

ИНФАНТИЛИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕЛЕНЫ ГУРО

Жива Бенчич

Что надо выразить? — задавала себе вопрос Елена Гуро в дневнике 1910 г., приступая к работе над тремя своими последними произведениями — сборником стихотворений, прозы и рисунков *Небесные верблюжата*, драмой *Осенний сон* и фантастической повестью в прозе и стихах *Бедный рыцарь*. В момент раздумий над всем тем, что ей предстояло еще написать до смерти, последовавшей в 1913 году, как ответ на вопрос, что выразить, явилась мысль:

Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви. Флюид геройства и юности, искреннюю неловкую обнаженность юности, — до дна... (Gujo 1988: 46).

Интерес к “недоросшему”, однако, характерен и для произведений Гуро, написанных до 1910 г. Теме детства посвящен уже первый ее рассказ *Ранняя весна* (1905), а инфантильное затрагивается в многих прозаических, поэтических и драматических текстах ее первого сборника *Шарманка* (1909), так же как и в некоторых из ее работ, предназначенных для футуристического сборника *Садок судей I* (1910). По своему постоянному увлечению перцептивными и творческими возможностями ребенка Елена Гуро, однако, скорее вписывалась в рамки духовного климата своего времени, чем выделялась на его фоне.

Художники первых десятилетий XX века, стремясь освободиться от диктата традиции, нередко ссылаются на эстетический идеал, который А. Флакер определил как “нулевую точку культуры” (1982: 45). Цель этого возврата могла быть различной: иногда это был фольклор, иногда искусство и художественные техники примитивных народов, а иногда как раз различные типы детского эстетического формообразо-

вания, экспрессивного поведения и речевой коммуникации. Увлечение творческим потенциалом ребенка, которое у русских художников и писателей продолжалось вплоть до появления обериутов (Хармса, Заболоцкого, Олейникова, Введенского), проявлялось различными способами. Во-первых, оно выражалось в работе по сбору и показу детского творчества. В 1909 году Владимир Издебский устраивает в Одессе выставку под названием “Салон”, на которой были представлены и детские работы; рисунки детей собирались и поэтами, например, Каменским и Крученых; в 1913 году Крученых опубликовал *Поросят*, написанных совместно с одиннадцатилетней Зиной В.; в его редакции выходят два сборника литературного и художественного творчества детей — *Собственные рассказы и рисунки детей* (1914) и *Собственные рассказы, стихи и песни детей* (1921-1922); известно также, что по настояниям Хлебникова в футуристическом сборнике “Садок судей” II (1913) были напечатаны и стихи тринадцатилетней Милицы с Украины. Далее, положительный подход к детскому творчеству проявляется в теоретическом интересе к экспрессивному поведению ребенка, к его изобразительному и речевому выражению. Об особенностях детского рисунка пишут В. Кандинский в эссе *Über die Formfrage* (1912) и *Текст художника* (1918) и В. Марков, *Принципы нового искусства* (1912); размышления о детской речи, особенно о тех ее аспектах, по которым она совпадает с так называемым “заумным” языком, мы встречаем в теоретических работах самих футуристов, например у Крученых, *Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.* (1925), а также в работах русских формалистов, например, у Л. Якубинского *Откуда берутся стихи* (1921) и В. Шкловского *О поэзии и заумном языке* (1916); Шкловский в статье *Искусство как прием* (1917) обратил внимание и на детское восприятие как фактор остранения. Далее, интерес к сенсibilitету ребенка дает себя знать в литературных и автобиографических описаниях детства (А. Белый, *Котик Летаев*, 1922; Б. Пастернак, *Детство Люверс*). Похвала инфантильному сопровождается у некоторых авторов проповедью детской непосредственности в качестве жизненного идеала и рецепта эстетического творчества. Такую проповедь возврата к инфантильному содержат многие стихи В. Каменского, например, стихотворение *Сердце*

детское или *Весна в Крыму* с рефреном “И будьте дети”, или же стихотворение *Весело. Вольно. И молодо*, серединная строфа которого гласит:

Звеним. Торжествуем. Беспечны.
Будто дети — великие дети,
У которых сердца человечны,
А глаза на весеннем расцвете.

Подобные идеи можно встретить также в *Его-Моей биографии великого футуриста* Каменского. Что касается Гуро, она тоже ратует за “сохранение детского во взрослом”. Подобной жизненной программе, по ее мнению, должны следовать главным образом художники, которые, чтобы творить, обязаны “быть верными своей юности” (*Садок судей II*, 74) и не должны забывать “голос своих детских обещаний” (*Шарманка*, 16). И, наконец, самое интересное проявление воодушевления творческими возможностями ребенка обнаруживается в тех произведениях русской литературы, которые в свою собственную структуру включают знаки детского речевого и визуально-коммуникативного выражения.

Интерес художников первых десятилетий XX века к миру детской души и его знаковой объективации развивается параллельно с их идеологией и эстетикой, их критической оценкой культуры как репрессивного механизма, с их недоверчивостью к нормам, на которых зиждется общественное поведение и коммуникация взрослых. Ярким примером в этом смысле может послужить рассказ Гуро *Вася* из сборника *Небесные верблюжата*. Рассказчик, Васина мама, горько негодует на мир взрослых, отцов — представителей мира культуры, которые с помощью разработанной системы принуждений и наказаний лишь по видимости строят, а на самом деле уничтожают будущее ее сына.

Когда он (Вася) не покорялся, — жалуется она, обращаясь ко взрослому, — вы его заставляли, не стесняясь в средствах, а если не били, так хуже — обманывали:

Учись Вася, учись, ты будешь умней!... А! Вы серьезно думали, что он будет умней, — лишившись в самые чуткие годы — всего Божьяго мира? Учись с молодю! А весна? А весну учись любить, когда огрубеешь и устанешь? (1914: 26).

Насильственное отторжение от природы и полная интеграция в мир взрослых имеют для Васи пагубные последствия.

Вы того (Васю) просто убили, — заключает мать, — принесли в жертву плешивому господину с геморроем, который потом родился на свет из трупа замученной вами юности. Плешивый господин, похожий на вас, потерявших самый вкус и смысл жизни ...(1914: 27).

Среди атрибутов, которые, с другой стороны, присущи молодости, неоскверненной репрессивными мерами цивилизации, рассказчик выделяет “чистоту”, “честность” и “способность по настоящему творить” (26). Мы вообще могли бы сказать, что художники первых десятилетий XX века — причем не столь важно, о ком идет речь — об импрессионистах, футуристах или поборниках какой-либо другой авангардистской стилистической ориентации — видят в ребенке главным образом пока еще несоциализированное существо, поступки которого свободны от давления морали и прагматических интересов, восприятие — от интеллектуальных схем, речь — от грамматических правил. Ребенок, таким образом, спонтанно добивается того, к чему художник авангарда стремится программно. На параллелизм между художником-авангардистом и ребенком указывали сами участники движения, например, Кандинский, утверждавший, что и художник, и ребенок отбрасывают внешнюю практически-целевую суть вещей, сосредотачиваясь лишь на их внутреннем смысле.

Практическая сторона чужда ребенку, — пишет Кандинский в статье, *Über die Formfrage* — так как он на любую вещь смотрит невинными глазами, обладая к тому же счастливой способностью воспринимать вещи как таковые. Практическое и целенаправленное он постепенно будет узнавать лишь позднее на собственном нередко печальном опыте. Буквально в любом детском рисунке обнаруживается внутренний звук вещей. Взрослые, главным образом учителя, пытаются навязать ребенку практичность и целенаправленность, критикуя детские рисунки как раз с таких поверхностных позиций [...] Художник, который всю жизнь многим напоминает ребенка, легче, чем кто-нибудь иной добивается до внутреннего звука вещей (1968: 99-100).

В качестве своеобразного прозаического эквивалента размышлениям Кандинского мы могли бы привести рассказ Гуро

На песке из сборника *Небесные верблужата*. В нем описывается мальчик, который приносит домой “сосновые шишки”, “раковины улиток, сомнительно пахнувшие тиной” и “хорошенькие сухие шарики”, “которые дома выброшены встретившими, за свое явно заячье происхождение и за которые принесший был осмеян. Как — осмеян!” (1914: 54). “Почему?” — спрашивает рассказчик, становясь в эту минуту на точку зрения юного героя. “Ведь заячьи шарики были сухие и очень хорошенькие. В округленных ямках песку лежали как в гнездышках” (1914: 54). И для Гуро, судя по всему, ребенок, будучи необремененным культурными запретами, или же, по Кандинскому, “практически-целенаправленным способом размышления”, в состоянии видеть красоту даже там, где взрослые этого больше не могут. Природа поэтики авангарда, как мы видим, состоит в том, что отрицательное детское отношение к системам культурных норм можно из ее перспективы превратить в положительную величину. Поэтому и ребенок, и дикарь, “вдруг смешавшие твердые нормы метра и слова” (Тынянов 1965: 289), представляют для художников первых десятилетий XX века столь привлекательный объект эмпатии. Способы, с помощью которых отдельные писатели черпают вдохновение в детской психике, создавая произведения с чертами инфантилизма, многообразны. Когда речь идет о Елене Гуро, можно отметить три различных типа ее литературного интереса к ребенку: одна из возможностей, используемых Гуро для эвокации инфантильного, состоит в применении отдельных приемов, характерных для детской литературы; далее, она прибегает и к непосредственной имитации ребенка, к подражанию его речевым и мыслительным процессам; и, наконец, ребенок у Гуро зачастую является просто темой произведения; ему таким образом не подражают, а изображают его, к тому же языком взрослого рассказчика.

Первая из трех вышеуказанных возможностей, поскольку она не может считаться видом инфантилизма, остается вне области нашего интереса, так что мы лишь вкратце ее коснемся. Е. Гуро, по свидетельству М. В. Матюшина (1976: 157), намеревалась в 1911 году опубликовать сборник рассказов для детей, однако текст вместе с ее иллюстрациями был безвозвратно утерян. Тематические элементы детской сказки Гуро, однако, включила во многие свои произведения, не

предназначенные для детей. Такими элементами изобилуют, например, прозаические миниатюры *Домашние (Шарманка)*, *Недотрога (Садок судей I)* или *Утренние страны (Садок судей I)*. В качестве примера стихотворного текста, в котором заметен перенос жанровых и формальных особенностей творчества детей, мы можем упомянуть стихотворение *Вечернее*, написанное в традиции колыбельной или же стихотворение *Дождики, дождики (Небесные верблюжата)*, основанное на повторении, на стилистическом приеме, характерном для детской поэзии. Не останавливаясь далее на упомянутых примерах, я бы хотела подчеркнуть, что детская литература, несмотря на приспособленность к перцептивным возможностям своей недоросшей публики, все же не исходит из речевого поведения самого ребенка, так что художественные произведения, опирающиеся на нее, не следовало бы считать инфантилистскими в истинном значении этого слова. Они лишь опосредованно эвоцируют духовный мир ребенка. На самом же деле они представляют мир, который для детей создали взрослые.

Более интересными, чем вышеупомянутые произведения, опирающиеся на детскую литературу, являются инфантилистские эксперименты Е. Гуро, в которых структура ее собственного художественного выражения создается в соответствии с речевыми, познавательными и перцептивными возможностями самого ребенка. Изучающий данные эксперименты, однако, как правило, сталкивается со сложной методологической проблемой. Дело в том, что теоретические размышления, сопутствующие воспроизведению детской речи в текстах Гуро и вообще русского авангарда, находят скорее под знаком программно-поэтических, чем научных интересов. Они нам могут объяснить, что побудило поэтов первых десятилетий XX века заинтересоваться детской речью, но из их, главным образом обобщенных, положений о характере детской психики невозможно получить парадигму для классификации речевых инфантилизмов, копируемых в текстах авангарда. Чтобы получить критерии для терминологического определения и классификации инфантилизмов, литературно обработанных авангардистами, мы должны опереться на основные результаты научного – лингвистически, психологически или педагогически направленного – изучения детской

речи и детского использования знаковых систем вообще.

Нам представляется, что существенные различительные признаки детской речи легче всего получить в рамках модели речевой коммуникации, предложенной в 1934 году К. Бюлером под названием “Organonmodell der Sprache” в его работе *Sprachtheorie*; с некоторыми дополнениями и уточнениями модель была взята на вооружение послевоенной наукой в качестве наиболее экономичной системы “факторов вербальной коммуникации” (Якобсон 1966: 289-290). Вскоре после появления работы Бюлера *Sprachtheorie* были даже предприняты попытки применить “Organonmodell” и для изучения детской речи (ср. Lewis 1936), несмотря на то, что Бюлер не пользовался своей моделью в собственных трудах по вопросам психологии детей (ср. его труд *Die geistige Entwicklung des Kindes*, глава *Die Entwicklung der Sprache*, 1921).

Отличительные признаки детской речи, рассматриваемые в рамках модели Бюлера, можно описать следующим образом: каждое вербальное сообщение осуществляется между “отправителем”, “получателем” и “предметом или состоянием вещей”, причем оно состоит из единиц значения, относящихся к одному из перечисленных факторов коммуникации. По отношению к отправителю сообщение обладает экспрессивной функцией, по отношению к получателю – аппеллятивной функцией, по отношению же к предмету – изобразительной функцией.

На более ранних этапах детской речи экспрессивная и аппеллятивная функция играют несоизмеримо большую роль, чем функция изобразительная, которая активизируется лишь на более поздних этапах развития. Первые звуки и слоги, произносимые ребенком, вообще не называют вещей, а выявляют его желания и чувства. Они, следовательно, обладают прежде всего аппеллятивным и экспрессивным, а не референциальным значением. Функциональная направленность детской речи остается, однако, более или менее неизменной и в случае, когда в нее проникают слова стандартного языка. Когда ребенок, например, произносит слово “мама”, то оно в его речи не обозначает саму личность матери (оно не изображает “предмета”), а в первую очередь выражает его потребность в пище или общении, его радость или страх и т. п.

Речь ребенка, однако, порой освобождается не только от изобразительной, но и от экспрессивной и апеллятивной функций. Уже с третьего месяца жизни ребенок начинает произносить длинные серии одинаково интонированных звуков и слогов, лишенных смысла, но организованных согласно некоторому фонетическому, интонационному и ритмическому образцу. Эти звуковые серии, называемые в научной литературе чаще всего лепетом (Lallen, Babbling), не выражают непосредственных потребностей и эмоций ребенка, а возникают из радости чистой игры лишь с целью быть произнесенными. Самоцеленаправленность такой активности и ее способность вызывать у ребенка удовольствие от становящейся все более искусной манипуляции звуковым материалом, представляют собой функции, на основании которых лепет уподобляется игре, а также “зачаточным формам искусства”, “эстетическому употреблению языка” (Lewis 1936: 56).

Пристрастие ребенка к игре ярко проявляется и во время усвоения им слов родного языка и составления из них более крупных единиц значения. По Фрейду, ребенок на этой стадии развития предпочитает тот тип игры, который временно освобождает его от натиска критического ума. Такой тип игры, с помощью которого ребенок ломает навязанные ему ограничения в употреблении стандартного языка, Фрейд называет “наслаждением бессмыслицей” — “die Lust am Unsinn” (1984: 129), которое он находит у ребенка либо в намеренной деформации и обесмысливании отдельных слов, либо в разнообразных алогичных способах сочетаний слов, основанных не на их смысловой смежности, а на их материально-звуковом сходстве. Следовательно, детская речь отличается от речи взрослых в первую очередь тем, что в ней экспрессивная, апеллятивная и, так сказать, игровая функции преобладают над изобразительной.

Приблизительно с трехлетнего возраста ребенок начинает постепенно ориентировать свою речь на мир вещей и овладевать изобразительной функцией. Этому процессу, однако, мешает неполная познавательная компетенция ребенка. Детское мышление, грубо говоря, плохо приспособлено к действительности и к другим людям, являясь, по определению специалистов, эгоцентрическим, не отделяющим “я” от внешнего мира (Pijažе-Inhelder 1978: 13). В такой первичной путанице

ребенок все же пытается не столько приспособиться к действительности, сколько с помощью игры воображения, фантазии и снов приспособить действительность к собственному “я”. Солипсизм детского мышления находит также свое выражение в склонности ребенка принимать связь своих впечатлений за связь вещей (Выготский 1956: 311). Кроме того, детское мышление вряд ли можно рассматривать как “самостоятельную и независимую от восприятия действительность” (Выготский 1956: 307). Мышлением ребенка владеет эмпирия и логика восприятия, которой чужда какая-либо сверхсубъективная и сверхэмпирическая абстракция. К тому же детское мышление несистематично и алогично. Поскольку ребенок свои спонтанно возникающие понятия не увязывает в систему, он проявляет терпимость к противоречиям и по тем же причинам не в состоянии заметить причинно-следственные отношения между явлениями. Это лишь некоторые из главных аспектов недостаточности детского мышления, ограничивающие возможности ребенка изображать предметы и явления вещественного мира.

Детская речь в своем развитии от экспрессивно-апеллятивных, плохо артикулируемых возгласов до высказываний, ориентированных на “предмет”, не позволяет исследователю статичного подхода. Это ярко выраженная динамическая категория, которая, в зависимости от возраста ребенка движется от звуковых серий, лишенных смысла (изобразительной функции), обладающих экспрессивной, апеллятивной и игровой функциями, до высказываний с преобладающим референциальным значением, в которых изображение предмета “портится” отставанием детских способностей от идеала адекватного познания.

Формы детской речи, выделенные и классифицированные нами по референциальному значению их звукового материала, можно в какой-то степени распознавать интуитивно, на основании донаучного опыта. В связи с этим, наверное, можно объяснить тот факт, что тексты русского авангарда с чертами инфантилизма воспроизводят преимущественно какой-либо один тип речевой деятельности детей. Можно даже сказать, что некоторые типичные и взаимообособленные творческие приемы русского литературного авангарда отличаются, помимо всего прочего, по способам включения продуктов

детской речи в литературный текст.

Главным образом по специфическим чертам ранних фаз детской речи, отмеченных полным отсутствием изобразительной функции, моделируются инфантилистические признаки так называемого “заумного” языка. Заумный язык, как наивысшее достижение настойчивых стремлений русских футуристов освободить речь от ее “подчиненности смыслу” (Крученых 1967: 65), программно приводится в соответствие с детским лепетом. И та, и другая формы употребления звуков, утратив референциальное значение, сводятся к своей материальной звуковой стороне. Нанизывание отдельных звуков и в первом, и во втором случаях вызывает не только слуховое, но и кинестетическое удовольствие. Лепечка, ребенок играет своим речевым аппаратом таким же образом, как он играет руками и ногами — замечает Бюлер (1921: 204). Шкловский в свою очередь сопоставляет артикуляцию заумного языка со “своеобразным балетом органов речи” (1923: 9). И, наконец, заумь до некоторой степени подражает и фонетическо-ритмической структуре лепета. Например, в часто цитируемом стихотворении Елены Гуро *Финляндия* периодическое повторение отдельных звуков и слогов, похожее на звуки, издаваемые грудными детьми, может быть, имеет функцию инфантилистской эвокации:

Это-ли? Нет-ли?
 Хвои шуют, — шуют
 Анна — Мария, Лиза, — нет?
 Это-ли? — Озеро-ли?
 Лулла, лолла, лалла-лу
 Лиза, лолла, лулла-ли.
 Хвои шуют, шуют,
 ти -и-и, ти -и-и-у-у.
 Лес-ли, — озеро-ли?
 Это-ли?
 Эх, Анна, Мария, Лиза,
 Хэй-гара!
 Тере-дере-дере... Ху!
 Холе-куле-неее.
 Озеро-ли? — Лес-ли?
 Тио-и
 ви-и ... у (*Финляндия* - Guro 1988: 91-92).

И всё же, следовало бы упомянуть мнение Н. О. Нильссона, согласно которому указанные звуковые повторы могут быть сопоставлены с *Lautgedichte* Hugo Ball'a, поэта из дадаистского круга в Цюрихе, то есть с его игрой звуками какого-либо “экзотического” языка (1988: 70). “Первый куплет с “Лулла, лолла, лалла-лу” звучит как звуковая параллель с детскими рифмами (англ. gingle) или колыбельными, — говорит Нильссон в статье *Северный миф и русский авангард*. — В то же время, это игра с системой падежей в финском языке, в котором одно из наиболее частых падежных окончаний -lla/-llä” (1985: 195).

Здесь, однако, следует обратить внимание на другой факт. Елена Гуро, по сравнению с инфантилистскими экспериментами других футуристов, главным образом не заинтересована в подражании ребенку, еще не овладевшему речью. Возьмем, например, Крученых. Инфантилистский тон большинства стихотворений Крученых достигается как раз с помощью полного лишения поэтического дискурса изобразительной функции и сведения его к ритмизованному протеканию фонетического материала. Например:

Зок зок зок
 ю ю юк
 пм пм
 др др рд рд
 у у у
 кн кн лкм
 ба! ба! ба! (*Испуганная мещанская песня*)
 (*Anfänge des russischen Futurismus* 1963: 84).

Как и в лепете — и здесь на первом плане самоцеленаправленная звуковая игра, как говорит Lewis, голая “радость манипулирования материалом — произнесенным звуком” (1936: 69). Даже когда Крученых подражает детским выражениям, которые уже используют слова, это, как правило, выражения, имеющие небольшое референциальное, но значительное экспрессивное значение, выявляющие бессознательные, у взрослого затаенные или сублимированные инстинкты — например, голода, порывов либидо, агрессивности. Подобное использование инстинктивных основ детского выражения мы находим у Крученых, скажем, в *Истории КАК*, которая явно “регрессирует” к импульсам либидо детской “анальной фазы”. Елена Гуро, напротив, чаще всего имитирует выражения стар-

ших детей, у которых изобразительная функция не отстает от игровой или экспрессивной, но вследствие языковой и познавательной некомпетентности ребенка, она производит текст, нарушающий грамматические правила и создающий образ мира, отличающийся от нормативного. К примеру:

Море плавно и блеско
Летают ласточки.
Становится нежно розовым.
Мокнет чалочка,
Плывет рыбалочка
Летогон, летогон,
Скалочка!

Что еще за скалочка? Это просто так, я выдумал. Это очень мило, Скалочка! — Скалочка! Это должно быть что-то среднее между ласточкой и лодочкой!... (*Небесные верблюжата*, 63).

Стихотворная часть текста включает в себя картину приморского пейзажа, описанного словами ребенка. Паратактические конструкции и нанизывание суждений, большая часть которых, как сказал бы Выготский, носит “чисто эмпирический констатирующий характер” (1956: 311), являются типичными чертами детского рассказывания. Описание так же, как у детей, рудиментарно и конкретно, связано лишь с материальной, осязательной стороной увиденного явления. Объяснение лексической единицы “скалочка” (мы ее понимаем как неологизм от “скала”, а не как уменьшительное от “скалка”) тоже носит печать инфантильного. Рассказчик, подобно ребенку, обращается со словами как с вещами, так что за похожими по звуку словами ищет одинаковый смысл (ср. Фрейд: 124). “Скалочка”, по логике недоросшего толкователя — нечто среднее между “ласточкой” и “лодочкой” не потому, что подходит к ним по смыслу или же входит в один круг представлений, а вследствие звуковой близости. В тексте в качестве дополнительных инфантилистских стилем появляются и неологизмы “блеско” (от “блестеть”) и “летогон” (как “ветрогон”), образованные по аналогии со стандартными словами русского языка. Эти слова напоминают способ, по которому ребенок, свободно нарушая лексические нормы, расширяет свой словарь. Ошибочные или необычные образования, типичные для речи детей младшего и старшего школьного возраста, ясно показывают, что ребенок усваивает новые

языковые формы не только непосредственно имитируя их, но и с помощью аналогизирования, т. е. создавая новые слова по аналогии с известными (Бюлер 1921: 215-220). “Словотворчество” Елены Гуро, таким образом, следует технике инфантильно неадекватного комбинирования известной карневой семантемы и продуктивного суффикса в соответствии с существующей языковой моделью. Среди речевых инфантилизмов Гуро “словотворчество” — осмелимся сказать — наиболее часто используемый прием. Некоторые из ее стихотворений большей частью не что иное как более или менее непрорывная цепь неологизмов. Например:

От счастья летнего рождаются слова! Все хорошие слова:
 Прутик, водик,
 бродик,
 верблюдик,
 растерятик,
 парходик (*Небесные верблюжата*, 48)

или:

Жил был
 Ботик — животик
 Воркотик
 Дуратик
 Котик пушатик,
 Пушончик,
 Беловатик,
 Кошуратик —
 Потасик... (*Небесные верблюжата*, 121).

Остановимся коротко на похожем примере, в котором с помощью употребления неологизмов эвоцируется не только языковая, но и познавательная некомпетентность ребенка:

И лень.
 К полудню стала теплень.
 На пруду сверкающая шевелится
 Шевелень.
 Бриллиантовые скачут искры.
 Чуть звенится,
 Жужжит слепень.
 Над водой
 Ростинкам лень (*Лень* - Гуро 1988: 97).

Стихотворение пытается передать атмосферу полуденного спокойствия природы. За исключением неологизмов “теплень”, “шевельень”, “звенится” и “ростинка”, язык стихотворения, что касается лексического состава, может показаться более близким к речи взрослого. Прилагательное “бриллиантовые”, по всей вероятности, не входит в активный словарь ребенка. Последняя синтагма “ростинкам лень”, однако, показывает мыслительные процессы, характерные для недоросшего наблюдателя. Неологизм “ростинка”, будучи образованным от корневой семантемы “рост” и суффиксов “ин” (суффикса принадлежности) и “к” (уменьшительного суффикса), принадлежит семантическому полю “небольшое, хрупкое растение” (ср. травинка, былинка). Лексическая единица “ростинка” означает, однако, в тексте существо, которое, подобно человеку, способно сознательно отказаться от действия, т. е. предаться лени. В поэтическом мире Елены Гуро и растения, и животные зачастую обладают человеческими свойствами. Душу, однако, имеют и объекты неорганического мира, и предметы, сделанные рукой человека. Все, что окружает человека, проникнуто у Гуро интенсивной душевной жизнью. Камушки дружат, а, разлученные друг с другом, скучают (Guro 1988: 56-57), желтые соломенные стулья пляшут от радости по комнате (*Шарманка*, 117), семафор поглядывает дружелюбно зеленым глазом (*Небесные верблюжата*, 21), земля говорит “с милым огорчением” (*Небесные верблюжата*, 23), а небо смеется (*Садок судей II*, 74). Изображение неодушевленных предметов одушевленными, наделенными желаними и эмоциями является признаком так называемого “инфантильного анимизма” (Pijažec-Inhelder 1978: 22), который в научной литературе по детской психологии рассматривается как результат неразличения ребенком субъективного и объективного, внутреннего и внешнего, как результат эгоцентрического распространения сознания самого себя на объекты окружающего мира.

Елена Гуро, как показывает наш последний пример, в имитации ребенка не ограничивается лишь воспроизведением его речевых навыков, а стремится вжиться в способ, с помощью которого он переживает и воспринимает действительность. Начиная уже с первого своего рассказа *Ранняя весна*, она с определенного расстояния, о котором еще будет идти

речь, пытается приблизиться к детскому восприятию вещей. И в то время, как речевые инфантилизмы появляются лишь в ее более поздних произведениях, возникших после 1910 года, в период ее более близкого сотрудничества с футуристами, интерес к детской перцепции, который можно было бы связать с ее ориентацией на поэтику импрессионизма, присутствует в ее творчестве с самого начала.

Не вдаваясь в подробное описание и определение художественного и литературного импрессионизма и в историю его рецепции в России, укажем лишь на те его аспекты, по которым он совпадает с инфантильным. Импрессионистский метод состоит в том, чтобы, как говорит А. А. Hansen-Löve в своей книге о русском формализме, “ухватить” все впечатления (импрессию) в их непосредственной свежести и монтировать их ассоциативным способом — до их рациональной и функциональной трансформации: выбор, новые комбинации и т. п. (1978: 62). Речь идет о своеобразной “невинности глаза”, как в свое время выразился английский эстетик и теоретик искусства J. Ruskin, “о, так сказать, детском способе воспринимать поверхностные пятна красок как таковые, не осознавая при этом их значения...” (см. Hansen-Löve 1978: 63). Импрессионист, подобно ребенку, будет пытаться сохранить неосмысленную картину действительности, основанную, главным образом, на ощущениях. Наряду с отстранением понятийных элементов от чувственных впечатлений, общей для ребенка и импрессиониста является и субъективность перспективы, опора на субъективный акт восприятия, а не на объективное познание. Уже из вышесказанного можно догадаться, что и с точки зрения импрессионистской эстетики инфантильное могло бы стать целью преобразования самого художника. Сохранить “невинность глаза”, свежесть восприятия, “видеть, а не узнавать”, как позднее будет говорить Шкловский, вдохновленный результатами именно этой эстетики (1982: 82) — вот цель, которая спонтанно роднит художника с ребенком.

Ранняя импрессионистская проза Елены Гуро это очень хорошо доказывает (ср. Banjanin 1974, Jensen 1977, Kalina-Levine 1981). Вот, например, как в рассказе *Песни города* выглядит город, увиденный глазами мальчика, бегущего вечером по улицам и заглядывающего в чужие окна:

Над тротуаром поднимаются тусклые половинки окон. Гераньки. Может быть здесь живут дети; из синей сахарной бумаги вырезают зайчиков. Дальше. Уголок алой скатерти мелькнул. Отчего такой теплый? (*Шарманка, 25*).

В отрывке нанизываются подряд визуальные впечатления маленького наблюдателя, прерываемые — в тех местах, где он не может опереться на видимое — его фантазиями. Это стратегия, характерная для детского мышления, восполняющего недостаток знания воображением. Регистрируемые детали — что тоже находится в соответствии с детским мышлением — не выстраиваются в логически структурированное повествовательное целое, которое бы следовало какому-либо объективному ходу событий или выявляло аналитическое отношение к вещам. Они, отражая лишь перцептивные процессы в детской психике, остаются отделенными друг от друга, без настоящего рационального синтеза. Рассмотрим еще один, более длинный отрывок из рассказа *Детство*, в котором действительность также подается сквозь призму ребенка, то есть в своей первичной, рационально неосмысленной, главным образом материально-чувственной форме:

И белый чайный фарфор столовой был такой настояще-утренний, что не обманывались. Второпях не знали в кого играть: в фею, как она прядет золотые волокна или в путешественников, накрыв стулья верблюжьим одеялом. Это китайцы, в узорных кофтах сидели на соломенных циновках, на берегу лазурного, лазурного моря. Висел над их головами мамин лук, и порей сушился пучками. Все удалилось за лазурную полосу, и соломенное солнце и колокольчики китайских беседок качались в стеклянном небе (*Садок судей I: 60-61*).

Далее описывается посещение родственниц и совместная игра детей в мыльные пузыри:

И стало такое волнение, такое волнение, что замирая садились на корточки, и радовались. В летучих шариках опрокидывались маленькие китайские деревья, вниз головой, и перламутровое небо было маленьким, маленьким, розовым (61-62).

Стержень повествования и в этом случае составляет детская перцепция, которая не заботится о причинно-следственной связи между явлениями. Читатель, хотя ему предлагается пластичное и крайне дифференцированное по богат-

ству красок описание китайского пейзажа, может лишь предполагать, что маленькие китайские деревья, отражающиеся в мыльных пузырях, относятся к группе китайцев, над головами которых сушатся мамины овощи, т. е. к группе китайцев, нарисованной на чайном фарфоре в гостиной.

И все же Гуро в большей степени удаляется от ребенка как образца собственных художественных процедур, когда пытается подражать механизмам его восприятия, чем когда воспроизводит характеристики его речи. Рассказчик ее прозаических произведений, как мы видели в указанных примерах, как правило взрослый, только посредник при переносе детской точки зрения — либо через воспоминания о собственном детстве, либо путем введения в повествовательную структуру детского героя. Таким образом, психические процессы ребенка не предстают в своей первичной форме, они, точнее сказать, передаются стилизованным языком русской модернистской прозы начала столетия, во всяком случае языком взрослого, а не ребенка.

Еще один фактор способствует увеличению дистанции, с которой наш автор подражает миру детской души — ярко выраженный эстетизм Гуро. Апология красоты, понимаемой как наивысшая жизненная ценность, красоты, превосходящей даже этическую категорию добра, может быть, наиболее четко сформулирована на первых страницах *Бедного рыцаря*, хотя она характерна для всего опуса Елены Гуро.

Надо заметить красоту, — говорит Бедный Рыцарь своей матери — а то она опечалится! Будет чувствовать себя сиротливо. Ведь все должно принести плод и все нужно собрать. Тупому и злему все некрасиво, кроме украшений его тела. Я верю больше глазам удивленным и восхищенным. Дети никогда не забывают о том, что красиво. Горе тем, кто забывает о красоте — он близок тогда к жестокости (1988: 133-134).

Гуро обнаруживает тенденцию к соединению эстетической линии своего творчества с инфантилистской. Это, однако, трудносоединимо, поскольку эстетический подход к окружающему миру, который в основе пассивен и непрагматичен, в достаточной степени отличается от активного отношения ребенка к окружающей среде. Интенсивное чувство красоты, приписываемое в указанном отрывке ребенку, в действи-

тельности глубоко чуждо его жизненным интересам, повернутым скорее к утилитарному, чем к эстетическому аспекту вещей и явлений. Правда, критерии, с помощью которых Гуро измеряет эстетическую ценность объектов, крайне специфичны, так что понятием красоты можно покрыть и “все маленькое, незаметное, убогое и внешне некрасивое” (Минц 1987: 10). В ее произведениях, однако, вроде бы детское восприятие зачастую направлено к объектам высокого эстетического качества, красоту которых может подметить лишь утонченный вкус взрослого, а ни в коем случае не взгляд ребенка, не обремененного культурой. Иллюстрацией в этом смысле может послужить рассказ *Стрекоза*, в котором способ наблюдения за насекомым еще можно было бы охарактеризовать как инфантильный. Сам мотив стрекозы, к тому же сопровождаемый фигуральной лексикой, которую можно было бы условно назвать прециозной (например, стрекоза “блестит драгоценным рубином”, “сверкает рубином”, *Шарманка*, 45) — указывает на эстетизм модерна. Отметим попутно, что и в стихотворении А. Белого *Зима*, написанном в 1907 году, появляется тот же мотив, правда в функции метафоры снежинок, но в окружении похожих, стилистически эквивалентных атрибутов (“Слетит веселый рой на стекла / Алмазных, блестящих стрекоз”).

Все рассмотренные нами примеры инфантилизмов у Елены Гуро можно с определенными ограничениями считать результатом непосредственной имитации ребенка, его речи или восприятия. Мы указывали, однако, что у Гуро ребенок может быть не только образцом для подражания, но и предметом изображения. Правда, во многих ее произведениях трудно провести четкую границу между двумя этими случаями. Речь идет о тех ее произведениях, в которых дело доходит до так называемого “скольжения авторской позиции, когда говорящий в процессе речи незаметно меняет свою позицию” (Успенский 1970: 50). Точнее говоря, речь идет о текстах, в которых изображение ребенка с расстояния перемежается с полным вживанием взрослого рассказчика в специфический горизонт детского героя. Подобная альтернатива внешней (по отношению к ребенку как предмету описания) и внутренней точки зрения, или же авторской и инфантильной позиции, характерна, к примеру, для *Песен города*, *Солнечного сна*, *На*

песке. Там, где повествование ведется с точки зрения недорослого героя, в текст вводятся либо речевые инфантилизмы, либо инфантилизмы, опирающиеся на имитацию некоторых других аспектов детской психики. Например, в рассказе *Солнечный сон* повествование начинает взрослый рассказчик. Вначале мы находим утверждение, которое очевидно выдает внешнюю, авторскую точку зрения: «Полуступая робкой обнаженной походкой прошли светлоногие дачные мальчишки» (*Небесные верблюжата*, 56), а дальше, когда повествование предоставляется детскому голосу, в тексте появляется так называемый «инфантильный анимизм» и типичные для юношеского возраста элементы некритического детского самопонимания (ср. Pižarž-Inhelder 1978: 51).

Пощекоти мне тихонько за ухом, ветер! ... Да не так-же! Никто не просит тебя щекотать мне нос! Я и без тебя знаю, воздушный чудак, что нос у меня немножко длинноват. — Что? — Неправда! Это не я вчера опрокинул тетину жардиньерку и смахнул вазу цветов со стола! Я всегда ловкий, я стройный, я создан для того, чтобы восхитительно танцевать, — я принц! Пощекоти мне мою левую пятку, песок, — вот так!... (*Небесные верблюжата*, 56).

Однако ребенок у Гуро может являться и темой произведений, которые сами по себе не инфантилистские. Таков, скажем, *Бедный рыцарь*, а можно привести большое число и других примеров. Поскольку речь идет о текстах, свободных от инфантилизмов как творческого метода, нас будет интересовать лишь то, какой тип ребенка в них тематизируется. Что касается возраста, это в большинстве случаев подросток, который с трудом приспосабливается к миру взрослых или не приспосабливается к нему вообще. По своей неинтегрированности в общество и мучительным попыткам приспособиться с одной стороны, по своей большой чувствительности и ранимости с другой, он во всем похож на художника. Поэтому и не удивляет факт, что писательница будет настаивать на изображении именно такого героя, который ей послужит, между прочим, и средством самоанализа и опосредованным способом выражения собственных социальных фрустраций. Герой Елены Гуро на самом деле глубже связан с природой, чем со своей общественной средой, от которой он может ожидать лишь жестокость, непонимание и насмешки. Он, на-

пример, сумеет прикоснуться к цветку “с чуткостью сострадания и предвидением неиспытанного” (*Небесные верблюжата*, 70), но там, где надо промолчать, он от страха говорит страшно громко, так что все с негодованием оглядываются, он, когда пригреет солнце, мурлычет от счастья, но зато, не глядя ни налево, ни направо, свернет с пути, заведет общество в болото и попутно потеряет калоши (*Небесные верблюжата*: 58). Таковы дети природы или, как их называет Гуро, “дети земли”, “дети солнца”.

Вместо того, чтобы им завидовать, над ними смеются, и на них страшно сердятся (*Небесные верблюжата*, 58).

Ребенок у Гуро является и носителем моральных ценностей. Он чист и честен (*Небесные верблюжата*, 26), но эту невинность он потеряет — совсем в духе руссоистской мысли — лишь в соприкосновении с цивилизацией и ее институтами. Если концепцию ребенка у Елены Гуро поместить в историческую перспективу, то во многих своих аспектах она окажется ближе к интерпретации ребенка у Руссо, чем у Фрейда. Хотя Руссо и Фрейд не расходятся полностью в понимании ребенка: обоим известен мотив “неловкости в культуре” (*das Unbehagen in der Kultur*), а ребенка оба воспринимают как доцивилизационное и иррациональное существо природы. Но в то время как для Руссо ребенок по природе невинен и добр и лишь при интеграции в мир взрослых может потерять свои моральные качества, для Фрейда он, напротив, аморален, многообразно извращен, — это существо, руководствующееся исключительно принципом наслаждения (*Lustprinzip*), согласно которому дозволено все, что вызывает удовольствие, этические нормы, по Фрейду, ребенок усваивает лишь в процессе взросления. Упомянем попутно, что касательно русской литературы фрейдистское понятие инфантильного проявится в узнаваемой форме главным образом после двадцатых годов нашего столетия, например, в творчестве обериутов, в чьих произведениях и рассказчик, и герои часто соединяют в себе особенности взрослого человека и агрессивность ребенка (ср. творчество Хармса, Введенского). Для Елены Гуро, однако, подрастание в любом случае — отрицательный процесс, поскольку потеря детского подразумевает потерю всего, что естественно и неподдельно добро в человеке. В этом смысле

все ее положительные герои сохраняют, несмотря на возраст, и инфантильные черты (ср. *Нежный дурак*). Эта тенденция особенно бросается в глаза в ее описании Христа, вечно-юного весеннего бога, играющего с детьми, с перепачканными песком ладонями:

Бог, вечноюный, Бог весенний, добрый Христос! Что ты копался там так долго с детьми и руки Твои перепачканы песком, твои Святые Ладони, после пронзенные, а сейчас просто милые (Guro 1988: 67).

Гуро в своем толковании детства очевидно следует и той линии христианской традиции, чьи зародыши мы находим в синоптических евангелиях, в соответствии с которой “наибольший в царствии небесном тот, кто унижится как это малое дитя” (Матфей XVIII, 4). Вот пример из *Поучений светлой горы*:

Следите за тем, чтобы росла в вас любовь. И если правда, что вы говорите, что животное меньше человека, у человека сознание, а у зверя нет, а вы читали, что сказано о малых? (Guro 1988: 198).

Детство, согласно этому учению, — “символ невинности: это состояние, предшествующее греху, то есть эдемское состояние” (Rječnik simbola 1987: 120). Собственно говоря, инфантильное для Гуро — высшая этическая ценность и тем самым модель, на которую должен был бы равняться идеальный человек. Из сказанного вытекает, что в творчестве Елены Гуро инфантильное функционирует двояким образом: как эстетическая и как этическая категории. В мире, пресыщенном культурой и сомневающимся в традиционных моральных ценностях, оно используется как возможность обновления художественного выражения, и как парадигма настоящей человечности.

ЛИТЕРАТУРА

- Anfänge des russischen Futurismus*
1963 *Anfänge des russischen Futurismus*. Hrsg. D. Tschizewskij.
Wiesbaden 1963.

- Banjanin, M.
1974 The Prose and Poetry of Elena Guro. — Russian Literature Triquarterly, Spring (1974).
- Бенчич Ж.
1987 Инфантилизм. — Russian Literature 21 (1987)1.
- Bühler K.
1921 Die geistige Entwicklung des Kindes. Jena 1921.
1934 Sprachtheorie. Jena 1934.
- Выготский Л. С.
1956 Избранные психологические исследования. Москва 1956.
- Chevalier J. - Gheerbrant A.
1987 Rječnik simbola. Zagreb 1987.
- Flaker A.
1982 Poetika osporavanja. Zagreb 1982.
- Frojd S. (Freud S.)
1984 Doseika i njen odnos prema nesvesnom. Novi Sad 1984.
- Guro E.
1909 Шарманка. СПб. 1909.
1914 Небесные верблюжата. СПб. 1914.
1988 Selected Prose and Poetry. Ed. A. Ljunggren & N. A. Nilsson. Stockholm 1988.
- Hansen-Löve A. A.
1978 Der russische Formalismus. Wien 1978.
- Jensen K. B.
1977 Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro. Aarhus 1977.
- Kalina-Levine V.
1981 Through the Eyes of the Child: the Artistic Vision of Elena Guro. — Slavic and East European Journal 25 (1981) 2.
- Kandinsky V.
1968 O problemu oblika. — Život umjetnosti (1968) 7/8.
- Крученых А.
1967 Новые пути слова. — В кн: Манифесты и программы русских футуристов, Hrsg. V. Markov, München 1967.
- Lewis M. M.
1936 Infant Speech. London 1936.
- Матюшин М.
1976 Русские кубо-футуристы. — В кн: The Russian Avant Garde, Ed. N. Hardžiev, Stockholm 1976.
- Минц З. Г.
1987 Неопубликованное произведение Ел. Гуро *Бедный рыцарь* (рукопись).

Nilsson N. A.

1985 Nordijski mit i ruska avangarda. — Pojmovnik ruske avangarde 4, Ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1985.

1988 Elena Guro - An Introduction. — In: Elena Guro, Selected Prose and Poetry, Ed. A. Ljunggren, N. A. Nilsson, Stockholm 1988.

Pijažе Ž. (Piaget J.)- Inhelder B.

1978 Intelektualni razvoj deteta. Beograd 1978.

Садок судей

1910 Садок судей I, СПб. 1910.

1913 Садок судей II, СПб. 1913.

Тынянов Ю.

1965 Проблема стихотворного языка. Москва 1965.

Успенский Б. А.

1970 Поэтика композиции. Москва 1970.

Шкловский В. Б.

1923 Литература и кинематограф. Берлин 1923.

1982 Искусство, как прием. — В кн.: Поэтика, составители Д. Кирай- А. Ковач, Budapest 1982.

