

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Строганова, Ирина Александровна

1. Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро в
контексте философско-эстетических исканий
Серебряного века

1.1. Российская государственная библиотека

Спрозанова, Ирина Александровна

Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро
в контексте философско-эстетических исканий
Серебряного века [Электронный ресурс]: Дис.
... канд. филол. наук : 10.01.01 .-М.: РГБ,
2005 (Из фондов Российской Государственной
Библиотеки)

Русская литература

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/05/0074/050074035.pdf>

Текст воспроизводится по экземпляру,
находящемуся в фонде РГБ:

Строганова, Ирина Александровна

Художественный мир "Шарманки" Елены Гуро в
контексте философско-эстетических исканий
Серебряного века

М. 2004

Российская государственная библиотека, 2005
год (электронный текст).

01:04-10/1435

Московский государственный открытый педагогический
университет им. М.А. Шолохова

На правах рукописи

Строганова Ирина Александровна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР «ШАРМАНКИ» ЕЛЕНЫ ГУРО
В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель -
доктор филологических наук,
профессор Т.В. Саськова

Москва – 2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. Творчество Е. Гуро в контексте философско-эстетических исканий эпохи	
1.1. Личность и творчество Е. Гуро в оценке современников	25
1.2. Елена Гуро и Екатерина Низен: грани судьбы и творчества	43
ГЛАВА 2. Художественный мир книги Е. Гуро «Шарманка»	
2.1. Время и пространство в рассказах цикла	65
2.2. Хронотоп в разделе «Мелочи»	116
2.3. Пространственно-временная организация в стихах	129
2.4. Время и пространство в пьесах сборника	147
2.5. Лиризм как циклообразующий компонент художественной структуры «Шарманки»	158
Заключение	164
Примечания	166
Список литературы	175
Приложение	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и научная новизна исследования

Предметом исследования является художественный мир первой самостоятельной книги Елены Гуро (1877 – 1913) «Шарманка» в контексте философско-эстетических исканий Серебряного века.

Исследователи творческого наследия Е. Гуро касаются различных аспектов ее художественного мира. Существующие научные наблюдения можно сгруппировать по следующим направлениям. Во-первых, это тексты, посвященные общей характеристике художественного метода Е. Гуро, определяющие принадлежность писательницы к тем или иным стилевым тенденциям в искусстве рубежа XIX – XX веков; далее можно отметить работы, содержащие анализ некоторых произведений Е. Гуро («Бедный рыцарь», «Небесные верблюжата», отдельных текстов из сборника «Шарманка»), выявляющие особенности их поэтики; третья группа исследований посвящена сопоставлению определенных граней творчества Е. Гуро с произведениями философов и поэтов рубежа веков.

К первому типу научных исследований можно отнести следующие. Н.И. Харджиев приводит краткие биографические сведения о Е. Гуро и характеризует ее как «замечательного мастера лирической прозы», называя писателем переходного периода: «Связанная с поэтической культурой символизма, Е. Гуро вместе с тем наметила пути к новому поэтическому мироощущению»¹. Автор исследования замечает, что новаторские тенденции Е. Гуро проявились наиболее отчетливо в прозе: «Ломая традиционные каноны, она создала своеобразный фрагментарный жанр»², в котором стираются границы между стихом и прозой (присущие стиху ритмичность, эмоциональный синтаксис внедряются писательницей в прозаическую речь).

По мнению Н.И. Харджиева, Е. Гуро смешивает жанровые признаки в своих произведениях, а ее прозаические наброски напоминают импрессионистические живописные и музыкальные «этюды».

Е. Ковтун в статье «Елена Гуро. Поэт и художник» также замечает, что писательница «вошла в литературу, когда русский символизм клонился к закату. Она была художником переходной эпохи, и может быть, поэтому обаяние ее творчества испытывали как символисты, так и молодые поэты-будетляне»³. Творчество Е. Гуро в движении кубофутуристов занимает особое место и по мнению Е. Ковтуна: не увлекаясь геометризацией в живописи, она опережает развитие стилевых тенденций в искусстве и обращается к природной составляющей бытия. Исследователь называет Е. Гуро одним из «пионеров жанра короткого рассказа в русской литературе», написанных в импрессионистическом стиле, при этом ее миниатюры не сумма рассказов, а «кирпичики», из которых она «возводит» книгу как целостное произведение. Анализируя живописный опыт Е. Гуро, Е. Ковтун находит, что художница эволюционирует от точных натурных зарисовок, импрессионизма к «синтетизму», максимально обобщая цвет и форму. И в живописи, и в поэзии Е. Гуро исследователь отмечает осязаемое движение к природе и приходит к выводу, что «художественные идеи Елены Гуро, малозаметные в период господства кубистической геометризации и конструктивизма, дали начало новому движению в русской живописи, принесшему замечательные плоды в 1920-е годы в работах школы Матюшина»⁴, подразумевая опыты последнего в сфере расширения художественного видения.

Подробно анализируя созданный Е. Гуро миф о воплощении юноши-сына, В.Н. Топоров подчеркивает (наряду с Н. Харджиевым и Е. Ковтуном) «переходный» характер наследия писательницы и утверждает, что неверно

рассматривать ее творчество только как футуристическое, поскольку в равной мере имеет ценность «дофутуристический» и «нефутуристический» периоды. «Ряд ее открытий позже был усвоен другими, а иногда по неведению и переадресован им»⁵, - высказывает мнение В.Н. Топоров, отмечая несомненную заслугу Е. Гуро в формировании зарождающегося направления (футуризм) в начале XX века и указывая на оригинальность текстов писательницы. Миф, созданный Е. Гуро, таким образом, отражает атмосферу раннего футуризма, считает В. Н. Топоров, являя собой истоки его «основного мифа»: мотивы отцеубийства, детоубийства, самоубийства, получившие впоследствии воплощение в творчестве В. Хлебникова и В. Маяковского, но, с точки зрения исследователя, это в основе своей другой, не связанный с мыслями о самоубийстве миф, выражающийся не только в прозе и поэзии, но и в живописи и графике. Сущность сквозного для творчества Е. Гуро мифа о смерти и воскресении юноши-сына В.Н. Топоров видит в «материнском сознании» писательницы по отношению ко всему окружающему: чувстве жалости-сострадания, ожидания-радости, прощания-горечи; отсюда герой Е. Гуро – страдающий, гонимый, непонятый. Наиболее полное выражение этот миф получает в последнем произведении Е. Гуро («Бедный рыцарь»), благодаря идее «утраты, неожиданной недостачи, нарушающей привычные природные законы», что переводит миф в сферу космически-природного: «<...> Елена Гуро нашла некую предельно "идеальную" форму мифа, в которой утраченное компенсируется, но следы скорби матери (в ее образе человеческое и природное входят в нерасторжимую связь друг с другом) никогда не стираются»⁶. В.Н. Топоров отмечает также сходство религиозно-поэтической концепции Е. Гуро и религиозно-философских идей Н.Ф. Федорова («Общее дело») о воскрешении всех мертвых.

В.Ф. Марков, описывая историю футуризма в России, тоже неоднозначно интерпретирует творческий метод Е. Гуро, характеризуя ее как казавшуюся чужой в среде ранних футуристов: «Единственная женщина среди мужчин <...> она была тихой и замкнутой, избегала общества и в своей работе сосредоточилась на тончайших нюансах»⁷. Отмечая ее малую известность среди поэтов и художников-новаторов, В. Марков называет Е. Гуро одной из самых оригинальных и талантливых русских писательниц, незаслуженно забытой. Именно в книге «Шарманка», по мнению автора, Е. Гуро заявила о себе как о зрелом и интересном художнике, но в прозе и поэзии ее, а особенно в драмах, «безошибочно угадывается влияние символизма»⁸. В отличие от самобытной прозы, поэзия Е. Гуро не кажется таковой автору книги «История русского футуризма». Редкое участие писательницы в публичных выступлениях будетлян, отсутствие в ее творчестве духа разрушения приводит В. Маркова к мысли, что «Елена Гуро – камень преткновения для каждого, кто хочет нарисовать цельную картину русского футуризма»⁹. Определить должное место творчества Е. Гуро в искусстве начала XX века возможно, считает В.Ф. Марков, если учитывать важную роль импрессионизма на раннем этапе футуристического движения.

Вышеназванные исследователи художественной манеры Е. Гуро, таким образом, в качестве характерной особенности ее творчества указывают на его «переходность» как впитавшего не только элементы символистской эстетики, но и отразившего поиски поэтами-кубофутуристами способов обновления поэтического языка. Значительное место в поэтике писательницы цитируемые авторы отводят импрессионистическому взгляду на мир.

Л.В. Усенко, исследуя художественный метод Е. Гуро, приходит к однозначному выводу об импрессионистичности стиля писательницы. Определяя этапы эволюции и анализируя прозаическое и поэтическое

наследие Е. Гуро, автор монографии критически суммирует оценки, данные творчеству поэтессы в научных исследованиях, и на основе ее литературных текстов пытается доказать принадлежность ее художественного мира к импрессионизму. Изучая архивные документы Е. Гуро, Л.В. Усенко уделяет большое внимание особенностям письма писательницы: по внешнему виду рукописи напоминают исследователю «тонкое кружево линий–паутинок»; просветы между строками ассоциируются с игрой света и тени; необычный почерк создает впечатление «импрессионистической» манеры письма. Развитие и формирование литературного и художественного таланта Е. Гуро Л.В. Усенко определяет как движение от ранних (ученических) работ к символизму и затем к импрессионизму «как своеобразной реакции на футуризм», полагая тем самым, что писательница преодолевает как первое, так и последнее. Среди любимых книг Е. Гуро, отмечает Л.В. Усенко, оказываются те, в которых «зримо ощутимы черты импрессионизма, соприкасающегося с реализмом или романтизмом»¹⁰, а именно: «Посолонь» А. Ремизова, «Солнцеворот» О. Дымова, «Тихие зори» Б. Зайцева. Эти книги, по мнению исследователя, привлекательны для Е. Гуро методом изображения человека, дающим представление о «состоянии его духа сквозь череду времен года»¹¹. Опираясь на дневниковые записи художницы, Л.В. Усенко приходит к выводу, что интерес к пейзажам Н. Крымова у нее связан с искренностью и поэтичностью ранних работ художника, выступающих «в импрессионистически-размытой серебристой дымке». Подводя итог изучению литературно-художественных взглядов Е. Гуро, исследователь приходит к выводу, что проблема импрессионизма как пограничного с реализмом явления занимает одно из ведущих мест в творческих исканиях писательницы.

Полемизируя с утверждением автора монографии «Импрессионизм в русской прозе начала XX века», И. Минералова высказывает противоположное мнение, согласно которому «Импрессионизм в русской литературе, во всяком случае, никогда не был литературным течением, четко себя выжившим наподобие того, как четко выявили себя символизм или позже кубофутуризм»¹², и замечает, что «применительно к Е.Г. Гуро наблюдения Л.В. Усенко явно касаются проблематики синтеза искусств»¹³, а импрессионизм является «знаком», «особенностью культурного стиля эпохи»¹⁴.

Значительное количество исследовательских работ посвящено изучению творчества Е. Гуро в контексте русского авангардного искусства. Рассматривая особенности поэтики Е. Гуро, Г. Айги ставит ее творчество в один ряд с такими мастерами слова, как В. Хлебников, В. Маяковский, ранний Б. Пастернак, тем самым однозначно связывает ее литературные поиски с областью экспериментального в русском искусстве начала XX века, считая, что именно этим поэтам-новаторам удалось «добиться зрелого слова». Елену Гуро Г. Айги называет замечательной художницей, поэтом, прозаиком и драматургом, в чьем творчестве «успели проявиться все основные черты, характерные для русского поэтического авангарда»¹⁵. Е. Гуро разрабатывает, по мнению критика, «описательно-повествовательный» и «разговорно-ораторский» виды верлибра, начинает вводить в прозу и поэзию «кубистические», «динамо-футуристические» приемы, сознательно пользуется «заумными моментами». Оценивая живописные работы Е. Гуро, Г. Айги отмечает ее как художницу постимпрессионистического направления.

Сарычев В.А. в книге «Кубофутуризм и кубофутуристы», соглашаясь с наличием некоторых переключек между творчеством Е. Гуро и символистов

(в частности, боль за красоту), в основе ее творческих связей с футуристами видит интерес к природе как единственному источнику истинной красоты и отмечает особое место поэтессы среди представителей русского авангардного искусства. Согласно мнению Сарычева В.А., Е. Гуро осуществляет поиск цельного человека, обращаясь (как и футуристы) к примитивно-природному или доисторическому его существованию, но не в разрушительном смысле, а в созидательном, стремясь осуществить синтез жизни на иной, чем у символистов, антирелигиозной основе, создавая неоязыческую концепцию воззрения на природу. Это, в частности, проявляется в одушевлении деревьев и обращении к небу, стремлении к слиянию с миром – мистифицированной природой, способности слышать просьбы земли; но язычество Е. Гуро, по мнению исследователя, пронизано христианскими мотивами, отличными, тем не менее, от идеи символистов, которые «<...> мечтали о новой земле и новом небе, сотворенных или преобразованных в результате духовной, религиозной деятельности человека»¹⁶. По мнению Сарычева В.А., «<...> Е. Гуро видит смысл человеческого самосознания и преобразования мира в его возвращении к природе, первоистоку всякой жизни»¹⁷.

Е. Бобринская, рассматривая натурфилософские мотивы в творчестве Е. Гуро, также акцентирует внимание на созданной ею особой философско-религиозной концепции, выражающей собственное мировоззрение, и выявляет романтическую линию в восприятии природы писательницей. Возможными источниками этой философии Е. Гуро Е. Бобринская называет теософию, буддизм, европейскую и православную мистическую традицию, герметическую философию, впоследствии развитую немецкими романтиками, работы Я. Бёме, идеи Сведенборга, Франциска Ассизского, К. Фламариона, имя которого упоминается в дневниках Е. Гуро, спиритуализм, сочинения П. Успенского, наследие декадентской культуры (творчество А.

Добролюбова и И. Ореуса–И. Коневского). В сфере изобразительного искусства Е. Бобринская отмечает влияние на творческую манеру Е. Гуро искусства модерна (стилизация и «философичность» формы) и импрессионизма (опора на прямой контакт с натурой, нелюбовь к отвлеченности и умозрительности). Сутью философии природы Е. Гуро, по мнению Е. Бобринской, является мифология земли (на что указывает и В.А. Сарычев), наиболее последовательно представленная в последнем произведении «Бедный рыцарь» и сказке-поэме «Пир земли». Центральной идеей натурфилософских построений Е. Гуро Е. Бобринская считает мотив искупления и преображения всего материального мира в процессе его творческого переживания и открытия красоты в мельчайших его элементах: «Интуитивное проникновение в логику традиционных натурфилософских построений стало для Гуро основой ее своеобразной "религии" красоты, в которой христианская идея спасения, искупления и жертвы реализуется через искусство и творчество»¹⁸.

Анализируя религиозный опыт Е. Гуро, Е. Успенски также утверждает, что «религиозный контекст ее творчества полигенетичен», но основан на личном духовном переживании. Не последнее место в становлении религиозной концепции Е. Гуро автор отводит общекультурной ситуации в России рубежа XIX – XX веков: научным открытиям и философским течениям, с которыми писательница была знакома. Истоки религиозного знания Е. Гуро исследовательница видит в учении Н. Кульбина о наличии жизни в неодушевленных предметах, в теории панпсихизма Лейбница, идее В.С. Соловьева о безусловной любви-единстве, в Евангелиях, учении Иоакима Флорийского о трех веках, соответствующих трем ликам Святой Троицы. Таким образом, вера Е. Гуро, делает вывод Э. Успенски, носит неконфессиональный характер и может быть определена как экуменическое

христианство, вбирающее идеи буддизма и язычества. Заметный след в убеждениях Е. Гуро, по мнению исследовательницы, оставили теософские и антропософские учения, особенно работа Р. Штейнера о Х. Розенкрейце, образ которого Э. Успенски соотносит с воздушным юношей Вилли из повести «Бедный рыцарь»¹⁹.

Объектом исследования О. Тарасенко становятся доминирующие мотивы радуги, воды, камня (кристалла) в живописи Е. Гуро и М. Матюшина. Подчеркивая единство живописи и литературы в творчестве Е. Гуро, исследовательница считает, что в ее образах естественно зафиксированы архетипы, составляющие внутреннюю форму произведений, и явлена их духовная наполненность. Именно радуга, вода и кристалл становятся первообразами, воплощающими совершенство формы и игру цвета. О. Тарасенко устанавливает связь этих мотивов с культурными традициями: неоплатонизмом, средневековой философией и идеями В. Соловьева, Е. Трубецкого, П. Флоренского²⁰.

По мнению Д.В. Сарабьянова, в творчестве Е. Гуро «<...> совмещались и живописные и поэтические опыты, находившиеся в тесной зависимости друг от друга. Она сама иллюстрировала ею же написанные книжки»²¹. Искусствовед полагает, что на рубеже XIX – XX веков художественные опыты Е. Гуро сближают ее с неопримитивистами; впоследствии, «отталкиваясь от натуральных впечатлений, в своих рисунках и акварелях Гуро шла к преодолению предметности, но сохраняла не только природные реминисценции, но и природную основу своих лирических образов»²².

В статье «"Лучезарная суть" Елены Гуро и пути органического развития» С. Бирюков рассматривает значение личности и творчества Е. Гуро в контексте ее влияния на окружающих поэтов и художников-новаторов. Самыми близкими по духу людьми для Е. Гуро С. Бирюков считает В.

Хлебникова и Б. Эндера. Именно со смертью Е. Гуро, по мнению С. Бирюкова, что-то распалось во взаимоотношениях членов кубофутуристической группы «Гилея», в деятельности которой принимала участие писательница. Творческий метод Е. Гуро таков, по утверждению С. Бирюкова, что «<...> она и в живописи и рисунке была поэтом», «ей как бы даже и не нужны были слова, она и жизнь строила по принципам поэзии»²³. Затрагивая проблему жанрового определения поэзии и прозы Е. Гуро, исследователь отмечает ее «излюбленный и постоянно варьировавшийся» жанр – лирический фрагмент, который не является каким-либо отрывком, а отражает весь мир, существующий в неразрывной цельности, не куски действительности, а «слепок Божественного бытия».

Н. Башмакова также уделяет внимание творческому методу писательницы и утверждает, что она сознательно использует прием экзозондирования окружающей природной среды с целью распознать и передать посредством своего творчества предметный мир. При этом исследовательница приходит к выводу, что городское пространство в поэтике Е. Гуро предстает как среда замкнутая, гулкая, сковывающая и отражающая свет и звук, соотносимая с ящиком-шарманкой; в отличие от нее, мир природный являет собой пространство открытое, поглощающее звуки – глухое. Отсюда поэт как бы находится меж миров, на границе между светом и не-светом, звуком и его отсутствием, то есть в пространстве поэтического «домира» или «замирья»²⁴. Во второй части работы, посвященной поэтике Е. Гуро, Н. Башмакова устанавливает влияние финской среды и природы Карельского перешейка на поэтическую палитру писательницы и отмечает, что вся дачная местность воспринимается ею как переходная, пограничная. Анализируя художественное наследие Е. Гуро (в том числе записные книжки, зарисовки и наброски), Н. Башмакова отмечает существующие в ее

творчестве отклики на финские культурные модели. Так, например, звукосочетания финской речи воспринимаются Е. Гуро как часть пейзажа, в частности, впечатление о них переданы в стихотворении «Финляндия». В итоге, исследовательница высказывает мнение, что Е. Гуро свободно пользуется финскими темами в соответствии со своим творческим замыслом²⁵.

В статье «В пространстве "до мiра"» Н. Башмакова рассматривает проблему соотнесенности времени и пространства в культуре русского авангарда и приходит к выводу, что в этот период заостряется переживание сдвигов в духовной картине мира, в частности, иным становится подход к вечному и преходящему, к видам и свойствам времени вообще. В этом контексте творчество Е. Гуро (художественное и поэтическое) предстает как «желание проследить путь творения, заглянуть в творящее начало, в утробу Земли-Матери»²⁶ и, по мнению Н. Башмаковой, переходит в религию Земли, в жертвоприношение себя ей. Мысли исследовательницы, таким образом, перекликаются с точкой зрения В.А. Сарычева и Е. Бобринской, выделившими в мировосприятии Е. Гуро особый, мистифицированный взгляд на природу.

На основе некоторых духовно-пластических тенденций в сфере художников русского авангарда А. Повелихина выявляет «органическое» направление, у истоков которого, по ее мнению, находилось творчество Елены Гуро и Михаила Матюшина (именно их она называет «ключевыми фигурами»), тем самым отводит ведущее место наследия Е. Гуро в искусстве русского авангарда). «Целостное Органическое мировоззрение предполагает синтез человека и Природы, его нерасчлененность с ней»²⁷, - утверждает исследовательница, свидетельством чему оказывается художественный опыт

Е. Гуро с ее умением внимательно вслушиваться и вглядываться в окружающий мир.

Исследуя сущность Органического направления в русском авангардном искусстве начала XX века, В. Ракитин называет именно творчество Е. Гуро как «первый росток» нового наряду с работами В. Хлебникова²⁸. Д. Боулт рассматривает художественные поиски Е. Гуро (а также эксперименты М. Матюшина, Бориса, Марии, Ксении и Георгия Эндеров) в контексте освоения синестезии художниками и поэтами, стремившимися увеличить зрительные, слуховые и осязательные способности организма так, чтобы возник единый комплекс восприятия²⁹.

Неизвестные материалы о творчестве Е. Гуро, хранящиеся в фонде РО ГММ (изобразительные работы, фотографии, рукописи, тетради прозаических и поэтических этюдов, до конца не расшифрованных), предлагаются к рассмотрению Е.Ю. Иньшаковой. Исследовательница приходит к выводу о значении личности Е. Гуро как «некоего эмоционального, связующего звена в цепочке коммуникативных связей культуры русского авангарда»³⁰. Соотнося ее живописные работы с поэтическими и прозаическими текстами, Е.Ю. Иньшакова считает, что Е. Гуро «<...> пыталась не только отразить реальные картины окружающей действительности, но и воплотить в своих литературных опытах ощущения пространства, широты и мощи мира, его независимость от человека и, одновременно, гармоничной и таинственной власти над ним»³¹.

Н. Гурьянова, анализируя творчество Е. Гуро в контексте русского авангардного искусства начала XX века, отмечает яркую субъективность и «непохожесть» наследия писательницы, проявившуюся в тонком чувстве природной органики, естественной музыкальности, почти болезненной интуиции, духовной кроткости. Исследовательница определяет

художественный метод Е. Гуро как «замкнутую систему», в которой в полной мере выразилась насущная проблема эпохи – стремление к синтезу и универсальности. Особенностью художественного метода Е. Гуро Н. Гурьянова называет искусство явить настроение, сам процесс творчества, при этом исследовательница отмечает важность внутреннего развития поэтессы (интуитивное сознание, созерцание) при отсутствии значительных внешних событий в ее жизни. В поэзии и живописи Е. Гуро испытала, по мнению Н. Гурьяновой, влияние символистов: А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Врубеля, Борисова-Мусатова, а также метода художников объединения «Мир искусства» (Е. Поленовой, М. Якунчиковой), которые изначально ориентировались на культуру Германии и скандинавских стран, в частности, Финляндии (что было связано с общим увлечением в России на рубеже XIX – XX веков шведской, норвежской, скандинавской живописью). Н. Гурьянова замечает в произведениях Е. Гуро интерес к народной сказке, мифологии, средневековому эпосу Севера; отмечает способность писательницы «играть» в предмет с целью проникнуть в его суть, познать «душу» вещей. Исследовательница приходит к выводу об определенном влиянии идей и личности Е. Гуро на взгляды членов объединения «Союз молодежи» периода 1910 – 1914 годов³². В работе «"Бедный рыцарь" и поэтика алхимии: феномен "творчества духа" в произведениях Елены Гуро» Н. Гурьянова высказывает предположение, что идея «творчества новой жизни» была «предсказана» деятельностью Е. Гуро, незавершенная форма фрагментарных эскизов, записок, писем которой отразила текучий процесс самого творения. Исследовательница отмечает эклектичный характер взглядов Е. Гуро, совмещающий черты пантеизма, мистицизма, православия, протестантизма, ницшеанства³³.

В научном издании «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» творческая манера Е. Гуро определяется как единство двух соразмерных и неделимых элементов – литературы и живописи: «Пожалуй, только опыт Гуро среди ее соратников и современников дает чистый вариант такого гармоничного соединения»³⁴. Анализируя особенности художественного метода Е. Гуро, авторы исследования отмечают влияние на ее творческую индивидуальность «скандинавского бума» в России начала XX века (увлечение литературой и живописью Севера), поэтики и живописи символизма, идей Ницше. Учитывая эклектичный характер творчества Гуро, «проявляющийся в способности свободно обращаться с идейными и философскими течениями ее времени», авторы ставят творчество Гуро вне школ и направлений; жанровая специфика созданных ею текстов, обладающих текучей структурой, выражает сам процесс творения и различные иррациональные, неоромантические, антипозитивистские идеи.

Вышеназванные исследователи, таким образом, рассматривая творчество Е. Гуро в контексте русского авангардного искусства, тем не менее отводят ее наследию особое место, указывая в качестве отличительных свойств художественного мира писательницы единство живописных и поэтических опытов, синтетичный характер ее философских и религиозных воззрений, отразивших духовные искания культурного сознания Серебряного века, выразившиеся как в стилистической манере, являющей органичный синтез элементов символизма, импрессионизма и футуризма, так и в своеобразной жанровой структуре произведений Е. Гуро.

Вторая группа научных материалов, посвященных творчеству Е. Гуро, ограничивается рамками анализа отдельного произведения или некоторых текстов писательницы; исследовательский интерес обращен в основном к

книгам, опубликованным после смерти Е. Гуро, – «Небесные верблюжата» и «Бедный рыцарь».

Вопросам мотивного строения «Небесных верблюжат» посвящена статья М. Йованович³⁵. М. Цимборска-Лебода ставит проблему соотношения в творчестве Е. Гуро эротики и этики на основе анализа дневников писательницы, эпистолярного наследия и незаконченной повести «Бедный рыцарь», в которой она выявляет поликультурный контекст произведения³⁶. Е. Тиришкина исследует православную традицию в повести Е. Гуро «Бедный рыцарь», обращаясь к апокрифическим памятникам³⁷. В контексте поиска новых способов постижения действительности на рубеже XIX - XX вв. В. Гехтман делает попытку определить точку зрения Е. Гуро и М. Матюшина на соотношение «знания» и «веры» на основе текста «Бедный рыцарь»³⁸. Рассматривая генезис и структуру этого произведения, З.Г. Минц указывает на романтическое начало в повести, младосимволистскую традицию и на связь с футуризмом³⁹.

Без внимания, в итоге, остается первая книга Е. Гуро «Шарманка», заслуживающая отдельного исследования не только в контексте становления творческой манеры писательницы, но и как произведение, отразившее литературные и мировоззренческие поиски в культуре рубежа XIX – XX веков.

К третьей группе научных работ, касающихся изучения наследия Е. Гуро, относится сравнительный анализ некоторых текстов писательницы и перекликающихся с ними произведений других поэтов и философов.

И. Лоцилов сопоставляет художественный мир Елены Гуро и Николая Заболоцкого⁴⁰, поэтическую систему Е. Гуро и В. Хлебникова сравнивает В. Терёхина⁴¹. Ю.Б. Орлицкий, анализируя «Из книги невидимой» А. Добролюбова и «Небесные верблюжата» Е. Гуро с точки зрения

композиционной организации, приходит к выводу о «прозиметрической» структуре двух произведений (цикле сменяющих друг друга прозаических и стихотворных отрывков)⁴². В. Гехтман соотносит книги Е. Гуро «Бедный рыцарь» и «Tertium organum» П.Д. Успенского и выявляет некоторые переключки в текстах и мировоззрении обоих авторов⁴³. Т.Л. Никольская прослеживает влияние творчества Е. Гуро на последующее поколение поэтов, приводя в качестве примера поэзию Ады Владимировой, Марии Шкапской, Бориса Эндера и Александра Туфанова⁴⁴. В статье «Слово и изображение в творчестве Е. Гуро и А. Крученых» Е. Бобринская выявляет некоторые мотивы, «возникающие на пересечении поэтического и изобразительного искусства кубофутуристов», в частности, воплощение образа будущего в их творчестве⁴⁵.

Итак, все исследователи художественного мира Е. Гуро подчеркивают творческую индивидуальность писательницы и сходятся во мнении, что в ее произведениях отразились различные стилевые тенденции искусства рубежа XIX – XX веков, но их удельный вес, роль и значимость определяется по-разному. На «переходный» характер творчества Е. Гуро указывают Н. Харджиев, Е. Ковтун, В.Н. Топоров, отмечая влияние на ее творческую манеру эстетических установок символизма, импрессионизма, футуризма. В.Ф. Марков, считая Е. Гуро зрелым и интересным художником слова, также замечает отголоски в наследии писательницы достижений поэтов-символистов (в частности, А. Белого и А. Блока), утверждая, что только в контексте изучения русского импрессионизма можно выявить место Е. Гуро в литературном процессе. Между тем, Л.В. Усенко приходит к однозначному выводу об импрессионизме как этапе движения к реализму в творческих исканиях Е. Гуро. С авангардным искусством связывает новаторство поэтессы Г. Айги, органическую поэтику в ее творчестве рассматривают А.

Повелихина, В. Ракитин, Д. Боулт. На полигенетичный характер мировоззрения Е. Гуро, на ее стремление к синтезу различных стилевых тенденций указывают Е. Успенски, Н. Гурьянова, авторы исследования в труде «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», М. Цимборска-Лебода, З. Минц, Е. Бобринская. По мнению последней, а также В.А. Сарычева и Н. Башмаковой, Е. Гуро обращается к мифологии земли, создавая собственную мистическую концепцию восприятия природы. На единство поэзии и живописи как основу художественного метода писательницы указывают О. Тарасенко, Д.В. Сарабьянов, С. Бирюков.

Несмотря на проявленный в последние годы интерес исследователей к художественному миру Е. Гуро, далеко не все его стороны изучены в полной мере. Наибольшее внимание в настоящее время привлекают «Небесные верблюжата» Е. Гуро и ее незаконченная повесть «Бедный рыцарь», в то время как сборник «Шарманка», опубликованный в 1909 г. и вторым изданием вышедший в 1914 г., после смерти писательницы, до сих пор не становился предметом отдельного, специального, всестороннего рассмотрения. Отсутствие целостного анализа первой книги Е. Гуро в контексте культурной ситуации рубежа XIX – XX вв. обуславливает актуальность обращения к ее раннему произведению, так как «Шарманка» дает возможность проследить истоки творческой манеры писательницы, определить направление ее развития, своеобразно увязанное с философско-эстетическими исканиями эпохи. Мировоззренческие «прорывы» и стилевые эксперименты Е. Гуро позволяют увидеть в ее творчестве отблески всех направлений и течений художественной жизни Серебряного века. Интерес к мистическим учениям сближает творчество Е. Гуро с протосимволистами (А. Добролюбов, И. Коневской); принципы организации текстов частично перекликаются с «симфоническими» экспериментами А. Белого, образной

системой пьес А. Блока; приемы воссоздания картины мира посредством фиксации мимолетного впечатления соотносят метод Е. Гуро с импрессионистической манерой; стремление обнаружить «душу» как в предметной, так и в природной сферах бытия определяют поиски органичности в окружающей жизни; словесные эксперименты, поэтика сдвига позволяют заметить элементы авангардистской эстетики; внимание к вещным деталям сближает ее с акмеизмом. В настоящее время не высказаны точки зрения исследователей творчества Е. Гуро на близость ее к акмеистам, что усиливает актуальность и проблемность обращения к наследию писательницы и в этом ракурсе, тем более, что «Шарманка» Е. Гуро непосредственно отсылает к «Старой шарманке» И. Анненского. Анализ многогранного художественного мира писательницы, находившейся в эпицентре напряженных философско-эстетических исканий эпохи, способствует более глубокому и полному постижению сложного литературно-художественного процесса, теоретически значимому проникновению в природу переходных явлений.

Новизна исследования заключается в том, что впервые предлагается целостный анализ «Шарманки». Произведение определено автором как сборник рассказов, хотя состоит из четырех разделов, объединяет разнородные художественные тексты и отличается жанрово-стилевой пестротой и разнообразием, провоцирующим ряд исследователей говорить о его эклектичности. Однако, думается, что «Шарманку» можно рассматривать как законченное, целостное произведение, воплощающее сложно организованную художественную концепцию. В качестве важнейшего объединяющего компонента в книге выступает пространственно-временной континуум, что позволяет исследовать возможности хронотопа как циклообразующего фактора, поскольку во всех частях сборника

прослеживается художественное претворение городского и пригородного пространств в соотнесении с календарным и суточным ритмами, скрепленных системой сквозных мотивов, включающих широкий культурный контекст, ориентированный на достижения предшествующих эпох. Показательна роль хронотопа, организующего художественный мир произведения как совокупность взаимопроникающих, подчас полярных элементов бытия посредством слияния с музыкально-лирической стихией. Подтекстовые и сверхтекстовые связи в разделах книги дают возможность представить многостороннее наследие Е. Гуро в качестве определенного «кода» эпохи, стремившейся к синтезу во всех сферах культуры, в том числе и в искусстве. Новизну диссертационной работы обуславливает также довольно широкое введение архивных материалов, ранее не использовавшихся, в частности, неизданной пьесы сестры Е. Гуро Екатерины Низен «Освобождение земли», неопубликованных рисунков к ней Е. Гуро, чернового драматургического эскизного наброска «Вечер».

Цель научного исследования - выявить единство художественного мира «Шарманки», составленной из разнородных текстов, и изучить, как достигается эта целостность; показать, в частности, поэтику хронотопа как циклообразующего компонента, рассмотреть подтекст и сверхтекст как отражение идей культурного синтеза Серебряного века, определить семантическое наполнение и структурную роль музыкальных образов, в частности мотива шарманки, давшего название всей книге и, значит, играющего роль объединяющего начала. Сформулированные цели предполагают решение следующих задач:

- Представить целостную картину мира «Шарманки» Е. Гуро в контексте литературного процесса рубежа XIX – XX вв.

- Рассмотреть художественные принципы пространственно-временной организации в текстах первой самостоятельной книги Е. Гуро.
- Выявить элементы подтекстовой и сверхтекстовой структуры хронотопа в сборнике «Шарманка».
- Проследить содержательно-структурную роль музыкальных мотивов и принципов в эмоционально-смысловом пространстве сборника.

Объектом исследования является первая самостоятельная книга Е. Гуро «Шарманка», не переизданная (после 1914 года) до настоящего времени, выражающая целостную художественную идею и представляющая собой циклическое образование.

Теория и методология исследования опирается на теоретические концепции М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, М. Л. Гаспарова, В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Г. Н. Поспелова, В. Н. Топорова, Б. В. Томашевского, Б. А. Успенского и других исследователей.

Многообразие возможностей анализа пространственно-временной организации художественного мира произведения определяет комплексный подход к ее изучению, включающий историко-культурные, структурные, типологические, лингвистические и интертекстуальные методики, а также привлечение элементов семиотической и герменевтической интерпретации текста.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество Е. Гуро представляет синтез различных стилевых тенденций, отражающий особенности культуры рубежа XIX – XX вв., что сближает поэта с такими фигурами, как ранний Б. Пастернак, А. Ремизов и др.
2. Книга «Шарманка» представляет собой эстетическую целостность, своеобразный цикл, воплощающий мозаичный, раздробленный и в то же время единый художественный мир.

3. Важнейшим циклообразующим фактором в названном сборнике является пространственно-временная организация, выстраивающая координаты художественного мира.
4. Установка культуры рубежа XIX – XX вв. на синтез искусств находит отражение в поэтике Е. Гуро, включающей в сложную речевую организацию сборника многосторонне представленное музыкальное начало.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в общих вузовских курсах по истории русской литературы XX века, поэтике художественного цикла, при разработке спецкурсов и семинаров по творчеству Е. Гуро, изучении особенностей культуры рубежа XIX – XX вв.

Апробация работы. Материалы и результаты диссертации обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и теории литературы Московского государственного открытого педагогического университета им. М.А. Шолохова, служили основой докладов на научных конференциях в МГОПУ им. М.А. Шолохова: «Культура – Образование – Педагогика искусства» (Москва, 2002), «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (Москва, 2002, 2003, 2004), «На рубежах эпох: стиль жизни и парадигмы культуры» (Москва, 2004), «Пастораль как стиль жизни и модус искусства» (Москва, 2004), в Московском городском педагогическом университете: «VIII Виноградовские чтения» (Москва, 2004) и др. Основные положения диссертации нашли отражение в шести публикациях.

Структура и объем работы.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, приложения и списка литературы.

В первой главе «Творчество Е. Гуро в контексте философско-эстетических исканий эпохи» рассматриваются отклики современников о личности Е. Гуро, месте ее творчества в искусстве начала XX века, анализируются критические отзывы о литературном наследии Е. Гуро и ее художественной манере из периодических изданий того времени. Впервые устанавливаются аналогии между фигурой Е. Гуро и главной героиней неопубликованной пьесы «Освобождение земли» Ек. Низен, отражающей мировоззренческие пути обеих сестер на фоне исканий Серебряного века, что помогает уточнить идеологические и эстетические установки Е. Гуро в новом контексте и в особом ракурсе.

Вторая глава «Художественный мир книги Е. Гуро "Шарманка"» посвящена исследованию принципов организации художественного мира «Шарманки», воплотившего авторскую концепцию органического единства бытия, выявлению циклообразующей функции хронотопа в четырех разделах сборника (проза, «Мелочи», стихи, пьесы), а также рассмотрению лиризации и музыкальности в книге, пронизывающих все ее части и способствующих ее глубинному единству.

В заключении приводятся основные выводы диссертационной работы.

Такая структура диссертации позволяет наиболее последовательно решить поставленные перед исследованием задачи.

Общий объем диссертации – 192 стр.

Список литературы включает 265 наименований.

ГЛАВА 1. Творчество Е. Гуро в контексте философско-эстетических исканий эпохи

1.1. Личность и творчество Е. Гуро в оценке современников

Недолгий расцвет творчества Елены Генриховны Гуро, рано ушедшей из жизни (1877 – 1913), приходится на период смены стилевых тенденций в искусстве рубежа XIX – XX веков: литературный и живописный символизм в России начала XX столетия постепенно теснится искусством авангарда. В культуре этого времени отчетливо выделяется установка на синтез различных видов искусства (театра, музыки, живописи, поэзии), что является универсальной тенденцией эпохи: «Художественный синтез принадлежит к числу таких общих для серебряного века особенностей», «Художественный синтез - явление, по самой природе своей "предрасположенное" к выходу за пределы собственно литературного материала»¹. Так, М. Врубель создавал иллюстрации к трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери», «Фаусту» Гёте, «Герою нашего времени» М. Лермонтова, участвовал в создании декораций для опер «Тангейзер» Вагнера, «Гензель и Гретель» Гумпердинка, «Сказка о царе Салтане» и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Для оперы «Снегурочка» М. Врубель создал цикл скульптур: «Мизгирь», «Купава», «Лель», «Царь Берендей». Отголоски творчества художника можно заметить в поэзии А. Блока, обратившегося к теме Демона. А. Бенуа создал иллюстрации к сказкам Э.Т.А. Гофмана и произведениям А.С. Пушкина, работал над декорациями к балетным постановкам («Петрушка» И.Ф. Стравинского). М.В. Добужинский иллюстрировал столь разные по направленности словесные тексты, как сатирический журнал «Жупел» и «Белые ночи» Ф.М. Достоевского; работал

над оформлением спектаклей Каунасского театра в период пребывания в Литве.

Творческие связи художников и писателей-символистов в дальнейшем продолжали укрепляться. Л.С. Бакст, К.А. Сомов и М.В. Добужинский посещали вечера Вяч. Иванова; московские художники сблизились с В. Брюсовым и А. Белым. Многочисленные портреты писателей, выполненные художниками объединения «Мир искусства», подтверждают тесное сотрудничество литераторов и живописцев (например, портреты А. Белого, З. Гиппиус, написанные Л.С. Бакстом, изображения Вяч. Иванова, А. Блока, Ф. Сологуба, М. Кузьмина, М.В. Добужинского, созданные К.А. Сомовым).

Символисты, стремясь к художественному синтезу, уделяли большое внимание музыке, считая её наиболее эмоциональным из всех видов искусства. М. Чюрлёнис, будучи не только живописцем, поэтом, но и композитором, создавал свои картины по законам музыки и давал им соответствующие названия («Весенняя соната», «Соната солнца», «Морская соната», «Соната пирамид»), в начале XX века А. Белый издает литературные «Симфонии».

Синтетизм, возникший в искусстве в результате взаимовлияния живописных опытов и поэтической практики, а также сложность и разнообразие процессов, происходивших на рубеже XIX – XX вв. в культурной жизни России, естественным образом отразились на творчестве Е. Гуро, что способствовало формированию особого художественного мира писательницы, включившего элементы различных стилевых тенденций Серебряного века России.

О мировоззрении Е. Гуро и ее отношении к жизни можно судить по впечатлениям современников и единомышленников писательницы. Наиболее полные воспоминания о художнике и поэте Елене Гуро, ее творческой

манере, сфере интересов, этапах становления мастерства - как поэтического, так и живописного, а также о круге общения оставил ее муж, друг, сподвижник Михаил Матюшин. Он познакомился с Е. Гуро в 1900 г. в мастерской художника Я. Ционглинского, которую она посещала во время учебы в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге. Именно в классе Я. Ционглинского, по мнению М. Матюшина, на рубеже XIX – XX веков проводились живописные эксперименты и разрабатывались новые принципы формы и цвета². Впервые увидев Е. Гуро, «маленькое существо самой скромной внешности», М. Матюшин обратил внимание на ее «незабываемое» лицо, в котором «был вихрь напряжения, оно сияло чистотой отданности искусству»; никогда он не замечал «такого полного соединения творящего с наблюдаемым». Впоследствии, видя Е. Гуро за работой, М. Матюшин всегда поражался «напряжению ее ищущих глаз» (С. 312). По мнению М. Матюшина, Я. Ционглинский очень ценил талант Е. Гуро, но сама она всегда сомневалась в своих силах.

Покинув студию Я. Ционглинского, в 1906 г. Е. Гуро и М. Матюшин перешли в частную школу Е. Званцевой, где занимались под руководством мастеров модерна М. Добужинского и Л. Бакста. Возможно, именно влияние Л. Бакста способствовало возникновению в литературных текстах Е. Гуро (в частности, в книге «Шарманка») образов, связанных с состоянием полета, оторванности от земли, преодоления ее притяжения. Мотив утраты устойчивости, опрокидывания, полета, позднее реализованный в живописных полотнах М. Шагала, также учившегося у Л. Бакста (1907 – 1909)³, в творчестве Е. Гуро можно рассматривать как предощущение потери стабильности в мире, а также как стремление парить, оторвавшись от земли, преодолев ее тяготение, что вело и к символизации, и к обращению к поэтике сдвига, характерной для авангарда.

Детство и юность Елена Гуро провела в деревне Новоселье Псковской губернии и очень рано, будучи восьмилетней девочкой, начала рисовать и записывать свои впечатления. Много позже, гуляя с ней, М. Матюшин всегда поражался ее контакту с природой. По обыкновению она держала тетрадь и карандаш, шла, смотрела, рисовала и записывала. Когда она смотрела или слушала, ее интеллект воспламенялся, глубоко проникая в окружающее. «Она как бы знала "тайны" вещей и умела переводить их в слово и рисунок» (С. 312 – 313). Каждый год ранней весной Е. Гуро уезжала из «каменного кармана» города в деревню, возвращаясь лишь поздней осенью.

Она не пропускала ничего нового, что появлялось в литературе как в России, так и за границей, в частности, из Франции ею были выписаны книги Вьеле-Гриффена и Верхарна. М. Матюшин в воспоминаниях подтверждает: «В магазине иностранной литературы заведующий француз Сабатье, которого я знал, спросил меня: - Как Верарен? О Верхарне он не имел никакого понятия» (С. 314). Е. Гуро была знакома с И. Коневским и А. Добролюбовым (о чем также вспоминал М. Матюшин), а переклички на идейном и структурно-формальном уровнях между произведениями последнего и текстами Е. Гуро подтверждаются сопоставительным анализом⁴.

Е. Гуро высоко ценила произведения А. Блока, особенно «Стихи о Прекрасной даме» и пьесы, а также «Симфонии» А. Белого, изучала его работы по теории стиха. При анализе книги «Шарманка» действительно намечаются определенные параллели между лирической драмой «Балаганчик» и пьесой Е. Гуро «В закрытой чаше»; заметны также отзвуки «симфонических» идей и жанрово-стилевых экспериментов А. Белого в организации повествования названного сборника.

Влияние творческой установки группы «Мир искусства», в которую объединились петербургские живописцы-символисты, а в одноименном

журнале впоследствии сотрудничал А. Белый, также отразилось на художественном методе Е. Гуро. В частности, в книгах писательницы проявился интерес к культуре скандинавских стран, финскому фольклору; кроме того, сборник «Шарманка», иллюстрированный автором, оформлен в традициях «Мира искусства»: орнаментализм и стилизация, которые восхищали Е. Гуро в работах Е. Поленовой и М. Якунчиковой (входивших в Абрамцевский кружок), воплотились в этой книге. В одном из писем к М. Матюшину писательница упоминает об интересе к орнаментальной живописи («Занимаюсь срисовыванием цветов и отчасти их стилизацией»⁵), а в статье о выставке работ П. Поленовой, которую Е. Гуро писала для журнала «Мир искусства» (№ 7 – 8, 1903) и которая не была в нем опубликована, она выражает свое восхищение манерой художницы, особенно ее работами из цикла «стилизованные цветы»: «Здесь каждый орнамент – картина. Это дивная музыка, положительно – симфонии в красках! <...> Тут самые причудливые сплетения рисунка, самые фантастические сопоставления красок. <...> Дверь с ромашистыми очертаниями косо расположенного по бокам орнамента украшена и зверями, и ветками, наверху орнамент рассыпается звездами. С одной стороны семья филинов, с другой – кошка»⁶. Подобный принцип оформления литературных произведений (плетение рисунка; растительный орнамент, состоящий из россыпи звезд, ягод, цветов, складывающийся в художественном тексте в некий ковер) использован Е. Гуро в сборнике «Шарманка».

Впервые Е. Гуро выступила в печати в 1904 г., выполнив иллюстрации к «Бабушкиным сказкам» Жорж Санд, а ее литературный дебют состоялся в «Сборнике молодых писателей» (1905), где был напечатан рассказ «Ранняя весна». Первая книга Е. Гуро – «Шарманка» – была издана в 1909 г., но этот опыт публикации довольно большого произведения оказался неудачным,

поскольку через год все экземпляры в нераспакованном виде были возвращены распространителем автору. Несмотря на это, по замечанию М. Матюшина, «Шарманку» любили А. Блок, А. Ремизов, Л. Шестов, эта книга пленила их силой «душевного импрессионизма», как определил сборник О. Дымов (С. 315).

В том же году по просьбе сотрудницы журнала «Русская мысль» В. Малахиевой-Мирович Е. Гуро прислала в редакцию для печати одно из своих стихотворений, но оно не было опубликовано. В 1909 г. Е. Гуро пригласили участвовать в «Литературно-художественном альманахе издательства "Прибой"», для которого она сделала эскизы издательской марки, заставок, концовок и титульного листа, а также рисунки к стихотворению А. Блока «Своими горькими слезами...», тогда же состоялось их личное знакомство. Они виделись и беседовали только один раз, встретившись у А.П. Иванова, однако «глубокий» мучительный разговор, носивший, по замечанию М. Матюшина, характер своеобразного экзамена для Е. Гуро, надолго запомнился обоим: «... Гуро обладала творческим разумом, и я видел, как Блок долго не мог от нее оторваться. Все присутствовавшие заинтересованно смотрели на нее и Блока, делая вид, что беседуют друг с другом» (С. 319). Разговор продолжился на улице, а в дневнике А. Блока осталась запись: «Гуро достойна внимания»⁷; именно А. Блоку поэтесса отправила свою книгу «Осенний сон», которую он в ответном письме назвал «красивой»⁸. После смерти Е. Гуро М. Матюшин, «зная, как высоко ценит» ее творчество А. Блок, вручил ему книгу писательницы «Небесные верблюжата».

А. Блок и Вяч. Иванов пытались привлечь Е. Гуро к сотрудничеству в своих поэтических сборниках, но оно не осуществилось. Впоследствии Н. Асеев, имея в виду участие Е. Гуро в коллективных выступлениях кубофутуристов-будетлян, дал такую характеристику этому событию: «<...>

И недаром Вяч. Иванов – хитроумный и прекраснодушный философический обоснователь теории символизма – приветствовал Е. Гуро как восходящее светило русской литературы – думал льстивыми речами заманить её в свой богоискательский стан. Но душа Елены Гуро, обладавшая чуткостью дикого журавля, не пошла в этот питомник прирученных птиц, лишь по весне мечтающих о полете на заживевших крыльях, и всегда была с теми, чьи звенящие крики звали человечество в небо вечного полета по голубой неизвестности»⁹.

Е. Гуро увлекалась не только произведениями символистов, но и русским фольклором. Благодаря В. Малахиевой-Мирович, состоялось знакомство Е. Гуро с А.М. Ремизовым, книгу «Посолонь» которого она высоко ценила за поэзию языческих обрядов, обожествляющих природу; но и А. Ремизов также отмечал Гуро как интересного писателя (С. 319).

По воспоминаниям М. Матюшина, Е. Гуро необыкновенно сильно чувствовала как музыку, так и слово, и цвет: «С любовной осторожностью проникала она в сложные процессы роста, движения, свертывания, угасания, разворачивания клубка самой разнообразной земной ткани. Гуро говорила: "природа любит внимательных", т.е. только им открывает свои тайны» (С. 313). Наблюдая за Е. Гуро, М. Матюшин отмечал, что она никогда не рисовала пером, а работала только кистью, при этом достигала иногда китайской изощренности в технике своих рисунков, которые словно растут, подобно движению всего живого в природе.

В 1909 г. Е. Гуро с М. Матюшиным присоединились к группе художников Н. Кульбина и выступили на устроенной им выставке «Импрессионисты», где познакомились с В. Каменским. Н. Кульбин, по мнению М. Матюшина, одним из первых начал пропагандировать новое искусство в России: «Кульбин был прежде всего декадент 90-х годов <...>.

Но ему безусловно принадлежит честь первого в Петербурге выступления с молодыми художниками, которым он проложил дорогу» (С. 316). Вскоре состоялась встреча Е. Гуро с Давидом и Владимиром Бурлюками, и вместе с В. Каменским те стали бывать в доме М. Матюшина и Е. Гуро. «Наши новые друзья братья Бурлюки, у которых была репутация озорников и "хулиганов", ничего не боящихся и никого не щадящих, в присутствии Елены Гуро становились вдумчиво сосредоточенными. Гуро ненавидела всякое эстетическое кривлянье, от нее веяло творческой напряженностью такой силы, что Бурлюки сразу прониклись к ней уважением» (С. 315). По утверждению М. Матюшина, живописные работы Бурлюков, представленные на выставке «Венок – Стефанос», могут считаться началом кубофутуризма.

В конце 1909 г. Е. Гуро и М. Матюшин покинули группу Н. Кульбина по причине несогласия с его художественной позицией и организовали кружок с целью проведения выставок – «Союз молодежи», но поступающий материал их не устроил, поэтому они отказались от руководства и передали его Л. Жевержееву.

В начале 1910 г. Е. Гуро и М. Матюшин познакомились с В. Хлебниковым, образ которого, по мнению Матюшина, Е. Гуро воплотила в книге «Небесные верблюжата». В доме Матюшиных бывал С. Мясоедов, о нем упоминает М. Матюшин как об оригинальном уме; Екатерину Низен (сестру Елены Гуро), также часто бывавшую в их доме, он характеризует как одаренную писательницу. Как следует из воспоминаний М. Матюшина, все собиравшиеся на Лицейской, горячо спорили о новых путях в искусстве, о возможности его обновления. В результате был создан сборник «Садок судей», в котором приняли участие молодые художники и поэты: В. Хлебников, Е. Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Ек. Низен, С. Мясоедов, А. Гей.

Одним из достижений футуризма в литературе стало утверждение особого подхода к поэтическому слову, выдвижение новых принципов творчества и создание заумного языка, декларированного в предисловии к сборнику «Садок судей II», подписанном Е. Гуро вместе с В. Маяковским, В. Хлебниковым, Давидом и Николаем Бурлюками, Ек. Низен и оформленном М. Ларионовым, Н. Гончаровой: «1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам <...>. 2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике. 3. Нами осознана роль приставок и суффиксов. <...> 10. Богатство словаря поэта – его оправдание»¹⁰. Заявленная в манифесте футуристов установка на свободу словообразования находит отражение в поэтике Е. Гуро через эксперименты в области создания неологизмов; писательница пользуется уменьшительно-ласкательными суффиксами, в результате новые слова предстают в качестве образцов детского языкового творчества.

Итак, Е. Гуро занимала активную творческую позицию в культурной жизни России начала XX века: с интересом следила за всем новым, что появлялось в этот период в литературе и живописи, посещала художественные студии и принимала участие в собраниях молодых поэтов, в организации творческих объединений. Поддерживая связи с поэтами-символистами, Е. Гуро сотрудничала и с футуристами-«будетлянами», вместе с ними намечая новые пути в искусстве.

В 1912 г. была издана следующая книга Е. Гуро «Осенний сон» с авторскими рисунками и обложкой, имевшая большой успех. Часть тиража Е. Гуро переслала в санаторий с целью ненадолго отвлечь людей от страданий и болезни, поскольку глубоко верила в целительную силу искусства. В марте 1913 года некоторые поэты-футуристы группы «Гилея» (В. Хлебников, В.

Маяковский, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюки, Б. Лившиц) вместе с Е. Гуро и М. Матюшиным вновь присоединились к «Союзу молодежи» для совместной работы и выпустили третий номер журнала с одноименным названием.

На устроенном «Союзом молодежи» в Троицком театре диспуте в марте 1913 г. Н. Бурлюк в завершение должен был прочитать стихотворение Е. Гуро «Ветрогон, сумасброд, летатель...», но не сделал этого, что сильно расстроило Е. Гуро, не ожидавшую получить «пощечину от своих». С этого времени продолжавшаяся болезнь писательницы стала быстро развиваться, спровоцированная в том числе активной работой по изданию коллективного сборника, напряженными беседами с новыми знакомыми. В конце апреля 1913 г. Е. Гуро скончалась в Уусикиркко на даче в Финляндии. Задуманный при жизни Е. Гуро сборник «Трое» с участием В. Хлебникова и А. Крученых оказался посмертным, посвященным ее памяти, иллюстрации к нему были выполнены К. Малевичем. В этом же году состоялась посмертная выставка живописи и графики Е. Гуро, имевшая, как отмечал М. Матюшин, большой успех, где П. Филонов высоко оценил работы Е. Гуро. Публикация незавершенного произведения «Бедный рыцарь», подготовленная сестрой Е. Гуро – Ек. Низен и М. Матюшиным, состоялась значительно позднее, чем предполагалось: в 1917 г. М. Горький предложил издать последнюю книгу Е. Гуро, но в тот год это не получилось.

В память о Е. Гуро М. Матюшин на протяжении нескольких лет в годовщину ее смерти осуществлял постановку пьес по произведениям писательницы в виде спектаклей или музыкально-литературных вечеров, устраивал выставки ее живописных работ¹¹. Начав вместе с Е. Гуро в 1911 г. изучать новое измерение художественной реальности, в 1920-е гг., в период преподавания в Академии художеств в Петербурге М. Матюшин создает теорию расширенного смотрения «ЗОР-ВЕД» (зрение + ведание). Слово

отвечая на заданный в прошлом Еленой Гуро вопрос «почему в каждом глазу отражается предмет, а мы видим его один, а не два»¹², М. Матюшин записывает во введении к статье «Опыт художника новой меры»: «Чувство пространства есть знание форм и умение по малейшим признакам интуитивно свести и рассредоточить в одну точку все многообразие различных видимостей. <...> Сознание расширяется благодаря расширяющемуся движению по всей периферии сетчатки с большей или меньшей интенсивностью. <...> Надо учиться новому умению смотреть (разом на 180 градусов в настоящих трех измерениях)»¹³. В заключение статьи М. Матюшин приводит цитату из рукописи Е. Гуро «Бедный рыцарь»: «О всех вещах надо знать только самое важное, а не тьму уничижающих их подробностей»¹⁴.

В 1920 г. М. Матюшин написал статью «Памяти Елены Гуро (ретроспективная картинка футуризма с натуры)», в которой отводит ведущее место ее творчеству в формировании нового художественного метода: «Я увидел, как из хижины Глана (Гамсун) под прелестные звуки "Шарманки" Гуро выскочила "Землянка" и заплясала. Вблизи стоял Хлебников и помахивал в такт своими "Грустинами"»¹⁵. Далее по тексту последовательно возникают образы тех поэтов и художников, которые были знакомы с Е. Гуро (А. Крученых, В. Маяковский, В. Каменский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц, Л. Жевержеев и др.). Иронически описывая ситуацию в искусстве начала XX века, М. Матюшин первое место отводит творчеству Е. Гуро, которое, по его мнению, явилось началом развития новых идей.

Конечно, М. Матюшину как очень близкому человеку трудно было сохранить полную объективность. В критике же сложилась неоднозначная оценка творчества Е. Гуро и ее роли в художественной жизни начала XX века. После смерти писательницы в 1913 г. А. Ростиславов в статье

«Неоцененная» (газета «Речь») писал: «Обидно до боли, когда сходят в могилу совершенно неоцененными, почти незамеченными при жизни выдающиеся и прекрасные дарования»¹⁶. Факт замалчивания ее имени А. Ростиславов видит в отсутствии в биографии Е. Гуро пицци для иронических и высмеивающих цитат. Главной особенностью дарования поэтессы автор статьи считает исключительную ее способность по-своему выражать ту силу любви к природе, которая ею владела, и называет особенностью творческой манеры Е. Гуро интимность, заставляющую чувствовать теснейшую связь физических ощущений очарования природой с самой глубиной душевной жизни: «Она как бы соприкасалась с потусторонним миром и черпала свое душевное богатство из неведомых источников»¹⁷.

В статье «Выставка Союза молодежи» в той же газете (ноябрь, 1913 г.) А. Ростиславов характеризовал «очень привлекательные» живописные работы Е. Гуро как выполненные в стиле деликатного реализма¹⁸. Э. Спандиков в 1919 г., говоря о живописном творчестве Е. Гуро на посмертной выставке (статья «Елена Гуро»), замечает, что живопись – именно та сторона таланта Е. Гуро, которая не может быть высказана словами¹⁹. А. Закржевский в статье «Елена Гуро (к годовщине смерти)» в «Вечерней газете» 1914 г. называет основой ее творчества «любовь ко всему, вопли души, не нашедшие слов, сны безумия, подобные видениям Врубеля, Чюрлёниса»²⁰.

Н. Венгров в журнале «Современник» (1914), анализируя книги Е. Гуро «Осенний сон», «Шарманка», «Небесные верблюжата», также отмечает в ее строках «много интимного, неуловимо тонкого, чего нельзя часто повторять, что надо беречь только для себя»²¹. Словарь Е. Гуро Н. Венгров наделяет эпитетами «светлый, чистый, смелый», который бесконечно варьируется в легкие и радостные образы; правда, которая чувствуется за словом, по мнению автора, искренняя, а не «слащавая». Тем не менее, критик

отмечает наличие «ненужного», «лишнего» в книгах Е. Гуро, например, образ Дон Кихота.

Откликаясь на отзывы критиков, М. Матюшин в своих дневниковых записях спорит о сущности творческого метода Е. Гуро и высказывает замечания о неправде «интимизма» писательницы: «Это не интимизм, это трагедия тела, не выдерживающего высших колебаний нового сознания. Этого драгоценного дара Бога, отдающего тайну достойному <...> расширенные границы сознания через невидимое к видимому. Через горе, радость, любовь. Широко обнявши сразу весь мир. Отразивший невидимое ясно, осязаемо в реальное. Глубокое страдание любви, открывши путь из неведомого в познанное»²².

В. Ходасевич в статье «Елена Гуро. Небесные верблюжата» (1915) отмечает лишь внешнюю близость писательницы движению футуристов, основанную на молодом возрасте и непризнанности: «Она полна ветра и свободы, они – унылы и духовно немощны»²³. В приемах письма Е. Гуро В. Ходасевич видит «очень уж много влияния симфоний А. Белого и некоторых стихов А. Блока»²⁴, что, по его мнению, не позволяет говорить об исключительной новизне ее творчества, но он не отрицает несомненного дарования поэтессы, которое не успело оформиться, потому и трудно судить о его масштабе.

В «Очарованном страннике» 1914 г. В. Ховин характеризует поэзию Е. Гуро как поэзию материнства, а книги писательницы – как молчаливые молитвы, обеты, полные светозарной радости и тоскующей печали. Вся ее творческая жизнь, по мнению В. Ховина, «жертвоприношение», а песни – «горячие обеты». Быть такой, как Е. Гуро, «слиянной с миром», может только большой поэт, так как только он может оживить души вещей: «на ласку ее нежно ответила лаской душа мира»²⁵, – считает критик. Трепетная сила Е.

Гуро заключается в том, что невозможно определить, о чем она говорит: о нежной кисти руки или веточке.

Он же (В. Ховин) в статье «Ветрогоны. Сумасброды. Летатели» («Очарованный странник», 1916 г.) характеризует Е. Гуро как «радостную в ясновидении своем», бегущую от отвлеченных и общих понятий, обезличивающих мир и вещи, стремящуюся к конкретному, к проникновению внутрь предмета, к слиянию с его индивидуальной природой, в постоянной, непрерывной творческой изменчивости, текучести жизни. Определяя творческую манеру Е. Гуро, В. Ховин считает, что это и не реализм, и не символизм: «Елена Гуро действительно сумела взглянуть миру в глаза и действительно почувствовала душу его. И случилось чудо постижения, чудо интуиции. <...> в творчестве ее нет посяганий на то, чтобы быть чем-то большим, чем поэт – претензий на жречество»²⁶. Автор статьи отмечает у Е. Гуро порывную детскость, искренность ребенка, предоставленного в детской самому себе, «душевную вскрытость».

Н. Асеев в 1920 г. в статье, посвященной Е. Гуро, утверждает, что ее творчеству принадлежит первое место как по времени выступления, так и по чистоте, ясности и верности обетам нового искусства, поборницей которого она была всю свою недолгую жизнь. «Хрупкая и прозрачная поверхность ее прозы похожа на тот весенний ледок, что так звонко и восторженно звенит под ногой жизни, пробуждающейся и ликующей, новой и яркой, еще не расцветшей, но уже остро дающей чувствовать свои победные шаги, поступь которых так звонко подчеркивает эта звенящая так грустно и весело остроигольчатая звездистая предвешняя хрупь»²⁷, - писал Н. Асеев, отмечая влияние творчества Е. Гуро на целый ряд уже признанных интереснейших поэтов, в частности, В. Маяковского и В. Каменского.

Кроме критического анализа творчества Е. Гуро, сохранились воспоминания людей, близко ее знавших, тех, с кем она тесно сотрудничала. В посмертно изданном сборнике «Трое» авторы (В. Хлебников и А. Крученых) в предисловии отдали дань творчеству Е. Гуро: «Душа ее была слишком нежна, чтобы ломать, слишком велика и благостна, чтобы враждовать даже с прошлым, и так прозрачна, что с легкостью проходила через самые уплотненные явления мира, самые грубые наросты установленного со своей тихой свечечкой большого грядущего света. <...> Вся она, как личность, как художник, как писатель со своими особыми потусторонними путями и в жизни и в искусстве – необычайное, почти непонятное в условиях современности, явление»²⁸.

Давид Бурлюк, хорошо знавший Е. Гуро, посвятил большую статью ее памяти («Елена Генриховна Гуро», 1919 г.), где утверждал, что имя Е. Гуро не забывается поклонниками изящной литературы, если понимать ее как охрану литературных традиций, любовь к слову и стремление к стилю. Созданное Е. Гуро, по мнению Д. Бурлюка, «равно бесценно для Сокровищницы Новой Русской Литературы», но писала она не «для улицы», не для заработка, а отдаваясь внутреннему влечению, которое искало выхода из «кельи души ее», то беря в руки кисть, то бросая слова, соединенные между собой законами поэзии или прозы. Е. Гуро не боялась жизни, вспоминает Д. Бурлюк, она не уклонялась от наиболее «уличных» тем, которые, «пройдя сквозь призму ее скромного "я"», приобретали особый налет. Обращаясь к миру, считает автор статьи, Е. Гуро «всегда остается существом-ребенком, в ней звучит всегда прекрасная струна вечно женственного, его нежности, грациозной улыбчатости»²⁹, которая проявляется в каждом штрихе, оставленном «ее узкой тонкой рукой»; «Гуро так была ответна нежности, разлитой повсюду вокруг в природе, ею

созданной, что с нежной улыбкой примирения, не иначе, принимает она жизнь»³⁰.

С Борисом Эндером Е. Гуро познакомилась в 1911 г., именно его портрет дан в авторских иллюстрациях к книге «Осенний сон», считает Н. Харджиев³¹. Личность Е. Гуро и ее художественный метод оказали такое сильное влияние на Б. Эндера, что он на протяжении всей жизни вспоминал о ней в своих дневниковых записях. В 1954 году Б. Эндер пишет: «Путь мой полон ясности и любви <...>. Я начал его в дни встречи со святым (не в религиозном смысле) человеком (насквозь современной Еленой Г.) в 1911 году и продолжаю во второй половине двадцатого века без нарушений и отступлений»³²; в 1958 г.: «Я отправился к Гуро, чтобы родиться поэтом <...>. Как будто не я к ней пришел, а она явилась мне с благой вестью как архангел»³³.

В. Хлебников считал писательницу близким по духу человеком. После ее смерти, обращаясь к М. Матюшину, В. Хлебников писал: «Горе Ваше и Ваша утрата находят во мне отклик; образ Елены Генриховны многими нитями связан со мной»³⁴.

Об уважительном отношении В. Маяковского к Е. Гуро, вместе с которым она выступала на первом диспуте о новейшей литературе в 1913 году, свидетельствуют воспоминания Н. Добычиной: «Если Маяковский из этих людей кого-нибудь уважал, это были – Гуро <...> Бурлюк и Хлебников <...>. Когда Гуро читала стихи, как он поправлял, как он спорил! Он всегда видел перед собой товарища <...> Маяковский никогда бы не подошел к женщине, если бы не был убежден, что с нею можно говорить. <...> Как с равными Маяковский разговаривал только с Гуро, Хлебниковым, Розановой»³⁵. Мнение В. Маяковского о творчестве Е. Гуро зафиксировано в записях М.В. Эндера: «<...> Так Маяковский говорил, что наиболее интересен

ему поэт – Елена Гуро»³⁶. Именно В. Маяковский познакомил А.М. Горького с её произведениями.

Личность Е. Гуро как всесторонне увлеченного человека открывается в воспоминаниях О.К. Громозовой, упоминавшей о желании Е. Гуро дружить с Лидией Гоби, «но та ее не принимала, так как считала ее художником – идеалистом, чужой для себя революционера»³⁷, однако все-таки давала ей иногда поручения: отнести нелегальную литературу, передать что-нибудь на словах. «Лена выполняла, хотя это ей было трудновато ввиду слабого здоровья и чрезмерной чувствительности организма», - вспоминала О.К. Громозова³⁸.

В 1920-е гг. было образовано издательство «Верблюжонок», где печатались сборники А. Владимировой, Д. Петровского, Н. Венгрова – тех поэтов, которые пытались в своем творчестве развить мотивы поэзии Елены Гуро.

Итак, все современники писательницы отмечают обаяние ее личности и высокий творческий потенциал, однако неоднозначность выводов о методе Е. Гуро вызвана следующими особенностями ее художественной манеры. Литературные и живописные произведения, созданные ею, несмотря на оригинальность, индивидуальный почерк и свой особый мир, перекликаются в чем-то с творческими исканиями других поэтов и художников (идеями А. Белого, образной системой А. Блока, художественным видением М. Чюрлёниса, словесными экспериментами футуристов, неомифологическим пантеизмом А. Ремизова, а также В. Хлебникова и пр.). Поскольку Е. Гуро в связи с ранней смертью не успела выразить себя в полной мере, то ее творчество несёт печать влияния различных стилевых тенденций рубежа XIX – XX веков. Однако текучесть, переходность ее творческой манеры, как представляется, не только знак исканий одаренной, но не до конца

выговорившейся натуры. Это и знамение времени, рождавшего художественные эксперименты, призванные отразить особое видение мира, не укладывавшиеся до конца в рамки одного из течений, многомерное, пульсирующее, исполненное космизма, предощутившее четвертое измерение и направленное к его постижению, познанию. В сферу этих интуиций втягивались и символистские озарения, и футуристические наития, и импрессионистическая зыбкая проникновенность. Не случайно так трудно определить принадлежность к тому или иному течению не только Е. Гуро, но и А. Ремизова, раннего Л. Пастернака, иных художников, чутко улавливавших ритмы природы, вселенной и стремившихся найти особый художественный язык для их воплощения в искусстве.

1.2. Елена Гуро и Екатерина Низен: грани судьбы и творчества

В архивном фонде РГАЛИ (Ф. 134, Гуро Елена Генриховна) хранится неопубликованная проза Екатерины Гуро, старшей сестры Елены Гуро, выступавшей в печати под псевдонимом Екатерина Низен. Вместе с Михаилом Матюшиным она осуществила полную публикацию книги Е. Гуро «Небесные верблюжата» и подготовила к изданию ее незавершенную повесть «Бедный рыцарь». О значении сестры в жизни и развитии Елены Гуро вспоминал впоследствии М. Матюшин: «Они были связаны большой дружбой до самого конца жизни Елены Гуро. Беседуя, они понимали друг друга "на лету"»³⁹.

Сестер Гуро сближали также общие творческие интересы: в 1910 г. Е. Низен принимала участие в создании сборника «Садок судей I» наряду с другими членами кружка Е. Гуро и М. Матюшина (В. Хлебниковым, В. Каменским, Д. и Н. Бурлюками, С. Мясоедовым), где представила рассказы «Детский рай» и «Праздник»⁴⁰.

Вместе с Е. Гуро (а также с В. Маяковским, В. Хлебниковым, В. Лившицем, Давидом и Николаем Бурлюками и А. Крученых) Ек. Низен подписала предисловие к сборнику «Садок судей II», где выступила с лирической прозой «Пятна». В 1913 г. М. Матюшиным была издана работа Глеза и Метценже «О кубизме», перевод которой был осуществлен Ек. Низен.

В пьесе Ек. Низен «Освобождение земли» одним из прототипов главной героини – Магдалины - стала Е. Гуро. Никогда не публиковавшаяся пьеса отразила не только важные грани социокультурной ситуации в России начала века, но и мировоззренческие искания обеих сестер, переживавших все, что происходило в стране, остро реагируя на эпохальные события, шедших то сливающимися, то расходящимися путями к чаемому

освобождению земли, человека, мира. Обращение к этому произведению может приоткрыть новые стороны – личностные и творческие - Е. Гуро, переданные через восприятие близкой, родной души и в то же время остранные, поскольку в данном случае перед нами не мемуары, не документ, а художественное произведение.

Хранящаяся в архиве пьеса представляет собой машинопись с авторскими правками и с оригинальными рисунками Елены Гуро, выполненными тушью и вклеенными в рукопись. Точная дата создания пьесы неизвестна, но можно предположить, что она была написана до 1917 года, поскольку Ек. Низен за революционную деятельность была сослана в Вятку и в дальнейшем не занималась литературным творчеством. Вероятнее всего, пьеса была написана еще при жизни Елены Гуро или даже при ее непосредственном участии в создании замысла пьесы и подготовки ее к печати (постановке), о чем свидетельствуют принадлежащие ей рисунки-иллюстрации к тексту. Но пьеса могла быть написана и позднее 1913 г. (после смерти Е. Гуро), а ее рисунки, в таком случае не связанные непосредственно с этим конкретным замыслом, были просто подобраны Ек. Низен в качестве заставок к началу действий.

В то же время на то, что рисунки скорее всего создавались специально для пьесы «Освобождение земли», указывает их соотнесенность с текстом. События второго действия происходят в «теплый день ранней весны. Заброшенный угол городского сада. Камни, мусор, старая скамейка. Налево в просвет между соснами бледная даль, как бывает видно с высокой горы. Солнце. Через забор справа видна далеко улица; ряд небольших домов»⁴¹. На рисунке Е. Гуро, использованном для оформления сцены, изображена уходящая вдаль улица; с правой стороны за низкой изгородью тесно стоят невысокие домики; слева между деревьев пустая скамейка; на переднем плане

камни (См. приложение). Определить изображенное время года с точностью невозможно, но отсутствие листвы на деревьях указывает на то, что это может быть как поздняя осень, так и ранняя весна. В архивном фонде Гуро среди черновых записей стихов и прозы, датированных 1905 – 1906 годами, встречается похожий рисунок: тот же ряд домов справа, уходящая вдаль улица; отсутствует камень на переднем плане, на его месте изображена скамейка, а вместо деревьев, создающих впечатление аллеи городского сада, нарисованы фонарные столбы⁴².

На другом рисунке Е. Гуро, использованном для оформления третьего действия, показана слева часть комнаты с креслом и балконной дверью, к которой ведут две ступени; справа – балкон (См. приложение). Эффект нахождения на некоторой высоте создается изображением крыш нескольких домов справа от балкона и вершинами елей, занимающих пространство горизонта. Ек. Низен следующим образом описывает место действия: «Сцена поделена пополам. Налево комната второго или третьего этажа, с стеклянной дверью и двумя ступеньками на балкон. Справа балкон и вершины елок; между ними внизу мокрые, красные крыши усадебных построек и тихое осеннее небо» (41, Л. 25). Действие четвертое начинается в «абсолютной темноте». «Слышно, как шумит дождь и ветер и хлещутся ветви» (41, Л. 65). Рисунок Е. Гуро здесь лишен конкретности: изображены то ли волны, то ли тучи, но определенно передано настроение волнуемых стихийных сил, что соотносится с содержанием действия и состоянием душевного смятения главной героини (См. приложение).

Обобщенность рисунков Е. Гуро, напоминающих декорации, позволяет предположить их возможную предназначенность не только для иллюстрирования, но и для сценического воплощения пьесы «Освобождение земли» при ее подготовке к публикации или постановке. Во всяком случае

машинописное оформление произведения подтверждает вероятность подобных планов. Сцены, изображенные Е. Гуро, могли подсказывать художественное решение отдельного действия пьесы, поскольку место событий, а значит, и декорация не меняется на протяжении одного действия. В городском саду, согласно авторской ремарке, «на скамейке сидят старый часовщик, сектантка и тихий человек. <...> Прислонясь к дереву стоит Ульмар. При поднятии занавеса разговор продолжается» (41, Л. 16). На протяжении всего действия персонажи уходят со сцены, возвращаются, но все события развиваются на фоне обозначенного пейзажа. В течение третьего действия декорация также не меняется: «Магдалина, завернувшись в белую шаль, сидит на ступенях, ведущих на балкон. <...> Она прислонилась головой к стеклу и смотрит на небо. На полу книга. Мысли ее близкие и далекие бродят по комнате; спутываются и расходятся. Немая сцена. В продолжение ее Магдалина сидит и двигается молча. Мысли ее читает за сценой голос; очень ровно и тихо, как будто издали» (41, Л. 25). Затем к Магдалине в комнату входят другие персонажи, и действие пьесы продолжается при тех же декорациях.

Пьеса состоит из четырех действий и интермедии «Праздник Благодарности», расположенной между третьим и четвертым действиями. Время описываемых событий распределено следующим образом: между первым и вторым действиями проходит несколько месяцев, между вторым и третьим – неопределенные два-три года, между третьим и четвертым – около десяти лет. Основные действующие лица пьесы: Магдалина (одна из сектанток), Ульмар (архитектор), Сара (дочь старого часовщика). Кроме этих персонажей в пьесе принимают участие молодые девушки и молодые люди (друзья Ульмара и Сары), сектанты (бывший священнослужитель, тихий

человек), брат Магдалины, его жена Юлия и в последнем действии дети Сары (мальчик шести лет и девочка пяти лет).

Поскольку пьеса никогда не публиковалась и мало кому известна, необходимо передать ее содержание. В пьесе две сюжетные линии. Ведущей является линия главной героини – сектантки Магдалины, проповедующей идею спасения земли посредством духовных усилий и поклоняющейся ей как животворящей материи. В первом действии Магдалина окружена несколькими последователями, разделяющими ее идеи, но в обществе друзей Ульмара и Сары сектанты остаются непонятыми и вынуждены покинуть дом, в который были приглашены для изложения своих взглядов. В начале второго действия рядом с Магдалиной оказываются отец Сары и ее жених Ульмар. Последний, заинтересовавшись идеями о земле как живом организме, готов следовать за сектанткой, оставив свою невесту. Сара недоумевает, в чем источник притягательности Магдалины, и ревниво обвиняет ее в каком-то особом, колдовском воздействии на своего жениха.

За прошедшие между вторым и третьим действиями два-три года Магдалина сильно изменилась. Ее мысли, далекие и близкие, блуждающие по сцене, напоминают ей о счастливом детстве, проведенном в дачном доме: «Ты была очень веселая прежде... ужасно веселая и счастливая, потому что все тебя здесь любило. <...> И от твоего смеха на дворе даже крыши казались ласковыми и веселыми» (41, Л. 27). Размышляя о предыдущих годах, проведенных с Ульмаром, Магдалина приходит к выводу, что счастья они ей не принесли: чувства Ульмара охладели, и он лишь использует ее присутствие рядом с ним, ее исключительную внутреннюю энергию, чтобы продолжать творить, в чем и признается Магдалине при встрече. Понимая, что любовь к ней прошла, Магдалина отказывается от дальнейших отношений с Ульмаром. Брат Магдалины, который тоже живет в загородном

доме, бесконечно жалуется на нехватку денег и собирается продать дом. Покупатель, появившийся в комнате Магдалины, интересуется, насколько она больна, и проявляет к ней интерес. Из контекста разговора персонажей понятно, что Магдалину все считают душевно нездоровой. Как бы в подтверждение этого мнения Магдалина начинает разговор о духах, живущих повсюду, подразделяет их на добрых земных (своих) и жадных и обвиняет людей в служении вещам с их мелкими, гадкими душонками. В результате все присутствующие утверждаются в мнении о неизлечимости Магдалины. Сара, не забыв Ульмара, приходит к Магдалине с просьбой освободить его от влияния секты и вернуть ей.

К моменту четвертого действия проходит около десяти лет. Магдалина живет в доме вместе с Ульмаром и Сарой, у которых двое детей в возрасте шести и пяти лет. Секта Магдалины получила официальный статус партии, которую она номинально возглавляет, но Ульмар предлагает ей отказаться от этого по причине ее продолжающейся душевной болезни. Магдалина не возражает и с нетерпением ждет прихода доктора, обещавшего ей лекарство. Из контекста пьесы становится ясно, что Магдалина, чувствуя себя одинокой, решила уйти из жизни, но осталась при своих убеждениях и продолжает верить в доброту земли и духов, ее населяющих, а не в партийных функционеров и практиков.

Вторая сюжетная линия пьесы дополняет и конкретизирует первую, поскольку отражает процесс трансформации идей Магдалины в политическую платформу общества «Освобождение земли». Обе сюжетные линии берут начало в первом действии: в сцене спора о путях изменения России, ее будущем, о необходимости развития рабочего движения, когда Магдалина со своими идеями спасения земли оказывается не понятой молодыми гостями Сары и Ульмара. Эта линия сюжета снова

актуализируется в интермедии «Праздник Благодарности», посвященной описанию благотворительного собрания общества «Светлое будущее», являющегося попечителем колонии для малолетних преступников. Идеи изменения общественной жизни через воспитание «корней» социума (то есть детей), как выяснилось, были реализованы десять лет назад (как раз тогда, когда Магдалина присутствовала на собрании молодых людей, описанном в первом действии). Декларированная «Светлым будущим» деятельность во благо человечества в итоге не оправдывает изначальную цель общества: «не залечивать только язвы настоящего», «строить светлое будущее, отыскивая всюду семена его»; основатели «льстили себя надеждой уберечь посреди ужасов разрушения старого строя маленький светлый и неприкосновенный островок, нравственно здоровый и нравственно солидарный, из которого должно было вырасти новое общество, новое государство». Председатель пафосно заявляет на собрании, что «наш маленький островок растет и крепнет. Понемногу идеи, выдвинутые им, пускают свои корни, во все поры современного общества проникают, пропитывают его собою и... оздоравливают. <...> Для нас это явилось тогда новой концепцией эволюции общества, красивой и светлой верой. <...> Не разрушать, а оздоравливать» (41, Л. 52).

В действительности, «оздоровление» общества, воспитание молодого поколения, а именно детей бедняков («если уж оздоравливать, то самые корни общества, нации»), достигалось посредством увеличения количества тюрем для малолетних преступников с целью «перенести их в здоровую атмосферу, создать из них честных граждан, приучить к труду». Гордостью Председателя становится сеть образцовых тюрем, колоний и приютов, которыми покрыты почти полторы смежные губернии. «Несмотря на некоторые неизбежные ошибки», цель общества – «предупреждать нравственную заразу в молодом

поколении и поднимать падших» (41, Л. 52). В результате первоначальная идея об улучшении социального устройства общества становится фарсом, пиком которого явился Праздник Милосердия, проводившийся регулярно и считавшийся лучшим днем в году, когда весь город покрывался флагами и цветами. В этот день благополучные дети посещали тюрьмы и колонии, раздавали игрушки и платья. Конфликт возник, когда воспитанники колонии вместо праздничного ответного концерта устроили маскарад, обличающий пороки опекунов, в частности, воровство и продажность, что повергло в ужас попечителей. Очередное собрание посвящено выяснению обстоятельств этого неожиданного происшествия, в результате вскрывается ряд нарушений: в качестве воспитания и наказания детей в колониях применяются плетки, голодовки, карцер. Наличие беспорядков в колонии Заведующий связывает с общим брожением в городе, с деятельностью недавно открытого отделения общества «Освобождение земли», члены которого передавали в колонию книги через воспитателя Петрова, служившего там с момента ее создания (десять лет). Петров утверждает, что дети выходят из колонии нравственно и духовно мертвыми, а должны чувствовать в себе человека: «гордость человека, красоту человека», - повторяет он слова Магдалины. Заседание заканчивается беспорядком, переходящим на улицы города. Попытка обновления общества, как следует из деятельности объединения «Светлое будущее», оказывается утопической.

Из содержания пьесы ясно, что Магдалину стараются отстранить от руководства партией, поскольку ее мистические речи не отвечают современным требованиям общества. Понимая это, она решает уйти из жизни, но остается при своих убеждениях и продолжает верить в доброту земли и духов, ее населяющих. Как бы оправдывая самоубийство, Магдалина замечает: «Нельзя пережить себя. Потерять себя... Это последнее, что я могу

сделать очень хорошего и очень красивого. И для земли, которую я люблю» (41, Л. 71). Добровольная гибель Магдалины символизирует тупиковый путь реализации ее мечты, хотя мысли о красоте как сущности мира используются Ульмаром в качестве основы для платформы созданной им политической партии.

В пьесе, таким образом, находят отражение реальные идеологические споры в России начала XX века, связанные с мыслью об обновлении жизни. В процессе разбирательства на попечительском совете объявляется о существовании конкуренции, в частности, о появлении общества «Новое Будущее» (скорее всего, предлагающего программу активного социального переустройства) и филиала партии «Освобождение земли» (развивающей мистические идеи Магдалины).

А.В. Вислова, характеризуя культурное сознание рубежа веков, отмечала, что сам дух того времени был пропитан революционностью, множество противоположных идей создания нового человека объединялись в едином потоке жажды обновления. В качестве подтверждения этой мысли исследовательница цитирует письмо Г.В. Чичерина к М. Кузмину, где излагается понимание эпохи с точки зрения профессионального революционера: «... наше время – такое же время клокочущих буйных зародышей нового человечества, как время первых веков христианства или реформации. Переоценка ценностей. Одна область тебе близко знакома, это есть твоя область – новое искусство, хвалы земле, некая мистика, новый, более интенсивный человек. Другая область – будто бы противоположна первой, будто бы чужда ей и далека от нее: это область социального искания нового человечества. И тут клокочут зародыши, и в контрастах, и в калейдоскопе метаний, крайностей, великолепных прозрений – что-то рождается. Тебе эта область абсолютна чужда по природе... Но я хочу только

обратить твое внимание на то, что и в этой области – муки рождения нового человечества. Будто два параллельных потока – духовно аристократическое новое искусство и демократическое социальное движение»⁴³. Неожиданное отношение к синтезу как характерной черте культуры рубежа XIX – XX вв. обнаруживает И. Минералова в духовных исканиях того времени: «Так, интересующая нас эпоха характеризовалась резкой поляризацией в духовной сфере. С одной стороны, в эти предреволюционные годы произошел характерный взрыв атеистических умонастроений. И активно пропагандировалась (в основном в марксистской литературе) материалистическая картина мироздания. С другой стороны, это годы взлета разнообразных религиозных исканий. В основном подразумеваются теософия, антропософия, гностицизм, толстовство и т. п. формы "богоискательства", еретические с точки зрения православно-христианской церкви»⁴⁴. Таким образом, и утонченное искусство Серебряного века, и социальное движение, закончившееся революцией, оказываются звеньями одной исторической цепи, разными сторонами сложного потока действительности и сознания.

Остановимся подробнее на основной линии, показывающей жизненный путь Магдалины. Между идеями главной героини пьесы «Освобождение земли» и образно-смысловой системой ряда произведений Е. Гуро существуют определенные параллели и переклички, позволяющие глубже понять ее мировоззрение, жизненную концепцию и творческий метод. По мнению одного из героев пьесы - доктора, «созерцательный пантеизм и мистика» (41, Л. 76) наполняют финальные речи Магдалины. Напомню, что мистические настроения в последнем произведении Е. Гуро З. Минц характеризует как «пантеистическое мирозерцание, мистицизм, иррационализм»⁴⁵. На наличие связи между образом Магдалины и Еленой

Гуро указывает и внешнее сходство персонажа и поэтессы. Сектантка, как следует из авторской ремарки, «маленькая и тихая, и так не похожа на других» (41, Л. 76). Е. Гуро - «маленькая болезненная женщина, но ее дух силен, он дисциплинирован», - вспоминал в 1919 году Давид Бурлюк⁴⁶. По мнению Н. Бромлей, в Елене Гуро заключена «истинная святость»⁴⁷.

Магдалина проповедует любовь к земле и целью своей жизни провозглашает служение ей: «Я ее всю люблю... Вот эти бугры из-под снега, мох, камни, - все, одним словом <...>. Всю, как она есть. ... <...>. Иногда я представляю ее себе издали: большую, мягко-бархатную, зеленоватую, голубую, теплую и тихую; и всегда в солнце, всегда залитую, затопленную солнцем! Нет я не могу Вам объяснить... Вы не поймете, что это за восторг! <...> Мы верим в себя потому что, и в красоту верим, и в жизнь, и в землю» (41, Л. 17 – 18). Героиня пьесы свято верит в творческое начало земли: «Все живое растет из ничего. Это тайна живого! И нарастает и постоянно нарастает все живое! Весь мир нарастает, вся жизнь» (41, Л. 17).

В творчестве Елены Гуро мощно звучит тема служения земле; ей свойственно опозитизированное восприятие таинственной земной жизни и вера, что оно внятно каждому человеку, желающему проникнуть в загадки творчества природного мира. Именно заблудившийся в лесу поэт внимает окружающей его природе и оказывается вовлеченным в священное действие жизни земли, скрытой от невнимательных и незаинтересованных глаз: «Земля моя! Тысячи существ радостно роют тучные темные глубины твои, полные корней и слитков, они ни разу не вспомнили об отдыхе и дневном свете, потому что исполняли свое предназначение, - твою волю, они промолчали всю жизнь в восторге от твоих неразгаданных никем еще тайн, забыв, что могли говорить и петь <...>. Взгляд ищущего вызывает из корневищ мшистых камней теплые жизнью существа, с теплым дыханием и улыбкой»⁴⁸.

В земле, по мнению Е. Гуро, заключена творческая сила поэта: «Возьмите комочек черной земли, разведите его водой из дождевой кадки или из канавки, из этого выйдут прекрасные стихи. Но главное, если хотите увидеть чудо, наклонитесь к самой земле и смотрите в самую теплую землю, и все прекрасно устроится»⁴⁹. Преисполненная любовью к земле, Магдалина говорит: «Запах ее люблю, люблю ее трогать, люблю, когда она липнет на руках. Вот... Вот... (растирает комочек земли на ладони). <...> Удивительный запах» (41, Л. 17).

Для Магдалины земля одушевлена: «Мне часто в детстве казалось, как это я топчу ее ногами, живую? <...> Чтобы иметь право только ходить по ней, понимаете, только касаться ее – надо уже солнцем быть, красотой!! <...> Но люди запутались. <...>. Их оторвали потому что от земли, от этой тихой, живой земли» (41, Л. 17). И в текстах Е. Гуро земля наделена человеческими качествами, одушевлена; она может быть «млеющей в вечернем, возрождающем упоении» (49, С. 102), умеет «говорить с милым огорчением» (48, С. 51) и испускать лучи «нежные и ласковые, и влажные, как пух» (48, С. 51). По мнению Ек. Бобринской, в контексте культуры начала XX века Е. Гуро разрабатывает особую мифологию земли, проникнутую мистицизмом⁵⁰.

Героиня Ек. Низен, Магдалина, видит спасение человечества в возвращении к истокам жизни на земле: «Нас всех оторвали от земли. Понимаете? От свободной, отдельной, своей жизни <...>. Мы должны опять найти нашу землю» (41, Л. 18); «Мне приходится, видите, большею частью жить в больших городах, - и это такая тоска! Потому что там нет настоящей земли – живой, громадной, вот как здесь... Просто подставка для их домов и фабрик, - потому что надо же на чем-нибудь строить... Для меня и в этом тоже оскорбление земли» (41, Л. 17).

Идея спасения земли, воодушевляющая Магдалину, у Е. Гуро связана с образом главного героя Вильгельма в повести «Бедный рыцарь», который раскрывает своей матери смысл земного существования: «Но ты должна знать, что и земля есть дух. Он добр, и никогда не называй потому землю юдолью»⁵¹. Проникнув вместе с Вилли в сердце березы, Элиза узнала, что «смысл дерева – сердце и сияние. Сердце соединено с глубиной земли, а ветви принадлежат солнцу и воздуху, то есть небу. Корни повторяют под землей опрокинутое сияние короны – и в этом громадное значение для темной земли. <...> И думала она, что земля – добрый дух»⁵².

Так же и Магдалина, проповедуя веру в духов земли, видит их повсюду: «Есть хорошие духи, - красивые и сильные»; «Мне мои духи сказали <...>. Вон те, с зелеными мордочками. Видишь, вот, по стволам ползут, снизу?» (41, Л. 32, 39). В сказке-поэме «Пир земли» Е. Гуро духи такие же, как и те, которых видит Магдалина: «что-то длинное зеленоватое нежно качалось над бурой глубиной реки» или «лопалась и разворачивалась сырая земля, и солнце лилось туда ручьем, прокаливая сырые комья, и выростали пушистые зеленые существа; ели землю и наслаждались грением солнца» (48, С. 204, 209). В текстах Елены Гуро «духи в светлых одеяниях проходят близко мимо и истаивают», встречается «белокурый, любезного вида, дух», который «прогуливался по небу, меж березами» (48, С. 64, 76). Мотив светлых духов является одним из сквозных в творчестве писательницы, но и Магдалина видит не только зеленых духов.

Духи являются Магдалине также в образе девочек, которых она вызывает для общения с детьми: «Они сегодня совсем белые, как снежинки... И в руках у них по колокольчику – тоже белому» (41, Л. 80). Волшебные девочки-духи рассказывают Магдалине о возвращении к ним царицы, которая была на земле: «ей трудно было жить там <...>. Тогда она взошла на самую

высокую снежную гору, совсем близко к солнцу, и бросилась в пропасть <...>. Ее подхватили духи жизни, светло-зеленые <...>. Во всех пропастях, самых глубоких, самых страшных, живут эти духи. <...> Она очень любила землю. Земля ведь очень красивая <...>. Она хотела, чтобы все на земле было красивым, чтобы не было ничего тяжелого, страшного... Чтобы все люди были красивыми... Она пришла к земле, прижалась к ней и сказала: возьми меня. И у нее никого, никого не было на свете, кроме неба и земных деревьев» (41, Л. 80 – 81). Поэт из сказки Е. Гуро «Пир земли» обращается с такой же просьбой к земле: «Земля моя, скажи мне, что берешь меня себе <...>. Скажи, что я посвящен тебе, что это правда» (48, С. 206).

Определив целью своей жизни служение земле и природе, Магдалина обличает поклонение людей вещам. Согласно ее убеждениям, человечество имеет шанс возродиться, отказавшись от служения материальному, освободившись от его власти. Магдалина видит скаредные гадкие лица вещного мира: «Здесь тоже есть свои духи... И такие жадные, противные <...>. Ты что в этом шкапчике держишь? <...> Посмотри, какое у него гадкое выражение. <...>. А потом они – все эти вещички твои – сговорятся и продадут тебя какому-нибудь нелюбимому человеку. <...> Потому что им уже мало будет одной работницы <...>. Вещи живут, это я вижу, и благоденствуют даже. Вы работаете на них, только и всего... Вот на эти самые стулья, кресла и подушки... Вы посмотрите, Вы посмотрите только, какие у них гадкие, жадные лица. <...> Это они живут, вещи, и распоряжаются Вами, как своим рабочим скотом: как им удобнее. <...>. Вы всюду окружены вещами и их требованиями. Они заботливо передают Вас одни другим – из дома на улицу, с улицы на службу, в клуб... Вы всюду окружены ими, и делаете только то, что они позволяют <...>. А в результате

Вы имеете счастье передать детям в наследство свои болезни и тех же своих жадных идолов. <...> вещи лучше Вас воспитают Ваших детей в покорности и добронравии» (41, Л. 33, 42 – 43).

Е. Гуро, которая видит душу в предметах неживой природы, также иногда наделяет их отрицательной характеристикой. Мерилом негативного или позитивного отношения к вещному миру в концепции поэтессы выступает человек. Если он (как поэт из сказки-поэмы «Пир земли») чутко относится к окружающему его миру, замечает во всем, в том числе и в предметах, живую душу и потому бережно обращается с ними, то и вещи умеют «улыбаться» в ответ и делиться радостным настроением; если же человек перестает видеть душу вокруг себя, то и вещи превращаются в подобие такого человека. Так, и шкаф, и комод становятся свидетелями низменной стороны человеческой жизни: «Он стал бить ее хлыстом. <...> Комнату наполнило самодовольство наказавшего. <...> А мебель кругом рассиделась, расстаяла, осталась на тех же местах свидетельницей. <...> и смотрела удовлетворенно, точно сейчас получила то, чего давно дожидалась. <...> Лампы, окна <...>. От любопытства они отяжелели. <...> Стены жадно смотрели, жаждали унижительного. Наслаждались. <...> Вся строгая мебель мужского кабинета залоснилась каждой медяшкой, впиалась глазами» (49, С. 40 – 41, 46).

Магдалина, прислушиваясь к своим далеким мыслям, вспоминает детство: «А на этом балконе жил король темных облаков, - ночевал иногда. <...> Но когда ты хотела поймать его <...>. А его уже не было. Никогда его нельзя было поймать... Только перила были немножко мокрые. <...> И от твоего смеха на дворе даже крыши казались ласковыми и веселыми... Помнишь, как они улыбались по вечерам? Щурились от яркого неба? Помнишь, какие у них бывали смешные старенькие лица?» (41, Л. 26 – 27).

Эти образы интересны прежде всего потому, что перекликаются со сквозными, наделенными особой ценностной значимостью мотивами Е. Гуро: «Глубоко во всех вещичках притаились их таинственные душонки – и подслушивают мысли: крылечки, столбики, перильца... Глубоко в зеленых листьях притаилась душа старой дранковой крыши, прежняя старая душа, а под самой крышей смеется чердак; интересно – что он поделывает днем. – У него, должно быть, шаловливый глазок» (49, С. 195).

От Магдалины исходит особое вдохновение, энергия ясновидения, вихрь творчества, вся она - «свет и обладание тайной», ее присутствие необходимо окружающим. Ульмар, с которым Магдалина решает расстаться, не может примириться с этой мыслью: «Я не могу без тебя жить <...>. Я работать без тебя не могу. Отдай мне тогда твой мозг, твою душу, твою волю <...>. Мне нечем дышать без тебя. Вокруг тебя особенный воздух, вечный какой-то вихрь возникновения. <...> воздух удачи. <...> "свет и обладание тайной" – помнишь, как этот немецкий идиот говорил про тебя?» (41, Л. 35, 73).

Напомню, что характеристика, данная Елене Гуро ее современниками, (В. Ховиным в статье «Ветрогоны. Сумасброды. Летатели», В. Хлебниковым и А. Крученых в предисловии к сборнику «Трое», А. Ростиславовым в публикации «Неоцененная») соответствует образу Магдалины, созданному Ек. Низен⁵³. В одном из писем О. Громозовой (от 24.07.1912) Е. Гуро пишет: «Мое солнце вернулось как по справедливости. Солнце было свет в царстве духа»⁵⁴. М. Матюшин в дневниковых записях характеризует Е. Гуро как «радость увиденного света, узнанного вечного – непоколебимой дружбы – непреклонной помощи в работе творчества»⁵⁵.

Символика чисел в пьесе Е. Низен и в творчестве Е. Гуро несет определенную смысловую нагрузку. Между вторым и третьим действием

«Освобождения земли» проходит 2-3 года. За это время Магдалина укрепляется в своей вере в необходимости и возможности освобождения духов земли, возрождении человечества через обращение к истинной вере. Не исключено, что, как и для Магдалины, временной период в два-три года наполнен определенной семантикой для Е. Гуро, поскольку он неоднократно встречается в ее произведениях. В третьей части незаконченной повести «Бедный рыцарь», текст которой перемежается дневниковыми записями, героиня в течение такого же времени проходит испытание духа: «три года боролась она против этой вести»; «и случилось после этого через два года, перестала его видеть и не печалилась, верила в его любовь и знала»⁵⁶. В контексте интереса Е. Гуро к оккультизму выбор периода представляется неслучайным.

Приведенные сопоставления показывают наличие параллелей в текстах Ек. Низен и Е. Гуро, позволяющих сблизить мировосприятие героини пьесы «Освобождения земли» - Магдалины и самой Е. Гуро, как оно отразилось в произведениях последней. Учитывая близость сестер Гуро и принимая в расчет текстуальные переключки, вплоть до цитации некоторых образов и мотивов, с большой долей вероятности можно предположить, что в Магдалине Екатериной Низен представлена отчасти и личность, и жизненная концепция Елены Гуро, воплощавшаяся в поэтических, прозаических и изобразительных (живописно-графических) «текстах» писательницы.

Выбор имени героини пьесы «Освобождение земли» отсылает нас к Вечной Книге. Вся деятельность Магдалины-персонажа, связанная с религиозно-мистической сферой, напоминает о Марии Магдалине, последовательнице Иисуса Христа. Магдалина Екатерины Низен, будучи сектанткой, имеет собственную веру, что отличает ее от других персонажей и подчеркивает исключительность героини так же, как и Магдалины из

христианских преданий: именно на нее была возложена миссия возвестить апостолов о воскресении Иисуса.

Как известно, в западной традиции Мария Магдалина отождествляется с Марией, сестрой Марфы. Согласно библейской истории⁵⁷, Марфа, владелица постоянного двора, находилась в постоянных хозяйственных хлопотах, тем самым олицетворяя практичный, деятельный образ жизни. Младшая же сестра Марфы, мечтательная и поэтичная Мария, не сильно ей помогала, чем и заслужила упрек старшей сестры, когда стала слушать речи посетившего их дом Иисуса: «Марфа же заботилась о большом угощении, и, подошедши, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно. Мария же избрала благу часть, которая не отнимется у нее»⁵⁸.

Если предположить, что в образе Магдалины Ек. Низен воплотила основные черты, присущие характеру и мировоззрению своей младшей сестры Елены Гуро, то возникает переключка между парами сестер (библейской и современной): Марией – Марфой и Еленой Гуро – Екатериной Низен, как новая реализация исконной модели двух разных характеров, двух мировосприятий, двух судеб. Учитывая реальный жизненный путь Екатерины Низен, которая недолго занималась литературным творчеством, а пошла по пути политической деятельности, можно провести параллель между образами поэтичной и увлекающейся Марии (Магдалины) из пьесы и созерцающей мир Елены Гуро-поэта. В таком случае восприятие окружающими самой героини и ее учения об освобождении земли как аномалии, безумии может проецироваться на отношение людей здравомыслящих, практических к разного рода мистическим и полумистическим упованиям начала века.

Привлекает внимание созвучие имен: библейских Мария – Марфа, реальных Елена – Екатерина. Мотив двух разных судеб, двух разных мировоззрений вызывает интерес в том числе и у Елены Гуро. В рассказе «Порыв» из сборника «Шарманка» две героини с созвучными именами Эва и Эмма оказываются духовно близки. Сопоставление сюжета пьесы «Освобождение земли» и рассказа «Порыв» представляется обоснованным, так как в текстах присутствует указание на связь между этими произведениями: Магдалина (в контексте соотнесения ее с Еленой Гуро) жизнеутверждающе восклицает: «Все что есть на свете красивого, свободного, радостного, - все солнце, все цветы, все звезды – все наше <...>. И такой безумный порыв жизни налетит... Как ветер... Смеха, радости, гордости жизни» (41, Л. 40).

«Порыв» – именно так назван и упомянутый рассказ Е. Гуро. Его героини – Эмма Карловна и Эва Львовна не сестры, но одна из них олицетворяет образ мечтательной, поэтической героини, другая же более практична. Эва – поэт, прежде всего замечает вокруг елки, дождевые стекла, тучи: « <...> впереди лето наше, наше! Грозы наши, елки наши, тучи наши, стихи, вечера!» (49, С. 82). Эмма, оказывается, тоже пишет стихи, но в ней преобладает практичность: ворох рукописей придавлен бульжником, чтобы бумага не разлеталась; желая посмотреть сад, Эмма напоминает Эве, что можно промочить ноги; она не только любит природу, но растит овощи, фрукты, зовет посмотреть ее теплицы, грядки. Разные по характеру героини связаны нежной дружбой, невидимые нити протягиваются между ними: «Где-то в мирах два луча друг за друга зацепились и ёкнуло сладко» (49, С. 88). Как оказывается, обе они имеют разные судьбы. У Эвы больное сердце и, вероятно, она умирает, но, обращаясь к Эмме, восклицает почти словами

Магдалины из пьесы «Освобождение земли»: «Какое безумье, какое чудное безумье жизнь?» (49, С. 87).

Духовная связь между Эммой и Эвой не прекращается и после их расставания в пределах земной жизни, ведь они уверены, что «разлука только там, где люди верят в разлуки», а потому между ними «установилась светлая, твердая тяга через пространства», «они были соединены нитью за пределами» и «нити их были вечны» (49, С. 89 – 90). Таким образом, мотив двух разных жизненных дорог, двух разных судеб является одним из сквозных в творчестве Елены Гуро.

Размышления о судьбе, о двух ее направлениях встречается в рассказе «Да будет» из сборника «Шарманка»: «В странных линиях судьбы точно два течения. Одно шевелит море, и сосны над морем: <...>. И есть другая судьба наших личных удач и неудач, лукавое начало, двойник уродливый. Она подкупная, мелочно капризная. <...> Но великая Судьба любит говорить через окружающие каждодневные вещи. <...> И такая она большая, что на душе становится спокойно» (49, С. 70, 72). С точки зрения Е. Гуро, Судьба заставляет думать о чем-то вещи, призывает их к творчеству, находясь между ними, а, значит, и человек, умеющий видеть души вещей, сопереживать вместе с ними процесс творения, избран Судьбой. И этот человек – сам творец, поэт и художник, умеющий передать словами или красками момент созидательного творчества: «творят умные сосны», «творят камни. Творят жаркие блаженные лягушки». «Я не знаю таинственного творчества деревьев, а они не замечают меня», - осторожно наблюдает за природой писательница и восклицает: «О! солнце! Художников, деревьев, поэтов, солнце детей, играющих в формочки, кроликов и котят на горячем песке!» (49, С. 66 – 67). Неслучайно поэт у Е. Гуро, выбравший первый путь, указанный Судьбой, остается непонятым окружающими и, возможно, безумным, но верным себе и

своему творчеству, созерцающим невидимую непосвященным жизнь природы.

Библейским смыслом наполнено содержание рассказа «Да будет», на религиозный контекст указывает само название. Посреди векового шума сосен, морей, лесов Духи земли несут Божественную искру и становятся творцами всего сущего у Е. Гуро: «Они говорят, духи земли, от края и до края, - да будет». Время и события преходящи, свидетелями являются лишь вершины деревьев, которые «переговариваются об уклонах и возвратах судьбы и о пределах, куда мчатся темные осенние и весенние ночи», и «так пребудет во веки веков» (49, С. 62). Е. Гуро фиксирует и подтверждает незыблемость мирового порядка в контексте судьбы-предначертания. Библейское Божественное «Да Будет» знаменует момент этапного творения мира. В художественной вселенной Е. Гуро все есть, все сотворено, но творческий потенциал скрыто присутствует в природе. Природа вечна, «так есть и будет»; «да будет» жизнь такой, какой она уже создана: с двумя течениями в ней, управляемыми разными судьбами, с двумя жизненными дорогами.

Анализируя грани судеб и творчества двух сестер – Елены Гуро и Ек. Низен - и учитывая их личные отношения и творческие контакты, можно выявить не только переключки на уровне образной системы их текстов (Магдалина как прототип Е. Гуро в неопубликованной пьесе «Освобождение земли», линии Мария – Магдалина, Елена – Екатерина), но и отражение в литературном творчестве писательниц важных граней социокультурной ситуации в России начала XX века: поиск путей обновления общественной жизни или способом революционных преобразований, или мистических упований на перерождение социума. Закономерным в этом случае

представляется обращение Е. Гуро к теме двух судеб, отражающей споры о путях развития современного ей общества.

ГЛАВА 2. Художественный мир книги Е. Гуро «Шарманка»

2.1. Время и пространство в рассказах цикла

Пространство и время являются важнейшими параметрами художественного мира произведения. В изображении хронотопа предстает эпоха, которую эстетически постигает и преломляет художник через жизнь его героев, поскольку пространственно-временная организация запечатлевает связи человека с миром. Хронотоп нередко отражает в себе духовные движения автора и персонажей, косвенно высвечивая оценку мира, идеала, достижимости или недостижимости гармонии мира и человека, то есть несет в себе ценностный смысл. Пространственно-временная организация носит системный характер, образуя в итоге «внутренний мир литературного произведения»¹.

М. Бахтин выделяет различные типы пространственно-временной организации литературного текста, в том числе хронотоп дороги, встречи, замка, площади и пр.² В настоящее время активно исследуется мифопоэтический аспект времени и пространства, семантико-структурные возможности архетипических моделей, а также культурологический смысл концептов времени (пульсирующее, циклическое, линейное, энтропийное и др.)³.

Каждая из пространственно-временных форм не является копией действительности, а выступает в качестве образа, несущего в себе авторское понимание и оценку. Формы пространства и времени запечатлевают и наглядно-зримую картину художественного мира, но этот видимый лик не всегда исчерпывает всю его полноту. В создании целостного образа мира важны такие понятия, как подтекст («скрытая семантика» по В.В.

Виноградову)⁴ и сверхтекст. В большинстве случаев подтекст «создается посредством рассредоточенного дистанцированного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый и более глубокий смысл»⁵. Эти дистанцированные повторы образов, мотивов, устанавливаются не только по принципу сходства, но и по контрасту или смежности. Подтекст обнаруживает скрытые связи между явлениями, запечатлевает их во внутреннем мире произведения, обуславливая его многослойность.

Сверхтекст – это также неявный диалог автора с читателем, состоящий из таких образных «сигналов» (эпиграфов, реминисценций, явных и скрытых цитат), которые вызывают у читателя разнообразные историко-культурные ассоциации, подключая их к непосредственно изображенной художественной реальности. Сверхтекст раздвигает горизонты художественного мира, способствует обогащению его смысловой емкости. Сверхтекст можно считать одной из разновидностей интертекстуальности.

Разворачивание и соотношение пространства и времени обусловлено и жанровой структурой, и художественной концепцией в целом. При анализе хронотопа надо учитывать все наличествующие в нем конструктивные элементы и обращать внимание на специфику каждого из них, на их смысловое наполнение.

Е. Гуро, своеобразно организуя пространственно-временной континуум, создает целостную модель мира, вбирающую произведения разных литературных родов и жанров. Сборник «Шарманка» делится на четыре части: в первом разделе – рассказы, второй включает в себя «Мелочи» – небольшие зарисовки, своего рода стихотворения в прозе; третий составили стихи, а четвертый – драмы. Все эти тексты пронизаны сквозными мотивами, варьирующимися в зависимости от двух основных хронотопов (город / не-

город - природа), содержащими культурный контекст, раздвигающий пространственно-временные пределы художественного мира книги. По мнению Н.О. Осиповой, «культурная ситуация русской литературы первой трети XX века отмечена своеобразным "парадом культур", когда все основные архетипы мирового искусства, наслаиваясь друг на друга, взаимодействуя и противодействуя друг другу, создают уникальные индивидуальные мифопоэтические картины мира»⁶. В художественном синтезе эпохи, как утверждает И. Минералова, «начал грезиться один из важнейших путей постижения и разрешения вселенских, "надмирных", мистических и эсхатологических вопросов»⁷.

«Шарманка» была опубликована в 1909 г. и вторым изданием вышла в 1914 г. после смерти Е. Гуро. В соответствии с авторским замыслом произведение названо сборником рассказов, хотя книга состоит из четырех разделов и объединяет разножанровые и разнородовые художественные тексты, отличается пестротой и разнообразием стилевых тенденций. Эта внешняя раздробленность позволила Л.В. Усенко охарактеризовать «Шарманку» как книгу, в которой «нет цельности и единства»⁸. Однако данный сборник можно рассматривать как законченное произведение, выражающее авторскую художественную идею. В качестве циклообразующего компонента могут использоваться различные элементы структуры текста (тематика, герой, сквозные мотивы и др.). В «Шарманке» важны переклички на уровне пространственно-временной организации книги, что позволяет исследовать возможности хронотопа как одного из циклообразующих факторов. Во всех частях сборника прослеживается художественное претворение городского и пригородного пространств в соотношении с календарным и суточным ритмами.

С точки зрения большинства исследователей, два названных топоса в «Шарманке» составляют оппозицию друг другу, причем городское пространство освещается негативно, а загородное имеет положительную коннотацию. В частности, К. Ичин, обращая внимание на мотив шарманки в художественной системе Е. Гуро, отмечает, что, будучи тесно связанным с тематикой городской культуры, он обретает «на редкость отрицательный смысл» как носитель механического начала, противоположного органическому, творящему жизнь⁹. Если согласиться с данной точкой зрения, остается неясным, почему весь сборник, где, помимо городского топоса, широко представлен мир природы, назван «Шарманка».

С другой стороны, музыкальное начало в цикле связано не только с шарманкой-ящиком, но и с «симфонической» традицией, воспринятой Е. Гуро через эксперименты А. Белого. Л. Гервер, сравнивая «Кубок метелей» и рассказ «Концерт» из рассматриваемого цикла, обнаруживает аналогии в композиционном строении произведений двух авторов, проявляющиеся в технике использования слов, их перестановке, в повторяющихся мотивах и сюжетных линиях¹⁰. Еще современники Е. Гуро видели в «самых приемах ее письма очень уж много влияния симфоний А. Белого»¹¹; о принципах работы Е. Гуро над художественным текстом говорят ее дневниковые записи: «Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души»¹². М. Матюшин отмечал в воспоминаниях, насколько Е. Гуро ценила «Симфонии» А. Белого, что подтверждают записи самой писательницы: «<...> Андрей Белый написал чудные симфонии»¹³. Думается, в контексте столь пристального внимания к этой переходной – литературно-музыкальной форме, тем более с учетом глубокого погружения Е. Гуро в мир музыкальных переживаний, можно точнее объяснить генезис и

содержательность четырехчастной структуры сборника, вписанного в русло традиций «симфонизма».

Музыкальная симфония представляет циклическую форму, состоящую из относительно самостоятельных четырех частей, в совокупности раскрывающих единый художественный замысел. Четыре раздела сборника «Шарманка» (рассказы, «Мелочи», стихи и пьесы) тоже организуют повествовательный цикл и воплощают авторскую концепцию посредством соответствующего расположения литературного материала. На уровне симфонического претворения топосы города и природы в «Шарманке» оказываются ведущими мотивами, которые, варьируясь и повторяясь, предстают в разном освещении и в целом создают некий единый вселенский образ мира с его ритмами, с особой пульсацией сезонного и суточного времени. В первых трех частях сборника наблюдается усиление лирического начала, ускорение ритма, так как каждый последующий раздел состоит из произведений меньшего объема: малая проза (рассказы) – бессюжетные миниатюры – стихи. Именно на лирический раздел цикла приходится последовательное и убыстренное чередование топосов города и пригорода, временных планов, сквозными мотивами связанных с предшествующими произведениями сборника. Такая стремительная смена картин соотносится с принципом построения музыкальной симфонии, в которой именно третья часть циклической формы характеризуется ускоренным темпом. Четвертая часть сборника «Шарманка», состоящая из двух пьес («Нищий Арлекин» и «В закрытой чаше»), сводит обе ведущие темы в заключительный раздел, обобщая их развитие подобно финалу симфонии и драматизируя его.

Первая часть цикла – рассказы – построена по зеркальному принципу: начавшись темой города (три новеллы), этот раздел завершается картинами загородного пространства (тоже три новеллы). Тексты, расположенные

между ними («Порыв», «Да будет»), носят переходный характер: два топоса – городской и загородный – сосуществуют в едином смысловом пространстве, разворачивая идею цельности мироустройства, одновременного пребывания в двух различных, но взаимопроницаемых континуумах, отражающих две линии судьбы – земной и космической, вселенской.

Городская тема раскрывается в первых трех произведениях – «Перед весной», «Песни города», «Так жизнь идет» - по принципу нарастания и конкретизации основного содержательного смысла.

Городское пространство в рассказе Елены Гуро «Перед весной» представлено в свою очередь топосами комнаты и улицы. Пребывание вне уличного локуса наполнено субъективными переживаниями лирической героини: «в комнате стало вдруг слишком бело, и светло, и узко», «теперь что-то сюда вошло, и нельзя с этим вошедшим оставаться в неподвижности», в комнате «весенняя легкая пустота». К вечеру «что-то голубоватое скользит по светлым, пустым стенам»¹⁴.

Ощущение невозможности находиться в пределах замкнутой комнаты («я не могу сидеть дома») уводит ее на улицу. В результате картина горизонтальной проекции городского локуса расширяется и удлиняется. Улица оказывается «длинной» и «возбужденной», т.е. безграничной, в отличие от «пыльного края стола» в тесной комнате, ограничивающего пространство. Бесконечность улицы позволяет идти вперед «большими шагами» и подчеркивается звуковым образом гула, который «поет в отдалении». Городское «движение унеслось вперед», а конец улицы «потерялся вдали». Но героиня продолжает «еще и еще идти вперед», и ей оказывается «все равно где повернуть», и можно «все идти без конца». Проходя по улицам города и бесконечно возвращаясь, героиня недоумевает: «А там? Дальше? Где скрещиваются улица и проспект?» (С. 11) В то время

как горизонтальное направление все более удлиняется: «офицер и дама обогнули и скрываются за углом», «отзвуки в вечерющем отдалении»; лирическая героиня продолжает «быстро и нежно идти вперед».

Улицы нескончаемы, но они не уводят за пределы города, они «изгибаются по городу без конца и начала», позволяют героине возвращаться снова и снова: «я опять поворачиваю, иду теми же улицами <...>, аккуратно огибая все углы» (С. 12 –13), «впереди на углу» белеет край уже знакомой вывески. Пространство «развертывается впереди, замыкается, открывается. Поворот за поворотом» (С. 10).

Одновременно с расширением и сужением пространства расширяется и сужается поле зрения, пересекаясь в горизонтально-вертикальной проекции: «Окна. Капли. Подоконники. Кошки, голуби», т.е. «широко – узко – широко»; «низко – высоко», общий план сменяется крупным и наоборот. Таким предстает горизонтально-вертикальный образ городской улицы. Движение «вдоль стены» (в горизонтальном направлении в соотнесении с вертикалью) сталкивается и пересекается с «глухими нишами», за которыми «в каждую легла тень», актуализируя ее глубину и тем самым определяя трехмерность городского пространства.

Необъятность уличного простора подчеркивает вертикальная проекция пространственной картины города: «янтарный отсвет падает в улицу» сверху, в то время как снизу «водянистое золото дрожит на земле». Внутренние ощущения героини вторят уличному вертикальному пространству: «во всем теле истомно падает и поднимается» (С. 8), при этом субъективируется нижняя граница вертикального пространства: замечен «полувопрос в серых лужах». В вечерних городских сумерках под ногами те же «серые лужи» и «пустые, мокрые камни», но теперь взгляд героини не поднимается кверху.

Пространство улицы сменяется пространством комнаты. В пределах городского топоса поле зрения также сужается и расширяется (комната – улица – комната). Этот переход осуществляется через «двор», который предстает таким же неограниченным, как и улица: он имеет «глубину» трехмерного пространства, где «играет шарманка» и откуда «доносится мягкий гул».

В рассказе можно выделить ряд дополнительных «микротопосов», органично входящих в общую пространственную структуру городской среды. Это ретроспективно вводимый топос Ниццы через ассоциативный ряд «сагеау – цветы – fleur de Nice – букеты», элементы которого (цветы) организуют вертикаль витрины; и топос магазина, галантерейной и бумажной лавки. «Лавка – любимая дойная корова», где пространство ассоциативно удлиняется до вектора «город – загород – город»: «отдых вечера, загород, возвращенья, чай в нежных сумерках» (С. 9). Через метафору городская лавка парадоксально сближена с природным пространством («дойная корова»).

Героиня, следуя по лабиринтам городских улиц, ненадолго останавливается у «блестящей галантерейной лавки», чтобы «немного посмотреть в *окно*» (курсив наш – И.С.). Далее «бумажная лавка», и опять на время остановка, чтобы «разглядеть в *окно* пачки карандашей <...>.. Сделать вид, что смотришь, и постоять немного» (С. 12). Мотив окна являет собой символ границы между разными пространствами, символ ее открытости или, наоборот, закрытости. В рассказе образ окна возникает как в пределах микротопосов города, так и в целостном городском пространстве. С помощью цветописы в изображении окон передается ощущение смены времени суток: «окна голубеют», «синют окна» (сумерки – вечер). Граница между пространствами проницаема, размыта: «улица просится в окно»;

стекла витрин прозрачны, можно рассмотреть «гребенки, цепочки», «пачки карандашей».

Таким образом, пространственная организация города представлена топосом комнаты, которая кажется «тесной» для героини, и топосом улицы, уводящей в бесконечность. Однако бесконечность в результате оказывается движением по кругу в одних и тех же пределах, где в городском локусе выделяется ряд микротопосов, а именно: «Ниццы», магазина, галантерейной и бумажной лавок, двора.

Движение героини в уличных пределах сопровождается динамикой всего города. Изначально замедленный («выхожу из комнаты и иду») темп движения постепенно ускоряется («большими шагами»), при этом «возбужденная» улица встречает контрастом: там «идут офицер и дама, не торопясь». В микротопосе «Ницца» течение времени замедляется благодаря ретроспективным ассоциациям, а затем снова ускоряется: «быстро идти вперед», и снова приостанавливается перед магазином, куда заходит героиня, повинувшись весеннему настроению: «Зачем бы взойти в магазин? Я куплю какую-нибудь мелочь на 10 – 5 коп.» (С. 9). В лавке размышления героини обращены к будущему хозяев магазина: «Хозяева, их мечты: торгуют, <...>, мечтают расторговаться <...>. Их будущее, мечты <...>» (С. 9). В. Марков, называя Е. Гуро самым характерным представителем русского импрессионизма, считает, что жизнь хозяев магазина в этом рассказе представлена в технике «потока сознания», поскольку бесфабульная проза здесь содержит ряд фиксированных впечатлений¹⁵.

И снова «мимо», и снова остановка рядом с нищим: «я ему дам две копейки». Вокруг все быстро движется: «Мимо беззвучно и мимолетно на бледном лице, под тенью меха, бездонные болезненно-черные глаза» (С. 10). Возвращаясь домой, в комнату, героиня переживает «матовый час истомы»,

но и город в этот момент замирает в ожидании: «теперь в цветочном магазине млеют цветы».

И снова «тянет на улицу», и опять героиню «сгонит с дивана» в урбанистическое пространство. Жизнь города в сумерки оказывается такой же напряженной и динамичной, так же «движение унеслось вперед», заставляя «идти вперед» вместе с «длинными предвесенними сумерками», которые «проходят по улицам», «чуть-чуть дотрагиваются до предметов». Героиня следует до галантерейной лавки, уговаривая себя пройти «еще немного», подчиняясь всеобщему уличному движению, и снова останавливается у витрины, замедля ход времени, но ненадолго, всего лишь «немного посмотреть в окно», а впереди белеет уже знакомая вывеска.

Безликое уличное движение, проносящееся мимо, не увлекает «старую девушку», которая «проходит стороной» и кажется «независимо-одинокой». Прошел ученик консерватории, «проходит спешной походкой учительница». «Что же? – И еще? Все идти без конца» (С. 12), - задается вопросом героиня, у которой «уже ноги болят», но она «опять поворачивает», снова идет, возвращаясь в комнату, сопровождаемая «чем-то чистым и возбужденным», которое за ней «следует до дверей комнаты».

Бесконечное движение по городу заставляет ее «броситься скорей одетой на кровать». «Засыпая от усталости», она слышит доносящиеся звуки города, в котором «где-то играет шарманка».

Таким образом, время непосредственно связано с пространством города: замедляется или почти останавливается в микропосах и в топосе комнаты и ускоряется за их пределами. Городские улицы подчиняют себе ритм движения человека, вынуждая двигаться вперед, преодолевая усталость. В то же время движение человека в городском пространстве соотносится с динамикой всего города (в «час истомы» в магазине «млеют цветы»). Кроме

того, в пределах городского топоса можно выделить существование параллельного времени: замедленное для героини, которая «идет», хотя иногда и «быстрыми шагами»; неторопливое для офицера и дамы, шагающих, «улыбаясь друг другу»; неподвижное для нищего, ожидающего подаяния; торопливое для учительницы, проходящей «спешной походкой». Движение времени также связано с временем суток: ускоренное днем, сменяется послеполуденной истомой, к вечеру снова уносится вместе с движением городских улиц.

Композиционная целостность рассказа достигается использованием сюжетобразующего мотива движения как метафорически переосмысленного образа шарманки: циклическая смена картин и планов, их бесконечный повтор (троекратное возвращение в комнату, выход из нее на улицы города, движение мимо одних и тех же витрин и вывесок по одним и тем же улицам), смена времени суток в пределах одного дня (день - сумерки - вечер), смена планов «близко-далеко-внутри; высоко-низко-внутри», соотносящих образную систему города с внутренним миром человека.

Сюжетобразующая функция мотива движения организует и систему повествования в следующем рассказе - «Песнях города», где ведущей становится не возвратность пространственных образов, а цикличность временных планов, реализованных в пределах смены времени суток. Жизнь города предстает на фоне пятикратной смены суточного ритма: утро - день - вечер - ночь - утро, тем самым определяя непрерывность, но и изменчивость движения городского времени.

Впечатление многократной повторяемости событий городской жизни усиливается благодаря использованию сквозных, семантически близких (или синонимичных) метафор. Каждый раз в городе утром на улицах или «дождливый туман», или слышатся «торопливые шаги в белом тумане», и

всегда холодно, когда даже свечи «зябнут в темных квартирах», а гимназисты «повторяют зябко уроки». Временной промежуток между утром и вечером одинаково хмур: «темный день сторбился и совсем ушел в плечи» (С. 18); но проходит «темный» день для жителей по-разному. Он может тянуться «изо дня в день: от обеда до ужина, от ужина до обеда», но его «можно и скоротать как-нибудь», если найти призванье, и тогда это будет «самый громадный и страшно короткий день», и «так легче переносить и темноту, и лужи на панели». Городской день сменяется вечерним «предвкусьем ламповых пиршеств», когда ближе к вечеру «пробегают с лестницей черненький фонарщик», в другой раз снова «пробежал черный фонарщик, зажигая вечерние огни». С наступлением темноты «изрешетились улицы, освещенные окнами», в следующий вечер на улицах «освещенные бока конок» напоминают «горящие решетки». Наконец, наступает ночь, когда в городе «глухие улицы скрипят засовами», и начинается настоящая жизнь.

Ночная жизнь города контрастна «темному», серому дню, город оживает с наступлением темноты, становится праздничным: «блестит позолота гостиных», «веселятся лампы», «меха выступают вперед блистательно», «все полно белым золотым вином возбужденья». Город предстает живым разумным существом, управляющим жизнью людей, их передвижением и настроением. Им зябко в утреннем городском пространстве, но и «городской мозг» по утрам обладает «холодными мыслями». «Каждый вечер загорается», «умные городские стены смотрят с сочувствием» на одинокого человека, когда «горит его мозг» под влиянием «грохочущего города». От воли человека в городе ничего не зависит, поскольку город управляет людьми и решает, как распорядиться судьбой отдельного индивида, кого наделить славой, а кому дать надежду на блестящее будущее, для кого-то «заготовлены где-то белые веселые шары, торжественная встреча,

ошалевшие от рукоплесканий белые стены залы» (С. 18 – 19), «город умиляется», глядя на идущую по улице талантливую девушку, и «любит ее», «каждый вечер город загорается» в ожидании избранного «Его – Короля», «город будет плакать», если кого-то нежного и слабого раздавит телега, избирательно город каждый день определяет «любимца» и «навстречу ему» высыпает «пригоршни фонарей».

По мнению Е. Ковтуна, в поэтике Е. Гуро отсутствует апология города и городской цивилизации, а также интерес к характерным аспектам урбанистической тематики; ее не увлекают моторы и бешеные скорости, наоборот, город с его машинной цивилизацией воспринимается Е. Гуро как место душевных страданий и заброшенности человека¹⁶. Противоположное мнение высказал В. Ховин, он считает, что поэтесса, все же «городская, вечно взволнованная шумами городских улиц», где только и могут бродить мечтатели, рождаться слова молитвы и большая любовь ко всему живому среди мертвых и замолкших душ¹⁷. В дневниковых записях сама писательница сочувственно отзывается о поэзии В. Брюсова, в частности, цикле «Город»: «В самых тонких его картинах с самым нездешним настроением фигурируют электрические конки, их колокольчики, шторы, городские уличные фонари, самокаты... чисто городские впечатления... и это придает его стихам необыкновенную жизнь и прелесть необыденного настроения в обыкновенной обстановке, тем самым еще более живой, потому что так и идет жизнь»¹⁸. Подобная запись подтверждает неоднозначное отношение к городскому пространству Елены Гуро, а название «Так жизнь идет» дано следующему рассказу раздела.

В «Песнях города» люди могут только надеяться и желать реализации собственной мечты. Город благоволит к людям, имеющим отношение к искусству, требующему «страшного напряжения нервов» и приводящему к

переутомлению: кого-то отвезли в дом сумасшедших, оттого что он «два дня забыл есть и пить». Жажда приобщения к искусству, к творчеству, а значит, и к жизни города, настолько велика, что ученики готовы записаться в консерваторию раньше, чем она будет достроена. Художник в городе тоже «особенный», вечером он «зажигает лампу над белым листом бумаги», чтобы «выросли формы, линии, нежность», чтобы «недаром горела его лампа». Холодное утро и темный день не страшны избранникам города, ведь «им тогда было для чего проснуться». Город приветствует девушку с «музыкальным портфелем» и готовит ей мечту о славе великой пианистки или певицы.

Путь к искусству, славе, признанию в городе проходит «мимо водосточных труб и железных подоконников», которые кажутся красивыми, «точно все это на театральных подмостках», «точно они часть музыкальной пьесы». Город играет с людьми посредством искусства, вовлекает их в свое театральное действо. Люди становятся актерами, а сценой им служат «дивные преображенные» улицы, которые с наступлением темноты «все приподнялись, напряглись, как театральные подмостки». К вечеру возникает атмосфера праздничного действия в городе, там «трепетно театрами пахло», фонарщик «заводит вечерний огненный вальс, высыпает блески», в витринах магазинов «веселятся лампы», «делают театральными лавки», «торжественные меха» под светом ламп «выступают вперед, точно сейчас откроется бал».

Город организует ночной маскарад и управляет им, надевая «черную бархатную маску», «таинственную жуткорадостную». При этом в самом городе также возникает атмосфера таинственности: талантливый избранник города «таинственно входит и выходит между людьми», становятся «таинственными» лампы. Из-под маски города «сверкают освещенные

шторки» окон, за которыми в каждом доме тоже идут вечерние представления: «корчились дьявольские листья, кивали фантастические пальмы, таинственные карикатуры, волновались китайские тени» (С. 16 – 17). Мотив китайских теней тоже является сквозным в «Песнях города», их видят прохожие в виде «тени вечерней пальмы на шторах», ребенок увидел на занавеске «зыбкие разветвления пальмы» и «тихонько воскликнул: "Это Китайские тени!"»; за освещенными шторами окон что-то «таинственно танцует и ветвится», тени могут «скользить по потолкам» и «ложиться к ногам», а также «западать на стены» в виде «тревожных миганий уличных фонарей». В результате праздник ночного города оказывается обманчивым: высокое театральное искусство подменяется низкой формой городской культуры, сводится к движению смутных человеческих силуэтов на оконных шторах, управляет которыми Город, как управляют с помощью палочек и нитей силуэтами персонажей актеры китайского театра теней.

Анализируя иконографию словесного авангарда, А. Флакер уделяет внимание некоторым аспектам творчества Е. Гуро. В частности, он также отмечает импрессионистичность ранних дневниковых записей писательницы и указывает на отсутствие четких топографических вех: одну из них - «оконную» - исследователь считает частым явлением в литературе и в живописи, но особое значение она приобретает в текстах Е. Гуро, обозначая не только границу замкнутого комнатного пространства, но и целое сценическое зрелище при соотнесении шторы окна с театральным занавесом. Соответственно город, по мнению А. Флакера, становится у Е. Гуро спектаклем, представляющим зрелище искусства («святости труда»), и, значит, писательница отходит от импрессионизма при создании «городского зрелища»¹⁹.

Метафорическое осмысление жизни людей в городе как не самостоятельных, а управляемых властью городского блеска («шары и лампы поддельных ювелиров»), вовлекаемых в каждодневное действие, вызванное движением городской жизни, развенчивает фальшивый праздник ночного города, низводит его до игры города с человеком, где люди всего лишь китайские тени, исполняющие традиционные роли, создающие иллюзию настоящей жизни. Неудивительно поэтому, что с наступлением утра «убраны в коробки китайские тени», «смотрели на невидимую катушку цепи огней и спрятали», за толстыми стенами «спрятаны вечерние игры», и то, что было вечером, «считается не в игре».

Утром город освобождается от ночной таинственной маски, но остается в другой и «говорит: моя белая туманная маска тиха», о ночном величии города свидетельствуют «оставшиеся на своих местах театральные подъезды, потухшие электрические шары, вчерашние афиши» (С. 18). Темный день «не верит в город, в возможность городских огней вечером». «Хороводы магазинов» и «хороводы колонн», «оставшихся на своих местах» после ночного праздника города, акцентируют повторяемость кругового действия в пределах городского пространства, напоминая танец.

Как в китайском театре теней представление сопровождалось музыкой, так и стемневший город наполнен звуками: фонарщик «заводит вечерний огненный вальс», где-то «тихонько рояль заговорил», «глухие улицы скрипят засовами». Пространство улицы между «ярких огненных номеров» и «освещенных боков конок» наполнено «звонками», в городском «вине» слышится «дрожание концертной скрипки», и от стен «отскакивают и летают» звуки, слышится «музыка светлых окон». Днем звуки города прячутся «за толщей стен», где «кто-то играет экзерсисы», или в «музыкальном портфеле», который пронесит девушка. Каждое утро в городе

одинаково тихо: «немо опущены» водосточные трубы, «ничего не слышно сквозь толстые стены», только «из-за каменных стен гаммы каплями падали».

В течение дня происходящее в пределах городского пространства сопровождается музыкальным отсчетом времени: утром «восемь бьет», затем «12 бьет», «бьет шесть», «бьет 7». Неоднократно пространство города метафорически соотносится с ограниченно замкнутым пространством механической, искусственно созданной кем-то табакерки: ежедневно «в каменной табакерке города играет музыка», вечером «в театральном ящике города огни загораются», а жилища людей напоминают «черные картонные домики». По окончании городского представления «в табакерке убирают музыку», «актеры и поэты» «сложены в картонные коробки, серые и длинные».

Образ «каменной табакерки» как метафоры городского пространства в поэтике Е. Гуро привлек внимание некоторых исследователей творчества поэтессы. На сходство текстов Е. Гуро с произведением В.Ф. Одоевского (сборник «Шарманка» и «Городок в табакерке») указывает Н. Башмакова, связывая образ табакерки с работой человеческого слухового органа в контексте интереса Одоевского к теме «метабиотического» (Башмакова Н.) соотношения разных органических стихий. Как известно, поэты и художники рубежа XIX - XX веков, стремясь к целостному восприятию природного мира посредством поиска нового критерия для постижения языка природы, погружаются в изучение процесса возникновения новой формы. Так же и Е. Гуро, по мысли Н. Башмаковой, пристально исследуя звуко-световую среду окружающего мира, создает особый художественно-поэтический язык, сознательно используя прием эхозондирования природы. Отсюда городская среда в творчестве Е. Гуро, представленная замкнутым пространством как самого города с его улицами и домами, так и ограниченного комнатного

пространства, по мнению исследовательницы, соотносится с табакеркой как музыкальной шкатулкой, шарманкой, где «закрытая, гулкая среда города-камеры всплывает в сознание "я" лабиринтом из отзвуков и отблесков»²⁰. Н. Башмакова утверждает, что механизм «камеры-коробки» в «Шарманке» Е. Гуро приводится в движение благодаря настроению «постигающего "я"», подобно воздуху в механическом духовом инструменте.

А. Юнгрен анализирует «Песни города» из сборника «Шарманка» Е. Гуро в аспекте жанровой специфики, сравнивает при этом варианты текстов и также обращает внимание на тематическую связь рассказа со сказкой В.Ф. Одоевского: «Городок Динь-Динь, в котором "музыка играет да играет", – прототип "Шарманки"»²¹. Исследовательница замечает, что обращение Е. Гуро к сказочной образности связано с ее интересом к иллюстрациям журнала «Мир искусства» и предполагает, что композиционный прием циклического движения времени, использованный Е. Гуро в начале «Песен города», определяется дидактической моделью небесной механики сказки В.Ф. Одоевского.

Остановимся на иконографии и идейно-смысловой направленности произведений двух авторов. Мальчик Миша, наблюдая за действием табакерки и пытаясь осмыслить механизм ее работы, силой своего воображения преодолевает границы двух не соответствующих по размерам пространств, оказываясь внутри музыкальной игрушки. Гуляя по волшебному городку, Миша одновременно знакомится не только с законами механики, но и с устройством жизни города, в котором иерархия от мальчиков-колокольчиков до царевны Пружинки имеет социальный смысл, представляя аналогию устройства человеческого общества. Сказка, предназначенная в первую очередь детям, носит дидактический характер²².

«В каменной табакерке города» Е. Гуро «ежедневно играет музыка». На доминирование музыкального начала в рассказе указывают «хороводы колонн», герой-музыкант – «явленное дитя звезд», «вечерний огненный вальс», который заводит «черненький фонарщик»; мотив строящейся консерватории, «особенный» прохожий, несущий нотную папку, «консерваторка», снявшая меблированные комнаты; повсеместные «звонки» на улицах, «музыка светлых окон». Цветовая образность «Песен города» Е. Гуро соотносится со спектральной символикой сказки В.Ф. Одоевского. В изображенном писательницей городе повсюду с наступлением темного времени суток «блестит позолота гостиных», все наполнено «золотым вином возбужденья», летают «золотые от восторга звуки». Атмосфера праздничного настроения и веселья передана Е. Гуро через метафору «горения»: «золотые гвоздики горят на двери», художник «зажигает лампу» над листом бумаги; когда фонарщик «зажигает» вечерние огни, повсюду сверкают «освещенные шторы», «освещенные бока конок» похожи на «горящие решетки», и везде «яркие огненные номера».

Используя воображение, во сне мальчик Миша проникает в табакерку, но и в городе Е. Гуро живут дети, вовлеченные в действие музыкального ящика-шарманки. За окнами они «из синей сахарной бумаги вырезают зайчиков», любой ребенок может остановиться, увидев на занавеске «зыбкие разветвления пальмы», и воскликнуть: «Это Китайские тени!», силой своей фантазии преобразовав неясное отражение в сценическое действие театрального представления. Таким образом, мотив участия детей в динамике организованного пространства становится связующим в обоих произведениях.

Если в сказке В.Ф. Одоевского усматриваются социальные мотивы в организации табакерки (все приходит в негодность, когда Миша ломает

царскую пружину, желая освободить подневольных, но взаимозависимых мальчиков-колокольчиков, дядек-молоточков, валика-надзирателя), то в «Песнях города» практически отсутствует этот план, хотя мотив управления динамикой и настроением городских жителей проглядывает в лице абстрактного наблюдателя. Однако Н. Харджиев все же выделяет в творчестве писательницы мотивы социального протеста, связанные с образом города, проявляющиеся в описании капиталистического мира и буржуазного быта²³. И так, движение и музыка в табакерке В.Ф. Одоевского и динамика жизни людей в «Песнях города» Е. Гуро осуществляется благодаря вмешательству извне: Мишин папа притрагивается к пружинке, запуская механизм, а за жизнью людей в «каменной табакерке» наблюдает Город и руководит их действиями.

Участие детей в действии пьесы Е. Гуро и сказке В.Ф. Одоевского, мотивы воображения, фантазии, дающие возможность осуществиться чуду в обыденной жизни определяют общую атмосферу в изображении «города-табакерки» и «города-шарманки».

Таким образом, между сказкой В.Ф. Одоевского и текстами «Шарманки» Е. Гуро устанавливаются параллели не только на уровне соотнесения города с музыкальным ящиком-шарманкой, но и в образной системе: непосредственное участие детей, цветовая метафорика, мотив динамики-управления расширяют ассоциативное поле сопоставления.

Через метафору «город – табакерка» городское пространство предстает театральным ящиком – музыкальным ящиком – шарманкой. Круговое движение времени, подчеркнутая повторяемость событий в городе соотносится со схемой устройства шарманки, тем самым задается алгоритм действия и динамика людей-персонажей в пределах урбанистического локуса, цикличность временной смены по одной и той же схеме.

С точки зрения организации пространства, город представляет собой совокупность микротопосов: в пределах «города – шарманки», мир которого является объектом стороннего наблюдателя («живого» Города), выделяются топосы «домов – картонных домиков», за окнами которых происходит некое театральное действие, обозначенное в виде «китайских теней».

Время и пространство в рассказе «Так жизнь идет» организовано вокруг героини повествования Нельки. Сначала она просто ждет кого-то («его прихода») посреди улицы, которая «прокатывается мимо» нее. Время для героини остановлено, она «привыкла проводить целый день на улице» и является сторонним наблюдателем городского движения. Нелька находится в пространстве и времени ожидания, где сверху «целый день сеяла золотая пыль», а снизу «панель плоская», «жесткая» и «жестокая» уходит в бесконечность. Городские улицы снова представляются безграничными, они «рокочут вдаль», «тянутся бесконечно под ливнем солнца и ногами идущих» (С. 33).

Город в этом рассказе также предстает существом одушевленным: «дышит горячим в прохладу», «томится»; воздух в нем «вздыхает к вечеру», уличный рокот где-то вдаль «трещит и захлебывается». В продолжение затянувшегося Нелькиного ожидания и остановившегося для нее времени движение в городе не прекращается: мимо «проходили поденщицы» и другие прохожие, вынуждая героиню попятиться и отодвинуться, но не оставить своего места, в то время как «толпа проходит мимо покоряющей волной».

«Живой» город здесь ассоциируется с мужским, господствующим, началом, наделяется соответствующими качествами и соотносится с внутренним, женским, Нелькиным самоощущением: «все равно: мужчины – господа». По-женски покоряясь, Нелька «ждет терпеливо», когда придет господин; и панель уличная, где стоит героиня, такая же «покорная».

Рассматривая прохожих, Нелька обращает внимание на мужчин, по-своему их оценивая. Проходящий мимо студент кажется ей красивым: «вот и этот мог бы владеть мной и бить меня своей изящной тростью» (С. 34 – 35). От этих мыслей Нелька «застенчиво пожимается», и руки у нее становятся «чуть-чуть неловкие и беззащитные», которые, как ей кажется, она протягивает с просьбой к проходящим мимо мужчинам.

Останавливаясь на особенностях поэтики сборника «Шарманка» (наряду с другими произведениями Е. Гуро), Э. Успенски отмечает противопоставление городской семантики природному миру; каменного, созданного человеком-мужчиной, и беззащитной женственности, частично олицетворенной в образе героини данного рассказа – Нельки²⁴.

Пространство вокруг нее к вечеру сжимается, воздух «вздыхает бархатней и глубже»; улица, как мужчина, «назойливо жметя к ней и дышит горячим». Нельке кажется, что городская улица наполнена мужской властью, «полна их воли и приказанья». В этом пространстве героиня ощущает себя «робкой собакой», которая «не решается подойти к своему хозяину».

Наконец, она сходит со своего места и сама не знает, куда идет, вливаясь в поток городского движения. Мысли ее тоже кружатся, наплывают воспоминания о когда-то пережитом ею позоре. «Это было раз», когда «еще таяло, капало», Нелька долго шла по улицам города и «ошалела весенней усталостью». Она загляделась на понравившегося ей гимназиста и пошла за ним следом, пока он не «скрылся за углом»; опомнившись, Нелька вернулась. Рассматривая идущего впереди «повелительного» гимназиста, Нелька думает о господстве мужского начала в городе: «и до того все было их по праву», что «ниже ее уже никого не было». Считая себя недостойной внимания и желая нравиться мужчинам, Нелька представляет, как бы ее обслужили в магазине:

«она бы тихонько спросила, <...> у нее бы стали застенчивые руки и ноги <...>. Может быть, она показалась бы им гибкой» (С. 36).

Покоряясь влечению весеннего воздуха, желанию «вылететь в окошко, в беспредельность», Нелька не может усидеть дома (потому что «так ласково было» и «звало на улицу») и снова выходит из дома. Над вечерними строгими «угловатостями города», соотносясь с Нелькиной душевной нежностью, «прозрачность висла». Город привлекает Нельку своей предвечерней «светло-зеленой, как небо, большой» тайной, которую, возможно, «в первый раз можно было увидеть». В городе продолжается своя жизнь в ограниченном и замкнутом пространстве, где «ропот улицы» замирает, «ударяясь о стены».

Нелька выходит из дома вопреки «бумажненькому» запрещению отчима, такого, «как в книгах, со шпорами и густым голосом», и тем самым нарушает волю господина, что влечет за собой наказание. В вечернем городе Нельку предостерегает «жуткая воля города. Внятная», проявляющаяся в чем-то «сером, что никло к стеклам», словно подчеркивая невозможность спрятаться за окнами домов от всезнающего города. Героиня повсюду чувствует наблюдающий за ней взгляд и приходит к выводу, что «окна, как очи в городе». Нелька шла по улицам, и город «расширялся пред ней», раздвигал пространство и ускорял движение, вызывая желание поддаться всеобщему темпу, «бежать вслед быстро идущим фигурам». И Нелька все продолжает идти, сворачивая за угол следующего дома, возвращаясь «усталая и тревожная».

Увлеченная на улицу весенним настроением, Нелька забывает запереть квартиру. Вернувшийся раньше нее отчим избивает ее хлыстом. Закрытое пространство комнаты, замыкаясь стенами и потолком, становится свидетелем наказания, утверждает мужскую власть над несопротивляющейся, переставшей «сознавать себя и что кругом происходит» героиней.

Безвыходность ситуации подчеркивается невозможностью покинуть пределы комнаты: Нелькина боль «облетала стены и впивалась», возвращаясь снова и снова; «два раза облетел кругом и рухнул потолок». Подчеркнутая замкнутость пространства комнаты противопоставляется уличному простору: Нелька слышит развернувшиеся «с треском» огни в городе, сорвавшаяся тройка «залилась бубенцами, унося в мутную ночь». Образ мчащейся в бесконечность кареты, с одной стороны, символизирует свободу в сравнении с ограниченным топосом комнаты, с другой стороны, тройка запряженных лошадей уносит героиню «в мутную ночь», «в безвольную ночь», какой станет вся жизнь Нельки с этого момента.

Пространство комнаты, где осуществилось наказание, субъективируется, наполняется «самодовольством наказавшего». Предметы мужской комнаты отвечают настроению хозяина: мебель, «утвержденная мужской властью, утверждала и смотрела удовлетворенно, точно сейчас получила то, чего давно дожидалась» (С. 40). Зеркально отражая сущность внутреннего мира человека, вещи перенимают его качественные характеристики. Как бы оправдывая поведение хозяина, «мебель кругом <...> осталась на тех же местах свидетельницей» (С. 40). «Она [мебель] всегда сторожила», как и соседи по дому, выкрикнувшие вслед Нельке: «Девчонка-то шляется!». Занимая позицию мужчины-господина по отношению к незащитной девочке-подростку, вся мебель в комнате «довела понемногу время до этой минуты» - мгновения Нелькиного позора.

В дневниках Е. Гуро так объясняет свое частое обращение к вещному миру: «В каждой вещи есть ее душа, или вложенная в нее ее творцом автором, или полученная ею из наслоений на нее окружающей жизни. Что-то на вещах остается от взглядов глаз, прикосновения пальцев, от наслоения эпох и времен»²⁵.

Покорная, Нелька «не смела уйти без позволения» отчима, и ей «ужасно стыдно было поднимать» глаза на мебель, присутствовавшую при ее унижении. Оказавшись за пределами комнаты, Нелька замечает, насколько «изящно» стало на улице. Сопласуясь с ее внутренним ощущением, улица предстает «беспокойно-горячей» и «недозволенной». Нелька чувствует обнажающие взгляды проходящих мужчин, и ей кажется, что им все про нее известно: они «обжигали ее толчками и заглядывали с уличным удовольствием ей в униженные глаза» (С. 41 – 42); проходящие мимо студенты также «наложили на нее тавро». Присматриваясь к мужчинам, замечая их взгляды, Нелька осознаёт, что «другого не будет», что «все они могли ей приказать, и она должна была бы их слушаться» (С. 42). Поняв всю незащитность женщины в «их» мужском городе, Нелька отдается потоку уличной безграничности и страсти, тому, что «так и мчало куда-то все оживленней и скорей», и «огни хлестали ночь». Миг осознания своей судьбы («про себя подумала: "женщина"») снимает с Нельки чувство стыда, «ей стало легко», и она сливается с толпой, ощущая себя одной из многих женщин города: «и ей тогда показалось, что не было у нее дома, куда возвращаться, ни настоящего имени» (С. 43), «мужчины бы крикнули: "Нелька, Мюзетка, Жюльетка!"» Жизнь в городе ассоциируется теперь для героини с безграничностью пространства ее собственного мира: «и была это уже беспредельность, как серые переливные окна уходят рядами в улицу. Беспредельность» (С. 43). Нескончаемая улица, которая «толпой сменившихся лиц» «что-то стирала и уносила», представляет для Нельки всю ее дальнейшую жизнь на уровне единения с низшей границей городского пространства: «никакой отдельности, как у серых покорных камней мостовой без прошлого, без мысли. Точно она жила постоянно на улице» (С. 43). Время для Нельки с этого момента делится на «пьяную» бессонную ночь и

безрадостный день, как и для других «Машек, Сашек, Мюзеток», просыпающихся и ежедневно начинающих жизнь без будущего, «без "завтра"».

Пространство комнаты, ограниченное и безвыходное для Нельки в момент ее наказания, наутро оказывается пронизываемым для звуков: «гулко доносились крики мальчишек», «с парадной и черной лестнице было гулко», «хлопали хлестко» двери, «точно стен не было в квартире, куда спрятаться». Комната как будто предлагает всем желающим узнать тайну позора героини.

Пространство воспоминания трансформируется в рассказ о судьбе Нельки после дня наказания. Теперь она стоит посреди улицы и ждет «своего» господина. Мимо проходит «какой-то путеец», «прошли два офицера», наконец «впереди уже колыхнулись его широкие плечи», он «слегка свистнул», и Нелька «уходит за ним машинально, по привычке, без воли, сквозь пряную горячую волну проспекта» (С. 59).

Два рассказа («Так жизнь идет» и «Песни города») связаны сквозными мотивами, участвующими в создании образа города: посредством реализации антитезы «мужское – женское» и контраста дневной и ночной жизни. «Шелковый воздух нежно щекочет щеки» избранного в «Песнях города»; «ветер щекотал, проходя в рукава, до самых локтей» руки Нельки, и «господин на ходу пощекотал ей щеку набалдашником трости». Ветер трансформируется в существо мужского пола не только ассоциативно, но и на уровне родовой принадлежности имени существительного. Само пространство города являет собой единство мужского и женского; оно наделяется в текстах соответствующими эпитетами, отражающими сущность оппозиции: «кроткая оттепель» «шла навстречу», а «ветер торопливо рвал» городское небо; избранный житель «кокетничал с *темнотой*», «нежно

наклонялся *к ночи*, заигрывал *с нею*», при этом был «*властен*», хотя и «как дитя» (курсив наш – И.С).

Метафорически заявленное противопоставление «мужское – женское» в «Песнях города» конкретизируется в рассказе «Так жизнь идет» через наблюдение за судьбой героини рассказа Нельки. Все мужчины для нее «Господа», их крепкие руки «построили себе из камня и железа красивый город», «гнули тяжелые камни», «пространство сдержали решетками», и теперь имеют власть каждый день судить, карать и миловать, а под вечер отдыхать, прогуливаясь с тросточками. Нелька знает, что все в городе по праву принадлежит мужчинам-Господам, и даже женщины, на которых они снисходительно обращают внимание при случае: «они распорядились ею, оглядывали самодовольно, толкали, приказывали ей, приказывая своим женщинам; присвистывая свою собаку, подсвистывали ее, заставляли идти за собой» (С. 48); в то же время «изящные, элегантные, даже не замечали ее, просто шли мимо, думали про нее мимоходом - "женщина" – и чувствовали себя Господами» (С. 48). Все подчинено мужской воле в городе, даже электричество «подобострастно освещало ее для них». Жизнь в городе, выстроенном мужской мыслью и мужскими руками, приводит Нельку к мысли, что «поют дома – каменную песнь»; в этом контексте название рассказа «Песни города» можно расценивать в качестве гимна мужской силе и власти.

В пределах городского пространства, безграничного в своих улицах, выделяется ряд топосов, закрытых для Нельки: это книжный магазин, куда героиня не решается войти, поскольку это территория мужчин с «умными благородными лбами»; лавка с «жестокими игрушками для изнеженных властолюбивых рук» Господ – тростей, чубуков, хлыстов; ювелирная лавка – тоже место для мужчин, где руки с «холеными ногтями переставляли на

эталажах вещи точными твердыми движениями» (С. 51). Таким образом, в пространстве города выделяются микротопосы, закрытые для внедрения героини, но открытые ее взгляду.

Дневное и ночное время городского пространства в двух рассказах изображено по принципу контраста: день бесконечен в своем протяжении и скучен («дни ползли», «день тускло ежился, оглядывался стыдно»), а ночью «улица бывала страстная», повсюду «перемиги огней» и «тени двигались жуткие». Так же загадочные китайские тени в «Песнях города» движутся за окнами домов, намекая на некую таинственную, недоступную чужому взгляду, особую жизнь. В рассказе «Так жизнь идет» за спинами мужчин Нелька видит «прекрасный город, их город»; у города есть и другая жизнь, неизвестная непосвященным, но «о тайне города молчали». Таким образом, в двух рассказах, следующих друг за другом, показаны две стороны жизни города: не только в светлое и темное время суток, но в том числе явное и тайное в ночном пространстве, чарующая и привлекательная таинственная жизнь, укрытая за маской театральности («Песни города»), и настоящая страшная правда, скрывающаяся под этой маской («Так жизнь идет»). С наступлением темноты для Нельки открываются тайны ночного города, которые «горели на стенах». Героиня видит сверкающие провалами света рестораны и закусочные, слышит движение подавленных смешков, «визгов увлеканья»; «кто-то бобровый в темной улице властно посадил в сани "свою"»; «на панели студент тащил хихикающую проститутку» (С. 45).

Время и пространство Нелькиного воспоминания сквозными мотивами связано с хронотопом рассказа «Перед весной». Одинаковое настроение предчувствия весны заставляет обеих героинь снова и снова выходить на улицу; усталость по возвращении домой не удерживает их в комнате и опять «гонит» в город. Улицы одинаково бесконечно скрываются за углами

очередных домов. Как героиня рассказа «Перед весной», Нелька выходит на улицу в разное время суток и замечает, как меняется город с наступлением сумерек, а затем и вечера. Сквозным также является мотив окна: героиня рассказа «Перед весной» ощущает, как «улица просится в окно»; Нелька смотрит через окно на улицу, опираясь на «трогательно грязенький» подоконник, и, словно отвечая на зов улицы, выходит из дома. Проходя по бесконечным городским улицам, обе героини мечтают о загородном пространстве, предощущение весны наводит их на мысли о природе. Нелька думает об «отмокшем дерне в городских садах весной» и детях, которые «ждут отъезда на дачу», но ее мысли остаются несбыточной мечтой, так как для нее «все затянул дым сигар». Героиня рассказа «Перед весной», ощущая весеннее настроение, стремится выйти из тесноты своей комнаты, чтобы не только пройтись по улицам города, но и вернуться именно туда, где напоминания о весне наиболее яркие. Так, проходя мимо цветочного магазина, она останавливает взгляд на фиалках, которые вызывают ассоциации, связанные с весенней Ниццей и целыми букетами цветов; в час полуденной истомы героиня снова вспоминает о витрине с цветами как самом призывном знаке весны. Обычная торговая лавка, сравниваемая с «дойной коровой», наводит героиню на мысли о природе, о выходных днях, проводимых хозяевами за городом. Не случайно в магазине она покупает именно грибок, яркая красная шапочка которого «горит, как ягодка» и отсылает к мыслям о загородном пространстве.

В композиционном строении «Шарманки» выявляется тематическое единство первых рассказов. Проблемное содержание городской темы разворачивается в постепенном раскрытии городской тайны по принципу нарастания. В рассказе «Перед весной» героиня захвачена предчувствием скрытого смысла в жизни города, беспокойным ожиданием познания тайны.

Отсюда бесконечные выходы героини на улицу, желание посмотреть на город в разное время суток и найти изменения в «состоянии» города при различном световом оформлении (естественном солнечном и искусственном при фонарях).

В «Песнях города» содержится мотив прикосновения к тайне города, намек на скрытую для обычных жителей жизнь и явную для избранных. Поэтому так настойчиво стремление горожан приобщиться к ночной (истинной) городской жизни через искусство или некую сопричастность ему, поскольку именно таким образом можно стать посвященным и постичь тайну настоящей жизни в пространстве города. Отсюда повторяющийся образ героя, каким-либо способом связанного с музыкой: или сам музыкант («Король» ночи), или консерваторки, снимающие комнаты, «музыкальный» портфель, недостроенная консерватория.

Город оборачивается еще одной стороной в рассказе «Так жизнь идет», где городская ночная жизнь лишена приукрашивания. В образе Нельки запечатлена возможная история жизни героини рассказа «Перед весной», когда душевное томление, вызванное предощущением наступления весны, выводит героиню на городские улицы. Жизнь здесь показана через антитезу «мужское – женское», соотносимую с образом города, выстроенного строгой мужской мыслью и сильными руками, навязывающими свою власть, и с образом нежной и трогательной героини-девочки, героини-женщины, живущей в этом городе.

Тексты, расположенные между «городскими» и «природными» рассказами («Да будет», «Порыв»), носят семантически переходный характер. Два топоса – городской и загородный – сосуществуют в едином сюжетном пространстве «Да будет». Анализируя культурную ситуацию в России начала XX столетия, Н.О. Осипова отмечает также «мифологизацию обыденных

явлений, стремление автора объяснить то или иное явление или объект действительности, переводя его в символ, отраженный светом прошлых культур. В этом же ряду можно назвать и мифопоэтическую интерпретацию отдельных символов и мотивов, мифологем (пространственных, общекультурных), архетипов», «мифопоэтические элементы могут проникать в ткань художественного произведения прямо или косвенно. При этом миф, из которого взяты персонаж или мотив, естественно, влияет на новый смысл»²⁶. Именно в «Да будет» две основные темы «Шарманки» пересекаются с концепцией двух Судеб, представленных Е. Гуро: жизнь в единстве с природой или радость суетных наслаждений; при этом два образа жизни сопровождаются или позитивной, или негативной авторской оценкой. Пространство, заселенное людьми, существует наряду с природным. Оба мира, с одной стороны, независимы друг от друга, с другой – являются частью целого. Место, обитаемое людьми, нельзя назвать ни городским, ни дачным, так как отличительные признаки двух культур сводятся в один смысловой ряд жизнедеятельности человека. Природный топос в этом рассказе безграничен в горизонтально-вертикальной организации, пространство людской жизни замкнуто стенами домов и торговых лавок.

Время и пространство природное ознаменовано моментом вечного творения. Библейская аллюзия «Да будет» утверждает наличие божественного начала в мире и не ограничивает хронологически процесс творчества в природе. Бесконечно «скрипят сосны», отовсюду («и со всех морей, и со всех лесов») «поднимается вековечный шум». Одинокое животное, уподобляясь человеку, «тихое, печальное» задумчиво лежит в берлоге, прислушиваясь к звукам природы. Единство мирового порядка утверждается цельностью обитания человека в природной среде: естественно существующим предстает традиционное жилище человека среди деревьев;

наличие целостного пространства и неисчислимость времени подчеркивается сведением в один смысловой ряд предложений описательного характера: «На крышу сыплется дождь. Сверху кроет шум. Скрипят сосны. Проходит время» (С. 61).

Божественное «Да будет» здесь принадлежит духам, незримо населяющим землю: «Они говорят, духи земли, от края и до края, - да будет. Они знают» (С. 62). Именно они, всезнающие, утверждают вечность и бесконечность существования времени в пространстве, свидетельствуя повторяемость и изменяемость событий, составляющих сущностную основу постоянства бытия: «И еще придут события, и переживутся. <...> Так пребудет во веки веков» (С. 62); вершины сосен «не гадают», «только переговариваются об уклонах и возвратах судьбы и о пределах, куда мчатся темные осенние и весенние ночи» (С. 62). Одухотворенные создания человеческих рук, составляя единство с миром природы, вторят ее голосу («Скрипит крыша: Да будет!»).

Условно ограниченное горизонтальное пространство, озаменованное наличием человеческих жилищ и обитанием животных («далеко, до самой тундры, до ледяного моря легла цепью сила зимних жилищ, очагов людских, и берлог, зимовьев звериных»), приводит к топосу моря и тундры, не освоенных человеком и недоступных для животных, традиционно ассоциирующихся в культурном сознании с бескрайностью и свободой, но и краем земли. Мир, таким образом, существует независимо от людского присутствия в нем и не ограничен только пространством дома.

Два мира, два пространства – человеческое и природное, – представленные в рассказе, наделяются разными качественными характеристиками. Люди «борются, бьются, делят, жадничают, любят – ревнуют, и каждый старается захватить себе побольше веселья, еды – жизни»

(С. 63), каждый сводит смысл существования к утехам, им недоступен высший замысел в организации бытия, поэтому они «жадно гадают о судьбе, о таинственном будущем, для чего рождаются, умирают, истекая кровью, спят, лакомятся и едят друг друга» (С. 63). Тема смысла жизни перекликается с рассказом «Песни города», когда повествователь, рассматривая вывеску трактира с изображенными картофельными шариками в «жареном соку» и рыбой «в ожерелье шариков румяного, поджаренного в хрустящем сале картофеля» (С. 28), задается вопросом: «Что чувствует господин магазинщик, имя которого аршинными буквами возносятся над городом?» (С. 28), и отвечает: «Это, вероятно, нужно, чтобы кто-нибудь написал стихи, но для чего, собственно, живет сам господин магазинщик?» (С. 28). Возможный ответ содержится в тексте «Да будет»: «Чтобы получить эти радостные, одетые тесом дома, обсаженные красными и голубыми цветами, яркие желтые дорожки, лакомые куски теплой жизни, надо разбивать друг другу голову, с одного удара, и уметь хорошо прятаться, и не бояться завтра...» (С. 63 – 64). Отсутствие уверенности в том, что ожидает человека в будущем, заставляет людей гадать и пытаться заглянуть в свою судьбу.

В контексте интереса Е. Гуро к проблеме двух разных судеб эта тема становится сквозной в рассказе, и, очевидно, не случайно в черновых рукописях предполагались другие названия к данному тексту: «Круг судьбы», «Fatalita»²⁷. Существует линия жизни, которая «текла под всеми вещами изначала, вечным теченьем», «<...> а море катится, – и это судьба. Дождик пасет по песку пегие камни, – и это – судьба» (С. 65). Но она неведома людям, им суждена другая дорога: «бродила еще кривуля и людей пугала суевериями и приметами» (С. 64); именно с ней, непрямой и неясной судьбой, посредством гаданий «старались войти в сделку» люди. Отказавшись от знания об истинной судьбе и выбрав второй путь, по которому «мчатся волны

жизни, волны голода, жадности, сытости, жирной игривости, - битва благ» (С. 65), люди «ссорятся из-за доброго тепла – и милой еды; - отбивают друг у друга самцов – беременеют – родят» (С. 65), продолжают «жизнь поколений», покупаются «на куски ярких тряпок».

Другая судьба, другой мир, в который «так далеко заброшен среди земли» герой, не подвергается летоисчислению, только «часы и календарь служат веками в пучине времени: они что-то разделяют, устанавливают твердое, точное, на что можно опереться, чтобы не потеряться» (С. 66). Но средства, предназначенные для счета минут, являются «слишком человеческими», поскольку созданы людьми для фиксации изменений природного ритма и потому являются искусственными по отношению к ходу мирового времени. Неслучайно в повести Е. Гуро «Бедный рыцарь», текст которой содержит и дневниковые записи поэтессы, есть фраза, связанная с размышлением о ходе времени: «времени, собственно, нет»²⁸. Опираясь на вышеприведенную цитату из рассказа «Да будет», можно предположить, что в концепции Е. Гуро соотношение времени и безвременья имеет особый смысл. Время условно исчислимо через отсчет секунд, минут, часов, складывающихся в дни, недели, месяцы и годы, но в глобальном понимании время бесконечно через постоянство суточного ритма и неизменно именно в своей повторяемости. В дневниках Е. Гуро имеется следующая запись, определяющая ее отношение к жизни: «Надо творить и быть крепкой для великой, нежной, проникновенной и умной жизни будущего»²⁹.

Мир, созданный руками человека, находится в пределах природного пространства, но люди не умеют видеть другое течение жизни и не знают о творческом потенциале, изначально заключенном в одухотворенном, живом пространстве. Разумное начало присуще без исключения и деревьям, и животным, и вещам, поэтому «бережно надо обращаться со всякой искрой

жизни», любить каждое ее проявление. Не случайно олицетворяется верхняя и нижняя границы пространства («небо и море выпуклые и они дышат»), деревья (у елок «большой пузатый живот, покрытый чешуей», который они «от наслажденья положили, словно змеи, <...> на песок и нежатся»); у кошки «черное бархатное лицо» смотрит «косыми коварными глазками». «Гордое блаженство», разлитое повсюду в природе, связано с состоянием бесконечного процесса творения, именно поэтому даже «птицы молчат в лесу». Мир природный существует независимо от человека, деревья «творят» и не «замечают» присутствия людей, в том числе и «самку», которая выбегает на дорожку, «гремя светлыми бусами», «роняет зонтик и поднимает его», а «на брюхе у нее болтается украшение»; вероятно, она «с больших дач на горе».

Два мира существуют параллельно, но и в едином пространстве; два пласта жизни развиваются рядом. Одну поддерживают «святые ломти хлеба, сыру, масла», это жизнь «троих толстых», сидящих на балконе и пьющих пиво; от сытости «лица их лоснились». Автор задается вопросом, «из какой глубины крепкого сна вылезла эта жизнь, чтобы так лосниться, розоветь и пить пиво» (С. 68). Есть и другая жизнь – «теплая, хлебная, пушистая, как осенняя синица», это жизнь природная, для нее автор хочет «крепких красных лодок на солнечной воде, пузатых кубышек с яркими полосками, груды овощей с черных огородов, и веселых, добрых детей, которые глядят пушистых кроликов» (С. 68). Любое проявление жизни в концепции Е. Гуро заслуживает человеческой доброты и внимательного отношения, даже птенец с распоротым боком, которого по неосторожности задела косой. Он умирает, но достоин последней ласки, поэтому повествователь провожает птенца из жизни с молитвой: «Ныне отпускаеши раба твоего, Владыко. <...> Ныне отпускаеши эту маленькую жизнь, Владыко» (С. 69).

Лишь внимательный человек может заметить наличие души в предметах, считающихся неживыми. Через них тоже может говорить судьба: «комод и кресло видят за пределы мира. Иначе они не обладали бы таким величием молчания и созерцания» (С. 70). Именно «великая Судьба» проявляет себя «через окружающие каждодневные вещи», и тогда «взгляды вещей так дружелюбны и ясны», потому что «никто так значительно весело не может посмотреть в глаза, как кресло или комод, в самую душу своим темным безликим взглядом» (С. 70). Наблюдая за разными проявлениями жизни, повествователь приходит к выводу, что существуют в странных линиях судьбы «точно два течения»: «одно шевелит море, и сосны над морем, и соединяет нахмурившуюся косяками дверь со мною, и держит все вещи, окружив их своими вседержащими крыльями» (С. 70); и есть другое течение в судьбе – линия «личных удач и неудач, лукавое начало, двойник уродливый. Она подкупная, мелочно капризная» (С. 70). С ней, второй судьбой, «можно войти и в сделку, подкупить ее, и немножко-то провести», она «ценит мелочи и пустяки. <...> Она рождает много диких суеверий своими капризами» (С. 70 – 71). Чтобы идти в соответствии с первым течением судьбы, жить в гармонии с природой, «надо иметь сильную волю и знать, на чем хочешь настоять в жизни».

Таким образом, единство мира складывается из двух течений одной судьбы, двух жизненных пространств (природного и человеческого), являющих собой целостность в глобальном смысле и существующих в системе вечного времени. В контексте наличия двух разных жизненных путей выделяются соответствующие хронотопы: пространство природы, которое наделяется качествами вечности, бесконечности, вневременности; и местность, населенная людьми, не уверенными в будущем, живущими в сфере своих страстей. Человек причастен и природному миру, и бытовой

суетности. От него зависит понимание, осознание скрещения двух линий судьбы в его жизни.

В рассказе «Порыв» (который назван В. Марковым лучшим в «Шарманке», созданным в стиле А. Белого³⁰) реализуется авторская идея о цельности мироустройства посредством одновременного бытия в двух различных пространствах, то есть показана двуплановость существования в едином хронотопе. Загородная природа гармонично соотносится с внутренним миром человека, а оппозиция город – загород лишена отрицательной эмоциональной оценки; в художественной манере Е. Гуро (видение окружающего сквозь призму человеческого настроения) город здесь предстает позитивно окрашенным, связанным с образом одной из героинь через ее внешнюю характеристику. Пространство природное лишено строгих ограничений, мир огромен и бесконечен в своей трехмерности, границы между жилищем человека и природой еле ощутимы: гармония бытия стирает формальные преграды.

Топос леса, в котором «мелькает мимо напряженная свежесть сосен» и «розовеет небо», открыт, взгляд наблюдающего проникает сквозь стволы деревьев и скользит по бескрайнему небосклону. Наличие жилья человека обозначено схематически: «только деревянные полочки, тающий снег у крылечка», но все это сливается с безграничностью времени и пространством природы в одном ряду перечисления: «холодное утро, забегать каждую минуту и знать, что впереди лето наше, наше! Грозы наши, елки наши, тучи наши, стихи, вечера!..» (С. 81 – 82). Состояние природы не омрачает радостно-счастливого настроения героини рассказа, несмотря на тучи, которые «ползли за переливными стеклами балкона», и день «громадный, пасмурный, но теплый». Пространство дачного дома органично вписывается в окружающий ландшафт, являясь частью природного топоса: «и вдруг

пропасть открылась громадных туч, облаков, гроз и близости. <...> У балкона были напряженно-дождевые стекла» (С. 82). Природная стихия отвечает внезапно открывшейся и осознанной двумя героинями духовной близости: «нервно сжав руки, сидели неподвижно рядом», потому что «где-то в мирах два луча друг за друга зацепились».

Миг осознания духовного единства двух разных людей с двумя разными судьбами происходит в момент ожидания грозы и вызван сравнением, перекликающимся с самой стихией, символизирующей одновременно и обновление природы: ворох бумаг на столе Эммы исписан «исковерканным, как молнией, писательским почерком, бурным, как весна» (курсив наш – И.С.). Символом вечной дружбы предстает росток весеннего цветка: «через него что-то в нас соединилось», – шепчут друг другу героини, склонившись к земле; «это общая чашечка Причастия», сопричастия к таинству дружбы.

Тема двух жизненных дорог в пределах одной общемировой судьбы соотносится с концепцией Е. Гуро о двуплановости бытия (природа и человек в природе), образующего единство и целостность мира. Возникшая невидимая связь между героинями отныне вечна («но уже установилась светлая, твердая тяга через пространства между ними»); однажды возникший духовный контакт не прерывается на любом расстоянии, эта «нить напрягается» только и «поддерживает их обеих». Мотив нескончаемого бытия становится сквозным в рассказе: вечность «улыбалась» «сквозь елки», уподобляясь человеку; подобно шороху крыльев, «вечность летает вокруг большой летучей мышью» за окном дома, и, оказывается, героини теперь «живут» в вечности. Покинув земной мир, Эва продолжает общение с Эммой на духовном уровне: «поняла [Эмма] с полуулыбкой: "Эва думает обо мне"» (С. 90). Идея вечности и безграничности существования мира утверждается в

рассказе Е. Гуро, даже переход в мир иной является лишь условным препятствием на пути человека: Эмма и Эва «<...> были соединены нитью за пределами, и так как нити их были вечны...». «Эту повесть я не хочу кончать. Я не хочу знать, что было в мелкой случайности ненастоящей жизни» (С. 90 – 91), - завершает автор свой рассказ, утверждая целостность и вечность существования мира.

Топос природы отмечен положительной авторской характеристикой, передающей ощущение счастья при нахождении в состоянии гармонии с окружающим миром: «свежая земля» «хорошо пахнет после дождя», «кусают лицо свежесть», на сирени распускаются «листочки, острые, светлые, точно мышинные ушки», небо, проглядывающее между «четких вечерних стволов», кажется «нетерпеливо-ясным». Ощущение бесконечного праздника призывает Эву «ленточку навязать на калитку», украсив ее.

Два мира – два пространства (загородное и городское), соединенные посредством дороги, также представляют модель мироустройства. Городское пространство абстрактно присутствует в соотнесении с упоминанием о поездке Эммы. В соответствии с представлением Е. Гуро о вещном мире как отражении сущности человека, город тоже бывает разным: «вдохновенный и суровый», «одинокий»; связанный с образом Эммы город представляется Эве «прекрасным», «дома твердые, уверенные в себе, как Эммины воротнички» (С. 85).

Образ дороги связан для Эвы как с мыслями об Эмме, так и с отвлеченными представлениями о переезде на дачу. В думах об Эмме, как об «аккуратной дочери немца-садовода» с «красным безбровым лицом и прической в виде улиткиной раковинки на темени», Эве представляется, «что будет, пожалуй, скучно»; тем радостней для нее стало реальное впечатление от знакомства: «и теперь смех душил; так не похоже...» Размышления об

отъезде из города на природу вызывают в Эве сопереживание настроению всех выезжающих и радость осознания масштаба жизни: «проезжая мимо многих еще не населенных балконов, они понимают внезапной радостью всю громадность жизни» (С. 85).

Последние рассказы цикла («В парке», «Приезд в деревню», «Рождественские снега») объединены топосом загородного пространства, где знаки жизни людей не нарушают идиллии природного бытия; формальные границы между двумя мирами окончательно стираются, приобретая характеристику органического единства общего мироустройства.

Цельность природного пространства в новелле «В парке» выявляется в неразделении верхней и нижней границы топоса, в их слиянии: «голубенькие незабудки вылупились прямо из неба», и здесь же из «тенистой травы» появился «белый ландыш»; «из напряженной зари весенней» родилась «сиреневая перелеска»; «так же вылупилось <...> розовое утро из черных елок» (С. 93). Момент наступления нового дня предстает как таинство появления новой жизни, которая «вылупилась», образовав первозданное природное пространство. С наступлением светового дня и рассеиванием ночного мрака неразличимость организации паркового топоса нарушается и выявляется противопоставление верха и низа. Внизу, из земли, еще тянулись «зеленые рогатые травки», «росточки вылезали еще совсем земляные, беленькие, с прилипшими комками песку» (С. 93). В результате таинство рождения новой жизни становится заметным внимательному взгляду автора.

Наверху «стояли сосны и дачи», организуя вертикаль в структуре мира. Знаковое присутствие человека в виде построенных дачных домов не нарушает покой и миропорядок в свете нового утра: дома безлюдны, от весенней воды они отсырели, «пахли рогожами, сосновыми иглами и кошками». Незатронутость естественного мира человеком в течение долгой

зимы позволяет природе проникнуть в замкнутое пространство домов, растворить в себе преграды из стен и образовать единство в органичном слиянии двух пространств. Так, в отсутствие людей «на дачах всю зиму жил ветер»; «стекла так долго проветривались в безлюдье, что и сейчас в них переливы ветра и гортанные голоса сосен» (С. 94), в окнах иногда мелькают «тучевые лица и рожи растягивают по-лесному». С началом весны, опережая людей, на дачи «переехали мыши с нахальными хвостиками»; кот, желая «поселиться на дачке», побоялся, «чтоб у него не отсырел хвостик» в не обжитом людьми доме. Подчиняясь настроению «доброго, мягкого и теплого» дня, кот «раздумал» охотиться на мышей и лег на балконе, «точно за этим только и приходил». Вещный мир радуется теплу и солнцу, даже «прошлогодний крокетный шар линиялым боком улыбается» ему.

Не нарушая гармонию первозданного весеннего дня, «внизу» по сырому песку «катались дамы на веселых желтых и красных колесах». «Греческие прически», как и образ Сафо, ассоциативно вызванный упоминанием о стихах, синхронизирует в едином пространстве два исторических времени. Теплый солнечный день весны, знаменуя возрождение природы, соотносится с образом Древней Греции как колыбели цивилизации, устанавливая гармонию природы и человека в едином Космосе и в очередной раз подтверждая принципы художественного метода Е. Гуро, использующей идею культурного синтеза.

Таинство обновления природы оформляется в поэзию творчества, присущего животворящей земле. Рецепт получения стихов дает героиня рассказа дамам на «веселых колесах»: «Возьмите комочек черной земли, разведите его водой из дождевой кадки или канавки, из этого выйдут прекрасные стихи» (С. 95). Секрет поэтического творчества земли знают дети и делятся своим способом постижения поэзии земной жизни: «вместо воды

можно употребить просто слюни». Тайна творчества открыта растениям, животным и предметам вещного мира, составляющим в концепции Е. Гуро органическое единство: «дождевые кадки, кот и елки кое-что знают об этом, они все здесь сегодня видели поэта. У него ладони были в земле» (С. 95 – 96). Именно поэт с его видением мира создает стихи из земли и воды, являясь частью природы: «вода в кадке струила наклоненное лицо, точно весеннее пятно зари меж елками»; в лесу на него «сыпалась хвоя», и в волосы попадали «червячки с березы»; зацепившись за куст крыжовника, разорвал себе платье о его «колючие пальчики»; «озябший к вечеру воздух» подгонял уезжавшего поэта. «Царем природы» называет Е. Гуро поэта в одной из дневниковых записей³¹.

С наступлением вечера природное пространство теряет четкие очертания границ верха и низа, сливаясь в неделимое целое, где «на сырой земле» лежали «сиреневые кусочки неба». Подготавливая к ночному отдыху природу, «из-под вечерней зари вылезла темнота <...>. Большое бархатное лицо наклоняла над землей и шептала» (С. 96), распространяя повсеместно мир и покой, чтобы с наступлением утра наблюдать таинство рождения нового дня.

Время для детей в рассказе «Приезд в деревню», находящихся в пределах городского пространства, растянуто и наполнено скукой; вся детская комната кажется им «темной» и «узкой». Течение времени ускоряется «радостным нетерпением», когда «между бесконечными понедельниками, вторниками цвета обыкновенной скуки» (С. 97) возникает атмосфера ожидания скорого переезда из города в деревню. Тогда между двумя пространствами – городским и природным – «открывались приятно тревожные окошечки», не разрушая окончательно границы между двумя топосами, но приоткрывая радостный путь, по которому «мог прийти

праздник». Вдохновленные скорым отъездом, дети преобразуют своим настроением окружающее замкнутое пространство дома и ускоряют ход времени. По утрам они просыпаются «с нетерпеливо приятным сознанием», что прошел еще один день и наступил следующий, и «есть зачем торопиться его скорей прожить».

Светлые шторы на окне, символизируя дорогу в другой мир, «дразнили вскочить с постели» детей, чтобы продолжить мечтать о даче «с удивленными белыми звездочками в густой траве, с зелеными деревьями и катаньями в шарабане» (С. 98). Дети активно участвуют в подготовке к отъезду и, стремясь его ускорить, помогают взрослым наводить порядок в квартире и вместе с ними «начинали убирать игрушки в шкафу». Белые чехлы на мебели создают атмосферу обновленности вместе с принесенными сундуками: перед отъездом «пахло новыми веревками», а «в комнатах становилось ново, светло, пусто и гулко». С приближением долгожданного дня переезда на дачу более просторным становится и пространство дома, в котором дети перестают замечать тесноту комнат, поскольку все их мысли поглощены предстоящим отъездом за город. Новые запахи и звуки вызывают новые мечты: «что-то новое должно было прервать ряд обыкновенных дней, надоевших обязанностей» (С. 99); и, хотя это «избавленье от царства настоящего» является временной передышкой в пространстве бесконечно длящихся дней («потом снова тянулись: длинная скучная детская, <...> непонятная далекая мама, точно декорация смутного фона»), все же выезд за пределы дома и города доставляет детям истинную радость. Окошечко в другую, счастливую, жизнь однажды распаивается и становится «безбрежным», таким, что «будущее никогда не должно было кончиться». Это происходит, когда детям сообщают о приобретенной в деревне земле, выстроенном в лесу доме и переезде туда «с первыми теплыми апрельскими

днями». Новизна события вызывает ассоциацию с «смолистым свежим дуновением в заспанной квартирной комнате».

Связующим звеном между двумя пространствами (город и деревня) выступает дорога — сначала железная, затем по «безграничной земле, млеющей в вечернем, возрождающем упоенье». Топос дороги наполнен детским настроением радости и счастья: даже неизбежная скука ожидания конца путешествия, связанная с однообразным пейзажем за окном поезда, становится «приятной», поскольку соотносима с «новыми впечатлениями приезда». Рама вагонного окна, где «быстро мчатся полосы земли и неба», здесь является символом новых впечатлений, которых так ждали дети, просыпаясь по утрам. Безграничное пространство природы, окружившее на станции приехавших, контрастно тесноте городского дома: «<...> охватило сразу кристально-чистой тишиной. Все остановилось в прозрачном онемевшем воздухе, грезили прозрачные вершины за крышами» (С. 100). Новые ощущения, звуки и запахи окружают детей: земля под ногами «невыразимо приятная» и «непослушная она колебалась, толкала, проваливалась», пахло «согретым деревом, землей и теплом косых огнистых лучей», «пахло приездом и счастьем». Жизнь оказывается «лучше игры», в которой «присочинять хотелось», чтобы было весело. В новом пространстве воспоминания о привычном городском месте отступают и почти забываются, так как дети поглощены новыми впечатлениями: «<...> отошли, побледнели и куда-то нырнули: город, игрушки, надоевшие обои детской. <...> становилось сразу как-то необычайно» (С. 101).

После того, как «повернулись и отплыли назад избы станции», дети ощущают себя частью единого «громадного» природного пространства: «воздух обнимает вокруг, и в душе что-то открылось безумно широкое»; проникновение в окружающую среду и слияние с ней связано с восторгом

новизны впечатлений, даже «в молодом воздухе» было «присутствие детского вдохновения». Мама, казавшаяся «чужой» в городской квартире, здесь «близкая, настоящая», потому что разделяет общую радость и, как дети, «весело говорит». Все в природе вызывает интерес и удивление у детей: и сырая земля, и первые цветы, и пятно не растаявшего снега. С наступлением сумерек стирается грань между небом и землей, «серость, призрачная, ясная объяла все», когда «незаметно ускользнул последний язык косого луча», и сам воздух вбирает все запахи вечерней природы: «сумерки пахнут цветами, прохладой, небом и ночной землей», а земля «дышит сырým теплом». Вокруг ощущается «нарастающий восторг», воздух «обнимает округлыми волнами землю», и вдохновение проникает в детские души, заставляя думать о будущем предназначении судьбы для «великого творчества». Бескрайнее пространство природы проявляется в бесконечности дороги, по которой «ехали долго-долго», минуя «таинственные» повороты, блестящие канавы «в голубой тьме», «шевелившиеся» елки.

Дорога приводит к дому, такому же огромному, как и бескрайнее природное пространство: взгляду детей открывается «громадное, как корабль, чудовище-строение», а «на прозрачности еловых вершин чернели смелые очертания крыш», подчеркивая высоту дома. Двор, через который необходимо проехать, такой же «необъятный», посреди него «росли гигантские ели, сквозь них мелькали строения», даже столовая в доме тоже «громадная». Размеры жилого дома, построенного среди леса, соотносятся с масштабом лесного пространства, органично вписываясь в него. Несмотря на внешнюю отграниченность дома от окружающего его леса, стены не препятствуют проникновению живой природы во внутренние помещения: детям «в окно махали черно-зеленые ветви», и «синели апрельские сумерки» за стеклами, «кивали ели». Природа окружает и пронизывает построенный

людьми дом, не отторгая, а, напротив, принимая в свое пространство, образуя некое нерасторжимое единство. В доме «те же голые бревенчатые стены, проконопаченные мхом, смола золотыми слезками» (С. 107). В сумраке, населенном «призраками деревьев», дети собирают цветы («благоуханные призраки цветов»), а в спальне, такой же громадной, как и все вокруг, «громадные трехстворчатые задумчивые окна», в которые видны «просветы неба и темные пятна подступивших елей».

Даже слова подвержены влиянию особой атмосферы обновления: произнесенные взрослыми и непонятные детям названия, тем не менее, кажутся «свежими, не сношенными обиходом», «грубовато-твердые», как и весь дом «из широких еловых бревен, новый, на свежем месте, где еще не было глухих, злых пережитков, мусорных углов, накопившихся от засиженной затхлой жизни» (С. 106). Несмотря на диссонанс между восприятием взрослых, вызванным лишь «восторгом приобретения», и радостью детей, отражающих разные грани восприятия вещного мира, сказанные слова, «небывалые разговоры», «произнесенные приподнятым тоном», создают атмосферу праздника для маленьких и уносят «все дальше во вновь открытую страну».

В результате пространство городское предстает в данном рассказе бесконечно «скучным», замкнутым, в то время как сама мысль о загородной природе, поездке в деревню вызывает прилив радости у детей и ощущение начала новой жизни. Пространство природное является открытым до безграничности и вместе с дачным домом образует взаимопроницаемое единство.

В рассказе «Рождественские снега» топос дороги, связанный с поездкой за город, приводит в пространство нетронутых снегов, к «одинокому воздуху свежих, белых полей». Тема обновления природы

заявлена в названии рассказа и противопоставлена «жратвенной радости» пассажиров, покинувших город с целью провести время на дачах. Тесное пространство вагона подчеркивается большим количеством людей, среди которых «удалось протискаться», но они «еще и еще» заходят, «с платформы врываются с паром». В противоположность душному воздуху вагона заглядывают в окно сосны «зеленые, здоровые на холоду, размашистые, разгульные». Пассажиры вокруг «в шубах медвежьих, румяные и праздничные» «проектируют снежные игры», где-то рядом «сипит здорово и тучно» красный толстяк. Мотив еды-праздника перекликается с темой сытой жизни человека в рассказе «Да будет» и сопровождается восклицанием «Да здравствует жизнь!» (С. 110). В этом контексте молитвой звучит обращение повествователя к деревьям: «Сосны, зеленые сосны!!» (С. 110). Тем самым снова актуализируется проблема двух разных судеб и двупланового бытия: или веселье и радость обычной сытости, отсутствие понимания и интереса к миру природы, окружающей человека, или отказ от прагматизма и способность вслушиваться и всматриваться в космические просторы, улавливая их позывные.

Оставшись в одиночестве по приезде на конечную станцию, повествователь восхищается красотой не тронутой человеком природы, осторожно проникая в пространство леса, в «чистые белые не оскорбленные снега». Первозданная природа поражает своей необъятностью: «с гор видны горы», «в провалы отлогов тянутся дали лазурные»; чтобы внимательно рассмотреть открывшуюся взгляду картину, необходимо замедлить шаги «в безграничном», иначе «красота промчится мимо». Все природное пространство как бы замирает в ожидании и рождественском благоговении: «воздух стал кругом и заглядывает в лицо», «в тихие чистые бахромы оцепенелые грезы одетые», «опушенные ветви-пальцы» «простёрлись» и

«оцепенели». Тишина и молчание разлиты повсюду в созерцающем лесу и в полях, но творческий потенциал присущ природе даже в состоянии грезы. Именно так «в полях <...> молчание вырастило белые кораллы» (С. 111), а «ледяное небо» «подслушивает» и «смеется вечной, закованной улыбкой».

Важнейшее для Е. Гуро стремление оставаться естественной, понятной, совмещать интеллектуальную напряженность с непосредственностью, едва ли не детской чистотой и свежестью восприятия, открывает в ее текстах прорастание одних мировых элементов в другие, единство и взаимопроникновение всех уровней бытия, частиц вселенной. Подчиняясь состоянию природы, стремясь не нарушить тишину парка, повествователь предупреждает: «Тише. <...> Молчи»; под таким небом «надо притаиться, надо быть детьми». Контакт с природой вызывает желание не покидать пространство всеобщего покоя, а поселиться здесь в «золотом домике», который гармонично вписался бы в местность, где «среди белизны каждый обрубок свежего дерева – золото». В стремлении соединить, срастить духовную и чувственную составляющие человеческой жизни, слить наивную непосредственность с умственной утонченностью Е. Гуро обращается к идиллическим традициям, своеобразно синтезируя детскость, инфантильность с интеллектуализмом, а подчас и спиритуализмом.

Идилличность в произведениях Е. Гуро выразилась в утверждении единства жизненных ритмов человека и природы, их целостности и гармоничного слияния, несущих покой и особую умиротворенность. Писательница воссоздает укромный микромир, недоступный непосвященному взгляду, где жизнь течет несуетно и безмятежно, а внешнее окружение сопряжено с внутренним состоянием героев.

Сказочная красота природы вызывает у героев рассказа мечты о вечной жизни в состоянии бесконечного детства «в занесенном домике» среди леса

вдали от взрослых. Дети, не обремененные заботами взрослой жизни, просыпались бы в вечном молчании, «с утра выходили» в него, в нем же «к ночи засыпали»; «играли со снежной красотой», «в оттепели собирали еловые шишки на осевшем снегу». Бесконечная игра длилась бы «день за днями – вечно», время отмечалось лишь наступлением нового дня и очередными сумерками; вне своего домика дети могли бы оставаться, «пока можно было различить дерево от сугроба и возвращались, бок о бок от радости» (С. 113).

Безграничность пространства определяется не только горизонтальной протяженностью в бесконечность, но и вертикальной его организацией. Молчание «высоко вздымается», «безгранично высоко», и вместе с елками «сердце вырастает высоко-высоко, без конца, и опускается вместе с тишиной глубоко в снежное очарование; растягивается невероятно» (С. 112).

Движение жизни в замершем лесном пространстве подтверждают «малютки следы на снегу», принадлежащие то ли белке, то ли птичке с «веселой круглой головкой»; присутствие этой «маленькой дорогой теплой жизни» среди заснеженного пространства еще раз подчеркивает одухотворенность топоса, несмотря на кажущуюся пустоту.

Близость человека к этому миру чистоты и нетронутости выдает телеграфная проволока, которая «издали гудит», нарушая тишину, являясь «единственным звуком из города»; но и телеграфные провода гудят на неисчислимое расстояние, утверждая проницаемость границ: «версты – версты», подчеркивая ту же бесконечность. Так же вечно «сугробы наматаются на сугробы», «и тянет, и проходит над ледяными полями»; все так же «ледяные деревья наклоняются к земле» и «над снежными дугами ледяное небо». Таким образом, в этом рассказе снова утверждается единство мира природы и человека, их неразрывная связь, которая видна не каждому. Вечность и постоянство существования природы подчеркивается ее

бесконечным обновлением: «сегодня, завтра, - вечно... Лес и голубая высота... Сверху навесились окаченные снегом вершины <...> Это закованное небо улыбается вечности» (С. 114). Небо, ветви деревьев, подобно куполу, укрывают все находящееся на земле, образуя целостное пространство.

Таким образом, в рассказах сборника «Шарманка» с точки зрения организации пространства выявились следующие закономерности. В начале цикла городской топос (место, изначально населенное людьми, и со строго ограниченной организацией пространства) в последующих рассказах уравнивается с природным (связанным с человеческим бытием или безлюдным), затем в изображении доминирует пространство природы, где границы двух топосов окончательно становятся взаимопроницаемыми, обуславливая целостность и неделимость картины мира.

В зеркальной композиции рассказов разворачивается идея цельности мироустройства, одновременного пребывания в двух различных взаимопроницаемых континуумах, отражающих земную и вселенскую линии судьбы. Используя модель хронотопа, Е. Гуро создает особый художественный мир, в котором время и пространство, варьируясь в зависимости от календарного и суточного ритмов, городского и загородного локусов, образуют целостную картину бытия.

Сквозные мотивы, «прошивающие» рассказы, создают их смысловое единство, образуя подтекст первого раздела книги, а идея механического движения шарманки находит претворение в отдельных рассказах на разных уровнях текста и соотносится с названием сборника.

Текстуальные переключки «Шарманки» со сказкой В.Ф. Одоевского, принцип организации художественного материала книги, соотносимый с «Симфониями» А. Белого, а также реминисценции, связанные с культурой

Древней Греции (образ Сафо и греческие прически) составляют сверхтекст рассказов, тем самым отражая авторскую концепцию и художественную идею цикла, несводимую к антитезе города и природы. Ибо и город может быть умным, сочувствующим, праздничным, творческим, но может быть и скучным, унылым, жестоким. Его лик двоится – в зависимости от настроения, восприятия человека. Таким образом, и хронотоп города, и хронотоп природы оказываются мерцающими, зыбкими, импрессионистичными, вбирающими и отражающими целую гамму эмоциональных состояний, но отнюдь не однозначными. И это лишает художественный мир «Шарманки» схематичной прямолинейности, что проявится и в других разделах книги.

2.2. Хронотоп в разделе «Мелочи»

Первая и вторая части цикла «Шарманка» (рассказы и «Мелочи») связаны по принципу закольцовывания: миниатюра второго раздела, посвященная описанию городского пространства («Концерт»), композиционно замыкает цикл, в то время как первая часть (рассказы) начинается с городских текстов.

Все прозаические миниатюры «Мелочей» (за исключением последней) представляют пространство природное (загородное) и схематично, контурно обрисованный топос, населенный людьми («Детское утро», «Неизреченное», «Сон вегетарианца», «Домашние», «Подражание финляндскому», «Мечта»). Присутствие человека обозначено наличием дома, но условные границы двух пространств не только преодолимы, но растворяются в мире природы, а само жилище человека органично вписывается в окружающее пространство. Все миниатюры цикла «Мелочи» пронизаны инфантильной свежестью мировидения. Вариант развития городской темы выявляется в возможности преодоления границ замкнутого пространства посредством разрушения не горизонтальной, а вертикальной организации топоса.

В рассказе «Детское утро» мир, переданный глазами ребенка, предстает ярким и радостным. Пространство загородное оказывается по-настоящему безграничным. Под окном расцвели «пушистые одуванчики», а на полках дачного дома выросли грибы «деревянные, лакированные и с красными шапочками», и стульями, которые «увидав это, <...> заплясали по комнате» (С. 118). Вещный образ грибов с красными шапочками отсылает к предметному миру первого рассказа из сборника «Шарманка» «Перед весной», когда героиня, кружа по лабиринту улиц, думает о природе и

покупает в магазине символический игрушечный грибок с такой же красной шапочкой, ощущая себя при этом «доброй и маленькой».

Несмотря на конкретность интерьера дома, который ограничен и сверху, и по сторонам, стены не препятствуют передвижению детей и не являются непреодолимой границей: «А мы стали гоняться. <...> так и пробегали по солнечным окнам до завтрака» (С. 118), тогда как в пределах городской комнаты пространство сжато и требует выхода на улицы. Вне дачного дома природа предстает в виде формально ограниченного лужка, унизанного «блестящими чашечками» цветов, и «темной елкой», с которой дети «пошли воевать». Очевидно, что загородное пространство не имеет четких границ и предела: одна из многих елок и лужок принадлежат любому лесному локусу.

Время также не определено конкретно, обусловлено фактом наступления утра и моментом завтрака. Этот промежуток, несмотря на хронологическую краткость, растянут в восприятии детей, поскольку они успевают совершить множество разных дел: собрать лютики, сделать из цветов чайный столик, отвоевать белую кружечку у елки, погоняться по дому, половить, но так и не поймать «желтый солнечный пушок», который соотнесен с пушистым одуванчиком. Одновременно дети замечают множество разных мелочей: как расцвели одуванчики, «раскрылся желтый лютик», как «из лучей волчок бегал по полу», а дома «выросли грибы на полках» и с них «смолка веселыми слезками падала».

В миниатюре «Неизреченное» также представлен загородный локус, что подчеркивается настроением приезда «дивной страны» с «блаженной жизнью» в коляске «с кожаным верхом». Ожидание чуда («точно будет приезд») образно и тематически соотносится с рассказом «Приезд в

деревню», где описывается переезд детей из города на дачу, связанный с «радостным нетерпением».

Несмотря на то, что личность автора в рассказе не соотносится с конкретным героем, взгляд повествователя останавливается на малозаметных для невнимательного наблюдателя «мелочах», создающих общее настроение предощущения чего-то необыкновенного и значительного, переданного с точки зрения восприятия новизны мира ребенком. Утром на дорожке «прилип желтый листик», похожий на «маленькую желтую улыбку»; «на коричневый мох рассыпались желтые треугольнички»; «сверху льются лазоревые стеклушки и светло-зеленые». Все это создает впечатление «приближения» чуда: «точно кто-то белокурый приподнял ресницы», «точно кто-то идет в конце дорожки – но его нет», «точно кто-то встревоженный и просветленный приподнял ресницы» (С. 120). Ожиданием пронизано все в природе, даже «встревожился воздух, стал холодноватый».

Как и в предыдущем рассказе, жилое помещение обозначено схематично, лишь «прозвенела стеклянная дверь балкона», и у ступеней «лучатся спелые соломинки». Но и настроение окон в доме созвучно природе: «рамы стекольные и жердочки просветлели» (С. 120).

Словообразовательные модели с использованием уменьшительно-ласкательных суффиксов, обращение к эстетике детского мировидения через восприятие окружения как сияющего и блестящего способствуют созданию настроения умиления и радости от приобщения к природному бытию.

Природный топос снизу ограничен дорожкой и мхом, сверху «льются лазоревые стеклушки и зеленое серебро». Воздух, заполняющий пространство, придает легкость предметам вещного мира, позволяет приподнять повозку с колесами, которые «будут по песку пищать» так, точно они «обеими ногами подпрыгнули от земли и поплыли» над ней. Стремление

преодолеть нижнюю границу и воспарить над землей перекликается с последним рассказом «Концерт» из «Мелочей», а также с мотивом полета в художественной системе М. Шагала.

Время фиксировано моментом наступления утра и не сопровождается боем часов, тем не менее оно не статично, его ход передан посредством ожидания повествователем и всей природой наступления чего-то радостного и необыкновенного и направлено на будущее, поскольку «все это не сегодня – а завтра».

Смысл названия рассказа можно прояснить, опираясь на дневниковые записи Е. Гуро: «возникают фантастические образы, исполненные сумеречной прелести, не высказанного значения – неопределенности»; «слова никогда не передают сути»; «говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определенные образы, о которых не говорится вовсе»³². В результате, то, что невозможно определить простыми словами, Е. Гуро стремится передать через ассоциативный ряд образов, вызывающих особый эмоциональный настрой; так «неизреченное» приобретает особую форму авторского высказывания и отсылки к Ф. Тютчеву: «мысль изреченная есть лож».

Природа в миниатюре «Сон вегетарианца» имеет верх и низ, соединенные березами, с которых «веточки виснули», будто «нежные вещицы». Границы неба и земли утрачивают четкость, становясь бесконечным сливающимся и взаимопересекающимся пространством, меняясь при этом: «осеннее небо стояло недвижимым, доверчивым озером», а «в нем легко и безгрешно плыла земля, - и не было берегов» (С. 122). Ветки березы, нависая над землей, окутывают ее «тонкой сетью», серебрясь перламутром.

Загородный дом также обозначен схематично: на балконе «сухонький старичок в детских воротничках» читает книгу; на светлые половицы «насорились сосновые иглы»; солнечный зайчик «сидел на стене; прыгал, смеялся и упал в лучинную корзинку у стены» (С. 122). Мир природный существует независимо от человека, определен чайными стаканами, лучинной корзинкой, оставленными кем-то стружками.

Время в рассказе знаменуется наступлением утра и постоянно в своей длительности, природа как бы замирает в повсеместно разлитых тишине и покое. «Тихий» старичок так долго и «совсем тихо» читает книгу, что «плед у него свалился с плеч на колени». Он сам являет собой часть окружающей его среды, «воздушная рябь на него набегала - и убегала», и весь он «точно излучался: не то смеялся, не то струился».

Безграничность пространства и времени оказываются сущностными характеристиками наступившего утра, что подчеркивает вечность и незыблемость миропорядка.

Легкая и ненарочитая библейская окрашенность мотивов связывает «Сон вегетарианца» с рассказом «Да будет». Веточки берез таковы, «точно их создали осторожно и с любовью»; земля «безгрешно» отражается в небе; утреннее состояние природы, зафиксированное повествователем, приводит к мысли о сотворении мира, в котором «грезил создавшие», «радовались создания». Картина природного бытия, открытая наблюдателю, предстает во всей своей свежести, радостной и доброй: к старичку в детских воротничках прикатился «какой-то серебряный комочек, ласкаясь к его ногам, мигая серебряными ресничками» (С. 121), являя своей округлой формой гармоничную модель мира, что создает особый эмоциональный настрой, вызванный ощущением уютной мягкости, сияния и сверкания. Вокруг человека «зеленели, смеялись нежные мшинки»; стружки «взглянули

кроткими голубыми глазками»; само небо было «бледное до блаженной пустоты».

Дневниковые записи Е. Гуро, посвященные пейзажам Крымова, раскрывают мысли писательницы о том, что «героем произведения может быть каждая проникновенно одушевленная машинка»³³. В одном из писем к неустановленному лицу Е. Гуро пишет: «"Сон вегетарианца" так назвала потому, что видеть мир в таких умиленно-прозрачных красках, думаю, может только человек, освободившийся от греха крови и плотоядия»³⁴.

Повествование в следующей миниатюре ведется с точки зрения восприятия мира глазами ребенка. «"Домашние" – это детское мифотворчество, свойственное очень многим детям», - замечала в одном из писем Е. Гуро³⁵. Пространство дачного дома составило на некоторое время особый мир для детей, потому что «приходили» на него «недели дождя». Фиксируя в дневнике впечатление от «Посолони» А. Ремизова, Е. Гуро писала: «Нежные сияющие рисуночки росинками радостными лучезаринками. Милое тепло говорком говорило, все себя почувствовали особенно своими, домашними. Развеяли злые лучи доброй лаской»³⁶.

Несмотря на невозможность покинуть пределы дома из-за «могучего ливня» и растянувшегося, «как вязаный чулок», «послеобеда», дети не скучают и не замечают пространственных ограничений, так как для них открыты чудеса, незримые взрослым. Так, «вышли из стен Заветные, засели совещаться в чуланчик», «по длинному коридору кто-то похаживал» в такт падающим каплям; «из голых досок чулана, из темных сучков подсматривали глазки» (С. 124). Дети наблюдают за маленькими жителями дома и не боятся их, так как знают, о чем они говорят: «о темных, что поселились в углу коридора, около детской, и пугали любимчиков. О том, какие в детскую послать сны: летающие одеяла – или лошадей-самолеток» (С. 125), как

расцветить ближайшую субботу, сделать ее «синей, - или с полосками». Мысль о разноцветных днях недели по контрасту отсылает к рассказу «Приезд в деревню», в котором скучающим детям суточное время представляется серым, «цвета обыкновенной скуки». Домашние животные также призваны охранять покой и сон, поэтому Заветные решают «посоветоваться об этом с детскими кошками».

Вера взрослых в домовых, охраняющих благополучие жилища, в детском мифотворчестве переосмысливается. Невидимые духи-хранители наделяются новыми качественными характеристиками, отражающими желание детей по-своему объяснить шум в большом доме. Так, «серый, запачканный паутиной» мужик Терентий «ростом с кошачью лапку» плетет за обоями «кружево из сенинок»; «маленькие шаги» по коридору принадлежат Домашним, которые «вылезли из стен и строили ушки». Незримые духи должны беречь покой дома, поэтому дети уверены, что «остроухие сидят кружком, в буфетной, и сторожат покой большого дома», даже когда «калачиком свернулся за обоями пыльный Терентий».

Природа, окружающая дом, явлена в своей стихийной силе: «могучий ливень скатывался на крышу»; «огромные елки разговаривали», но идущий дождь такой мощный, что «за шумом сплошной воды их не было слышно». Чуланное окно, отграничивающее пространство дома, радостно сияет детям «подводным изумрудом», что подчеркивает масштабность ливня и количество падающей воды. Низкий быт здесь сопрягается с эстетикой волшебной сказки: перед окном комнаты висит «сплошная водяная борода» дождя, олицетворенного силой детского воображения.

Необъятное пространство и мощь природы подчеркивается неисчислимым количеством воды, выливающейся на дом: «из пространств глушат и шумят необъятные дожди» так, что «в чуланном окошечке

стеклушко поседело» и «все занавесилось сивой бородой», через которую практически ничего невозможно рассмотреть.

Замкнутое пространство дома и окружающая его природа составляют единство, подчиняющееся власти стихии, и даже шаги в доме соотносятся со звуком падающих сверху капель. Несмотря на затянувшийся дождь, дача предстает идиллическим уголком для детей, населяющих его мифологическими существами, а потому «под шумом ливня им было уютно, как под навесом» (С. 124).

Ландшафт в миниатюре «Подражание финляндскому» представлен деревенским пейзажем Карелии, где реализуется мифологема Судьбы. Время ограничено рамками одного весеннего дня: «целый день провалялся» герой за гумном, любуясь цветами («нет ничего весеннего вереска милее!»). Динамика сюжета обусловлена прогулкой героя-лентяя в поисках своей Судьбы, подбадривающей его: «Полежи еще, увалень; ты проспишь твое счастье» (С. 127). Мотив выбора своего жизненного пути, сквозной в «Шарманке», становится здесь сюжетообразующим. В поисках счастья герой выходит на дорогу, приводящую его к лесу; там он целый день рыл, «ворочал и гнул, так что скрипели суставы», но это не мешало ему замечать и весенний вереск, милее которого для него ничего нет, и то, насколько высоки сосны.

В контексте проблемы существования двух разных судеб герой идет по пути познания природы и гармоничного с ней слияния. В награду он «вырыл из глубины лесной» свою судьбу – «большое счастье» - и «понес на плечах». Попытавшись изменить выбранный путь («И стояла девушка с белым цветком в руках. <...> взявшись за концы платка...»), герой получает удар от своей Судьбы: «тут меня треснула по шее судьба, так что в канаву ткнулся я головой» (С. 128). Девушка убежала, оставив свой прятанный «быстрый смех в кустах»; герой понес «добытое счастье на плечах», а судьба ворчала

рядом: «Сыночек образумился!» (С. 129). Подчиняясь идущей рядом судьбе, он все же вспоминает о девушке и мечтает о новой весне («весна придет опять») и символизирующем ее вечнозеленом вереске («нет ничего весеннего вереска краснее!»).

Природное пространство выглядит обобщенно-бесконечным: в лесу, куда приводит дорога, вертикальная организация предстает бескрайней («высоко растут сосны»). Не пройдя до конца путь, герой возвращается, встречая удивленных соседей, которые «снимали шапки», что намекает на существование еще одного пространства, населенного людьми.

Изображение календарного времени зимы в сюжете миниатюры «Мечта» чудесным образом трансформируется в наступающую весну, что в свою очередь вызвано неожиданным появлением незнакомца, знающего мысли «одинокого человека», скучающего дома. Время, до прихода неожиданного гостя бывшее статичным, застывшим из-за невозможности выйти на улицу («мороз – носа никуда не высунешь»), с появлением гостя обретает динамику: необходимо торопиться, чтобы успеть на поезд и выехать за город. И природа, и вещный мир, отвечая настроению отъезжающих, проявляет нетерпение: «у возбужденной платформы» растут «нетерпеливые прутьки ивы», «нетерпеливо раскладывали апельсины в буфете, чтобы пассажиры их успели купить», «короткими ножонками побежали вагоны» (С. 132 – 133), торопясь увезти из города желающих. Радость окружает героя и его нового друга на вокзале: апельсины «радовались» покупателям, кондуктор «добродушно пригласил в вагон любимых пассажиров», сам вагончик «ярко блестел и смеялся» на фоне «серого» утра, и даже чемодан был «веселым».

Смена временного темпа соответствует переходу героев из одного пространства в другое. Покидая замкнутый, скучный и одинокий дом, они

уезжают за город, радуясь обретенным друзьям, нетерпеливо их ждущим и заранее готовящимся их принять. Укромный пригородный локус в текстах Е. Гуро почти лишен печали, отмечен поэтизацией быта; там может быть комфортно «одинокому человеку», которого всегда ждут «братья и сестры» и «уж стучат серебряными ложечками у чайного стола!» (С. 133).

Природа нетерпеливо подгоняет идущих: «от станции дорога побежала к елкам: тает, чавкает и смеется» (С. 133), ели прячут приехавших, закрывая их «веселыми конусами» ветвей, и «ловят дорогу», будто убегающую дальше от железнодорожной станции, торопясь укрыть двух спешащих людей и ускорить время перехода из одного пространства в другое.

Преодолев границу, разделяющую два мира (город и пригород), два человека, один из которых чудесным образом избавился от одиночества, замедляют темп движения. Теперь они «уже идут пешком через сад по талой водице», наслаждаясь покоем и наступившей весной, а «кругом кап, кап, звенит вода».

Если в «Мечте» ненадолго появляется пространство города, которое спешно покидают герои с целью выехать за его пределы, то в последнем тексте раздела «Мелочи» город становится местом действия, образно и сюжетно соотносясь с городской тематикой рассказов предшествующего цикла.

Миниатюра «Концерт» тематически связана с «Песнями города» посредством образа героя-музыканта и хронотопа города, также выступающего разумным существом. Повествователь обращается к герою-музыканту с призывом «проснуться под раскаты дрожек» и услышать, как с ним «город заговорил». Как и в «Песнях города», воссоздается праздничная атмосфера: с наступлением вечера повсюду «блестят фонарики», отражаясь

от стен, и «скользят по ним». Комната, где выступает музыкант, окружена колоннами, которые «сверкают хороводом», и «торжественна» дверь.

Повествователь, призывая скрипача покинуть «белую комнату», приглашает его выйти из замкнутого помещения в открытое пространство города, где «все городские фонарики станут венцом вокруг него» (С. 136). Вместо игры на скрипке в ограниченном стенами зале, когда даже летящие со смычка звездочки кажутся удивленному и «сломанному» музыканту нечаянно растерянными, ему предлагается признание городского неба. Когда он, «длинноносый, с длинной улыбкой», окажется за пределами ослепительно белой комнаты, понесут его «белые сиянья на лунных крыльях над длинными улицами» (С. 136). Соотнесение длинного человека и длинных улиц делает безмерным свободное от ограничивающих колонн и дверей городское пространство. Вертикально-горизонтальный полет символизирует признание музыканта небом, «кроткий бархат» которого «мигает сверху синими ресницами», переключаясь одновременно с образной системой полотен М. Шагала и миниатюры «Сон вегетарианца», где «кроткие голубые глазки» выглядывают из оставленных кем-то стружек, а у «серебряного комочка» «серебряные реснички». В результате человек, парящий вдоль улиц, преодолевает силу земного притяжения и поднимается в небо, растворяясь в вечернем воздухе, сливаясь с искрами и городскими «светлыми бусинками», которые «запутали» «нити фонарей». Растворяясь в пространстве надгородском, герой остается его частью, а город освещается одновременно сиянием огней естественных и искусственных.

Итак, в разделе «Мелочи» время и пространство изображено преимущественно с позиции детского мировосприятия. Природный топос окружает человека, устанавливая гармонию бытия, границы двух пространств окончательно преодолеваются, становясь взаимопроницаемыми. Кольцевая

схема структурирования первых двух частей «Шарманки» – рассказов и бессюжетных миниатюр («Мелочи») – позволяет вывить ряд перекликающихся тем и мотивов, скрепляющих разделы цикла. Это вещные образы (грибы с «красными шапочками»); эмоциональный настрой (радость и нетерпеливое ожидание выезда за пределы города); актуализация темы Судьбы в контексте двупланового бытия, цвето-световая символика (блеск и сияние, расцветенные, разноцветные дни недели); состояние полета – отрыва от земли. Соотносясь с названием книги, являются сквозными образ героя-музыканта и система метафор, определяющих заданность повторяющегося движения («хороводы колонн», полет скрипача вдоль улиц).

Значащим является пограничный вектор дороги, соединяющей топоры города и пригорода, благодаря чему оба пространства становятся взаимопроницаемыми. Движение осуществляется как из города на дачу, так и в обратном направлении, при этом путь может быть предполагаемым и реальным, но всегда связан с воодушевлением, пафосом обновления, ибо два хронотопа воплощают разные грани бытия, способные конфликтовать, но и одаривать, взаимообогащать друг друга. В связи с этим особое значение имеют переходные топоры вокзала в городе и станции вне его, а также вагон как локус, в котором осуществляется перемещение из одного пространства в другое.

Сверхтекстовое смысловое поле дополняется в «Мелочах» библейскими, мифо-фольклорными и финскими реминисценциями, аллюзиями на тексты Ф.И. Тютчева, параллелями с живописными полотнами М. Шагала и др.

2.3. Пространственно-временная организация в стихах

В третьем разделе «Шарманки» последовательно возникают и чередуются топосы города и пригорода, сквозными мотивами связанные с предшествующими произведениями сборника и соотносимые с принципом построения музыкальной симфонии.

В поисках исконной гармонии человека и природы Е. Гуро обращается к средневековому прошлому. Лирический герой «Готической миниатюры», Вальтер фон Фогельвейде, основоположник немецкого миннезанга, исполняет балладу. Легендарный певец, которому внимают благородные рыцари и прекрасные дамы, как Орфей, наделен магическим даром искусства, силой музыки он преодолевает ограниченное пространство феодального замка, в результате снимается оппозиция «внутри – снаружи», «крепость – окружающее пространство». Песня разрушает преграды между залами замка и природой, происходящее становится зримым для слушателей Фогельвейде:

Он проводит по чутким струнам:
понеслись белые кони.
Он проводит по светлым струнам:
расцвели красные розы.
Он проводит по робким струнам:
улыбнулись нежные жены,
ручейки в горах зажурчали,
рога в лесах затрубили,
на яблоне разветвленной
качаются птички (С. 139 – 140).

Мир природный под влиянием чарующих звуков музыки также внимает поэту и замирает, прислушиваясь:

Он запел, - и средь ночи синей
 родилось весеннее утро,
 и в ключе, в замковом колодце,
 воды струя замолчала
 <...> И в высокие окна смотрят,
 лучами тонкими, звезды (С. 140).

Закрытое пространство замкового зала становится проницаемым благодаря звукам музыки, тем самым разрушаются границы между внутренним и внешним топосами. Именно мелодия создает гармонию в созвучии настроения человека и природы, а время и пространство образуют единый хронотоп, разрастаясь до вселенского масштаба. В энциклопедии русского авангарда подчеркивается: «В понимании Гуро именно искусство дает возможность разгадать тайны природы, разрушить преграды между внутренним пространством человека и миром, быть главным в преображении мира и человека. В этом смысле Гуро следует традиции романтиков и символистов в понимании магической силы искусства»³⁷.

Не придерживаясь канона твердой формы средневековой поэзии, Е. Гуро использует полурифмованный стих, выделяя кульминацию, и вводит заключительную полустрофу-посылку в композицию текста:

Так в прославленном городе Вартбурге,
 славнейший певец Саксонии –
 поет, радость дам и рыцарей,
 Вальтер фон Фогельвейде (С. 140)

Музыкальное начало и образ певца в этом стихотворении выступают в качестве связующего звена между рассказами («Песни города») и «Мелочами» («Концерт»).

Время суточное и сезонное в стихотворении «Днем» символически расширяется до любого солнечного дня любого лета. Пространство, изначально сфокусированное взглядом наблюдателя на березе в целом, суживается до отдельной ветки: «прядки на березе разовьются, выются», на которой блестящие на свету листья «монетками трепещут». В результате черты городского мира и пейзажа смешиваются, игра света и тени порождает причудливые образы:

А в тени шевелятся темные созданья:

это тени чертят на листве узоры.

Притаятся, выглянут лица их,

спрячутся, как в норы (С. 141).

Метаморфозы стирают характерные черты человека и животного, трансформируясь в одно пространство природной стихии:

Размахнулся нос у важной дамы;

превратилась в лошадь боевую

темногриво-зеленую...

и сейчас же стала пьяной харей,

расширялась, расширялась,

и венком образовалась;

и в листочки потекли

неба светлые кружки:

озеро в венке качается (С. 141 – 142).

Прозаизмы создают определенный эмоциональный настрой, объединяя в картине мира все стороны человеческой жизни.

Как «тихий» старичок из рассказа «Сон вегетарианца», сливаясь с окружающей его воздушной средой, становится ее частью, так и ветки дерева с листвой являют собой общий проницаемый для воздуха локус, где фантастические образы «вьются, льются, / льются, нагибаются, / разольются, небом наливаются» (С. 142). Береза пропускает сквозь крону небесное пространство (сверху потоком льется воздух), становясь проводником, соединяющим верхнюю и нижнюю границы, небо и землю, образуя центр их пересечения, приравниваясь к мировому дереву, включающему в том числе городоской и природный топосы.

Пространство это не статично, калейдоскопичность образов динамизирует его, подобно смене картин в театрализованном представлении:

В летней тающей тени

я слежу виденья,

их зеленые кивки,

маски и движенья,

лежа в счастье солнечной поры (С. 142).

Многочисленные глаголы действия, а также отглагольные существительные подчеркивают темп сменяющих друг друга сцен: «разовьются», «вьются», «притаются», «шевелиются», «спрячутся», «выглянут», «размахнулся», «расширялась», «образовалась», «потекли», «качается», «льются», «нагибаются», «наливаются»; «виденья», «кивки», «движенья». Контраст света и тени, возникающие при этом «виденья», за которыми «следит» автор, появляющиеся «маски» напоминают движение китайских теней в окнах городских домов («Песни города»). Чудесным образом меняющиеся фантастические образы предстают бесконечной счастливой историей, рассказанной самой природой: «Эта сказка никогда, / как и ветер, не кончается». Таким образом, дерево синтезирует природный мир и

атрибуты городской культуры, являя собой мировую ось, соединяющую разные уровни вселенной в единое, органичное целое.

Загородный дом в стихе «Едкое», куда пригласили героиню, представляет собой укромную «дачку», где «липы зонтами», но открытость ландшафта оказывается иллюзорной. Когда нарушается способность человека вступить в диалогические отношения с окружающей средой, мир в текстах Е. Гуро может представать в антиидиллическом лике. Так, несмотря на природную «рамку», внешний идиллический антураж в этом стихотворении, обещая изначально веселье и счастье юной героине, оказывается в итоге пространством ее душевной драмы. Настрой, связанный с приятными ожиданиями («Пригласили! Наконец-то пригласили»), распространяется на все окружающее:

Уже белые платица мелькали,
уж косые лучи хотели счастья.
<...> Между лип,
словно крашенный, лужок был зеленый! (С. 143).

Желание веселиться оказывается невозможным для героини: «Танцевать она не умела / и боялась быть смешной, - оступиться», но пока ей весело, и старушки, с которыми можно посидеть рядом, кажутся милыми:

Можно присесть бы с краешка, -
где сидели добрые старушки.
Ведь и это было бы веселье:
просмотреть бы целый вечер, - чудный вечер
на таких веселых подруг! (С. 143 – 144).

Лирическую героиню не допускают к участию в общем веселье, отчего она чувствует себя неловко: подруги «меж собой о чем-то зашептались - / и все вместе убежали куда-то!» Разочарование в «милых» «недоступных»

платьяцах оказалось таковым, что «пришлось отвернуться и заплакать», а старушки «оказались недобрые», поэтому «пришлось совсем уйти».

В этом стихотворении реализуется один из сквозных для творчества Е. Гуро мотив одиночества. Среди всеобщего веселья героиня остается непонятой, но все понимающей; ее нежная душа не озлобляется в ответ на насмешки окружающих. Эта тема в дальнейшем раскрывается в книге «Осенний сон» в образе «заячьего рыцаря» Вильгельма.

Пространство города в стихотворении «Сильный, красивый, богатый...» эмоционально и образно соотносится с «городскими» текстами «Шарманки». Уличное пространство «мужского» города бесконечно подвижно: «кто-то мимо проскользнул горбатый», «и в каретах с фонарями проезжали / мимо, мимо, мимо, - господа» (С. 145). Как и в «Песнях города», здесь получает развитие мотив освещенных решетчатых окон чужой жизни (через образ карет). Как и Нелька, героиня стихотворения покидает место ожидания, откуда ее «прогнали» и где она «дрожала, притаившись в худом платке». Оказавшись на улице и подчиняясь чужой воле, она «поплелась за тусклым прохожим», который «позвал пить чай», обещая «развлечь вечеров». «Как собачонка побитая, / трусливо дрожа» (С. 146) героиня следует за «каким-то полутемным», потому что «была голодна». Пространство города представляется ей бесконечно огромным («город большой – толку-учий!»), а сама она такая маленькая, что «какой-то полутемный» вынужден склониться к ней.

Водосточные трубы образуют вертикаль, соединяя невидимое небо и осязаемую под ногами мостовую. Не воздух (как через березу в стихотворении «Днем»), а вода стекает вниз в таком большом количестве, что «башмачки промокли». Ночное время суток, несмотря на фонари проезжающих карет, не связано с праздником, как в рассказе «Песни города».

Освещение не рассеивает темноту, лица прохожих не видны, различаются только их фигуры, полутемные и тусклые.

В центре стиха субъективное переживание лирической героини, находящейся на улице и ждущей своего любимого - «сильного, красивого, богатого», который не придет, и героиня это знает, но, как и девочка из предыдущего стихотворения, принимает действительность такой, какая она есть, и оправдывает его: «<...> он все может. / Он просто так, - не желал...» (С. 146). В едином пространстве города совмещаются две грани жизни, соотносимые с двумя ликами мира, представленные антитезой «сильный – защитить не захотел», «красивый – горбатый», «богатый – в худом платке». При этом «господа» проезжают в освещенных каретах, а «горбатый», «полутемный», «тусклый» прохожие мимо «проскользывают» в уличном сумраке.

Хронотоп стихотворения «Из средневековья» снова отсылает к легендарно-историческому прошлому северных цивилизаций. Природа здесь недоброжелательна к человеку:

В небе колючие звезды,
 <...> Пляшут осенние листья,
 при звездах корчатся тени (С. 147)

<...> некрещенные души,
 клубами свиваются, взыв (С. 148).

Небо и подземелье соединяет вертикаль скалы, именно в ней находится одинокая часовня, где «молится Вольфрам / у гроба Елизаветы»:

Благоуханная,
 ты у престола Марии-Иисуса,
 ты умоли за нас Матерь Святую,
 Елизавета! (С. 147).

Только обращение рыцаря к высшим силам спасает его от страха перед угрожающей стихией в бесконечном пространстве Вселенной:

Огоньки в болоте мелькают
 в ядовитой притихшей тине.
 <...> Невредимы в ночи осенней
 весенние цветочки
 у непорочного гроба (С. 149).

Мифопоэтические образы «осень – весна», символизирующие угасание и возрождение, устанавливают равновесие в мире природы и на уровне людского бытия соотносятся с антитезой «некрещеные – непорочный», «темные силы – ангел белый, безгрешная». Естественный и искусственный свет (звезды – свеча) здесь представлены в варианте негативного и позитивного отношения к человеку пространства. В отличие от двух предыдущих стихов, где герои чувствуют свое одиночество и отверженность как в городском пространстве, так и в природном локусе, в тексте «Из средневековья» мотив добровольного заточения-одиночества предстает, как защита от враждебного окружения.

Обращаясь к историческому прошлому, Е. Гуро утверждает значимость высоких духовных актов – песни («Готическая миниатюра») и молитвы, усиливающих творческие возможности человека в его общении с природой – и непосредственном, и высокодуховном одновременно. Данная аналогия для писательницы знаменует не уход от реального мира, а попытку создать новую модель целостного бытия в природном пространстве с учетом культурных достижений прошлых эпох и на основе их синтеза. С этой точки зрения, представляет особый интерес полемичное высказывание Е. Гуро в письме к М. Матюшину по поводу идей Л.Н. Толстого о назначении искусства и доступности его для народа. Соглашаясь с мыслью автора трактата «Об

искусстве» о том, что оно «не должно служить только для наслаждения, а должно иметь более глубокое содержание», Е. Гуро утверждает: «Пусть стремление каждого будет удовлетворено: стремление к свободе, независимости, развитию, но ступени развития всегда останутся»³⁸. Не отказываясь от культурных достижений прошлого и настоящего, Е. Гуро пытается создать модель целостного гармоничного бытия человека и природы, обретающую формы обновленной идиллии.

Название стихотворения «Старый романс» перекликается с темой музыки предыдущих текстов. Городской дом погружен в сумрак, там «хмурые свечи» «перед зеркалом ежат лучи», загораясь «вечером пасмурным блеском» «в глубине» за занавешенным окном, на котором «весь день не взлетит занавеска».

Полумрак, царящий в комнатах, создает атмосферу таинственности, с одной стороны, а с другой – не позволяет четко рассмотреть очертания предметов в пограничном соотношении света и темноты. Лишь в пределах малого круга, освещенного неяркой свечой, виден «кто-то белый», он же «будет в темном углу поджидать, / <...> в полусумраке утра встречать» (С. 151). Пустое пространство дома уподобляется лабиринту: «будут в зеркале двери и двери / отражать пустых комнат черед» (С. 150), соотносясь с бесконечностью городских улиц («Перед весной»). «Сумрачно-пышно» одетая лирическая героиня в «осторожно» поданной карете покидает дом, где, несмотря на кажущуюся пустоту, «некто» ожидает ее возвращения. Таким образом, анфилада комнат соотносится с замкнутым городским топосом, повторяя схему расположения улиц. Дорога, уводящая за пределы дома, не выводит из лабиринта, поскольку предполагается возвращение героини.

«Старый романс» сближает с текстами поэтов-символистов общая атмосфера таинственности и неизвестности, присутствие невидимого героя. По мнению В. Ховина, характерной чертой поэтики символизма являются «облегченная психологичность», «"Некты в сером", стоящие во всех углах для надоедливо напоминания о глубокомыслии сущего»³⁹.

В стихотворении «Скука» игрушки-персонажи находятся в закрытом пространстве шарманки, где все вращается по заданной схеме:

В черноте горячей листвы

бумажные шкалики.

В шарманке вертятся, гудят,

Ревут валики (С. 152).

Одушевленный мир музыкального ящика не лишен переживаний, дублирующих человеческие чувства. «Pierette шевелит / свой веер черный», Пьеро краснеет:

Но глядит он мимо нее:

он влюблен в фонарик...

в куст бузины,

горящий шарик (С. 153).

Если механика шарманки метафорически соотносится с городской жизнью, то движение кукол комедии dell'arte в ее игровом пространстве повторяет неестественные действия людей в урбанистическом топосе. Так, Пьеро

Слышит – кто-то бежит,

слышит – топот ножек:

марионетки пляшут в жару

танец сороконожек. (С. 153 – 154)

Мотив театральной зрелищности, связанный с наступлением ночи («Ярким огнем / горит рампа»), сюжетно перекликается с «Песнями города», где люди предстают управляемыми марионетками на улицах-подмостках освещенного фонарями города, и которых утром кто-то складывает в «картонные коробки».

Интерьер шарманки уподоблен планировке города, что усиливает аналогии между игрушками и людьми:

Над забытым столиком,
в саду,
фонарь или лампа.
<...> Конфетти шуршит
в аллеяке сорной (С. 152 – 153).

Вымышленный пейзаж, одухотворенный игрой музыкального ящика, соотносится с человеческим миром: в шарманке есть свое ночное небо и искусственное освещение. Единство хронотопа метафорически выражено слиянием света и тьмы в целостности шарманки:

С фонарем венчается там
черная ночь лета.
Взвилась, свистя и сопя,
красная ракета. (С. 154)

Таким образом, ограниченное пространство шарманки оказывается мнимым, выходящим за пределы обычного ящика; очеловеченные игрушки ведут недоступную постороннему взгляду жизнь. В результате внешняя замкнутость предстает условной.

В действие города-шарманки вовлечены в том числе дети, которые в стихотворении «Детская шарманочка» являются зрителями. Представление наполняет игровым содержанием выступление персонажей комедии масок:

Коломбина, Арлекин и обезьянка
 прыгают через шнурок,
 <...> и дерутся два паяца,
 скрестив шпаги (С. 155).

Звезды и фонари, бывшие настоящими в незримой кукольной жизни, трансформируются в игрушечные: «высоко блестят звезды / золотой бумаги», «грецкие орехи / серебряные висят; / совушки-фонарики / на ветвях сидят» (С. 156). Зимняя ночь сказочно сменяется солнечным днем заморской страны:

С ледяных сосуллек искорки,
 и снежинок пыль...
 А шарманочка играет
 веселенькую кадрили.
 <...> Соберемся все под елочкой:
 краток ночи срок
 <...> - Далеко, далеко за морем
 круглым и голубым
 рдеют апельсины
 под месяцем золотым (С. 155 – 156).

Песенка Арлекина призвана веселить детей, персонажами ее становятся котенок, танцующий кадрили «в дырявом чулке», «пушистая обезьянка», которая «качается в гамаке», при этом возникает идиллическая картина:

И глядят синие звезды
 на счастливые мандарины,
 и смеются блеском золотым
 под бряцанье мандолины (С. 156).

Благодаря силе детского воображения, микропространство шарманки увеличивается до размера целой страны с огромным морем, которое

находится «далеко-далеко», реальные границы ящика оказываются мнимыми, а преграды кажутся. Это впечатление достигается за счет песенной стихии и интертекстуальных связей.

В поэтике Е. Гуро все предметы или явления предстают в различных ипостасях, они оказываются то веселыми, доброжелательными, улыбающимися, то злобными, ехидно ухмыляющимися – в зависимости от воспринимающего, чьи взгляды и прикосновения оседают на вещах, вбираются, впитываются ими. Картины тишины и покоя возможны не только в природном пространстве, но и в городе, способном рождать свои идиллии даже в пределах замкнутого музыкального ящика – шарманки.

Условный вымышленный пейзаж пронизан идиллическим настроением, овеян мечтой о безмятежном существовании в далекой стране и противопоставлен «ледяным сосулькам» и «снежинкам» игрового пространства шарманки, преображенного, в свою очередь, театральной стихией городской низовой культуры. Иконография стихотворения перекликается с метафорикой рассказа «Рождественские снега»: утопичные мечты героев о «золотом домике» в заснеженном лесу здесь реализуются в качестве «реального» пространства музыкального ящика, декорированного звездами и месяцем из «золотой бумаги». Стихотворный текст включает реминисценции из гетевской песни Миньоны, в культурном сознании эпохи непосредственно связанной с переводом В.А.Жуковского, заметно романтизировавшим первоисточник. Интертекстуальность расширяет эмоционально-смысловое поле стихотворения, составляющего фрагмент книги почти с тем же названием «Шарманка». Инфантильность, заявленная уже в названии («Детская шарманочка»), предполагающая особый ракурс мировидения, сочетается со сложно организованной реминисцентностью, открывающей широкую историко-культурную перспективу.

Город Е. Гуро живет особенной, не видимой людям жизнью, поэтому кто-то незримый в стихотворении «Лунная» может передвигаться по улицам и площадям. Ночью

Кто-то бродил без конца, без конца,
танцевал и гляделся в окна,
а оттуда мигала ему пустота...
<...> хохотали стекла (С. 158).

Какой-то одинокий «дуралей» «грациозно» «протягивал губы» месяцу, прохаживающемуся по небу («над крышами месяц пустой бродил»). Нижняя граница города не привлекает «кого-то», совершающего ночную прогулку, он предпочитает крыши, трубы, чердак. Переходность суточного времени сливается с вечностью: «время шло, - а минуты остались», тем самым ограниченность периода соотносится с бесконечностью времени в едином пространстве.

Замкнутое пространство комнаты в стихотворении «Говорил испуганный человек...» вызывает у человека испуг, связанный с одиночеством. Безвыходность подчеркивается «мертвой дверью», пустая комната, где «шептал мрачно маятник», ужасает и стягивает «мрачными мыслями» так, что лирический герой ощущает себя, «словно удушенник». Поскольку человек субъективирует окружающий мир, то и комната выглядит уродливой «чьей-то близкой разлукой, / в разладе вещи, и на софе / книги с пылью и скукой» (С. 159).

Искусственное освещение не освобождает от тяжелых мыслей: «беспощадный свет лампы лысел по стенам», и «сторожила сомкнутая дверь». Звук маятниковых часов, отсчитывающих время, напоминает о том, что следующий день не принесет облегчения:

Сторожил беспощадный завтрашний день:

«Не уйдешь теперь!..» (С. 160).

Преодоление границ комнаты возможно, благодаря изменению привычного порядка расположения предметов и хода времени:

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны,
кувырнуть часы?...

Пришло б начало новой поры,
открылись бы страны (С. 160).

Так снова возникает мотив полета, оторванности от земли, перевернутости, невесомости; новый взгляд на привычные вещи освобождает героя от страха перед «порядком дней», и теперь дверь не закрывает комнату наглухо, она символизирует открытие нового мира и нового времени.

Уличное пространство безгранично: высоко над крышами «таял снег» и «кружились стаи галок», символизируя свободу. Между небом и землей

Ветер талое, серое небо рвал,
ветер по городу летал;
уничтожал тупики, стены (С. 160 – 161).

Дом, в котором находится «испуганный человек», занимает середину городской вертикали между небом и землей. Преодолеть границы, выбраться из замкнутого пространства, избавиться от страха и поверить в возможность перемен помогает «некто», незримо присутствующий («тут же рядом в комнате он был!»).

В разделе стихов «Шарманки» прослеживаются элементы кубистического сдвига, сближающие поэтику Е. Гуро с экспериментами поэтов и художников-авангардистов. Так, в «Готической миниатюре» писательница вводит элемент синтаксического несогласования (фигуру анаколуфа) подобно приему живописного смещения: «И, цвет христианских

держав, / кругом благородные рыцари, / и подобно весенне-белым / цветам красоты нежнейшей, / замирая, внимают дамы, / сжав лилейно-тонкие руки» (С. 139). Анализируя поэтику «Людей в пейзаже» Б. Лившица, М. Гаспаров указывает, что анаколуфы «тяготеют к бессвязной россыпи изолированных слов (обычно без знаков препинания), которые читатель при желании сам связывает в произвольные структуры. Такой предел был достигнут очень быстро и у Крученых, и – порой – у Бурлюка»⁴⁰. В текстах Е. Гуро не встречаются подобные бессвязные конструкции, но, учитывая ее интерес к поиску средств обновления поэтического языка, а также творческие контакты с будетлянами, становятся объяснимыми ее словесные эксперименты в духе авангардистской эстетики. В письме к А. Крученых Е. Гуро пишет: «У Вас, например, в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, которой соответствуют Ваши новые слова»⁴¹, а в одной из прозаических миниатюр писательницы («Липнул к следам песок...») есть такая фраза: «Стихи Крученых пахнут новым лаком»⁴².

Эллиптическая конструкция (типичная для поэзии футуристов) встречается у Е. Гуро в стихотворении «Сильный, красивый, богатый...»: «Из водосточных вода текла». Пропущенное существительное «труб» в этой строке позволяет выдержать общую метрическую тональность строфы, несмотря на приблизительную рифмовку: «Мимо, мимо, мимо, - господа» (С. 145).

В стихах «Шарманки» встречаются также семантические сдвиги, характерные для поэзии кубофутуристов. В необычном контексте употребляет Е. Гуро лексические единицы в «Днем»: «лица» «темных созданий» «спрячутся, как в норы», «размахнулся нос у важной дамы», которая «превратилась в лошадь боевую / темногриво-зеленую» (С. 141) (курсив наш – И.С.). Обращаясь к живописному языку в поэтической

практике, Е. Гуро использует прием кубистического сдвига, совмещая в едином пространстве словесной картины несколько изображений, деформирующихся, накладывающихся одно на другое, пересекающих границы отдельных образов.

Шутовская семантика в стихотворении «Лунная» не только выражает смысловое несоответствие: «Видели как-то *месяц в колпаке*, / И, ах, как мы смеялись! / "*Бубенцы, бубенцы на дураке!*.."» (С. 157) (курсив наш – И.С.), но и перекликается с образом «бессонного дьявола» (пьеса «Шарманки» «Нищий Арлекин»), кружащегося среди множества отражений в зеркальном пространстве и снявшего впоследствии колпак, обнаживший лысину.

Наиболее отчетливо идея сдвига, перевертывания предметов, их смещения с целью изменить привычный ход событий проявляется в стихе «Говорил испуганный человек...», на что обратили внимание некоторые исследователи творчества Е. Гуро, отмечая это произведение писательницы как наиболее «футуристическое»⁴³. Лирический герой прямо призывает «перевернуть» «вверх ножками стулья и диваны», «кувырнуть часы», тогда «пришло б начало новой поры, / открылись бы страны» (С. 160). Двойной сдвиг наблюдается в предпоследней строфе этого стихотворения («талый с навозом снег перемены»): «*снег перемены*» («ветер перемен») и противоречащий семантике ожидаемого обновления «навоз» меняют картину, делая ее неоднозначной, привнося смысл еще одной перевернутости.

Совмещая живописный и поэтический опыты, Е. Гуро широко использует язык цветописи. В центр стиха она нередко помещает яркий колористический или световой образ. «Белые платица» мелькают на фоне «словно крашеного» «зеленого лужка», освещенного «косыми лучами» («Едкое»); по темным городским улицам проезжают «каretы с фонарями», разгоня мрак («Сильный, красивый, богатый...»); освещать пространство

могут «колючие звезды», при которых «корчатся тени» и мелькают «огоньки в болоте», а в скале «дрожит огонек лампадки» («Из средневековья»); куст бузины сравнивается с «горящим шариком», в «черной ночи» взвывается «красная ракета», а Пьеро призывает «фонарик оранжевый» («Скука»).

Одна из разновидностей поэтического сдвига, используемая в авангардистской поэзии, - дробление текста. Элементы такого деления строки встречаются в стихах Е. Гуро, но она переносит не морфемы, а отдельные слова, что усиливает их смысловую нагруженность («Едкое», «Сильный, красивый, богатый...»). Разная длина строк в строфах придает фигурность правому краю стихов, сбивая его четкую ритмическую организацию.

Художественная деформация в стихотворных текстах Е. Гуро, таким образом, выявляется на уровне семантического сдвига, использования особых синтаксических фигур, совмещения живописного и поэтического опыта и, отчасти, в формальной организации текста, что позволяет соотнести ее стихи с экспериментами поэтов-футуристов, искавших способы обновления словесного искусства.

Таким образом, в стихах «Шарманки» предстают ведущие темы предшествующих разделов сборника в виде быстро сменяющих друг друга картин, планов и образов, что соотносится с принципом развертывания тем музыкальной симфонии и связано, в том числе, с жанровой спецификой третьей части книги. Подобно механическому движению музыкального ящика, поочередно возникают картины двухпланового бытия, освещенные идиллически или антиидиллически, позитивно или негативно. Городское и природное пространства предстают как населенными людьми, так и независимыми от них; при этом границы топосов оказываются проницаемыми, устанавливая гармонию бытия, или отторгающими человека, усиливая его одиночество. На основе культурного синтеза в едином

хронотопе совмещаются историческое прошлое и современность, вымышленный мир и реальный. Переходность календарного и суточного ритмов отражают зыбкость их условных граней. Чередование и совмещение различных вариантов пространственно-временной организации в «Шарманке» демонстрируют авторскую концепцию целостности мироздания.

Обращение к историческому прошлому, переключки с образом легендарного Орфея и Миньоны И. Гете, мотивы полета, театральности и проч. расширяют сверхтекстовое поле стихов. «Музыкальность», детское мироощущение («Скука», «Детская шарманочка»), в качестве сквозных начал обеспечивают единство «Шарманки» как своеобразного цикла.

2.4. Время и пространство в пьесах сборника

Четвертая часть книги сводит ведущие темы в заключительный цикл, обобщая и проблематизируя их развитие подобно финалу симфонии.

Действие пьесы «Нищий Арлекин» происходит в городе, и главным персонажем становится Арлекин, заблудившийся среди улиц. Игрушка, оказавшаяся в урбанистическом пространстве, словно преодолевает границы «детской шарманочки» и выходит на встречу с людьми. Свойственное поэтике Е. Гуро изображение вещного мира посредством оценки его человеком, полностью реализуется в пьесе. Арлекин, оказавшись «в трико и бубенцах» на улицах Петербурга в ненастный вечер, когда «над трубами тянутся по червонному небу тучные и дымные полосы», «следит глазами прохожих» (С. 169), выбирая людей, к которым можно обратиться с просьбой о помощи. При этом «игрушечный» Арлекин проявляет известную проницательность, находя к каждому человеку определенный подход. Так, «убедительно и с непонятной силой» он оказывает почти гипнотическое действие на проходящую мимо учительницу (называет ее «Королева!» и объясняется в любви), заставляя ее замедлить шаг и выслушать его. Перед читателем раскрывается драма одинокого и страдающего Арлекина: «Мои бледные губы почти всегда сомкнуты. Меня сбивает с ног ветер <...> мне просто холодно» (С. 172).

Изначально, проникнувшись сочувствием к замерзающему Арлекину, учительница замечает не только его бледность, но и «большие печальные, черные глаза», «печальное выразительное лицо», следы крови на «красной с черным одежде», царапины и синяки на «бледных руках», испуг на «пестром платье», и говорит: «Над вами столько издевались все века. Вы дрожите, вы страдаете...» (С. 172) Очарование Арлекином проходит, когда он перестает

льстить учительнице и рассказывает о себе другую историю: «На земле было столько простуженных и веселых карнавалов, и столько пьют, и столько было у меня женщин, что я облысел немного, и теперь я просто зябну под бумажным моим колпаком» (С. 172 – 173). На эти слова учительница «брезгливо отворачивается и торопливо идет»; последние слова Арлекина вслед уходящей женщине («мне холодно, <...> и ветер меня сбивает с ног») оставляет ее равнодушной, она лишь «ускоряет шаги». В результате Арлекин «бледнеет и исчезает».

Свойственные фигуре Арлекина характеристики Пьеро (печаль и бледность) выявляют неоднозначность этого персонажа и соотносятся с двумя ликами мира, совместившимися в нем: страдание и одновременно смех, бледность и кровь на одежде, искренность наряду с притворством. Сращенность полярных начал явлена в заостренной форме гротеска, фарса, резких качаний и перепадов от одного полюса к другому.

Обращаясь к следующему прохожему, Арлекин использует иной способ общения. «Позвольте вас проводить?» – задает он вопрос мужчине, поясняя: «Я обязан всех провожать в ненастные вечера» (С. 174). В ответ слышит: «Провожать мужчин? Да вы потеряли стыд. <...> Негодай!» (С. 174). Не отставая, Арлекин пытается вызвать его сочувствие и заинтересовать: «Не заставляйте меня бежать так скоро. <...> Разве я не кажусь вам даже фантастическим?» (С. 174), но доносится только «вы хулиган».

Оставшись один, Арлекин погружается в воспоминания. В этом пространстве пересекаются хронотопы прошлого и настоящего, сокращается расстояние между ними: в тумане пустой петербургской улицы воображение персонажа создает экзотический испанский замок-дворец Алькасар, где в замкнутых стенах бесконечно повторяются «бессонные» зеркала, «полные светлого безумия», среди которых «кружится бедный бессонный Дьявол».

Шутовская семантика проявляется, когда Дьявол «снимает колпак», обнажая лысину. Этот образ перекликается со стихотворением третьей части («Лунная») и демонической линией «Шарманки» («Из средневековья»). До бесконечности повторяемое кружение создает иллюзию смещения пространства: зеркала размывают верхне-нижнюю границу и усиливают многократное отражение. Подобная модель мира, где все находится в бесконечном вневременном движении и ярко освещено, соотносится с механической шарманкой, одним из персонажей представления которой является Арлекин-игрушка, преодолевающий границы музыкального ящика.

Празднично-сниженная атмосфера, в которой появляется на свет Арлекин, обуславливает иронию его амплуа:

Родила меня южная ночь
 Под звон бубенцов,
 Под шум безумных бокалов,
 Под смех глупцов. (С. 175)

Судьба приводит Арлекина «из теплых стран», где куклы танцуют «<...> под барабан / Строгого Господина», к подмосткам балагана; в результате под звуки «веселого карнавала» Арлекин оказался «в странах снежных». Упоминание об «апельсинных цветах», которые рвет Миньона под звуки шарманки, и теплых странах перекликается со стихотворением «Детская шарманочка» и снова отсылает к «Песне Миньоны» И. Гете. Арлекин, таким образом, предстает в качестве еще одного связующего звена между текстами сборника. Канцона Арлекина позволяет очеловечить «игрушку», наполняя ее внутренний мир переживаниями:

Миньоночка, потанцуй, -
 Фантазия Арлекина.
 <...> Мечта – Коломбина,

Потанцуй, поцелуй,
Фантазия Арлекина (С. 176).

Художественный прием совмещения времени и пространства используется и в песне Арлекина: «ледяные цветы» и «насмешливые снежинки» сосуществуют с ласточками-«зыбкими птицами» и «веселым карнавалом» «теплых стран».

Картина вторая пьесы являет сцену комнаты с поднятыми шторами на окне. Горящая на столе лампа привлекает замерзшего Арлекина, и он заглядывает в освещенную комнату. Разговаривая с детьми, игрушка-персонаж становится «добродушнее и толще». Именно они проявляют наибольшее внимание к своей забытой и брошенной когда-то игрушке, радуются тому, что она нашлась. Если прохожему с улицы фигура внезапно появившегося Арлекина не казалась «фантастической», то дети нашли объяснение этому чуду: «Боженька залечил ему нос в Царствии Небесном» (С. 180). Арлекин включается в игру с детьми и развлекает их стишками и бумажными петушками, которых во множестве вынимает из кармана. Сопереживая находящемуся за окном Арлекину, дети приглашают его в комнату («Тебе не страшно на улице, Арлекин?», «А тебе не холодно?»), но он, пытавшийся привлечь внимание горожан, отказывается, утверждая, что ему хорошо, а «на подоконнике целая комната». Вошедшая в детскую мать, утратившая способность фантазировать, прерывает начавшуюся игру и не замечает побледневшее и исчезающее лицо Арлекина, выражающее страдание. Так, вновь возникает аналогия со сказкой В.Ф. Одоевского, отчасти полемичная и трансформированная.

В картине третьей Арлекин оказывается в уличной толпе и взывает к прохожим. Но люди остаются безучастными к замерзшему Арлекину, и даже его неудавшиеся фокусы, которыми он пытается развеселить публику,

вызывают хохот, а не сочувствие. Снова возникает тема «еды – жизни», когда Арлекин, обращаясь к толпе, говорит людям: «Вы едите сегодня и завтра котлеты с горошком. Мне холодно» (С. 186). Сытая публика не испытывает симпатии к унижающемуся Арлекину, наоборот, его отторгают: «Его бледность прямо развратна. Такой бледности стыдятся» - раздается голос; «Он нас морочит» – визгливо кричит женщина; солидный господин из публики советует: «<...> поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы – неуместны» (С. 189). После этого Арлекин исчезает окончательно.

Таким образом, городское пространство не принимает игрушку-Арлекина (за исключением детей). Только в своем кукольном доме-шарманке уместен его образ – там он вызывает смех у прагматичной публики, отвыкшей от чудес.

Название пьесы «В закрытой чаше» намекает на пространственную замкнутость и соотносится с шарманкой как ограниченным со всех сторон ящиком, где действуют не только сказочные персонажи (Звездокопатель и Огуречник), но и живые люди (Гимназист, Дама, Господин). Два топоса – дачный и природно-космический – наделяются разными характеристиками. Фантастический Звездокопатель «напоминает высокого серого гнома, а когда сидит – кошку. У него кошачий хвост». Фигура Звездокопателя занимает крайнее верхнее положение, он находится близко к небу: «<...> сидит на горе, в руках держит букет из тонких, совсем бледных звезд белой ночи» (С. 195). Способность Звездокопателя «колупать звезды из синего низкого свода» и «класть их в мешочек», знать об одушевленности вещей («глубоко во всех вещичках притаились их таинственные душонки»), «глубоко в зеленых листьях притаилась душа старой дранковой крыши, «сидят на полках кувшинчики и горшочки и ведут таинственный разговор»), незаметно

наблюдать за людьми, живущими в дачных домиках «по горе», делает его персонажем-посредником меж двух миров.

В отличие от Звездокопателя, у Огуречника человеческий облик, но лицо его загримировано, и одет он, будто в театральный костюм: «в зеленом трико <...> С черными или зелеными кудрями. Бледный, но с вишневыми губами» (С. 194); звездное небо Огуречник «отдергивает», «как занавес», что усиливает аналогию с актерской игрой. Если Звездокопатель всего лишь созерцает жизнь дачников, то Огуречник в нее активно вмешивается, становясь посредником.

Сидя на горе, Звездокопатель сочиняет «вечную песню про синие кувшинчики и дождик», поющую на «бодром» берегу озера девушку, мальчиков и девочек, умеющих писать стихи, сосны и зеленые листья. Огуречник добавляет куплет, повествующий о жизни дачников, поэтизируя ее, сводя воедино элементы пошлости и поэзии: «Там сидит дама и ее любовник. От горячего дыхания их запрещенной, осужденной, полной прошлого жизни – стали теперь так терпки и свежи дождевые листья» (С. 199). Слова Огуречника не гармонируют с напевом Звездокопателя, и стихи затихают, «уносимые ветром».

Сцена вторая переносит в пространство людской жизни. Действующие лица обмениваются малозначительными репликами. Дама настаивает, чтобы ей взяли именно эту дачу с «гамаком, соснами, балконом», Господин отговаривает: «Балкон здесь как раз в каждой даче», «песку по колено, чтоб было недалеко, неудобно, безрассудно...» (С. 203), но, наконец, соглашается. Рассуждения о смысле жизни приобретают сниженный оттенок: «Все имеет смысл, поскольку жизнь дает», - утверждает Дама, рассказывая: «Вот, например, я захотела простокваши, <...> и от этого опоздали на поезд, и по моему, прекрасно» (С. 205).

Дачный топос пьесы, предполагая гармонию человека с природой, становится, таким образом, местом разыгрывания фарса. Здесь подлинные переживания подменены фальшивой имитацией псевдокультурного сознания, тщася соответствовать ставшим авторитетными установкам. Восторгаться природой модно, и безликое мещанство тут же берет это на вооружение, оглашая природный мир и воплями, и вздохами притворного восхищения и умиления. Одновременно лиризм речей находящегося в межмирном пространстве Звездокопателя, наслаждающегося шумом дождя и видящего душу в вещном мире, составляет оппозицию дачному дому по настроению и восприятию природы: «... а под самой крышей смеется чердак. <...> Глубоко в зеленых листьях притаилась дождевая душа. И мне милы намокшие маркизы балкона и шум дождя» (С. 196 – 197). Природное пространство и укромный дачный дом в художественном мире Е. Гуро снова выступает и в идиллическом, и антиидиллическом вариантах.

Огуречник, заметивший дачников еще с вершины горы, проникает в их пространство под маской Разносчика «огурчиков зеленых». Внезапное желание капризной Дамы отведать огурцов («захотела страшно») стремится выполнить Гимназист, прыгающий за балюстраду. Наблюдавший за происходящим Огуречник вместо овощей предлагает «землянику грядную» и вмешивается в судьбу влюбленного Гимназиста. Посетив комнату молодого человека, Огуречник имитирует голос Дамы, повторяя ее слова и напевая ее песенку («О, проснись же, дорогая. Я принес тебе мою любовь...»), вынуждая Гимназиста вступить в диалог. Восстанавливая картины прошлого, Огуречник перемежает их поэтичными природными образами, в результате закрытое пространство обретает новые координаты: «<...> ты слышишь, как море баюкает берег <...>. Ах, посмотри, закат горит сквозь сосны» (С. 211 – 212). Разговор прерывается с приближением поющей Дамы.

Из разговора Звездокопателя и Огуречника становится ясно, что Гимназист «убился», и все это было, «как сон». Человеческая жизнь признается Звездокопателем иллюзорной в отличие от настоящей (природно-космической), в которой «<...> вечно совещаются таинственные мамыны кувшинчики, говорят о большом темном, земляном шаре... И их безглазые личики, - это жизнь, и зеленые ставни, - это жизнь» (С. 215 – 216). Огуречник же, по мнению Звездокопателя, «просто сон», уравнивая тем самым его с людьми, а «кувшинчики и любой чурбан», «вереск и незнакомая девушка у озера» непреходящи. Оппозиция «дача – природа», таким образом, семантически соотносится с понятиями «ненастоящее – настоящее» или «человеческое (пошное) - природное».

Сомнительна иерархия самих сказочных персонажей: толкая Звездокопателя с косогора так, что он «опрокидывается и летит вверх ногами в рассеянную землю», Огуречник меняется с ним и оказывается рядом со звездами. В результате оппозиция этой пары становится условной: мир перевернулся, но не утратил равновесие; закрытая чаша может быть куполом. Теперь Огуречник, заняв место Звездокопателя, дублирует его слова: «Я так часто любил эти искренние простые скамеечки, эти сосновые чурочки, и когда пахнет дождем, и чтобы дождь брызгал в окна, под шум сосны» (С. 218). Напевая голосом Дамы из дачного домика: «О, проснись же, дорогая, я принес тебе мою любовь», Огуречник уравнивает и примиряет два плана бытия – природный и человеческий, утверждая целостность миропорядка.

В двух пьесах «Шарманки» представлены оба пространства: городское («Нищий Арлекин») и пригородное («В закрытой чаше»), и то, и другое изображены антиидиллически, гротескно. Домашняя атмосфера, тепло которой часто изображается Е.Гуро поэтически, тоже может быть конфликтной. Это заметно в некоторых текстах «Шарманки», тяготеющей к

двойственному воспроизведению любого локуса, но еще ярче высвечивается в одном из драматических набросков, где уютное, обжитое микропространство семейного дома предстает в виде необычного, странного, по-декадентски изломанного мира (черновая рукопись неопубликованной пьесы «Вечер»). Не исключено, что это связано с природой художественных текстов: именно в драматургических произведениях Е. Гуро усиливается проблемное начало, поскольку и домашняя атмосфера может быть конфликтной.

В пьесе «Вечер» девочка и ее отец, вдвоем оставшиеся в доме после отъезда матери со старшей дочерью в оперный театр, устраивают праздник – «ромовой вечер», в течение которого традиционному чаю сопутствует ром, легко оттесняющий привычный напиток. Возбужденная алкогольными парами, девочка зажигает все люстры, по-детски радуясь блеску и сиянию, в окне видны «городские огоньки», от зажженного электричества сверкает «хрусталь уже накрытого стола», на полке «блестят вещицы из стекла и фарфора», что делает комнату «особенной». Необычное восприятие вещного мира, вызванное опьянением героини, персонифицирует предметы интерьера. Ритмичный рокот колес напоминает фразу «городская ночь»; буфетная задвижка получила возможность смеяться, и «у ней был глазок посередине!»; стулья и буфет вступают с ребенком в диалог: «Какая ты теперь по-настоящему взрослая!» – «В квартиру не должен никто входить, точно где-то не дома, так совсем особенно, и не на этой улице»⁴⁴.

Несмотря на сияющие вещи, отраженные в зеркалах и люстрах, «прыгающих по воздуху» «золотых кружков» и блестящих золотинок непрерывно звонящих часов, праздник оказывается искусственным. Метафорическое опьянение свободой у героев пьесы трансформируется в реальный хмель. Вернувшиеся из театра мать с сестрой здравомыслящими

репликами усугубляют иррациональность тайного разгула, причем прагматическая узость одних вполне соответствует миражному, «суррогатному» раскрепощению других. Семейные отношения в «праздничном» интерьере оборачиваются антиидиллией.

С пьесами «Шарманки» данный недатированный, эскизный набросок роднит некая проблематизация идилличности, заострение того, что ее ломает, что ей мешает осуществиться. Подобная проблематизация проявляется у Гуро прежде всего в драматических опытах, лирических по основному тону, миниатюрности, фрагментарности, но внутренне конфликтных. «Важное свойство ее творчества – фантастичность, ирреальность, разрушение границы между психическим и материальным», - отмечает составитель энциклопедии русского авангарда⁴⁵.

Итак, в заключительном разделе «Шарманки» в соответствии с «симфоническим» принципом финально претворяются ведущие повествовательные линии, скрепляющие художественный мир сборника. «Многоголосая» вариативная разработка тем города – пригорода – природы, естественного – искусственного, идиллического - антиидиллического в цикле позволяет выявить замысел автора, заключающийся в утверждении идеи целостности мироздания, вечности и бесконечности мира в постоянном его обновлении и возрождении. Только природа (или жизнь человека в гармонии с природными ритмами) утверждает незыблемость бытия: на уровне пространства – это безграничность и взаимопроницаемость преград; на уровне времени – вечность и бесконечность смены календарного и суточного ритмов, создающих органическое единство на всех уровнях жизни. «Появились уже люди, видящие вещи, краски <мир> глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению и приближают, сами того не подозревая, бессмертие»⁴⁶, -

записывала в дневниках Е. Гуро. Сквозные образы (игрушка-Арлекин и др.), мотивы (одиночество персонажа, шутовская семантика, участие детей), приемы совмещения времени и пространства, литературные реминисценции обеспечивают единство книги, а их повторяемость соотносится с механикой шарманки как музыкального ящика.

2.5. Лиризм как циклообразующий компонент художественной структуры «Шарманки»

Итак, в состав «Шарманки» включены произведения разных жанров, сгруппированные в четыре раздела: «Рассказы», «Мелочи», «Стихи» и «Пьесы». При такой пестроте и раздробленности художественных текстов актуализируется вопрос о факторах, скрепляющих все произведения сборника в единый цикл. Лиризм оказывается одной из главных связующих стихий книги, пронизывающих речевую структуру всех ее частей.

Рассказы первого раздела представлены лирической прозой с чрезвычайно ослабленной фабулой. Ведущим в них становится стремление создать настроение, оставляя простор для воображения читателя, который должен догадываться о происходящем, выстраивать целостную картину повествования. Лиризация осуществляется посредством выражения субъективного впечатления или переживания, повышенной экспрессивности. Так, состояние радости, счастья и восторга от предощущения наступления весны становятся сквозными мотивами для всей книги и разворачиваются в целые эмоциональные ряды. В рассказе «Перед весной» героиня повсюду замечает улыбки: офицер и дама идут «улыбаясь друг другу», в комнате «бродят улыбки между редко стоящей мебелью», «спинки стульев улыбаются»; «улыбается» дверная ручка. В разделе «Мелочи» улыбки сменяются счастливым смехом: «зеленели, смеялись нежные мшинки», солнечный зайчик «прыгал, смеялся и упал в лучинную корзинку» («Сон вегетарианца»); вагончик «ярко блестел и смеялся на сером утре» («Мечта»).

Сюжетными связками в «Шарманке» становятся также мотивы чудесного прикосновения к тайне и нежности, разлитой повсюду в мире. В городе даже «рамы картин таинственны», музыкант «таинственно входит и

выходит между людьми», «таинственно танцует и ветвится» чья-то тень за шторами окон («Песни города»). Цветы как символ весны вызывают в памяти героини рассказа «Перед весной» «что-то нежное», заставляющее «нежно идти вперед», думать о «нежных сумерках», мечты в которых «нежно струятся». Отражая состояние человека, вещный мир и природная стихия тоже может веселиться, мечтать, хранить тайну: словно отвечая душевному настрою героини, воздух «нежно щекочет щеки» («Песни города»), нежными представляются Нельке («Так жизнь идет») «изящные хлыстики» – «жесткие игрушки для изнеженных властолюбивых рук» (С. 51); елки «нежатся» под горячим солнцем («Да будет»), небо «нежно сияет», отражая бескрайнюю землю («Сон вегетарианца»).

Повышенная эмоциональность в текстах воспроизводится также синтаксическими, графическими и интонационными средствами: вопросительные и восклицательные знаки, многоточия, отстрочия, прерывающие повествование, передают взволнованность, особый душевный настрой.

В рассказах, разделенных на небольшие абзацы, заметны элементы метризации, которые внедряются в прозаический текст, меняя темпоритм повествования и приближая прозу к стиху: «Улицы изгибаются по городу без конца и начала. Окна. Капли. Подоконники. Кошки, голуби» (С. 10); «Утро, восемь бьет. Зябнут свечи в темных квартирах» (С. 17). Здесь в прозу включены хорейские стопы, но комплексы однотипного метра повторяются на разных участках текста «Шарманки»: «Это было раз. Едва еще таяло, капало, - капало» (С. 35) (чередование хорей и дактиля); «Бусы, ленты, корсеты, румяна, помадки» (С. 65) (хорейский метр сменяется трехсложным амфибрахием); диалог героинь из рассказа «Порыв»

напоминает эхо: «- Шутишь, Эмма?» – «Эва, Эва...» (С. 81), и передан двустопным хореем.

Установка Елены Гуро на смешение жанровых признаков (что отражает стремление эпохи к синтезу, в том числе внутрилитературному) зафиксирована в ее дневниковых записях: «Вольные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза – почти стихи»⁴⁷, и подтверждается воспоминаниями М. Матюшина об интересе Е. Гуро к поэзии Верхарна и к работам по теории стиха, которые она изучала⁴⁸. Попытка синтезировать стих и прозу реализована в «Песнях города»: пролог написан верлибром, сменяющимся лирической прозой основного повествования. Медитация на тему смысла жизни («Да будет»), размышление о двуплановости бытия человека и природы позволяет соотнести рассказ с философической элегией, но у Е. Гуро грусть и радость, печаль и ликование существуют одновременно, рожденные пониманием высшей мудрости мира, сотворенного божественным словом («Да будет»). В рассказе «Порыв» содержатся элементы гимна и одического воспевания торжества вечности жизни, религиозно-философское и пантеистическое воодушевление.

Второй раздел «Шарманки» – «Мелочи» - представлен стихами в прозе, являя лирические зарисовки настроения: ожидание чуда, умиление-радость от созерцания природного бытия раскрываются посредством сквозных мотивов. Наиболее приближена к формальной структуре стиха миниатюра «Подражание финляндскому», где использование лексического повтора (анафора) и синтаксического параллелизма, а также кольцевая структура придает тексту законченность: «И я рыл целый день <...> / И я стрелял судьбу мою в высоте / <...> И я вырыл из глубины лесной мою судьбу <...>. / И я вырыл большое счастье <...>» (С. 128).

Стихи третьего раздела книги сохраняют метрику и строфическую организацию, но имеют тенденцию к прозаизации: верлибры, смена ритмов, полурифмованный стих, полиметрия («Днем»), элементы молитвословного стиха («Из средневековья»), анжамбманы («Едкое») сбивают четкую стихотворную речь, сближая ее с эпическим повествованием. Элементы свободного стихосложения можно встретить в «Готической миниатюре», «Едкое», «Днем»: «В пирном сводчатом зале, // в креслах резьбы искусной // сидит фон Фогельвейде: // певец, поистине, избранный» (С. 139); «Прядки освещенные монетками трепещут; // а в тени шевелятся темные созданыя: // это тени чертят на листве узоры» (С. 141); «Не сумела просто веселиться: // Слишком долго была одна. // Стало больно, больно некстати... // Милые платица, недоступные... // Пришлось отвернуться и заплакать» (С. 144). В тексте «Сильный, красивый, богатый...» Е. Гуро использует полурифмованное стихосложение: «Сильный, красивый, богатый // защитить не захотел... // Дрожала, прижавшись в худом платке. // Кто-то мимо проскользнул горбатый» (С. 145). Наиболее близок к классическому стиху «Старый романс», имеющий точную и приблизительную рифмовку, четкую строфику.

В пьесах как драматических произведениях усиливается конфликтное начало, но и здесь лиризм играет важную роль. Музыкальными партиями звучат реплики персонажей, выражающих двойное восприятие жизни – лирическое и прагматическое. Обращаясь к проходящей Учительнице, Арлекин вопрошает: «Вы всегда так прекрасны в осенние вечера?» - и слышит в ответ: «Насмехаетесь! <...> я получаю 20 руб., как кухарка; я устала, я охрипла...» (С. 170 – 171) В пьесе «Нищий Арлекин» непосредственно в текст вводится канцона, которая, будучи песенно-музыкальным жанром, вносит определенное настроение в повествование и

соотносится со стихами предыдущего раздела: например, песня Фогельвейде («Готическая миниатюра»), «Старый романс».

«В закрытой чаше» лирический настрой связан с образом Звездокопателя, наблюдающего за миром природы, в то время как Огуречник замечает не только красоту окружающего мира, но и его пошлую сторону. На мысли Звездокопателя о дачном доме, звучащие мелодией: «Я люблю сережки зеленые березы, и сосновые половицы, и вереск...» (С. 199) - Огуречник замечает: «Там сидит одна дама и ее любовник. От горячего дыхания их <...> стали теперь так терпки и свежи дождевые листья» (С. 199). Пара персонажей Звездокопатель – Огуречник дублируется в пьесе антитезой Господин – Гимназист, влюбленных в одну Даму. Поэтичность и гротескность оппозиции данных пар выявляется на уровне иронической опрокинутости финалов: Звездокопатель летит с вершины горы в «рассеившуюся землю», а Гимназист прыгает с балкона. В результате «высокие» герои опрокинуты, низвергнуты. Сама фигура Звездокопателя неоднозначна: близость к звездам позволяет ему «копать» их с небосвода, а после падения место рядом с небом принадлежит Огуречнику так же, как Господин один оказывается возле Дамы. Музыкальное сопровождение на протяжении всей пьесы («вечная песня» Звездокопателя, напев Дамы «О, проснись, же, дорогая, я принес тебе мою любовь...») создает определенный лирический настрой и способствует нарастанию драматизма, перемежая партии героев-мечтателей и героев-прагматиков.

Культурно-исторический контекст как один из принципов поэтизации широко используется Е. Гуро в «Шарманке»: образ Ментона лейтмотивом проходит через все разделы книги; библейские аллюзии содержатся в рассказе «Да будет», «Рождественские снега» и др.; средневековые реминисценции разворачиваются в стихах «Готическая миниатюра» и «Из

средневековья», перекликаясь с образом короля, мотивом короны в рассказах; отклики на финские народные модели карельского эпоса содержатся в тексте «Подражание финляндскому», а дачные пейзажи (и в рассказах, и в пьесе) напоминают приморские, карельские картины природы: те же сосны и песок.

Субъективность восприятия, как еще один аспект лирического, по-разному находит выражение в текстах сборника, как правило, проблемно проявляющийся в драмах «Шарманки», в том числе и в черновом наброске «Вечер». Попытки слияния с вещами и природой, проникновения в их «души», обнаружения созвучности собственной душе полны и наивной открытости, и осознанности, включенности огромного потенциала предшествующих культурных эпох. Неслучайно Е.Гуро сделала такую запись в дневнике: «В каждой вещи есть ее душа, или вложенная в нее ее творцом автором, или полученная ею из наслоений на нее окружающей жизни. Что-то на вещах остается от взглядов глаз, прикосновения пальцев, от наслоения эпох и времен»⁴⁹.

Таким образом, несмотря на разножанровость частей сборника «Шарманка», она представляет собой эстетическую целостность. Все фрагменты книги - пестрые, дробные, разнородные - захвачены единой музыкально-лирической стихией, вовлекающей их в единый художественный мир, парадоксальным образом выстроенный по принципу шарманки и симфонии одновременно. В этом мире есть и механические, и органические повторы, по-разному варьирующиеся в городском и природном пространстве, на разных уровнях бытия, Судьбы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При анализе творчества Е. Гуро на материале сборника «Шарманка» выявлено, что ее художественный мир отражает особенности культуры рубежа XIX – XX веков, в частности, общую установку на синтез как различных видов искусств, так и внутрилитературный (межжанровый). Элементы стилевых тенденций Серебряного века, впитываясь, своеобразно сочетаются в поэтике Е. Гуро. Принципы органического направления, отчасти реализованные уже в ее первой книге, предопределили стремление к синтетичности, к слиянию мистических чаяний и натурфилософских прозрений, к уловлению и отражению сложного взаимоперехода био- и ноосферы, что приводило к самобытному варианту сочетания символизма, импрессионизма и авангарда. Сакрализация природы и внутреннего мира человека, своеобразно преломленная романтическая ирония (особенно в пьесах), ощущение единства земного и неземного – все это элементы символистской эстетики в творчестве Е. Гуро. Текучесть, поэтика настроения, едва уловимая смена состояний, зыблущихся переживаний как главный сюжет «Шарманки» роднит ее художественный мир с импрессионистическим видением. Неоднозначность в восприятии города, поэтика сдвига, специфическая натурализация позволяет выявить в поэтике писательницы элементы авангардного искусства.

На основе исследования первой самостоятельной книги Е. Гуро «Шарманка» определена ее эстетическая целостность, своеобразная цикличность. Несмотря на внешнюю раздробленность составляющих ее текстов (проза, стихи, пьесы) художественный мир сборника образует единство, структурирующим фактором в котором является пространственно-временная организация, отражающая особую авторскую концепцию бытия.

Картины городского и природного хронотопов, представленные в «Шарманке», лишены однозначной негативной или позитивной окрашенности, они варьируются, взаимопроникают, совмещаются, что определяется, в том числе, субъективным восприятием действительности лирическими героями. Художественный мир книги, таким образом, несводим всего лишь к оппозиции город/природа, что значительно схематизировало бы картину мира Е. Гуро.

Ведущие темы города и природы, представленные в сборнике, разворачиваются не только по принципу их механического повтора (что соотносится с движением шарманки-ящика), но и подобно музыкальной симфонии, чем можно объяснить четырехчастную структуру «Шарманки». Широко представленное музыкальное начало, включенное в речевую организацию книги, претворяется не только на уровне внешнего жанрового синтеза («музыкальные» названия), но и в вариантах развития ведущих тем, которые сводятся в финальной, четвертой части сборника, а также в общей лиризации художественных текстов, включенных в сборник.

Подтекстовые и сверхтекстовые связи «Шарманки» расширяют и дополняют смысловое поле произведения, становясь еще одним скрепляющим фактором между разделами цикла. Многочисленные реминисценции и отсылки демонстрируют стремление Е. Гуро к культурному синтезу, что выражает общую установку эпохи.

Примечания

Введение

1. Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2-х т. М., 1997. Т. 1. С. 328.
2. Там же.
3. Ковтун Е. Елена Гуро. Поэт и художник // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999 – 2000. М., 2000. С. 36.
4. Там же. С. 37.
5. Топоров В.Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Миф Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 401.
6. Там же. С. 419.
7. Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 19.
8. Там же.
9. Там же.
10. Усенко Л.В. Е.Г. Гуро: на пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов/Д., 1988. С. 87.
11. Там же.
12. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999. С. 213.
13. Там же. С. 212.
14. Там же. С. 218.
15. Айги Г.Е. Елена Гуро (1877 – 1913) // В мире книг. 1989. № 1. С. 17. Крусанов А.В. утверждает, что вклад Е. Гуро (наряду с другими деятелями зарождающегося нового искусства) в историю авангарда был весьма существенным (См.: Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3-х т. СПб., 1996. Т. 1. Боевое десятилетие); Сахно И.М. относит деятельность Е. Гуро к кубофутуристической школе русского авангарда (вместе с Давидом и Николаем Бурлюками, А. Крученых, В. Каменским, В. Маяковским, В. Хлебниковым). См.: Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999. «Важнейшей представительницей авангардизма в русском искусстве» названа Е. Гуро в «Популярной истории русской живописи» (М., 2002. С. 463).
16. Сарычев В.А. «Утренние страны» Е. Гуро // Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция. Липецк, 2000. С. 74.
17. Там же.

18. Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 157.
19. Uspenski E. Елена Гуро: реальные впечатления и религиозный опыт // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 161 – 179.
20. Tarasenko O. Сакральные мотивы в системе символической живописи Е. Гуро и М. Матюшина (радуга, вода, драгоценный камень) // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2. С. 214 – 235.
21. Сарабьянов Д.В. История русского искусства к. XIX – н. XX в. М., 1993. С. 226.
22. Там же.
23. Birjukov S. «Лучезарная суть» Елены Гуро и пути органического развития // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2. С. 253.
24. Башмакова Н. «Над крайней призывной полосой...» Местность и пространство в творчестве Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1987. Т. IV. С. 1 – 37.
25. Башмакова Н. «Над далекой полосой отзвука». Финские отголоски в творчестве Елены Гуро // *Stadia Russica Helsingensia et Tartuensia*. Vol. 2. Тарту, 1990. С. 151 – 170.
26. Baschmakoff N. В пространстве «до мира» // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 37.
27. Povelihina A. Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 10.
28. Ракитин В. Тенденции в русском художественном авангарде // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999 – 2000. М., 2000. С. 28 – 30.
29. Боулт Д. Органическая культура и наследие символизма // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Указ. соч. С. 31 – 35.
30. Инышакова Е.Ю. «До конца я тоже избегаю быть женщиной...». Неизвестные материалы о творчестве Елены Гуро (По материалам коллекции Государственного музея В.В. Маяковского) // «Амазонки авангарда». М., 2001. С. 98.
31. Там же. С. 101.
32. Гурьянова Н. Елена Гуро и русский авангард // *Scanda Slavica*. Т. 36. Копенгаген, 1990.
33. Gur'janova N. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 63 – 88.
34. Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2-х кн. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Кн. 2. С. 514.

35. Jovanović M. Некоторые вопросы мотивного и лейтмотивного строения сюжета «Небесных верблюжат» Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 192 – 211.
36. Cymborska-Leboda M. Вершины эроса: эротика и эроэтика Елены Гуро («Дневник», «Бедный рыцарь») // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 101 – 123; Цимборска-Лебода М. О поэтике Елены Гуро. Символическое и сакральное в «Бедном рыцаре» // *Europa Orientalis* 13:1. 1994.
37. Tuuŕškina E. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 150 – 159.
38. Gehtman V. «Знание» и «чувство» у Матюшина и Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 89 – 100.
39. Минц З.Г. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Уч. зап. Тарт. Гос. Ун-та. Вып. 822. Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1988. С. 109 – 121.
40. Loščilov I. Елена Гуро и Николай Заболоцкий: к постановке проблемы // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2. С. 148 – 163.
41. Terëhina V. «Птичий код» в творчестве Е. Гуро и В. Хлебникова // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 180 – 191.
42. Orlickij Ju. B. Малая проза в составе прозиметрического целого (А. Добролюбов и Е. Гуро) // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1. С. 225 – 238.
43. Гехтман В. «Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Tertium organum» П.Д. Успенского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. 1 (Новая серия). Тарту. 1994. С. 156 – 167.
44. Никольская Т.Л. О рецепции творчества Елены Гуро в русской поэзии 1910 – 1920-х годов // Т.Л. Никольская. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 173 – 180.
45. Бобринская Е. Слово и изображение в творчестве Е. Гуро и А. Крученых // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 183 – 198.

ГЛАВА 1. Творчество Е. Гуро в контексте философско-эстетических исканий эпохи

1. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999. С. 4, 15.
2. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. Терехина В.Н., Зименков А.П. – М., 2000. С. 312. Далее в тексте цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.
3. Русское искусство XX столетия // Популярная история живописи. Россия. М., 2002.
4. См.: Орлицкий Ю. Малая проза в составе прозиметрического целого (А. Добролюбов и Е. Гуро) // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki. 1999, 16.1. С. 225 – 238.
5. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 44.
6. Цит. по: Зотова С.С., Усенко Л.В. Параллельные миры: (Е. Гуро о Е. Поленовой) // Поэтика русской литературы: Пушкинская эпоха. Серебряный век. Краснодар, 1999.
7. Цит. по: Мирзаев А. «Живите по законам духа...» // Елена Гуро. Небесные верблюжата. Избранное / Сост., предисл. и коммент. А. Мирзаева. СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2001. С.10.
8. Блок А. Письмо к Е. Гуро // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 24.
9. Асеев Н.Н. Елена Гуро // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1449.
10. Садох судей П. Предисловие // Русский футуризм. Указ. соч. С. 42.
11. Капелюш Б.М. Архивы М. Матюшина и Е. Гуро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976.
12. Ученические тетради Гуро по анатомии, немецкому языку, рисованию // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 4.
13. Опыт художника новой меры. Введение (верстка с правкой) // РО ГММ. Ф. 11. Оп. 1, ед. хр. 3.
14. Там же.
15. Матюшин М. Памяти Елены Гуро (ретроспективная картинка футуризма с натуры). Машинопись с правкой автора // РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 2, ед. хр. 323.
16. Ростиславов А. Неоцененная. «Речь», 1913 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
17. Там же.
18. Ростиславов А. Выставка Союза молодежи. «Речь», 1913 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.

19. Спандиков Э. Елена Гуро «Искусство коммуны», 1919 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
20. Закржевский А. Елена Гуро (к годовщине смерти). «Вечерняя газета», 1914 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
21. Венгров Н. Новые книги («Осенний сон», «Шарманка», «Небесные верблюжата»). «Современник», 1914 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
22. Матюшин М. Дневник (1915 – 1916) // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2, ед. хр. 24.
23. Ходасевич В. Елена Гуро. Небесные верблюжата. «Русские ведомости», 1915 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
24. Там же.
25. Ховин В. Альманах «Очарованный странник». Вып. 5, 1914 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
26. Ховин В. Ветрогоны. Сумасброды. Летатели. Альманах «Очарованный странник». Вып. 10, 1916 // РГАЛИ. Оп. 1, ед. хр. 8.
27. Асеев Н.Н. Елена Гуро // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1449.
28. Трое. СПб., 1913.
29. Бурлюк Д.Д. Елена Генриховна Гуро. Машинопись с правкой автора, 1919 // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1465. Л. 1 – 7.
30. Там же.
31. Харджиев Н. Борис Эндер. 1893 – 1960 // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн. 1999 – 2000. М., 2000. С. 73 – 75.
32. Елена Гуро, поэт и художник, 1877-1913: Живопись. Графика. Рукописи. Книги. Кат. Выст. / Гос. Музей истории Санкт-Петербурга и др. СПб.: Мифрил, 1994. С. 55.
33. Там же. С. 58.
34. Хлебников В. Письмо Михаилу Матюшину // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Указ. соч. С. 39.
35. Стенограмма беседы директора ГММ А. Езерской с Добычиной Н.Е. от 11.05.1941 // РО ГММ. 13384.
36. Матюшин М.В. (В. Маяковский о Е. Гуро). Запись рукой М.В. Эндер от 23.03.1934 // РО ГММ. Ф. 11. Оп. 1, ед. хр. 10.
37. Громозова О.К. Воспоминания о Е. Гуро. Рукой М.В. Эндер (27.01. – 18.02.1934) // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2, ед. хр. 17.
38. Там же.
39. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М, 2000. С. 315.
40. По мнению В. Маркова, прозаические отрывки Ек. Низен были написаны под явным влиянием Е. Гуро, но оказались интересными и не ученическими. (Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000). М.

- Матюшин в своих воспоминаниях также отмечал Е. Низен как «одаренную писательницу». (См.: Матюшин М. Русские кубофутуристы // Указ. соч. С. 318).
41. Низен Ек. Освобождение земли // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2, ед. хр. 31. Л. 16. Далее в тексте цитаты по этой рукописи с указанием номера листов в скобках.
 42. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 7. Л. 390.
 43. Цит. по: Вислова А.В. «Серебряный век» как театр. М., 2000. С. 95 – 96.
 44. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999. С. 15.
 45. Минц З. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Учен. Зап. Тарт. Гос. Ун-та. Вып. 822.
 46. Бурлюк Д. Елена Генриховна Гуро // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1456. Л. 4, 1.
 47. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 34.
 48. Елена Гуро. Небесные верблюжата. Избранное / Сост., предисл. и коммент. А. Мирзаева. СПб., 2001. С. 206. Далее в тексте цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.
 49. Гуро Е. Шарманка. СПб., 1909. С. 95. Далее в тексте цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.
 50. «Квинтэссенцией философии природы Гуро, вобравшей в себя и традиционные герметические темы, и христианскую мистику, можно считать мифологию земли, освобождающейся, очищающейся и преображающейся в мистерии «творчества духа»» - Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Русский авангард: Истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 150.
 51. Гуро Е. Бедный рыцарь // Елена Гуро / XX век: Редкие книги. Забытые имена. Ростов-н/Д, 1993. С.153.
 52. Там же. С. 164.
 53. См.: Ховин В. Ветрогоны. Сумасброды. Летатели. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 8; Трое. Предисловие от издателей. СПб., 1913; Ростиславов А. «Неоцененная». РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
 54. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 22.
 55. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2, ед. хр. 24.
 56. Гуро Е. Бедный рыцарь // Указ. соч. С. 184. Согласно воспоминаниям Д. Бурлюка, Е. Гуро увлекалась оккультизмом, чем можно объяснить смысловую нагруженность чисел в текстах писательницы. По его утверждению, Е. Гуро «любит заниматься вызыванием духов, глубоко изучила спиритизм» (РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1465). Числовая

семантика диады в эзотерике соответствует идее слияния вечно-мужского с вечно-женственным в Боге; триада – образующий закон вещей и истинный ключ жизни. (См.: Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. М., 1990). Принимая во внимание интерес к мистическому у Е. Гуро, а также религиозно-эклектичные настроения ее незаконченной повести «Бедный рыцарь», можно попытаться объяснить цифровую значимость в текстах писательницы.

57. См.: Павловский А. Ночь в Гефсиманском саду. Избранные библейские истории. Л., 1991.
58. От Луки святое благовествование, 10:40 – 42 // Книги Нового завета. Chicago, 1990.

ГЛАВА 2. Художественный мир книги Е. Гуро «Шарманка»

1. Лихачев Д.С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. СПб., 2000.
3. См. также о хронотопе: Аскин Я.Ф. Проблема времени: Ее философское истолкование. М., 1966; Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст – 1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975; Диалог: Карнавал. Хронотоп. 1995, № 3; Поспелов Г. О развитии чувства времени в русском искусстве XIX века: живопись, литература, театр // Мир искусств. М., 1995; Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984; Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
4. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
5. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 94.
6. Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000. С. 3 - 4.
7. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999. С. 25.
8. Усенко Л.В. Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов/Д., 1988. С. 97.
9. См.: Ičin K. К мотиву шарманки в творчестве Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki. 1999. 16.1. С. 212 – 224.

- 10.См.: Gerver L. О музыкальных ориентирах Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki. 1999. 16.2. С. 84 – 93.
- 11.Ходасевич В. Елена Гуро. Небесные верблюжата / *Русские ведомости*, 1915 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
- 12.Цит. по: Из дневников и записных книжек // Гуро Е. Небесные верблюжата / Сост. Усенко Л.В. Ростов/Д., 1993. С. 32.
- 13.Цит. по: Е.Г. Гуро На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 78.
- 14.Гуро Е. Шарманка. СПб., 1909. С. 7 – 8, 10. Далее в тексте цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 15.См.: Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000.
- 16.Ковтун Е. Елена Гуро. Поэт и художник // *Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999 – 2000. М., 2000.*
- 17.Ховин В. Елена Гуро / *Очарованный странник*. СПб., 1914. Вып. 5 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
- 18.Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 92.
- 19.Flaker A. Об иконичности словесного авангарда // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2. С. 11 – 23.
- 20.Башмакова Н. «Над крайней призывной полосой...» Местность и пространство в творчестве Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki. 1987. Т. IV. С. 9.
- 21.Юнгрен А. «Песни города» Елены Гуро: варианты текста и проблема жанра // *Поэзия и живопись. Сб. тр. Памяти Н. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М., 2000. С. 506.*
- 22.Одоевский В.Ф. Городок в табакерке // *Жили-были... Русская литературная сказка XIX века. М., 1993.*
- 23.Харджиев Н.И. Елена Гуро. К 25-летию со дня смерти // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. М., 1997. В 2-х т. Т. 1.
- 24.Uspenski E. Елена Гуро: реальные впечатления и религиозный опыт // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
- 25.Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 79.
- 26.Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Указ. соч. С. 5, 4.
- 27.РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 11.
- 28.Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное. СПб., 2001. С. 92.
- 29.Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 76.

30. См.: Марков В.Ф. История русского футуризма. Указ. соч.
31. Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 88.
32. Цит. по: Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза / Сост., авт. ст. и примеч. Усенко Л.В. Ростов-н/Д., 1993 (XX век: Редкие книги. Забытые имена). С. 30, 32.
33. Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 86.
34. Цит. по: Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза / Указ. соч. С. 260.
35. Там же.
36. Цит. по: Е.Г. Гуро. На пути к «душевному импрессионизму» // Усенко Л.В. Указ. соч. С. 84.
37. Энциклопедия русского авангарда / Сост. Котович Т.В. Минск, 2003. С. 103.
38. Цит. по: Усенко Л.В. Е.Г. Гуро: на пути к «душевному импрессионизму» // Указ. соч. С. 74.
39. Цит. по: Крылова Н. Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда. Петрозаводск, 2002. С. 26.
40. Гаспаров М. «Люди в пейзаже» Б. Лившица // Гаспаров М. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 134.
41. Цит. по: Елена Гуро. Небесные верблюжата. Избранное / Сост., пред. и комм. А. Мирзаева. Указ. соч. С. 236.
42. Там же. С. 136.
43. См., например, комментарий к этому стихотворению: Елена Гуро. Небесные верблюжата. Избранное / Сост., пред. и комм. А. Мирзаева. Указ. соч. С. 226 – 227.
44. Гуро Е. Вечер // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 12.
45. Энциклопедия русского авангарда / Сост. Котович Т.В. Минск, 2003. С. 103.
46. Цит. по: Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза / Указ. соч. С. 31.
47. Там же. С. 32.
48. См. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Указ. соч.
49. Цит. по: Усенко Л.В. Е.Г. Гуро: на пути к «душевному импрессионизму» // Указ. соч. С. 79.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. «Амазонки авангарда». М., 2001.
2. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001.
3. Айги Г. Реализм авангарда (Беседа с Бирюковым С.) // Вопросы литературы, 1991. № 6.
4. Айги Г.Е. Елена Гуро (1877 – 1913) // В мире книг. 1989. № 1.
5. Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М. – Л, 1966.
6. Анненский И.Ф. Поэзия / И. Анненский, М. Кузмин. М., 2000.
7. Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии. М., 1989.
8. Асеев Н.Н. Елена Гуро // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1449.
9. Аскин Я.Ф. Проблема времени: Ее философское истолкование. М., 1966.
10. Баак ван И. Авангардистский образ мира и построения конфликта. // Russian Literatur. – Vol. XXI – I. – Amsterdam, 1987
11. Баевский В. История русской поэзии. Смоленск, 1994.
12. Баевский В.С. История русской литературы XX века: Компендиум / В.С. Баевский. М., 1999.
13. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., 1916.
14. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. СПб., 2000.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
16. Башмакова Н. «Над далекой полосой отзвука». Финские отголоски в творчестве Елены Гуро // Stadia Russica Helsingensia et Tartuensia/ Vol. 2. Тарту, 1990.

17. Башмакова Н. «Над крайней призывной полосой...» Местность и пространство в творчестве Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1987. Т. IV.
18. Беляя Г. Авангард как богоборчество // *Вопросы литературы*, 1992. Вып. 3.
19. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
20. Белый А. Симфонии / Андрей Белый. Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. Л., 1991.
21. Белый А. Сочинения: В 2 т./ Вступ. ст., сост. и подгот. текста В. Пискунова. М., 1990.
22. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». М., 1998.
23. Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1990. Кн. IV – V.
24. Бенчич Ж. Барокко и авангард // *Russian Literatur*. - Vol. XX-I. - Amsterdam, 1986.
25. Бенчич Ж. Инфантилизм // *Russian Literatur*. - Vol. XXI – I. - Amsterdam, 1987.
26. Бенчич Ж. Инфантилизм в произведениях Елены Гуро // *Europa Orientalis* 13: 1. 1994.
27. Бердяев Н. Кризис искусства // Репринтное издание 1918 г. М., 1990.
28. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994.
29. Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
30. Биневи́ч Е. Гуро и ее «Бедный рыцарь» // Гуро Е. Жил на свете рыцарь бедный: лирическая повесть, - СПб, 1999.
31. Бирюков С.Е. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998.
32. Блок А.А. Письмо к Гуро // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 24.
33. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999.

34. Бобринская Е. Живописная материя в авангардной «метафизике» искусства // Вопросы искусствознания. 1996, № 21.
35. Бобринская Е. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. №№ 1-2.
36. Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
37. Бобринская Е. Слово и изображение в творчестве Е. Гуро и А. Крученых // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
38. Бобринская Е. Футуризм. М., 2000.
39. Богомоллов Н. В зеркале «Серебряного века»: русская поэзия начала XX века. М., 1990.
40. Богомоллов Н. Заумная заумь // Вопросы литературы. 1993. Вып. 1.
41. Божанкова Р. Между словом и изображением (миниатюрная проза на Елена Гуро) // Годишник на Софийския университет «Св. Климент Охридски». 1999/2000. – Факультет по славянски филологии. Кн. 2: Литературознание. Т. 87: 1994.
42. Боулт Д. Органическая культура и наследие символизма // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999 – 2000. М., 2000.
43. Бурлюк Д. Елена Генриховна Гуро // РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1, ед. хр. 1456.
44. Вагнер Г.К. В поисках истины: религиозно-философские искания русских художников середины XIX – начала XX вв. М., 1993.
45. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард. Екатеринбург, 2000.
46. Венгров Н. Новые книги («Осенний сон», «Шарманка», «Небесные верблюжата») / Современник, 1914 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
47. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

- 48.Винокур Г. Футуристы – строители языка // Винокур Г.О. Филологические исследования. – М., 1990
- 49.Вислова А.В. «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX вв. М., 2000.
- 50.Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии: Межвузовский сборник научных трудов. Самара, 1994.
- 51.Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: материалы Третьих Дягилевских чтений. Пермь, 1993. Вып. 1.
- 52.Гаспаров М. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001.
- 53.Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002.
- 54.Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.
- 55.Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст – 1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975.
- 56.Герчук Ю. Русская экспериментальная поэтическая книга 1910-х // Искусство книги. М., 1987. Вып. 10.
- 57.Гете И.В. Собрание сочинений. В. 10 т. М., 1980.
- 58.Гехтман В. «Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Tertium organum» П.Д. Успенского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Вып. 1 (Новая серия). Тарту. 1994.
- 59.Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
- 60.Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / Сост. Степугина Т.В. М, 1996.
- 61.Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
- 62.Громозова О.К. Воспоминания о Е. Гуро. Рукой М.В. Эндер // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.2, ед. хр. 17.
- 63.Гуревич А.Я. “Эдда” и сага. М., 1979.

64. Гуро Е. Биографическая справка // РГАЛИ. Ф. 341. Оп.1, ед. хр. 270.
65. Гуро Е. Драматическая элегия «Осенний сон» // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 10.
66. Гуро Е. Еще несколько слов о выставке Поленовой // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.2, ед. хр. 3.
67. Гуро Е. Жил на свете рыцарь бедный // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 9.
68. Гуро Е. Записные книжки с литературными и дневниковыми записями (1890) // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 1.
69. Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза / Сост., авт. ст. и примеч. Усенко Л.В. Ростов-н/Д., 1993 (XX век: Редкие книги. Забытые имена).
70. Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное. СПб., 2001.
71. Гуро Е. Письмо Громозовой О.К. // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 22.
72. Гуро Е. Письмо к А. Крученых // РО ГММ. Ф. 7. Оп. 1, ед. хр. 5.
73. Гуро Е. Проза: «Да будет», «Так жизнь идет» и др. // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 11.
74. Гуро Е. Пьесы: «В закрытой чаше», «Вечер», «Осенний вечер» // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 12.
75. Гуро Е. «Песни города», «Порыв», «Приезд в деревню», «Рождественские снега» и др. // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 7.
76. Гуро Е. Сборник рассказов и стихов «Шарманка» // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 14.
77. Гуро Е. Тетради с литературными и дневниковыми записями. Часть 1. (1890 – 1909) // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 2.
78. Гуро Е. Тетради с литературными и дневниковыми записями. Часть 2. (1890 – 1909) // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 3.
79. Гуро Е. Тетрадь стихов и прозы // РО ГММ. Ф. 7. Оп. 1, ед. хр. 3.

80. Гуро Е. Ученические тетради по анатомии, нем. языку, рисованию с литературными и дневниковыми записями // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 4.
81. Гуро Е. Шарманка. Рукопись // РО ГММ. Ф. 7. Оп. 1, ед. хр. 1.
82. Гуро Е. Шарманка. Рассказы. СПб., 1909.
83. Гуро Е.Г. Из записных книжек (1908 – 1913) / Сост. и вступ. ст. Е. Биневича. СПб., 1997.
84. Гурьянова Н. Елена Гуро и русский авангард // Scanda Slavica. Т. 36. Копенгаген, 1990.
85. Гурьянова Н. От импрессионизма к абстракции: живопись и графика Елены Гуро // Искусство, 1992. № 1.
86. Гурьянова Н. Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // Еуропа Orientalis 13: 1. 1994.
87. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания, 1996. № 2.
88. Гусман Б. Елена Гуро // Гусман Б. Сто поэтов. Тверь, 1923.
89. Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995, № 3.
90. Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987.
91. Дуганов Р.В., Никольская Т.Л. Гуро // Био-библиографический словарь русских писателей. Т. 2. М., 1993.
92. Е. Гуро. Дневники // Russian Literature - Vol. XXI – II. – Amsterdam. 1987.
93. Елена Гуро, поэт и художник, 1877-1913: Живопись. Графика. Рукописи. Книги. Кат. выст. / Гос. Музей истории Санкт-Петербурга и др. СПб.: Мифрил, 1994.
94. Есаулов И. Генеалогия авангарда (начало XX века) // Вопросы литературы, 1992. Вып. 3.
95. Жирмунский В.М. Язык. Литература. Эпос. СПб., 2001.

96. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / В.А. Жуковский. М., 1999.
97. Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия: Сб. справочных и теоретических материалов / Сост. А. Очеретянский, Дж. Янечек, В. Крейд и др. СПб., 1993.
98. Закржевский А. Елена Гуро (к годовщине смерти) / Вечерняя газета, 1914 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
99. Закржевский А. Рыцари безумия (футуристы). Киев, 1914.
100. Замятин Е. И. О синтетизме // Избранные произведения. М., 1990. Т. 2.
101. Зарубежная литература средних веков / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1974.
102. Зверев А. XX век как литературная эпох // Вопросы литературы. 1992. Вып. 11.
103. Зотова С.С., Усенко Л.В. Параллельные миры: (Е. Гуро о Е. Поленовой) // Поэтика русской литературы: Пушкинская эпоха. Серебряный век. Краснодар, 1999.
104. Иванов Вяч. Хлебников и типология авангарда 20 века // Russian Literatur. Vol. XXVII – I. Amsterdam, 1990.
105. Ингольд Ф.Ф. Портрет автора как безличности: К вопросу об эстетике и поэтике русского кубофутуризма // Автор и текст. Вып. 2. СПб., 1996.
106. Иньшакова Е. Ю. На грани элитарной и массовой культур (к осмыслению “игрового пространства” русского авангарда) // ОНС: Общественные науки и современность. М., 2001. № 1.
107. Иньшакова Е.Ю. «До конца я тоже избегаю быть женщиной...» Неизвестные материалы о творчестве Елены Гуро (По материалам коллекции Государственного музея В.В. Маяковского) // «Амазонки авангарда». М., 2001.
108. История всемирной литературы. М., 1987.

109. История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1987.
110. Ичин К., Йованович М. «Финляндия» Елены Гуро: попытка интерпретации сюжета // Slavia, 1992. Т. 2.
111. Калевала. М., 1977.
112. Капелюш Б.М. Архивы М. Матюшина и Е. Гуро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976.
113. Келдыш В. На рубеже художественных эпох: О русской литературе конца 19 - начала 20 века // Вопросы литературы. 1993. Вып. 11.
114. Клеберг Л. К проблеме социологии авангарда // Вопросы литературы, 1992. Вып. 3.
115. Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М., 1989.
116. Ковтун Е.Ф. Е. Гуро. Поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1976. – М., 1977
117. Кожевникова Н.А., Петрова Г.Ю. О словарном описании паронимов // Поэтика русского авангарда. Тамбов, 1993.
118. Кормилов С.И. Двадцатый век и литературный процесс в России // Русская литература XX века. М., 1995.
119. Крусанов А. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). В 3-х т. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996.
120. Крученых А. Душегубство творки Е.Гуро // А. Крученых, И. Клюн, К. Малевич. Тайные пороки академистов. М., 1916.
121. Крученых А. Заумная книга / Рис. О. Розановой. М., 1916.
122. Крученых А. Кукиш прошлякам. Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. Москва – Таллинн, 1992.
123. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996.

124. Крылова Н. Очерк теории и литературной практики русского авангарда. Петрозаводск, 2002.
125. Культура русского модернизма. М., 1993.
126. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
127. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
128. Лихачев Д.С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
129. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб., 1997.
130. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999.
131. Лихачев Д.С. Петербургская художественная жизнь (1900 – 1916). СПб., 2001.
132. Лихачев Д.С. Русская культура. М., 2000.
133. Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
134. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры: Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры. СПб., 2002.
135. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / Ю.М. Лотман. СПб., 2001.
136. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. СПб., 1998.
137. Макарова И. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995.
138. Мандельштам О. Собрание соч. в 4 т. М., 1993.
139. Манифесты и программы русских футуристов / Изд. В.Марков. 1967.
140. Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.
141. Матюшин М. Дневник // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.2, ед. хр. 24.

142. Матюшин М. Опыт художника новой меры // Харджиев и др. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
143. Матюшин М. Опыт художника новой меры. Введение (верстка с правкой) // РО ГММ. Ф. 11. Оп. 1, ед. хр. 3.
144. Матюшин М. Опыт художника новой меры. Статья // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.2, ед. хр. 21.
145. Матюшин М. Памяти Елены Гуро (ретроспективная картинка футуризма с натуры). Машинопись с правкой автора // РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 2, ед. хр. 323.
146. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. Терехина В.Н., Зименков А.П. М., 2000.
147. Матюшин М. Я видел сон. Статья // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.2, ед. хр. 22.
148. Маяковский В. о Е. Гуро. Запись рукой М.В. Эндер от 23.03.1934 // РО ГММ. Ф. 11. Оп. 1, ед. хр. 10.
149. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
150. Минералова И. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999. С. 213.
151. Минц З.Г. Неопубликованное произведение Елены Гуро "Бедный рыцарь" // Russian Literature. Vol. XXIX – I. Amsterdam, 1991.
152. Минц З.Г. Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Уч. зап. тарт. гос. ун-та. Вып. 822. Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1988.
153. Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1992.

154. Молчанов Ю.Б. Проблема времени в современной науке / Отв. ред. д-р филос. наук С.Ю. Сачков. М., 1990.
155. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
156. Мухина Т.Д. Русско-скандинавские художественные связи XIX – начала XX в. М., 1994.
157. Наков А. Русский авангард. М., 1991.
158. Наков А.Б. Беспредметный мир: абстрактное и конкретное.
159. Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995.
160. Низен Ек. Освобождение земли. Пьеса // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2, ед. хр. 31.
161. Никольская Т.Л. О рецепции творчества Елены Гуро в русской поэзии 1910 – 1920-х годов // Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002.
162. Нильсон Н. Елена Гуро и «Гилея» // Поэзия русского и украинского авангарда. Херсон, 1990.
163. Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм (по материалам русской литературы) // Вопросы литературы, 1992. Вып. 3.
164. Одоевский В.Ф. Городок в табакерке // Жили-были... Русская литературная сказка XIX века. М., 1993.
165. Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000.
166. От Луки святое благовествование // Книги Нового завета. Chicago. 1990.
167. Павловский А. Ночь в Гефсиманском саду. Избранные библейские истории. Л., 1991.
168. Пастораль. Идиллия. Утопия. Сб. статей. М., 2002.
169. Письма Е. Гуро к мужу // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 44.

170. Письмо А. Блока к Е. Гуро // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 24.
171. Повелихина А. Мир как органическое целое // Великая утопия. Русский авангард. 1915-1932. Каталог выставки. Берн – Москва, 1993.
172. Популярная история русской живописи // Авт.-сост. Конькова Е.А. М., 2002.
173. Поспелов Г. О развитии чувства времени в русском искусстве XIX века: живопись, литература, театр // Мир искусств. М., 1995.
174. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX в.: Вопросы понимания времени. М., 1997.
175. Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. М., 2000.
176. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. ст. М., 1983.
177. Поэтика русского авангарда. Материалы международной конференции. Херсон, 1991.
178. Поэтический текст и текст культуры. Международный сборник научных трудов. Владимир, 2000.
179. Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984.
180. Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX –XX век. Даугавпилс, 1987.
181. Ракитин В. Тенденции в русском художественном авангарде // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999 – 2000. М., 2000.
182. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
183. Розинер Ф. Искусство Чюрлениса. Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества. М., 1993.
184. Ростиславов А. Выставка Союза молодежи / Речь, 1913 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.

185. Ростиславов А. Неоцененная / Речь, 1913 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
186. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
187. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.
188. Русские писатели: 1800 – 1917 (Биографический словарь). М., 1994.
189. Русский кубофутуризм. СПб., 2002.
190. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.
191. Садок судей. СПб., 1910.
192. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993.
193. Сарабьянов Д.В. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992.
194. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. М, 1971.
195. Сарычев В.А. «Утренние страны» Е. Гуро // Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция. Липецк, 2000.
196. Сарычев В.А. Русская литература и эстетика к. XIX - н. XX в.: Сб. статей. Липецк, 1999.
197. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж, 1991.
198. Сахно И. К вопросу о взаимодействии поэзии и живописи в русском кубофутуризме // Серебряный век русской поэзии. Проблемы. Документы. М., 1996.
199. Сахно И.М. Русский поэтический авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.

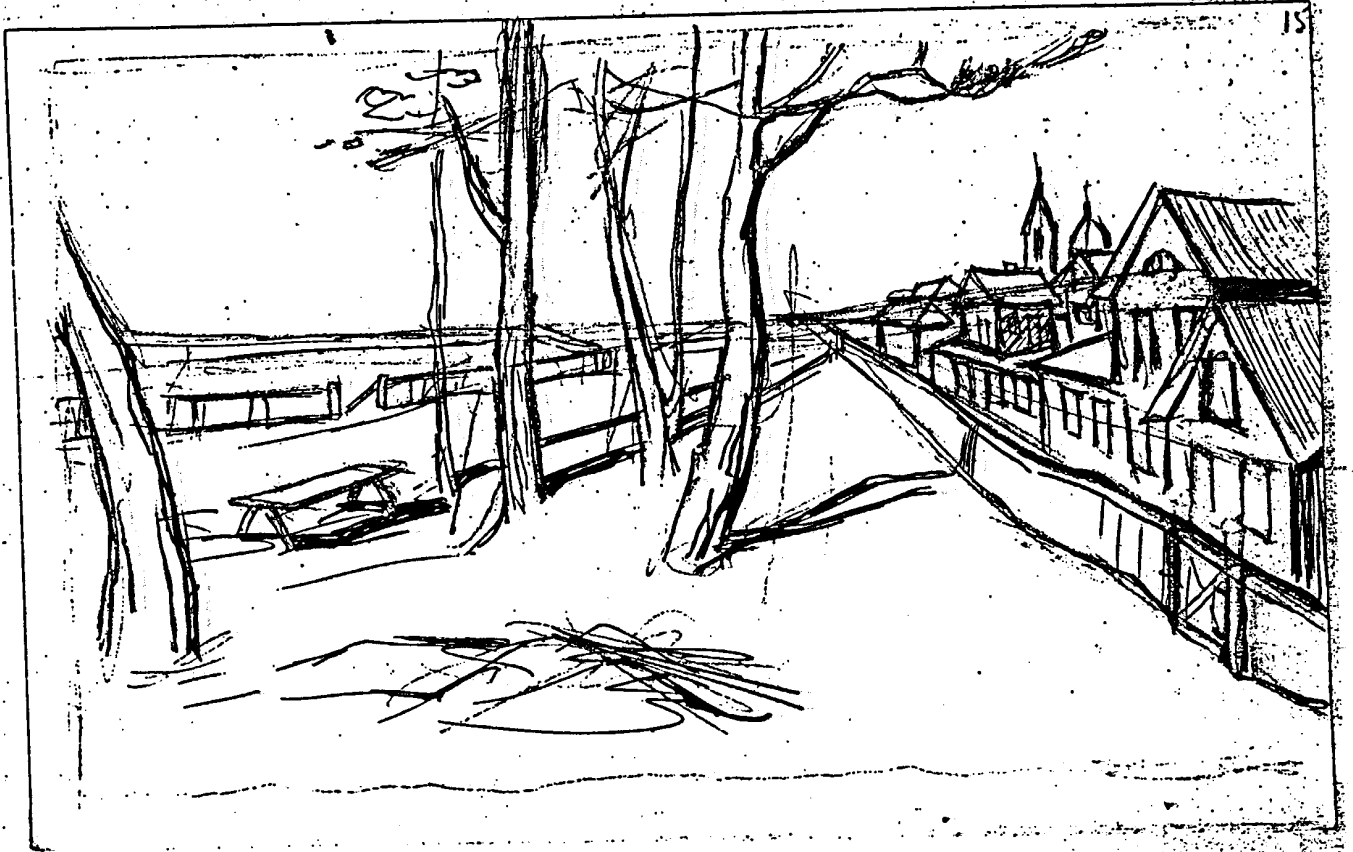
200. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1.
201. Сироткин Н.С. Эстетика авангарда (футуризм, дадаизм, экспрессионизм) // Вестник Челябин. ун-та, сер. 2, филология. Челябинск, 1999. № 2.
202. Спандиков Э. Елена Гуро / Искусство коммуны, 1919 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
203. Стенограмма беседы директора ГММ А. Езерской с Н. Добычиной от 11.05. 1941 // РО ГММ 13384.
204. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX вв. М., 1984.
205. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов. М., 1988.
206. Стихотворения Владимировой А., Гончаровой Н., посвященные Е. Гуро // РГАЛИ. Ф. 134. Оп.1, ед. хр. 41.
207. Терехина В.М. Женщины русского авангарда. // Человек. 1993, № 6.
208. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002.
209. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. М., 2001. В 2-х т.
210. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
211. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983.
212. Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1997.
213. Усенко Л. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Р.-н/Д. 1988.
214. Усенко Л. Русский импрессионизм и Е.Гуро. Р.-н/Д., 1993.

215. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996.
216. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000.
217. Ученические тетради Гуро по анатомии, немецкому языку, рисованию // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 4.
218. Флоренский П. Небесные знамения (размышления о символике цветов) // Священник Павел Флоренский. Соч. в 4 т. М., 1993.
219. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
220. Футуризм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2-х кн. М., 2001. Кн. 2.
221. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М., 1914.
222. Харджиев Н. Борис Эндер. 1893 – 1960 // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн. 1999 – 2000. М., 2000.
223. Харджиев Н. Поэзия и живопись // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
224. Харджиев Н.И. Елена Гуро: К 25-летию со дня смерти // Харджиев Н.Р. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1.
225. Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2-х т. М., 1997.
226. Хлебников В. Письмо Михаилу Матюшину // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. / Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн. 1999 – 2000. М., 2000.
227. Хлебников В., Крученых А., Гуро Е.: Трое. Спб., 1913.
228. Ховин В. Ветрогоны. Сумасброды. Летатели. / Очарованный странник. Вып. 10, 1916 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 8.

229. Ховин В. Елена Гуро / Очарованный странник, 1914 № 5 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
230. Ходасевич В. Елена Гуро. Небесные верблюжата / Русские ведомости, 1915 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1, ед. хр. 40.
231. Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы, 1992. Вып. 3.
232. XX век. Литература. Стилль: Стилльевые закономерности русской литературы XX века (1900 – 1950). Екатеринбург. 1998. Вып. 3.
233. Цимборска-Лебода М. Герменевтика любви. Эротич. сознание и эрот. мимесис в творч. Гуро. Варшава, 1999.
234. Цимборска-Лебода М. О поэтике Елены Гуро. Символическое и сакральное в «Бедном рыцаре» // Europa Orientalis 13:1. 1994.
235. Штайнер Р. Теософия: Введение в сверхчувственное познание мира и познание человека. Ереван, 1990.
236. Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. М., 1990.
237. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000.
238. Эндер З. Велимир Хлебников и Елена Гуро // Велимир Хлебников: Стихи, поэмы, проза. Сост. С. Блох и В. Ройтман. Нью-Йорк, 1986.
239. Эндер З. Влияние Е.Гуро на ее современников и на последующее поколение писателей и художников // Europa Orientalis 13: 1. 1994.
240. Эндер З. Мир как органическое целое // Великая утопия: русский и советский авангард 1915-1932. М. 1993.
241. Энциклопедия русского авангарда / Сост. Котович Т.В. – Минск, 2003.
242. Эткиндр Е. Единство «Серебряного века» // Звезда, 1989. № 12.
243. Эткиндр Е. Русская поэзия как единый процесс // Вопросы литературы, 1988. № 10.
244. Эткиндр Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. М., 1997.

245. Эткинд М.Г. Русское искусство конца XIX – начала XX века (1890-1917). М., 1968.
246. Юнг К.Г. Психологические типы. М., 1998.
247. Юнгтрен А. «Песни города» Елены Гуро: варианты текста и проблема жанра // Поэзия и живопись. Сб. тр. Памяти Н. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М., 2000.
248. Языки и тексты: Анализ нетрадиционных форм русской словесной культуры XX века. М., 1990.
249. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.
250. Baschmakoff N. В пространстве «до мира» // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.1.
251. Birjukov S. «Лучезарная суть» Елены Гуро и пути органического развития // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.2.
252. Cymborska-Leboda M. Вершины эроса: эротика и эроэтика Елены Гуро («Дневник», «Бедный рыцарь») // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.1.
253. Flaker A. Об иконичности словесного авангарда // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.2.
254. Gehtman V. «Знание» и «чувство» у Матюшина и Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.1.
255. Gerver L. О музыкальных ориентирах Елены Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki. 1999. 16.2.
256. Gur'janova N. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1999. 16.1.
257. Ićin K. К мотиву шарманки в творчестве Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki. 1999. 16.1.

258. Jovanovič M. Некоторые вопросы мотивного и лейтмотивного строения сюжета «Небесных верблюжат» Елены Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
259. Loščilov I. Елена Гуро и Николай Заболоцкий: к постановке проблемы // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2.
260. Orlickij Ju. B. Малая проза в составе прозиметрического целого (А. Добролюбов и Е.Гуро) // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
261. Povelihina A. Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
262. Tarasenko O. Сакральные мотивы в системе символической живописи Е. Гуро и М. Матюшина (радуга, вода, драгоценный камень) // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.2.
263. Terëhina V. «Птичий код» в творчестве Е. Гуро и В. Хлебникова // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
264. Турушкіна Е. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.
265. Uspenski E. Елена Гуро: реальные впечатления и религиозный опыт // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1999. 16.1.



Двѣтвіе П

Двѣтвіе III



Дневник IV.

