощью своих внутренних переживаний, субъективных энергий заставить "заговорить" безличное, и поэтому не создает из него гротескной картины, а воспринимает безличное как данное, как некое априори, развивая гротескное видение повести в обратном направлении: безличное, поскольку оно априори, вызывает иллюзию не хаоса, а некоего "порядка", и даже "структуры", оно, если требуется, если надо, обладая "самодвижением", вопреки всему "улаживает" свои дела. Так в жизни Жени за одну ночь прекращается характерная для раннего детства "жажда знания", то есть любопытство, замещаясь моментом "пробуждения", которое у Пастернака не только несознательно, но и неосмысленно, в соответствии с сущностью безличного. Момент "пробуждения" в повести обозначается как бессознательный переход из одного возрастного "состояния" в другое: "Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознания, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным..."⁵

Женя часто плачет, и даже часто рыдает в повести, и это происходит обычно тогда, когда в моменты "пробуждения" она непосредственно ощущает безличное; /или по-пастернаковски: когда безличное им самим непосредственно ощущается./ Такие моменты по своей сути хотя и не трагичны, но драматичны в "Детстве Люверс": это моменты "трансцендентального" одиночества в безликом общем. Женины слезы вызваны не упрямством, стимулирующим выход из общего, а "страхом и трепетом" перед "лицом" бессмысленности. В последних сценах повести Женя также плачет, ею овладевает страх, но уже потому, что она чувствует себя без вины виноватой, потому, что она заметила "другого человека", "ближнего", но не по-библейски личного, а как "туманное и общее". Наименовать это невозможно, так как кон-

кретное имя "другого" человека здесь не может вызвать "сопереживания", которое могло бы хотя бы "одушевить" миропорядок, потерявший свой смысл.

Источником этого впечатления о ближнем является Цветков, хромой человек, который не раз появляется во второй части повести перед Женей. Первое его появление связано с ощущением девочкой ходячей истины, "все мы люди... или, одним, мол, миром мазаны... или судьба кости не разбирает..."⁶, которое является для нее словесным отображением "туманного и общего". Начиная с этого момента, девочка начинает обращать внимание на похожесть между людьми и на подобность себя своему окружению. Подобно тому, как в начале повести ее воспоминания "тонули в медвежьих шкурах", уже и она, а не только ее воспоминания, является частью той метафизической реальности, которая не зависит никак от нее, она уже даже и инстинктивно не может ей сопротивляться /ведь "сознательно" она никогда и не пыталась это сделать/. Отказываясь от любой мнимой "активности" Жени, изображена в повести как "претерпевающее я"; ей отводится роль "пациенса" /Р. Якобсон/⁷, она -- то третье лицо, которое есть не двигатель, а орудие внешних и внутренних "обстоятельств". Вследствие этого, появления в повести хромого человека связаны у Жени с жуткими предчувствиями /болезнь, несчастье, смерть/, которые по очереди сбываются. Но эти предчувствия намного страшнее, чем сами факты, то есть их объективизация.

В последних сценах повести, когда Женья узнает о смерти Цветкова, она уже боится произносить его имя. И когда ее репетитор Диких рассказывает ей о том, кем был на самом деле Цветков, Женья, рыдая, выбегает из комнаты. Диких думал, комментирует Пастернак, что те впечатления, которые вызвали столь резкую реакцию девочки, имеют имя. Диких, оказывается, заблуждался, эти впечатления не обладают именем, потому что они "жизненно важные", и находятся "вне ведения" человека. Этот же круг пастернаковских размышлений свидетельствует здесь о "взрослении".

девочки - как его понимает Пастернак - то есть о нахождении того онтологического статуса, который окончательно связан с безличным, с несознательным, с "безымянным". В этом же смысле и сам акт "наименования" осмысливается в повести лишь как один из банальных фактов мира явлений, поскольку имя не может быть приобщено к сущности.

В этой же части повести, когда речь заходит о библейских заповедях, которые содержат в себе общие моральные императивы, но обращены к отдельному человеку, они переводятся также на "язык" Пастернака, так как поэт относит их в мире повести к единственной аутентичной категории, к категории безличного общего: "Не делай ты, особенный и живой, -- говорят они, /т.е. заповеди -- прим. наше К.С./ -- этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому не желаешь." "Место имени, место личного, место человека как ближнего занимает общая категория "особенного и живого", как бы превращаясь в голую "грамматическую формулу" безличного, в интеллектуальную сублимацию опыта бытия. Другой человек, согласно этому принципу, уже не выступает в лице "ты", а он -- "третье лицо", которое нейтрально и равнодушно и не имеет собственного имени. Но здесь обязательно придется сделать оговорку: равнодушие у Пастернака не является ни качеством, ни моральной категорией, ни выражением оценки писателя; оно -- как бы "естественное" состояние безличного миропорядка. Дети также "воспитаны" обстоятельствами", не существует никакого взаимного влияния человека на человека, а "порядок вещей", имея свой естественный ход, все "устраивает" кругом. /"Все, что шло от родителей к детям, приходило невпопад, со стороны, вызванное не ими, но какими-то посторонними причинами, и отдавало далекостью, как это всегда бывает, и загадкой, как ночами нить по заставам, когда все ложатся спать"/⁹ То, что в жизни -- "посторонняя причина", то, что производит впечатление спонтанности -- это отображение "сущности", и в то же самое время-начало рождения

искусства. Пастернак жаждет найти некий аутентичный универсум, но на самом деле то, что мы находим в повести "Детство Люверс", это -- интеллектуальный универсум, который именно из-за своей интеллектуальности является ущербным. Поэт, который принимает безличный опыт бытия за свой, ощущает конечно эту ущербность, но преодолеть ее не в состоянии. Поэтому не случайно, что вторая часть повести "Детство Люверс" носит название "Посторонний"¹⁰ ведь по семантике это слово антиномично "ближнему", личному, то есть тому, что можно наименовать, доступному.

Сама фамилия -- Цветков, не имя собственное, так как не указывает на единственного и неповторимого /то есть на индивидуальность/ в мире пастернаковской повести. Называние и наименование и в случае других персонажей -- главный источник парадоксальности, оно обесмысливает и усиливает присущую повести гротескную тональность. Например, из имен гувернанток Жени в ее памяти сохранилось имя англичанки Miss Hawthorn, несмотря на то, что она исчезла без следа из жизни девочки, и о ней можно узнать лишь то, что она была доброжелательной и милой. Но в "детстве" героини источником мучительных и конкретных воспоминаний-переживаний является гувернантка-француженка, чье имя "было утрачено совершенно". То, что осталось в Жениной памяти от этого переживания -- не много, но и не мало: память жуткого "долгого дня", когда француженка заподозрила, что девочка пудрится, хотя Женья была в этом неповинна, так как она испугавшись и стыдясь, хотела только скрыть первые следы девической зрелости, засыпав пудрой пятна крови на простыне и на рубашке. Память об этом в повести даже "поэтизируется": само "событие" передается как "полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом".¹¹

Особенность пастернаковских наименований в мире повести в том, что они часто производят впечатление "странности", "чужого", "иностранного". Поводом для знакомства Жени со

своей будущей подругой Лизой Дефецовой не случайно служит отрывок из банального диалога на французском языке. "... они и познакомились, сидев парой за одной фразой:

- Est ce Pierre qui a volé la pomme?

- Oui. C'est Pierre qui vola... Etc." 12

/Это Петя украл яблоко? Да, это Петя украл... и так далее/ фамилия Жени также звучит странно, по-иностранному, как и имя друга ее брата Сережи -- не русского происхождения -- Ахмедьянов. Кроме того, на членов семьи Люверс, а также и на Женью, глубокое впечатление производит один бельгиец Негарат, который знакомит родителей с Цветковым. Эта особенность пастернаковского наименования также подчеркивает безличность: поэт как бы выпускает на волю имя, чтобы оно в своей "странности" заговорило, а не допускает, чтобы через него заговорил человек.

Поэтому проблематику названия и наименования в повести "Детство Люверс" не целесообразно генеалогически соотносить ни с романтической проблемой "невъразимого", ни с мистическим пониманием Логоса у русских символистов. Скорее всего, на наш взгляд, эта проблема связана с появлением так называемой "объективной" лирики XX века, отражающей открытое, безличное представление о мире. На это указывает и Р.Якобсон в своей работе, посвященной ранней прозе Пастернака. По его мнению, в прозе Пастернака "как в фокусах иллюзионистов, героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов -- одушевленных и неодушевленных --, которые его окружают." 13

Примечания

1. Этих вопросов касается в своей работе и F. Björling, анализируя проблемы переосмысления Пастернаком толстовской традиции в изображении "детства". См. Fiona Björling; Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of "Detstvo Ljuvers" by Boris Pasternak. In: Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. pp. 130--155.
2. См. об этой проблеме работу L. Szilárd: "Dzieciństwo Luwersa" - Laboratorium nowej powieści. In: Literatura na świecie. 1986, № 3 /176/ Warszawa. str. 115--134.
3. Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. Детство Люверс. с. 56--108. с. 56.
4. Там же, с. 58--59.
5. Там же, с. 60.
6. Там же, с. 79.
7. Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. Заметки о прозе поэта Пастернака. с. 324--338. с. 334--335.
8. Детство Люверс, с. 108.
9. Там же, с. 59.
10. О проблеме "постороннего" и "ближнего" в повести в контексте философии XX в. см. в ук. работе L. Szilárd. с. 127--133.
11. Детство Люверс, с. 64.
12. Там же, с. 82.
13. Р. Якобсон. Ук. соч., с. 333.

