

ЕЛЕНА ГУРО И СКАНДИНАВСКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ

Нильс Оке Нильссон

В первом выпуске *Садка судей* (1910 г.) Елена Гуро напечатала некоторые стихотворения и прозаические тексты. Все они были помечены как *Опус 1* и т. д. Употребление таких терминов можно понимать как желание автора подчеркнуть начало нового периода в его творческой работе. *Судок судей*, плод совместных дискуссий молодых поэтов — Гуро, Хлебникова, Каменского, Бурлюка — имел, как известно, цель влить струю свежей крови в жилы русской поэзии. Поэтому не удивительно, что Гуро чувствовала, что она вступила в новую фазу своих поэтических исканий и хотела подчеркнуть это. Возможно, что на ее выбор повлиял пример Давида Бурлюка, который и в дальнейшем употреблял такие термины, и тот факт, что ее муж был скрипачом дворцового оркестра.

Есть и другие факты, подтверждающие такую перемену. Городская тематика, которая доминирует в ее сборнике *Шарманка*, исчезает. Все большее место занимают теперь пейзажи Балтийского моря, особенно Карельского перешейка, бывшего в то время излюбленным курортом петербургской интеллигенции. Дневник Елены Гуро, подготовленный Матюшиным и изданный в 1988 г. (см. Люнгрен и Нильссон) можно по праву назвать ее «Карельским дневником», так как он преимущественно описывает ее впечатления от ландшафтов этих мест.

В 1909 г. Гуро начала работать над произведением, которое она назвала *Бедный рыцарь*. Сохранившиеся части опубликованы в том же самом издании, благодаря усилиям Зои Эндер, и они свидетельствуют о глубоком увлечении автора теософскими идеями, типичными для того периода.

Стало быть, можно говорить о тематической перемене у Гуро в 1909-10 годах — открытии карельских пейзажей — и

также о перемене мировоззрения — открытии мира теософических идей. Можно говорить и о перемене ее поэтики.

Опус 2 называется *Детство*. В нем Гуро развивает тему, которую мы уже встречаем в ее первом опубликованном произведении под названием *Ранняя весна*; этот маленький эскиз переработан и напечатан в *Шарманке* под заглавием *Приезд в деревню*. Детские воспоминания получают в *Детстве* совершенно новую структуру. Фрагментация текста, заметная уже в *Шарманке*, здесь усиливается. Абзацы становятся очень короткими и часто выступают как самостоятельные микротексты. Нарративная связь между ними слабеет. Такую же структуру мы находим и в *Опусе 4, Утренние страны*.

Короткие абзацы, лаконичные фразы, фрагментация текста, ослабленные нарративные связи — вот типичные стилистические приемы русской прозы начала XX-го века. Это было восстание против эпического стиля русского романа 19-го века, которое обыкновенно называлось “русским импрессионизмом”. М. В. Усенко недавно дал интересный обзор этого течения (см. Усенко 1987).

С появлением романа Федора Сологуба *Навыи чары* в 1907-1908 годах началась оживленная дискуссия о его новом стиле, который один критик определил как “сказуемые без подлежащих, подлежащие без сказуемых, обрывистая речь, фразы из двух-трех, иногда ни одного слова” (Баран 1982: 4).

Замечание другого критика, что Сологуб — “Дорошевич, перенесенный в беллетристику” (там же) свидетельствует, что эта “усеченная строка” уже внедрилась в журналистику (см. Чудакова 1972: 47 и сл.). Отцом этого журнального стиля обыкновенно считается австрийский писатель Петер Альтенберг. Он охарактеризовал себя таким образом: “Ich bin ein momentaner kürzester impressionist, das ist mein anständiger wohlverdienter Ehrentitel” (Альтенберг 1981: 138).

Альтенберг начал печатать свои очерки и книги с 1896 г. Только в 1908 году вышли русские переводы. В одном и том же году — три книги. В предисловии к тексту *Сказки жизни* А. Г. Горнфельд отметил его мастерство “коротенького рассказа, среднего между лирическим стихотворением в прозе и гномическим афоризмом” (с. VII).

Трудно сказать, оказал ли именно этот журнальный стиль

какое-либо влияние на прозу русских импрессионистов, на Сологуба или на Елену Гуро (в свои записные книжки Гуро переписывала отрывки из Альтенберга. В те же годы существовали и другие образцы “нового стиля”. Важную роль играли здесь некоторые скандинавские писатели.

В одном из своих произведений Гуро упоминает имя скандинавского писателя Германа Банга. Его портрет, как отмечает один из ее эскизов в *Небесных верблюдах* (Гуро 1988: 91), висел на стене в комнате ее сестры. Елена Гуро называет его “незнакомым датским поэтом”. Это сделано очевидно шутя, потому что в то время имя Банга было общеизвестно в России. Кроме того, эскиз указывает на то, что Гуро была хорошо знакома с его мировоззрением.

Германа Банга считают основоположником датского импрессионизма. Именно в этом качестве его хорошо знали и в Германии, и в других странах. Первые переводы его произведений на русский язык появились в 1907 г. Они вошли в первую книжку серии *Северные сборники*, выпускаемые издательством “Шиповник”. Примечательно, что переводчиком был Федор Сологуб. Насколько мне известно, Сологуб не владел датским языком и можно полагать, что рассказы Банга были переведены с немецкого. Интересен и тот факт, что авторами переводов других скандинавских писателей, вошедших в эту книжку, были Александр Блок и Сергей Городецкий. Это свидетельствует о серьезном интересе к скандинавской литературе у русских поэтов.

Сологуб переводил Банга в то время, когда писал свой роман *Новые чары*, и таким образом можно предполагать, что стиль датского писателя оказал на него известное влияние. Один критик, анализируя этот стиль, писал, что рассказы Банга написаны то “напряженно-ясным, порывистым, горячим, сочным мазком”, то “меланхолически, с улыбкой расслабленной и нежной” (*Современный мир* 1907: 10, библиография и критика). В тексте, где Гуро упоминает Банга, она спорит с ним. В его ранних романах чувствуется глубокий пессимизм. Это было чуждо Гуро. И она шутя восклицает в его адрес: “Мы носимся в эфире, Банг! Вы — повесившийся на черной мысли!”

Но у Банга есть книга и другого характера. Это воспоминания детства под заглавием *Белый дом*. Книга — лирически-

светлые, краткие фрагменты. И по содержанию, и по стилю они напоминают *Детство в Садке судей*. Первый русский перевод этих воспоминаний Банга появился в 1908 г. Новое издание вышло в следующем, а третье — в 1911 г. Автор к тому времени стал чрезвычайно популярным в России. Появились три разных издания его сочинений (изд. Современное творчество, 3 тт., 1909-10; изд. Современные проблемы, 10 тт., 1910-12; изд. В. М. Саблина, 10 тт., 1910-11).

В 1912 году Банг посетил Петербург, но несколько недель спустя внезапно скончался. В одной из статей по поводу его безвременного ухода один критик отметил “его близость с русским севером” и с русской литературой (особенно с Чеховым) и охарактеризовал творчество Банга следующим образом: “Он подарил нам творения свои — тонкие, как кружево, нежные, как звуки скрипки, и глубокие, как бездны души человека” (Собр. соч. т. 8, изд. Современные проблемы).

Банг начал как натуралист в стиле Zola, но в 1890 г. опубликовал статью, которую считают манифестом датского импрессионизма. В том же году появилась книга норвежского писателя Кнута Гамсуна, которая называлась *Голод*. Ее сразу же перевели на разные европейские языки, в том числе и на русский (1892). В 1893 г. Гамсун издал свой роман *Пан*. Русский перевод в 1901 г. возбудил большой интерес у русских читателей. Три русских издательства приступили к выпуску его собраний сочинений (см. Наг 1969: 159). Критики дружно считали его типичным импрессионистом (см. статью Н. Абрамовича в “Современном мире”, 1907: 9: “Импрессионизм в современной беллетристике. Кнут Гамсун”).

Насколько мне известно, Гуро никогда не упоминает имя Гамсуна в своих дневниках и произведениях, но она безусловно была хорошо знакома с его творчеством. Василий Каменский, сотрудник *Садка судей* и близкий друг Гуро, напечатал в 1911 г. повесть *Землянка*. По своему содержанию — это парафраза романа Гамсуна *Пан*: молодой человек покидает город, чтобы жить в лесу, где деревья, цветы и звери становятся его друзьями. Гуро очень любила повесть Каменского и можно предполагать, что она познакомилась и с оригиналом, т. е. с романом Гамсуна.

Нетрудно найти у Гуро и Гамсуна сходные образы и идеи.

Для героя романа *Пан* человек живет в тесном содружестве с природой. Даже самые крошечные явления природы кажутся ему чудесами. Высокий серый камень приветствует его “с выражением дружеского расположения”, герой благодарит Бога за каждый цветок, он плачет над засохшей веткой, он подолгу смотрит на случайно залетевшую в комнату муху или на простую былинку.

Роман *Пан* также интересен своей структурой. Критики задавались вопросом: неужели это в самом деле “роман”? Александр Куприн пытался ответить на этот вопрос: “Это, — писал он, — роман, поэма, дневник, это листки из записной книжки, написанные так интимно, точно для одного себя, это восторженная молитва красоте мира, бесконечная благодарность сердца за радость существования...” (Куприн 1973: 104). Если бы мы не знали, что эти слова адресованы Гамсуну, мы могли бы принять их за отличную характеристику сборника Гуро *Небесные верблюжата*.

Сравнивая Гуро со скандинавскими импрессионистами, я не намерен утверждать, что она находилась, как говорится, “под прямым влиянием” этих писателей. Творчество Гуро всегда самостоятельно, оно имеет свой личный, своеобразный оттенок и в русском, и в европейском литературном импрессионизме. Она просто чувствовала, что скандинавские души родственны ей.

Она ведь жила в эпоху “перелома”. Она принадлежала к поколению, которое искало новые пути в поэзии, прозе, живописи и музыке. “Главное дерзость, — так писала Гуро в дневнике о своей работе, — над всем произведением должен мощно развеяться флаг дерзости, юности и опять дерзости” (Гуро 1988: 44).

Дерзость была именно тем качеством, которое русские писатели нашли у своих скандинавских собратьев: у Ибсена, у Стринберга, у Гамсуна. “Смел швед”, — писал Горький Чехову о Стринберге. Это качество было “варяжским”, “северным” и, таким образом, не только скандинавским, но и “русским” качеством, поскольку Россия была “северной страной”.

Несомненно можно говорить о некоем симбиозе русской и скандинавской литературы того времени под знаком “северности”. В русском авангарде Елена Гуро представляет именно

эту линию в противовес, например, Крученых, который всегда подчеркивал азиатское начало русской культуры.

Но оказал ли скандинавский или вообще европейский импрессионизм, как явление нового стиля, какое-то важное влияние на нее? Это, как известно, главный вопрос нашего симпозиума. На этот вопрос можно, следуя за профессором Владимиром Марковым, который в своей книге о русском футуризме открыл Гуро для нерусского читателя, ответить “да” — но нужно, по-моему, сразу же добавить и “нет”.

Такой двойной подход к вопросу симпозиума следует, конечно, объяснить. Коротко говоря, главным принципом литературного стиля импрессионизма является “освобождение предложения”, т. е. новые синтаксические стратегии текста. В прозе реализма предложение имеет только относительное значение: оно — часть каузальной, логической структуры. Импрессионизм разлагает эту систему. В системе реализма доминирует синтагматический принцип, приемы подчиненности; между тем как в импрессионизме наоборот преобладает принцип парадигматический, паратектическая координация членов текста.

В текстах Гуро, напечатанных в *Садке судей*, этот принцип осуществляется главным образом приемами кратких предложений (усеченная строка), сжатых абзацев и алогичности нарративов.

Каждый абзац освобождается более или менее от непосредственных и логичных связей с предыдущим и последующим абзацем. Каждый абзац читается как микротекст. Микротекст *Детства* состоит таким образом из ряда микротекстов. Они связаны между собой общим заглавием, но в то же время можно читать их как отдельные, самостоятельные тексты.

Такая структура текстов у Гуро соответствует главному принципу освобождения предложения в импрессионистической прозе, например у Гамсуна, Банга или Альтенберга. Но на самом деле писательница идет дальше и ее применение этого принципа напоминает “освобождение слова” у футуристов.

Одним из сотрудников *Садка судей* был, как известно, Велимир Хлебников. В сборнике он напечатал свой *Зверинец*. Если его знаменитое *Заклятие смехом* было своеобразным ма-

нифестом новой русской поэзии, то *Зверинец* можно рассматривать как манифест новой поэтической прозы. Этот текст серьезно обсуждался в кругу сотрудников сборника. Известно, что Василий Каменский, тоже участвовавший в выпуске *Садка*, в своей книге *Землянка* иногда следовал за стилистической структурой *Зверинца*. Создается впечатление, что эта структура имела не меньшее значение и для Гуро.

Зверинец Хлебникова состоит, как известно, из одного предложения: восклицание “О, сад!” — главное предложение, а за ним следует длинный ряд подчиненных предложений, которые все начинаются словом “где”. Эту структуру Хлебников позаимствовал у Уолта Уитмена и у Фридриха Ницше, переделав ее на свой лад. Можно сказать, что у Хлебникова новая структура не просто иллюстрирует принцип подчиненности старого стиля, но и пародирует, и ломает его.

В этом тексте важна не подчиненность отдельных частей, а наоборот — как у Гуро — их самостоятельность. Каждый абзац здесь — микротекст, который с одной стороны безусловно связан с главным предложением (“О, сад!”) и постепенно развивает его значение, но который, с другой стороны, живет своей независимой поэтической жизнью.

Структура микротекстов у Хлебникова более сложна, чем у Гуро, но принцип в общем тот же самый: Это уже не стиль “импрессионизма”. Он скорее связан, как я уже отметил, с идеями футуристов, но указывает в то же время в будущее.

В 1930 г. вышло новое издание *Зверинца* с предисловием Юрия Олеши. Характерный литературный лозунг того времени был: “учиться у классиков”. А Олеша возражает: “Пролетарские писатели призывают своих последователей учиться у классиков: Тургенева, Толстого. Ложь! Гибель!! Только у Хлебникова. Проза Хлебникова — образ умения изображать. *Зверинец* считаю шедевром. “Олень — испуг цветущий широким камнем” — это академия для прозаиков”.

Неизвестно, знали ли и читали ли Гуро Олеша или другие прозаики 20-х годов, как например, Бабель, Всеволод Иванов и Вера Инбер. Но несомненно они продолжают и развивают стилистические образцы не только Хлебникова, но и Гуро.

Гуро и скандинавский импрессионизм — интересная тема. Она, однако, только часть более обширных тем: скандинавская

литература и русская литература 20-го века, русский литературный импрессионизм и стиль прозы европейского импрессионизма. Здесь я мог указать только на некоторые пункты, которые могут быть интересными для решения вопроса нашей конференции: Гуро и поэтика импрессионизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Куприн А. И.
1973 Собрание сочинений в девяти томах. Т. 9. Москва 1973.
- Усенко Л. В.
1988 Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов 1988.
- Чудакова М. О.
1972 Мастерство Юрия Олеши. Москва 1972.
- Altenberg P.
1981 Leben und Werk in Texten und Bildern. München 1981.
- Baran H.
1982 Fedor Sologub and the Critics: The Case of Nav'i cary. — In: Studies in 20th Century Russian Prose, Ed. N.A. Nilsson, Stockholm 1982.
- Ljunggren A. & Nilsson N. A. (ed.)
1988 Elena Guro: Selected Prose and Poetry. Stockholm 1988.
- Nag M.
1969 Hamsun i russisk andsliv. Oslo 1969.