

Нина Гурьянова

**«БЕДНЫЙ РЫЦАРЬ» И ПОЭТИКА АЛХИМИИ:
ФЕНОМЕН «ТВОРЧЕСТВА ДУХА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ЕЛЕНА ГУРО**

В основу эстетики раннего авангарда легло иное, отличное от сложившегося в стереотипах современной ему цивилизации, понимание мира, обретенное в идейном неогностицизме, в свободном творчестве духа, стоящем за всеми формальными открытиями раннего русского футуризма. В одной из своих теоретических статей Кручёных декларировал этот «новый путь»: «Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологии прямой души. Чем истина субъективней – тем объективнее субъективная объективность – наш путь. Не надо бояться полной свободы...»¹.

Оценивая значение футуристического периода, другая участница этого движения, Ольга Розанова, писала, что «футуризм дал единственный в искусстве по силе, остроте выражения слияния двух миров – субъективного и объективного, пример, которому может быть не суждено повториться <...>

Но идейный гностицизм, футуризм не коснулся стоеросового сознания большинства, повторяющего до сих пор, что футуризм – споткнувшийся прыжок в ходе шарового искусства – *кризис искусства* (курсив мой. – Н.Г.). Как будто бы до сих пор существовало какое-то одно безличное искусство, а не масса пиков его по числу исторических эпох <...> Футуризм выразил характер современности с наивысшей пронизательностью и полнотой»².

Общей для всей полифонии художественных и критических текстов раннего авангарда, столь схожих лишь в своей «непохожести», является

¹ Кручёных А.Е. Новые пути слова. Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. С. 70–71.

² Розанова О.В. Кубизм, футуризм, супрематизм. Неизвестный русский авангард. М.: Гилея, 1992. С. 335.

тема *внутренней свободы* личности и творчества: не столько свобода выбора и переосмысления традиции, сколько свобода от шаблонов и догм, неизбежно выражающих себя в создании модели, канона, в представлении о мире как о закрытой системе, некоей законченной, совершенной структуре¹. В эстетике раннего авангарда осуществился прорыв за пределы законов повседневного разума, рационального человеческого познания (вслед за наукой XX века) и гностическое обращение к иным сферам познания, в частности, к интуитивному знанию: «...броскости от теософии к социализму, от биологии к философии, от мистического анархизма к эго-центризму и обратно, и, наконец, к эго-футуризму, интуитивному осознанию, интуитивному озарению»².

Искусство становится борьбой за «новое углубление духа» (слова Кручёных), или «творчеством духа» (у Гуро³), основанном на признании необходимости свободы творчества и утверждении его интуитивной природы, одним словом, искусство вновь обретает силу и энергию действия, деяния, становится «творчеством новой жизни».

Воздействие одного из главных принципов этой новой эстетики – а именно *принципа свободного творчества*, как определил его в своей статье «Принципы нового искусства» (1912) член «Союза молодежи», В. Марков⁴ (Вальдемар Матвей), было присуще всему движению раннего авангарда и особенно проявилось в творчестве будетлян-гилейцев и близком им кругу художников – в идеях таких членов «Союза молодежи», как Марков, Кульбин, Розанова, наконец, в концепции искусства Ларионова и его группы. Тем не менее эта тенденция – которую можно было бы назвать романтической линией русского авангарда – отнюдь не могла бы служить отличительным признаком для характеристики той или иной художественной школы позднего авангарда конца 1910 – начала 1920-х годов, хотя ее элементы и постоянно присутствуют в новой культуре, то выходя на первый план (как это случилось в футуризме), то почти исчезая, формируя лишь одну из множества потенциальных линий развития, заложенных в этом движении, и сосуществуя с тенденциями, прямо ей противоположными: например утопизмом, стремлением к универсализации, канонизации школ внутри авангарда.

¹ Например, эта тема была названа в заголовках статей Н. Кульбина (1911), Б. Лившица (1915). См.: *Кульбин Н.И.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова: München: Wilhelm Fink Verlag, 1967; *Лившиц Б.К.* Освобождение слова // Дохлая луна. М.: Издательство Первого журнала русских футуристов, 1914. Кручёных во многих своих работах подчеркивал значение заумного языка как «свободного языка».

² *Игнатъев И.В.* Эго-футуризм // Манифесты и программы русских футуристов. С. 35.

³ *Гурьянова Н.А.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // *Europa Orientalis* 13, 1. 1994. С. 63–76.

⁴ Свободное творчество <...> всегда порождает самостоятельные принципы, всецело из него исходящие» (цит по: *Марков В.* Принципы нового искусства / Союз молодежи, № 1, 2).

Это же мировосприятие воплотилось в формировании «принципа случайного»¹, как бы являющегося первым свидетельством события бытия; незавершенность, фрагментарность в качестве эстетического приема давали поистине бесконечную возможность «подразумевания»², отсутствующую в законченной, совершенной форме – в идее незавершенности отразилось и сознание невозможности рационального воссоздания целого, абсолюта. Наконец, в явлении диссонанса («злогласа») и «неправильности»³ в живописи и поэзии футуристы видели проявление живого, неостановимого движения искусства и бытия. «Если символисты пытались конструировать жизнь подобно произведению искусства, то футуристы-будетляне непосредственно обращались к самому процессу бытия, подчиняя свое искусство законам непрерывного, изменчивого движения материи и времени: “Ход искусства и любовь к жизни руководили нами”»⁴.

Матюшин писал о «переживании искусства» как о «шаге самой жизни»⁵. Наиболее полно и в то же время противоречиво эта идея «творчества новой жизни», творчества духа, была предсказана деятельностью Елены Гуро, не случайно ставшей проповедником нового в глазах будетлян Хлебникова и Крученых. Ее иррациональности, неоромантическим, антипозитивистским идеям – которые могли и должны были выразиться только в форме незавершенной, текучей, отразившей сам процесс творения: фрагментарных эскизах, записках, письмах, живом общении – было более чем чуждо понятие какого бы то ни было абсолюта. Гуро определяет для себя цель искусства как сострадательное перевоплощение всей земной жизни, вернее – жизни во всем⁶. Искусство остается для нее не логически-рациональным познанием или средством, служащим даже самой «высокой» утилитарно-утопической цели, – традиция, восходящая к платонической идее «государственного искусства» (например, создания «всемирного братства народов» у Толстого), – а возвеличива-

¹ Марков, разрабатывая в своей статье «Принципы нового искусства», особое внимание уделяет «принципу случайного творчества», говоря об утерянной непредвзятости взгляда, об умении любоваться «случайным» и «неконструктивным».

² «Недовольство формой бросило меня теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от <...> недостатка того лаконизма подразумевания, который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность. То, что в новых исканиях так прекрасно» (Из письма Е. Гуро к Кручёных. 1913 // Музей Маяковского. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 7900).

³ «Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства» (Кручёных А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. С. 70).

⁴ *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся // Манифесты и программы русских футуристов. С. 173–174.

⁵ *Матюшин М.* Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20, 22, Май.

⁶ «Жизнь очень серьезна и может быть плодотворна помимо успеха в искусстве и для нас <...> может не книгой своей и выставкой можно творить, а самой жизнью» (*Guro E. Selected Prose and Poetry* / Ed. A. Lunggren, N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. 1988. P. 53).

нием, «вочеловечиванием» (в пастернаковском смысле) окружающего мира и самого искусства как части этого мира: «поэт – деятель, а не отниматель жизни»¹. В сборнике «Трое» (1913), посвященном памяти Гуро, Алексею Кручёных принадлежат слова: «...русские читатели <...> видят в словах алгебраические знаки, решающие механическую задачу мыслишек». Можно сказать, что для всего творчества Гуро и ее соратников было принципиально важно разрушать эту «механику».

В творчестве Гуро, чуждом манифестантности и эпатажу, тем не менее заложено зерно, заряженное огромным потенциалом разрушения художественных шаблонов и «схем», будь то схема академическая или авангардная, отсутствует любое подобие авторского канона. Суть ее поздних работ, которую Матюшин определял как «синтетизм», выражается в удивительной «подвижности», толерантности ее индивидуального стиля, часто почти граничащего с эклектизмом.

Любая из привлекающих Гуро систем может быть подвергнута критике и частично не приниматься, оставаясь при этом весьма значимой для писательницы².

Продолжая эту мысль Зары Минц о «полигенетичности»³ стилистики Гуро, можно сказать, что стилевая и жанровая неопределенность, сложность символики в последнем незаконченном произведении Гуро «Бедный рыцарь», которое может быть прочитано – и было прочитано Матюшиным – как ее духовное завещание, своего рода «евангелие от Гуро», обуславливает возможность самых разных интерпретаций. В этом произведении, вобравшем в себя многие мотивы ее творчества и потому столь заманчивом для исследователей, находится ключ и к разгадке ее визуальных метафор, например символики цвета и света в ее поздних рисунках.

В литературе о «Бедном рыцаре» уже не раз отмечалось влияние на Гуро спиритуализма, индийской философии, идей Ницше, Толстого, Ивана Коневского и А. Добролюбова, обращаясь к теософским, спиритуалистическим, пантеистическим, космогоническим, герметическим, христианским мотивам в ее поэтике⁴. Гуро с ее собственным, далеко не ортодоксальным и почти еретическим, с точки зрения традиционного богословия, толкованием христианской идеи вообще не воспри-

¹ Гуро Е. Небесные верблужата. СПб., 1914. С. 14.

² Минц З. Неопубликованное произведение Елены Гуро – «Бедный рыцарь» // Russian Literature XXIX. 1991. С. 9.

³ Там же С. 11.

⁴ См.: Минц З. Футуризм и неоромантизм. К проблеме генезиса и структуры «Истории Бедного Рыцаря» Елены Гуро // Ученые записки ТГУ. Вып. 822. 1988; Гуро Е. Selected Prose and Poetry...; Топоров В.Н. Миф о воплощении юноши – сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 221–260; Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 140–162. В последней статье впервые дается интересный анализ влияния на Гуро религиозного учения А. Добролюбова с его тезисом «искупления земли».

нимает христианство как догму, видя в нем постоянно изменяющееся мистическое откровение. И это, кстати, вполне объясняет свободное эклектическое соединение черт пантеизма, мистицизма, православия, протестантизма и даже ницшеанства в идеях Гуро. Как и многие ее современники, Гуро, скорее, была свободным интерпретатором «носившихся» в атмосфере того времени религиозных, спиритуалистических, философских концепций (часто полученных из вторичных источников) в своем творчестве, сам «подвижный» характер которого делает бессмысленной постановку вопроса о ее строгой принадлежности тому или иному идеологическому кругу.

Например, в защите такой близкой ей идеи земного, особенно гипертрофированной в последний период, когда она принимает на себя, конструирует свой образ как образ «матери всего сущего», «матери мира», можно увидеть черты зоизма или гипозоизма (термин был введен в XVII веке Р. Кедвортом) – философского учения о всеобщей одушевленности материи, характерного для ранней древнегреческой философии, отчасти стоицизма, и для натурфилософии эпохи Возрождения, а также натурфилософской школы Шеллинга¹. Именно эта последняя линия, связанная с натурфилософией Возрождения, а через нее – и с герметическими традициями, в частности с алхимией, и будет интересовать нас в нашей статье.

Конечно, столь сложное и эклектическое произведение, как «Бедный рыцарь», нельзя интерпретировать как дословную иллюстрацию – и вообще иллюстрацию – духовного преображения, достигнутого в процессе алхимического деяния, в отличие, например, от некоторых более откровенных литературных и поэтических текстов XX века. Как всегда, в стилистике и поэтике Гуро соединяются многие влияния, стили, концепции, как всегда, она работает «вне жанра». Но в то же время нельзя отрицать, что в этом наиболее дидактическом и вместе с тем наиболее исповедальном из ее текстов присутствует традиционная герметическая символика, и это, как нам кажется, дает все основания для появления еще одной возможной интерпретации этого загадочного текста Гуро. Несмотря на то, что прямых свидетельств знакомства Гуро с алхимической литературой пока не обнаружено, было бы неправомерно отрицать ее знакомство с этими идеями. Начиная с конца прошлого века литература об алхимии была не только легко доступна, но чрезвычайно распространена и популярна в интеллигентских и художественных, в частности символистских, кругах². Интерес к алхимии проявлял Николай Кульбин, один из учредителей «Союза молодежи», так же как и другой его учредитель и председатель, меценат Левкий Жевержеев, обладавший значительной коллекцией алхимических книг и рукописей. Другой крупнейший меценат, поддерживавший авангардистов, Трояновский, был издателем само-

¹ О натурфилософских мотивах у Гуро см.: *Бобринская Е.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро.

² См. *Антошевский И.* Библиография оккультизма. СПб., 1911.

го популярного в те годы оккультнистского журнала «Изида», в котором печатались отрывки из трудов Парацельса, Папюса и других, наряду со статьями современных русских авторов¹.

Самым прямым и весомым свидетельством знакомства Гуро со всем кругом этих идей является образная метафора ее последней книги, которая находит очевидные параллели в символике алхимии. Текст Гуро начинается с истории Госпожи Эльзы, проводящей вечера в мечтах и ожиданиях: «Но раз, когда она сидела и мечтала, видит в существе своем, сошел к ней воздушный юноша, высокий ростом и тощий <...> она подумала, что это ее мечта и не удивилась»².

Мотив мечты, видения, созерцания, медитации у Гуро, как известно, занимает одно из ведущих мест. Не будем сейчас останавливаться на символистских или романтических корнях этих мотивов, так же как и на влиянии поэтики Ницше на развитие этого лейтмотива в творчестве Гуро³. В контексте данной статьи нас в первую очередь будет интересовать определение творчества как созерцания, акцентирование роли *воображения* (понятия, которое у Гуро часто является синонимом *мечтания*) в алхимической традиции. В частности, в концепции Парацельса, который считал воображение «звездным» качеством, присущим человеку, которое формирует и кристаллизует в человеке его истинную суть, его эссенцию, то есть астрального человека. В знаменитом «Rosarium» начало работы обусловлено следующим правилом: «Позаботься о том, чтобы дверь твоя была накрепко закрыта, так что тот, что внутри тебя, не исчез <...> Природа создает постепенно – так и ты – пусть воображение полностью будет ведомо природой <...> И вообрази себя истинным, а не фантастическим, воображением»⁴.

Думается, что эта роль и огромное значение, которое приписывается силе воображения в алхимической традиции, происходит во многом от пересечения физического и духовного в герметическом знании. К «истинному воображению» адепт должен прийти медитативным путем, через созерцание. В своем «Lexicon Alchemiae» (1612) Мартин Руланд определяет медитацию как «внутреннюю беседу одного человека с другим невидимым; как божественное откровение; или как умозрительный разговор с собою или со своим ангелом-хранителем»⁵.

Мечтания Эльзы пробуждают в ней самую внутреннюю суть ее существа, из которого рождается ей эфемерный образ сына («Ведь это мечта, мол – и не захочу и его на свете не будет, захочу – так и будет со мной»). Как известно, в оккультной традиции существует три разных воплощения

¹ «Изида. Журнал оккультных наук» выходил с 1909 вплоть до 1916 года.

² Здесь и далее текст цитируется по машинописному варианту из фонда Гуро, подготовленному Матюшиным после смерти Гуро согласно ее плану: Гуро Е. История Бедного Рыцаря. Машинопись // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1.

³ См. об этом: Гурьянова Н. Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро. Р. 63–76.

⁴ Цит. по: Fabricius J. Alchemy. The Medieval Alchemists and Their Royal Art. London: Diamond Books. 1994. Р. 11

⁵ Ibid.

тела: первое – физическое, материальное, земное тело из плоти и крови; второе – астральное тело, одухотворенное, «легкое, как солнечный свет», которому присуще интуитивное знание природного, космического, оккультного, которое нельзя воспринять посредством физических чувств и которому принадлежат высшие инстинкты, которое формируется мыслью и чувством, – переходная стадия к третьей категории: тела, воплощенного в свет, «искра Божья», тело после воскресения¹. Первые две категории – смертны, последняя – бессмертна. Юноша является Эльзе как астральное невоплощенное в тяжелую материю тело: «...она чувствовала его, как звезду над головой, точно лучи звезды проникали ее сверху»; «хотелось ей целовать его и желала, что он бесплотный»; «видела она в очертаниях облаков как бы его виски, его лоб <...> И не жаль уже ей было, что он сейчас не воплотился, сохранил свою чистоту, стал душой радостной мигнов», но в то же время его природа еще не достигла полного духовного претворения – он подвержен страданию, а значит и смертен: «Я не отказался от права быть здесь. Я более воплощен, чем ты думаешь»². Он становится для Эльзы как бы «мостиком» между физическим и духовным, «мостиком» в иной мир, в иную стадию воплощения: «Стоят они в двух разных мирах и только тщетно протягивают друг другу руки. Не знала она, что это порог, который надо понемногу стереть, грань между видимым и невидимым – разной плоти»³.

Генезис этих двух образов – госпожи Эльзы и ее невоплощенного сына – уходит корнями в раннее творчество Гуро. Образ невоплощенного сына, Юноши, Рыцаря земли, Журавлиного барона находит прямые отголоски в «Осеннем сне» (и, в частности, в посвящении к этой пьесе, в котором Гуро впервые обращается к мифологеме умершего сына), в ранних рассказах, в миниатюрах «Небесных верблужат». Христианские и символические истоки этого образа так же, как и ницшеанское влияние на появление этого героя в текстах Гуро, подробно рассматриваются в работах Зары Минц, Марии Цимборска-Лебода, Кевина О'Брайана и автора данной статьи. В одной из недавно опубликованных работ о Гуро предлагается еще одна и, как мне кажется, весьма плодотворная интерпретация этого образа – как герметического Меркурия, центрального действующего лица в алхимическом деянии, духа земли, вернее, духа, преображающего землю⁴. Впрочем, к этому истолкованию мы еще вернемся.

¹ Согласно оккультной традиции, элементарное физическое тело становится водой и землей, астральное – медленно растворяется в воздухе, воскрешенное тело – восходит к Богу. (*Paracelsus. Selected Writings / Ed. by J. Jacobi. Princeton University Press. 1995. P. 249*)

² Гуро Е. История... С. 1, 3, 4.

³ Там же. С. 45.

⁴ «Пожалуй, наиболее интересные параллели этому сюжету, позволяющие понять внутреннюю логику, связывающую философию природы и философию творчества у Елены Гуро, можно отметить в одном из центральных для герметической литературы персонажей – Меркурий <...> Именно с ним герой романа «Бедный рыцарь» обнаруживает некоторые параллели» (*Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро. С. 169.*)

С позиций герметического контекста, не менее сложен и многомерен и образ Эльзы – эклектический, подобно и образу ее «невоплощенного» сына. В нем слышатся и отголоски архетипа матери-земли («и смотрела земля как святая Мария Дева, как Мадонна»¹), божественной праматери многих древних религий и примитивных культов («И она смеялась от радости, что поняла его. Сквозь его глаза ей показались далекие-далекие города возвышенных мечтаний. И она поняла, что она мать ему»²), и герметического образа души мира (*anima mundi*) в противоположность Духу (*Spiritus animatus*), Меркурию («Кто видит душу везде, и считает все живым – тот никогда не останется в темноте»³), и связанного с алхимической традицией образа Госпожи («Она же плакала и радовалась, что он назвал ее матерью. Чаще называл он ее издали – Госпожа»⁴), Королевы, олицетворяющей первичную материю, достигающую преобразования в алхимическом браке с Королем, Духом. В то же время в нем бесспорно присутствуют и автобиографические, автопортретные черты, о чем, в частности, свидетельствует сама стилистика повествования, столь близкая манере ее поздних интимных дневников, и реалистические, точные до детали описания комнаты Эльзы, ее быта: «У кровати стояли носками внутрь ее теплые валеные сапожки, подаренные еще лет шесть тому назад ее покойной матерью»⁵.

Вокруг метафизических взаимоотношений этих двух образов и строится внутреннее развитие повести Гуро, разбитой на прозаические и поэтические визионерские фрагменты, порой озаглавленные и выделенные в общем тексте, порой плавно переходящие из одного в другой, в которых реалистичность детали или эпизода внезапно соединяется с поэтикой сновидений, галлюцинаций, откровений. Центральное место в структуре повести занимают видения Воскресения и Рождества, связанные с центральной в творчестве Гуро темой – смерти и воскрешения, но на этот раз решенной в алхимическом ключе очищения материи («И все, что может переходить от жизни к смерти, от тленности – может стать нетленным, так что самая смерть для вас знамение бессмертия. Это лишь *движение*») – воскрешения как освобождения («За кем смерть приходит сама – а он лежит и ждет, тот страдает, а для кого самая смерть его – действие, тот свободен»), победы «над плотью и временем»: «Ведь ты пришел нарушить плоть и время!» – восклицает Эльза своему сыну⁶.

Напомним, что основная цель алхимического деяния отнюдь не создание некоего рецепта, позволяющего создавать из свинца золото (поздняя вульгарная интерпретация алхимической традиции), а трансмутация и очищение несовершенной первичной материи и превращение ее

¹ Гуро Е. История... С. 22.

² Там же.

³ Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 3.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Там же. С. 11.

в философский камень, символическое золото, так называемое «солнце философов», невидимое многим – медитативный аспект алхимического деяния превращает его в психический процесс трансформации, параллельно химическому процессу. В одном из заветов невоплощенного Юноши, Рыцаря земли во второй части текста Гуро почти дословно следует этой доктрине: «...будете присутствовать и творить как духи во всех вещах и во всех действиях. А на высшей ступени, присутствовать и в химических соединениях веществ, изменять их свойства и давать им как бы новое химическое сродство. Вы будете жить в законах благодати и плоть ваша преобразуется¹».

В алхимической традиции, построенной на принципе работы (растворять и соединять), принцип очищения базируется на доктрине обновления лишь вследствие умирания, на воскрешении через смерть. Эта концепция находит свое отражение и в основных символических этапах алхимической работы: *nigredo* (или черная стадия, символизирующая сошествие в хаотическое состояние, слияние с первичной материей, смерть), после которого следует *albedo* (белая стадия очищения) и, наконец, завершающая стадия – *rubedo* – ассоциируется с красным и олицетворяет идею воскресения.

Часто в алхимической символике это очищение через смерть метафорически изображается в форме алхимического брака, соединения Короля и Королевы, акта метафизического инцеста, за которым следует смерть Короля и его последующее воскрешение. Король и Королева, Солнце (ассоциируется со знаком золота) и Луна (серебро) – классические образы алхимических текстов и иллюстрированных сводов. Нельзя не отметить, что в описаниях Рыцаря у Гуро также постоянно присутствует метафора, так или иначе связанная с золотом и солнцем. В этом контексте любопытны следующие детали в повествовании Гуро: ожидая появления Юноши, Эльза надевает зеленое (ассоциировавшееся в алхимической традиции с цветом Духа Святого, а также с цветом Венеры, жизни и воскресения) платье с «серебряной паутинкой»; в другом месте она метафорически сравнивает образ сына с золотым лучом: «золотой луч запутался в прутиках и остался надолго»². Мотив мистического брака как метафизического соединения основных противоположных природных принципов – материи и духа, женского, земного, и мужского, небесного, – один из центральных лейтмотивов алхимической символики, присутствует, правда, в несколько завуалированной форме и в тексте Гуро: «Земля, земля, сердце тебе отданное на веки прими <...> Земля унижена...» – восклицает Дух, Рыцарь земли³.

Как правило, многие из известных нам вариаций этого мифа связаны с актом инцеста – в большинстве из них речь идет о соединении брата и сестры, в то время как, например, в текстах анонимного автора

¹ Гуро Е. История... С. 65.

² Там же. С. 2, 3.

³ Там же. С. 7.

Дельфинуса (середина XV века)¹ и средневекового английского поэта и алхимика Джорджа Рипли присутствуют образы матери и сына, Поэма Рипли «*Cantilena*» была подробно проанализирована Юнгом, нашедшим в ней, в частности, новую религиозную декларацию: Бог не только в теле Христа и Св. Духа, но и сокрыт во всем, в «бедных», «презренных» субстанциях – даже в грязи и нечистотах². Эта алхимическая идея Бога, выросшая из традиций гностицизма, является гораздо более мистической, более связанной с магией. Согласно одной из гностических концепций, человек помимо божественной души обладает еще одной, второй душой, воплотившей в себе целостность природы – «выросшей» последовательно сквозь стадии минерального, растительного и животного, вплоть до человеческого мира³. Растворение в материнском чреве и есть растворение в природном начале, *prima materia*, ассоциировавшейся с Луной, Венерой, Девой, *Mater Alchimia*, общего женского начала, которое существует «вне мужского» и в то же время является сутью всех вещей⁴.

Мирча Элиаде также рассматривает эту концепцию, связанную с архетипом матери-земли, природы в ее примордиальном состоянии. Элиаде отмечает, что, согласно Парацельсу, «весь мир должен войти в праматерь свою», которая и есть *prima materia*, с тем чтобы достигнуть бессмертия. Парацельс повторяет это в следующем символическом тезисе: «Тот, кто жаждет войти в царствие Божие, вначале должен войти в тело матери своей и умереть в нем»⁵. Отражения той же темы можно найти и в современной герменевтической поэзии, например, в стихотворении Эллен Руджиери «Алхимический брак», которому предпослан следующий эпиграф из Дельфинуса: «Когда мать соединяется с сыном <...> это не есть инцест, ибо так предписано природой и того требует священный закон судьбы, и это не неприятно Богу⁶».

В контексте этого мотива, не выраженного прямо, но явно присутствующего, скрытого у Гуро, многие неясные, таинственные фрагменты ее текста – как и само труднообъяснимое с позиций логики литературного художественного повествования превращение Сына Эльзы в ее Рыцаря – приобретают определенное значение: «...воскликнула Эльза в слезах, – зачем ты часто так называешь меня госпожой и так редко матерью? Он смотрит на нее с надрывающейся нежностью. “Я боюсь, чтобы ты не вспомнила больше, чем позволено человеку. Ты еще слаба, и я боюсь, чтобы ты не подумала также, что родила Духа, но Дух только сам может родиться, он вечен. Дух от Духа рождается, и счастлива плоть, в себя

¹ *Antiqui Philosophi Galli Delphinati anonymi liber secreti maximi totius mundanae gloriae. Theatr. chem. III. P. 87.*

² *Jung G. Mysterium Conjunctions. Bollingen series. XXI. Princeton University Press. 1989. P. 280.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid. P. 18–19.*

⁵ *Eliade M. The Forge and the Crucible: The Origin and Structure of Alchemy. Harper, 1971. P. 154–155.*

⁶ *Ruggieri H. The Alchemists Wedding. The Alchemical Tradition in the Late Twentieth Century / Ed. R. Grossinger. Berkeley, CA: North Atlantic Books. P. 127.*

Духа принявшая, через Духа и плоть станет бессмертной. А ты безмерно счастлива. Но ты сама этого не знаешь и потому опять плачешь”. Она не решилась спросить у него, о каком счастье он говорит, но от какого-то смутного трепета у нее остановились слезы. Ночь уходила, яснили пространства между вершинами и пора была ему, а они почти не в состоянии были расстаться. Так они любили друг друга и связавшись за руки плакали и смеялись»¹.

В другом эпизоде сын ее уже претворяется в рыцаря (в тексте он поочередно именуется не только сыном, но и Рыцарем Госпожи Эльзы, и Рыцарем земли), и Гуро впрямую прибегает к довольно прозрачной аллюзии, вызывающей в сознании читателя миф о Данае: «Точно необычный таинственный дождь ниспадал на нее, как сошла ночь на созданный мир – это была его любовь»².

Далее следует, пожалуй, наиболее откровенный в тексте Гуро фрагмент, связанный с идеей инцеста: «Он доверчиво, не понимая, что ей причиняет, засыпал в ее постели <...> И из комнаты, где надышал он своей невиновной верой в нее и сном она принуждена была часто выйти, иначе душило ее за горло и слезы жгли глаза и смятение было ей не по силам. Что же делать – она была грешная...»³

Во внутреннем развитии сюжета, в образной, символической структуре «Бедного рыцаря» – особое место занимает тема и поэтика сна, сновидения, галлюцинации, переходящей в откровение. Вспомним повторяющиеся в тексте таинственные образы семи рыцарей в «сверкающих латах» (семь металлов, семь планет, необходимых для совершения великого деяния в алхимической символике?), «семь крестов, возносящихся к небу», и, наконец, многочисленные явления чаши Св. Грааля. Не будем останавливаться сейчас на возможной наркотической природе некоторых видений и образов Гуро, что может послужить темой для отдельной статьи и в то же время опять позволяет нам сблизить образный строй и логику ее повести с природой алхимических и вообще инициативных ритуалов, одним из обязательных условий которых часто является прохождение через стадию наркотического опьянения⁴. Согласно ее собственным записям, Гуро практиковала длительные медитации, созерцая в окне ветви и стволы елей (образы «ветвей ели оживающих» в дневниках ее позднего периода). Эти описания деревьев, веток, «протянутых к небу», проходят лейтмотивом во всех поздних текстах Гуро. Реальные, увиденные, «почувствованные» ею деревья претворяются в ее снах и видениях, обнажая свою символическую суть, квинтэссенцию. Одна из ключевых фраз повести: «Смысл дерева – сердце и сияние. Сердце, соединенное с глубиной земли, а ветви принадлежат солнцу и воз-

¹ Гуро Е. История... С. 9.

² Там же. С. 19.

³ Там же. С. 43.

⁴ По свидетельству Матюшина, Елене Гуро в связи с обострением ее болезни в последние месяцы были предписаны чуть ли не ежедневные инъекции морфия.

духу, то есть небу»¹ – открывает всю глубину поэтики Гуро, символическое богатство ее образов. В метафоре дерева, открытого и земному, и небесному, как бы отражается не только двойственная природа героя повести, Бедного Рыцаря («но не только он стал деревом – дерево стало им...»²), но и вообще человеческой сути и в то же время соотношения, соединения в одном «земной» матери и «небесного» сына, «земной» невесты и «небесного» жениха. Соединение физического тела и души, материи и духа, единство всего во всем, «один дух во всех вещах» – один из основных принципов алхимии, действие, сокрытое в символике очищения, просветления: «Он входил в облака и в животных, в деревья, цветы и метелки трав, независимо от их величины. И всегда было слезное просветление вещи»³.

Таким образом, символический сюжет текста Гуро есть не что иное, как событие очищения и преображения *prima materia*, земли; у Гуро – «земля есть дух», «живой дух везде» через разрушение, телесное страдание и духовную радость: «Все претворенное, унесенное в духовность – освободится скоро! <...> Завет Христа не зовите страданием, а зовите радостью. Не одно дано таинство плоти, но и таинство духа! Я нарушитель <...> Через меня должна и ты посвятиться», – говорит Эльзе ее сын⁴. Концепция гностиков в эллинистической алхимии, заключавшаяся в идее освобождения человека, его духа из темной тюрьмы материального мира, затем нашла свое продолжение в христианской алхимии, перейдя в образ Христа, грехи искупающего. Философский камень часто в средневековой алхимии соотносился с Христом страждущим, а этот образ, в свою очередь, идентифицировался с Меркурием⁵. В алхимии предполагается равнозначное единство вознесения и сошествия на землю: земля не может достигнуть очищения до тех пор, пока Дух не сойдет на землю. Искупление земли совершится лишь после того, как она растворится в духе⁶. Тот же архетип очищения и искупления присутствует и в индийской алхимии, в традиции йоги, преобразованный в действие освобождения от кармы (карма не раз упоминается во второй части текста Гуро), освобождение духовной природы человека через страдание.

Юнг трактует эту концепцию вознесения и сошествия как последовательность очищения души от мрака бессознательного, первичного хаоса, ее вознесение и наделение высшим знанием, за которым следует возвращение – сошествие на землю души, уже обогащенной небесной силой⁷.

¹ Гуро Е. История... С. 6.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 9–10.

⁴ Там же. С. 4, 12, 11, 28.

⁵ Jung G. *Mysterium Conjunctions*. P. 222.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid. P. 224.

Герметическая природа текста Гуро особенно ярко проявляется в символике цвета и света, пронизывающей всю повесть. В этом отношении особенно характерна сцена Рождества, недвусмысленно отсылающая читателя к символике гностицизма, катарской церкви: «Сапфирными искрами и золотым и серебряным дождем поутру ударило зимнее солнце, играя в алую звезду на елке и наполнилась звездная чаша искрой огненного вина <...> Точно была эта чаша, из которой причащались рыцари Св. Грааля»¹.

Чаще всего в тексте Гуро упоминаются несколько цветов: голубой – «небесный» цвет, розовый – согласно Гуро, цвет надежды, белый, красный и золотой. Красный, алый цвет – всегда в «Бедном рыцаре» цвет крови («брызги крови»²), священный цвет. Подобную же роль играет белый, являющийся в повести во многих ипостасях: «Белая радость Воскресения»; снег, «как рубашка крестильная», как «сорочка Христа»; «Я белое пламя» – говорит светлый рыцарь своей матери в сцене Рождества³. Символика цвета напрямую переплетается с богатой символикой цветов в тексте: «верить в духовное освобождение белизной склоненной подснежника»; «на новый год стояли на столе белые нарциссы. И из каждой звезды будто поднималось белое, чистое пламя»; «гиацинты и их белые кудри напоминали ей нежное, чуть сияющее тело духа»; «белые цикламены, невинные, точно небесные ягнята»⁴. В одном из первых эпизодов юноша помогает Эльзе расправить узор, который она вышивает шерстью: «Стал исправлять осторожно узор, выводить цветочки и листочки на свет Божий», и исправленный узор «цвел красками луга»⁵. Любопытно, что у Парацельса начало великого делания метафорически описывается как явление внутри герметического сосуда самых разных фантастических растений всех цветов радуги: согласно алхимической идее (подобной же доктрине зоизма), божественный символизм разлит в природе и равно претворен в животном, растительном и минеральном мире («и у камушков <...> значит есть душа»; «камни воскреснут и превратятся в детей»⁶).

Но все же наиболее часто упоминаемый цвет в «Бедном рыцаре» – это цвет золота. В своем герметическом тексте Гуро точно следует архетипу: с золотом ассоциируется божественное начало, золото является воплощением света. «Солнце весь день светило, как золото, заметила ли ты?» – спрашивает Эльзу «воздушный юноша»; и в другом месте: «золото утра»⁷. И даже желтый цвет, по сути, сведен к золотому: желтый цветочек на голубой скатерти, как «солнце на небе».

¹ Гуро Е. История... С. 41.

² Там же. С. 32.

³ Там же. С. 25, 33, 42.

⁴ Там же. С. 25, 4, 24, 44.

⁵ Там же. С. 2.

⁶ Там же. С. 41, 57.

⁷ Там же. С. 1, 20.

Фальшивое, демоническое золото олицетворяет в тексте «Князь тьмы». Один из ключевых эпизодов в начале повести – сон или видение Эльзы с явлением «громадного необъятного духа», объявившего ей, что ее сын – падший дух, который «пал из любви к людям», и демонически искушавшего Эльзу, предлагая ей «силу ангелов», сопровождается видением золотого иконостаса, сияние которого, однако, не природное, а «сделанное»¹. И здесь мы впрямую прикасаемся к еще одному важнейшему символическому мотиву в тексте – мотиву света, центральному в словаре Гуро и в алхимическом своде понятий. Таинственное излучение природной энергии по Парацельсу, природный свет, заложенный во все создания от начала, является светом интуитивного знания². В тексте Гуро – исходят лучи от простой влюбленной пары; когда юноша смотрит на Эльзу «из глаз его прошли сквозь нее два луча», «любовь его светилась»³.

Духи света противостоят духам тьмы: «они оставляют в комнате ключья мрака», говорит Эльза о духах тьмы, хаоса и бездны; измученный рыцарь земли «как ягненок обернулся; к поджидавшим за тяжелой темнотой». «А кто все узнает живым, для того никогда не приходит час темноты и безумия»⁴. В сновидении Эльзы в эпизоде о «Светлой Горнице» в первой части повести «Тайная Вечеря» за окном стоит «пустой неприятный хаос». Но все же в философии Гуро отрицается дуализм манихейства: «Неверно говорят, что будет противоположностью своей, чтобы развиваться всецело. Нет, это думают тем, кому еще не надо уловить связь <...> Весь человек – светлое с темным»⁵.

Скорее, это манифестация алхимической концепции синтеза единства через разделение, принципа *сплава* первичных элементов: «Все прекрасно тем, что разное, и ничего не теряется, хотя стоит в одном»⁶.

Символика света обретает особенную значимость во второй части повести: «Из поучений Светлой Горницы». Здесь свет у Гуро выступает как синоним добра («добро как запах солнца»), что равноценно в ее понимании духу и в то же время – олицетворяет собой конечный результат алхимического труда, *плавкое* золото, квинтэссенцию духовной алхимии («слиток солнца расплавился и смеялся»; «свет и добро очень плавкие, они воплощаются во сне <...> И потому они всемогущи»). Согласно алхимической доктрине, на земле небесный огонь принял холодную твердую форму золота, поэтому с помощью нашего собственного огня мы должны расплавить его, сделать его жидким⁷. Это тема расплавления

¹ Гуро Е. История... С. 4, 5.

² Paracelsus. Selected Writings. P. 45, 225.

³ Гуро Е. История... С. 1, 2.

⁴ Там же. С. 32, 52.

⁵ Там же. С. 17.

⁶ Там же. С. 66.

⁷ Paracelsus. Selected Writings. P. 148.

материи, формы вещи, расплавления плоти: Эльза «все расплавила в себе и претворила»¹.

Метафорика Гуро в какой-то степени расшифровывается в более позднем тексте Матюшина: «алхимия» постоянно меняющейся формы, взятой в координатах времени и пространства, формы не окостенелой, а подвижной, образно выражена в статье Матюшина «Новый путь картины»: «Форма – геркулес и часовой организм. С геркулесом борются художники – поэты, все мастера искусства, часы это форма ритма. Форма это геркулес, но если она побеждает горе художнику <...> Если перекрутить завод, пружина лопнет – часы встанут и будут показывать один и тот же час, так как одна и та же форма замирает и становится инертной <...> Форма представления каждый миг меняется и должна быть готова в момент отливки. Постоянно изменяясь быть подвижной, а не постоянно одной и той же – застывшей»².

Мартин Хайдеггер в своей работе о происхождении искусства говорит о «вещности», или «предметности» произведения искусства, обусловленной сутью вещи, ее материей, одним словом, тем, что лежит в ее основе. Работа художника (поэта, мыслителя) над вещью является вторым слагаемым в создании произведения искусства и состоит в преодолении, «преображении» ее вещной сути. Вся теория искусства раннего авангарда исходит из похожей идеи «преображения». Интуиция соединяется с точным расчетом в создании формы – это первая ступень к преобразению, подчинению материала: «Касаясь руками до материала, человек должен передавать видимыми формами свои внутренние переживания»³. Вторая ступень – тенденция к преодолению формы и выявлению в произведении самой материи как эссенции, первосути – намечается в сознательной антиконструктивности, «отрицании формы» в лучизме и футуризме и, конечно же, в идеях органического искусства Гуро и Матюшина (поскольку главной «координатой» здесь становится время, а не пространство, диктующее совершенно иную эстетику, как это случилось в позднем авангарде, в частности, в супрематизме Малевича с его господством «цветоформы»): «Мы не канонизируем форм, и, соприкасаясь с эклектизмом, имеем возможность постоянно расширять понятие о них»⁴.

Усложнение формы сопровождается диссонансом. «Самая диссонирующая форма та, которую имеют живые клетки, форма человека – форма студенистая, “коллоидальная”»⁵.

Согласно алхимической традиции, ничто в этом мире не создано завершенным. И задачей алхимического искусства, алхимического деяния

¹ Гуро Е. История... С. 17.

² См.: М. Матюшин. Новый путь картины. Рукопись. ОР Музея Маяковского.

³ Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. СПб: Фактура. 1914. С. 32.

⁴ Шевченко А. Неопримиитивизм. Об искусстве // Ларионов М., Гончарова Н., Шевченко А. Из архива русского авангарда. Л., 1989. Вып.2. С. 68.

⁵ Кульбин И. Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов... С. 16.

как раз и является это приближение изначальной материи во всей ее фрагментарности форм к завершению, к одухотворению, в котором и совершится «единство разнообразия»¹.

Эта герметическая идея логически находит свое продолжение в родовой идее любого искусства. Искусство (если только оно не является механической имитацией) преобразует суть предмета, его вещную основу – и в этом смысле любое творчество изначально идет против вещной основы предмета (*opus contra naturam*), открывая пространство для выражения его скрытой, нематериальной сути, или, пользуясь языком алхимии, – его квинтэссенции. И в раннем русском футуризме этот родовой признак искусства возводится в теоретический принцип. В этом и подразумевается дискурс эпохального перехода, трансформации, когда слова, предметы и действия обнаруживают себя таким образом, что появление их внешнего взаимодействия не могло бы уложиться ни в одну из схем.

Эта тенденция раннего авангарда, пожалуй, наиболее ярко проявилась в концепции «искусства для жизни», жизни «как таковой» – без оправдания целью, «без почему»: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности – воспеты нами»². Как известно, Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги «Рождение трагедии» взглянуть «на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни»³. Эта идея стала *началом* всего нового искусства, оказав огромное влияние на формирование мировоззрения раннего авангарда.

«И что же еще? Еще принять мир, принять мир смиренно со всеми, словно никуда не идущими, не значащими подробностями <...> Шествие жизни – надо верить в жизнь», – такая запись появляется в дневнике Гуро последнего периода⁴. Можно без преувеличения сказать, что именно это, по словам Хлебникова, «гафизовское признание жизни», или, по выражению самой Гуро, «веселое творчество» является стержнем не только мировосприятия Гуро, но и всей той линии раннего романтического авангарда, от которой речь у нас шла ранее.

В философии XX века восприятие мира, основанное на традиционном разделении практического опыта и теоретического знания, становится ведущей проблемой: разрыв между деланием, действием и мышлением, созерцанием, существовавший в традиции западной философии, приводит к кризису метафизики. Русские будетляне интуитивно искали свой путь разрешения этих проблем, опираясь в какой-то мере на русскую традицию «цельного знания», где созерцание приравнивается к деланию и целью бытия является само бытие с изначально заложенной в нем потенциальностью познания мира.

¹ Paracelsus. Selected Writings. P. 145.

² Садок судей // Манифесты и программы русских футуристов... С. 52.

³ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. I. С. 50.

⁴ Гуро. Дневник последнего периода // РГАЛИ. Ф. 134, Оп. 1.

Процесс художественного творения, приравняемый к креативному процессу бытия, «одухотворенного делания», становится у будетлян целью искусства: «Истинное творчество происходит на гораздо большей глубине, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литераторов и художников. Не в момент делания часто происходит оно, а в момент ничегонеделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни тело. И ужасно легко из-за предрассудка делания прервать, спугнуть созерцание»¹.

С законченного произведения искусства как конечного продукта труда акцент переносится на сам процесс созидания, включающий и созерцание. Мысль, созерцание приравняется к действию («Мы же связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу»²), знание – к процессу познания, к бытию. Бердяев, расширяя чисто эстетическое понятие футуризма до сферы мировоззрения в своей статье 1917 года «Кризис искусства», писал: «Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству <...> Футуризм должен быть пройден и преодолен, и в жизни, и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание – бытие»³.

¹ Гуро Е. Письма к Матюшину 1902–1907 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 44.

² Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. С. 173–174.

³ Бердяев Н. Кризис искусства (1918). Репринтное переиздание. М. 1990. С. 26.