

ТОЛСТОЙ И НИЦШЕ В “ТВОРЧЕСТВЕ ДУХА” ЕЛЕНЫ ГУРО

Нина Гурьянова

Мировоззрение Гуро и формирование ее взгляда на искусство особенно живо отразились в некоторых письмах к Матюшину начала 1900-х гг.,¹ среди них наиболее интересны те, где речь идет об известной статье Толстого *Что такое искусство?*²

Толстого читаю, и местами прямо неприятно читать, до того он пристрастен, что местами даже позволяет себе выходки против искусства, например, называя искусство <...> “господским”. Это, например, Сегантини, Миллз, — уже бесспорно принадлежащие к новой школе, эти певцы религиозного чувства, певцы труда в самом высоком смысле! А Левитан, а Эдельфельд, а Бетховен, а Вагнер со своим Лоэнгрином, значит, тоже лишен религиозного чувства, т. е. высшего стремления к идеалу? Да еще вдобавок он, кажется, и творцов Возрождения валит в одну кучу, так что Микеланджело и Рембрандт оказываются тоже лишенными истинной глубины? И все это на основании того, что эти произведения *непонятны нашему несчастному неразвитому народу?* [курсив мой. — Н.Г.] А рядом с этим поистине прекрасные страницы, ради которых стоит прочесть книгу, например, 85 страница: “Нет ничего более старого и избитого, чем наслаждение и нет ничего более нового, как чувства, возникающие на религиоз-

¹ Цитируемые здесь письма Гуро к М. Матюшину 1902-1907 гг. хранятся в РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44. Подборка писем и ранние критические заметки Гуро подготовлены мною к печати и скоро будут опубликованы в сборнике неизданных произведений Елены Гуро под редакцией А. Люнгрен, в стокгольмской серии Acta Universitatis Stockholmiensis.

² Усенко (1978: 73) цитирует отрывки из этого письма, ошибочно связав их с толстовской статьей *Об искусстве*.

ном сознании известного времени.”³

Конечно, тут наслаждение понимается в самом узком смысле чувственного, и тогда очень хорошо сказано, хотя и наслаждение, пожалуй, разное в разные эпохи, потому что не знаю, бывает ли оно без всякой *идеологизации*, т. е. *творчества духа* [курсив мой - Н.Г.] — Вообще вся эта страница хороша и глубока. — Но это только до тех пор, пока он на отвлеченной почве. Но и тут я не согласна с его определением красоты, оно по-моему слишком узко, и отсюда опять путаница.

Вообще он, в сущности, очень путает и недостаточно доказывает основание из которого выходит <...> Миришься с ним на той его верной мысли, что искусство не должно служить только для наслаждения, а должно иметь более глубокое содержание.

Иконоборческая позиция Толстого, его стремление судить об искусстве только с точки зрения нравственной пользы, или *добра* (т. е. в его представлении, религии и морали), исходящее из платонической идеи о государственном искусстве, его беспрецедентное определение красоты как “того, что нравится” и служит исключительно материальному, физическому наслаждению, и вследствие этого прямое противопоставление категорий *красоты* и *добра* вызывают яростное неприятие Гуро (“недостаточно доказывает основание, из которого выходит”), которая в порыве возмущения называет писателя “слепым кротом, забывшим в своем подземельи про солнечный свет” (впоследствии она зачеркнула эти строки в процитированном выше письме).

В мироощущении Гуро 1900-х годов все большее место отводится доминирующей идее жизнетворной красоты сущего, красоты, понятой не только как *эстетическая*, но и как *этическая* категория. В незаконченной новелле *Бедный Рыцарь* эта тема вливается в религиозную, христианскую тему, и это “евангелие от Гуро” гласит: “Горе тем, кто забывает о красоте — они близки тогда к жестокости” (Гуро 1988: 134). Понятие красоты для Гуро становится не только синонимом добра, но подчас приближается в ее эстетике к феномену явления самой *жизни* “в малом и в великом”, часто выступающей синонимом *красоты*:

³ Цитата из IX главы трактата Л. Н. Толстого; в первом издании этой работы отдельной книгой в 1898 году она находится на 68 странице.

Что мы знаем о красоте?... Почему горбатого считают некрасивым, — ведь у него бывают часы красоты, а у Юноны — слыше, злые, чувственные губы и моменты острых, куриных, жадных, бегающих глаз.

Только осознав значение этой формулы: *красота — жизнь* в творчестве Гуро, можно попытаться определить ее понимание искусства как деятельности, в основе которой лежит некое *творчество духа* по отношению к жизни.

Исходя из основной для нового русского искусства идеи жизнестроительства, "сакрализации" самого процесса творчества, пан-эстетизма⁴ Гуро определяет для себя цель искусства как сострадательное пере-воплощение всей земной жизни, вернее — жизни во всем. Искусство остается для нее не логически-рациональным познанием, или средством, служащим даже самой "высокой" утилитарной цели (например, создания "всемирного братства народов" у Толстого), а возвышением, "вочеловечиванием" (в пастернаковском смысле) окружающего мира, и самого искусства, как части этого мира: "поэт — даятель, а не отниматель жизни" (Гуро 1914: 14).

Именно это отличает ее критику толстовского понятия красоты от критики с позиций символизма (в частности, статьи Волконского "Искусство" в "Мире искусства" и др.) Она оспаривает *не только* идею Толстого, но и противоположную ей декадентскую позицию сторонников "l'art pour l'art", развивая свою, "третью" истину, — в такой, например, дневниковой записи, очевидно пародирующей толстовский пафос:⁵

Если бы существа знали, где путь правды, то ничего бы не надо, окромя хлеба, струганого стола... И совокупляться даже бы забыли. И бес меня спрашивает: "А севрские вазы?" Но меня не испугаешь: — Севрские вазы вместе с ликами святых людей ставили бы в божницы, а стихи Шиллера выучили бы

⁴ Анализируя религиозное чувство в *Бедном Рыцаре*, Минц замечает, что оно "близко 'религиозности' 'нового искусства' яркой эстетической окрашенностью. Герой Добра, Бедный Рыцарь, одновременно и апологет Красоты" (1991: 8).

⁵ Нельзя не заметить в этом отрывке прямую перекличку с такими, к примеру, утверждениями Толстого (1898: 167, 50, 171-172, 158-159).

наизусть.⁶ И севрская ваза, стала бы песней, а не негой тела, потерявшей смысл подвига.

“Но тогда перестань бы лепить вазы!” — говорит бес.

“Ну, тогда слепили бы символы бессмертия солнечной жизни, медовой жизни, всевластной доброты!” говорю я.

Праздники соборные, чуждые неги. Для них вазы, севры, а каждый день счастлив все-таки тот, кто не замечает, из чего пьет и что пьет от радости совершаемого им.

Нет, правда, будет третья истина. Если в радости подвига да вдруг заметят, что у чашечки розовая каемочка — как она им засветится днем весенним (Гуро 1988: 29).

Несмотря на всю иронию по поводу толстовского “всемирного хорошего религиозного искусства”, которое Гуро, судя по приведенному отрывку, просто не принимает всерьез, она сочувствует его идее соборности и не отрицает действительно близкую ей мысль “заражения” искусством, главным критерием качества которого Толстой называет *искренность* художника — и это, конечно, не могло не привлечь внимания Гуро. И в прозе, и даже в критических заметках Гуро доминирует названный ею прием “*внелитературности*”, где в качестве главной характеристики она выделяет исключительное присутствие “чувства”, “искренности”. Тем не менее, даже поэтика искренности и чувства приобретает у Гуро иной, в отличие от толстовского, смысл. Как совершенно справедливо замечает Минц в своей статье, “духовный пафос и стиль видения мира <...> во многом противоположны пафосу и стилю Толстого” (1991: 10).

Лев Шестов, в своей книге, вышедшей вслед за трактатом Толстого, противопоставил позиции Толстого и Ницше, совершенно справедливо заметив, что произведение Толстого “имеет своей единственной целью отповедь ницшеанству” (1900: 25). Здесь я не могу не напомнить того, что появление статьи, опубликованной в 1898 году Толстым, впрочем, начавшим работу над этой темой в восьмидесятые годы, было в каком-то смысле “предсказано” Ницше в его *Опыте самокритики*, написанном в 1886 году в качестве предисловия ко

⁶ Толстой в своем трактате неоднократно упоминает имя Шиллера в списке “высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного или положительного искусства”.

второму изданию книги *Рождение трагедии из духа музыки* (*Die Geburt die Tragoedie aus dem Geiste der Musik*): "Трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, как оно проповедуется в этой книге, более разительную антитезу, чем христианское учение, которое и есть, и хочет быть *лишь* моральным, и своими абсолютными мерками <....> отталкивает искусство, всякое искусство в область *лжи*, — т. е. отрицает, проклиная, осуждает его" (1990: I, 53). Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги *Рождение трагедии* взглянуть "на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни" (1990: I, 50). Как известно, эта идея стала *началом* всего нового искусства — от символизма до футуризма.

Я позволю себе привести здесь в качестве параллели еще одну цитату из трактата Толстого:

Не только не должно быть, не только не должно приносить какие-либо жертвы тому, что среди нас признается искусством, но, напротив, все усилия людей, желающих жить хорошо, должны быть направлены на то, чтобы уничтожить это искусство, потому что оно есть одно из самых жестоких зол, удручающих наше человечество. Так что, если бы был поставлен вопрос о том, что лучше нашему христианскому миру: лишиться ли *всего* того, что теперь считается искусством, вместе с ложным, и *всего* хорошего, которое есть теперь, то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек опять решил бы вопрос так же, как решал его Платон для своей республики и решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, т. е. сказал бы: "лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы то развращающее искусство, или подобие его, которое есть теперь" (Толстой 1898: 168-169).

В этом контексте нельзя избавиться от ощущения, что работа Ницше написана после толстовского выступления, а не наоборот. Толстой ничем не доказывает своей позиции, а торжественно и безапелляционно провозглашает ее, в определенном смысле лишь подтверждая тезис Ницше и "играя ему на руку". Впрочем, возвращаясь к процитированному в начале статьи письму Гуро, нельзя не отметить тот, только на первый взгляд неожиданный факт, что Гуро критикует Толстого (сама категоричность суждений которого не могла, как мне кажется, не отталкивать Гуро, следующей, скорее,

путем познания истины через вопрос, а не декларацию), безошибочно атакуя самые слабые стороны его теории — сознательно или бессознательно — во многом с позиций Ницше.

Это предположение получает подтверждение в переписке Гуро. Ницшеанская тема волновала художницу — она, судя по сохранившемуся архиву, все время возвращается к ее обсуждению с сестрой Екатериной, с Матюшиным, читая книгу Шестова о Достоевском и Ницше. Имя немецкого философа упоминается в письмах неоднократно, более того, из ее собственных слов можно заключить, что Ницше был одним из любимых авторов Гуро,⁷ чьи книги оказали огромное влияние на формирование ее мировоззрения и собственной художественной позиции, взглядов на искусство.

Читаю Толстого дальше, и прихожу к заключению, что не в одном непонимании тут дело, а в самом основании: “что все люди между собой равны”. Вспоминается невольно Ницше: люди не равны, и как бы я мог иначе учить вас о сверхчеловеке”.⁸ <...> Ницше и Толстой диаметрально противоположны в своем основании, хотя некоторые выводы и схожи <...> Но впрочем, меня это мало волнует, моих убеждений не касается. Не из учения Толстого я исходила и в основание никогда не ставила “равенство людей”. А справедливость и только справедливость. Пусть стремление каждого будет удовлетворено: стремление к свободе, независимости, развитию. Но ступени развития всегда останутся. — Так вот мне кажется, все несообразности, попадающиеся в этой книге, по большей части вытекают из этого фальшиво взятого основания (из писем Гуро к М. Матюшину 1902-1907 гг.).

— продолжает она свои рассуждения о книге Толстого, доискиваясь до корней его теории об искусстве, где критерием качества служит *понятность* искусства некоему абстрактно — идеализированному *народу* (как будто заимствованному из утопического “словаря” шестидесятников). Гуро, со всей си-

⁷ “Начала перечитывать Ницше <...> эта книга так очищает душу от мелочей жизненной путаницы” (из писем Гуро к М. Матюшину 1902-1907 гг.).

⁸ Гуро неточно цитирует *Так говорил Заратустра* Фридриха Ницше: “Я не хочу, чтобы меня смешивали или ставили наравне с этими проповедниками равенства. Ибо так говорит ко мне справедливость: “люди не равны”. И они не должны быть равны! Чем была бы моя любовь к сверхчеловеку, если б я говорил иначе?” (1990: I, 72).

лой своего антипозитивизма отрицает этот критерий. Тем не менее, в другом письме, разъясняя свое понятие справедливости, она не обходится без влияния толстовского тезиса “непротивления злу насилием”:

<...> человек не имеет никакого права судить, наказывать и насильно исправлять другого человека, и никакая цель не оправдывает этого: и раз человек забывает эту истину, он неизбежно развращается, и становится достойным всякого презрения. Также логическим путем доходит тогда до величайших подлостей, потому что по большей части нет такого гнуснейшего тирана, который бы не прикрывался маской благой цели.

Мне кажется, и Ницше был бы с этим согласен, вспомни его: “Не верьте тому, в ком сильно стремление наказывать...”⁹

В разговоре о Толстом Гуро всегда возвращается к Ницше: она читает Толстого постоянно “сверяясь” с Ницше, как бы проверяя “прочность” одного другим. В своем интуитивном, онтологическом анархизме Гуро чутко восприняла и оригинально интерпретировала основную идею Ницше о “воле к власти”¹⁰ и связанный с нею тезис о “вечном возвращении”. Ее прочтение Ницше кажется необычайно глубоким и свободным для своего времени, и приближается скорее, к современному уровню понимания,¹¹ не скованного полемическими “боями” и “партийной” заинтересованностью разных литературных групп начала века в тенденциозном преувеличении той или иной позиции.

По Ницше, “воля к власти” далеко не ограничена биологической сферой (довольно распространенная примитивно—вульгарная интерпретация этой идеи, свойственная и Толстому) — это некая универсальная сила, энергия, послушная космическому провидению, то есть сама суть Бытия:

И вот какую тайну поведала мне сама жизнь. “Смотри, — говорила она, — я всегда должна преодолевать самое себя.

Конечно, вы называете это волей к творению или стремлением

⁹ Ницше 1990: I, 71.

¹⁰ “Склоняюсь в сторону Ницше “жажды власти” (Wille zur Macht) как руководящего начала” — пишет она Матюшину.

¹¹ Ср. *Nietzsche in Russia*. Ed. by B. Glatzer Rosenthal. Princeton, Princeton Univ. Press, 1986.

к цели, к высшему, дальнему, более сложному — но все это образует единую тайну <...>

Только там, где есть жизнь, есть и воля: но это не воля к жизни, но — так учу я тебя — воля к власти! <...>

Поистине, я говорю вам: добра и зла, которые были бы непреходящими, — не существует! Из себя должны они все снова и снова преодолевать самих себя. <...>

Так принадлежит высшее зло к высшему благу: а — это благо есть творческое (Ницше 1990: I, 82, 83).

Эта энергия, определяющая течение Бытия, разрушающая и созидаящая, выходит за пределы человеческого “измерения”, и потому стоит “по ту сторону добра и зла”. Исходя из этого, “вечное возвращение” есть не что иное, как созвучие этой космической воле, всеприятие Бытия с его радостью и страданием, Бытия как единого целого, неразделимого на оппозиции добра и зла, красоты и уродства и т. д. В человеческом мире Ницше определяет это как “amor fati”, принятие своей земной судьбы и верность каждой минуте прошедшей жизни: “От всего сердца люблю я только жизнь”, — восклицает Заратустра, “заступник жизни, заступник страдания” (Ницше 1990: I, 157). “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 периода. Можно без преувеличения сказать, что именно это, по словам Хлебникова, “гафизовское признание жизни”, или, по выражению самой Гуро в статье о Поленовой, “веселое творчество” (в котором так и слышится перефразированное ницшеанское “веселая наука”?), звучащее во всех ее произведениях, является стержнем мировоззрения Гуро. Здесь же лежит ключ и к ее пантеизму, вытекающему из этого всеприятия жизни: любопытно, что Ницше сам указывал на идею пантеизма, “боготворения земли”, как на один из возможных путей интерпретации своего тезиса о “вечном возвращении”, (хотя в поздних трудах и отрицал такую возможность как ошибку). Идея бесконечности воплощающего и воплощенного, являющаяся в словах Заратустры —

Я люблю того, чья душа расточается, кто не хочет благодарности и не воздаст ее: ибо он постоянно дарит и не хочет брать себя <...>

Я люблю того, чья душа переполнена, так что он забывает са-

мого себя, и все вещи содержатся в нем: так становятся все вещи его гибелью <...>

Вы принуждаете все вещи приблизиться к вам и войти в вас, чтобы обратно они изливались из вашего родника, как дары вашей любви (Ницше 1990: I, 10, 54).

— не откликается ли многократным эхом в творчестве Гуро? Без упоминания Ницше остаются недосказанными многие мотивы в поэтике Гуро (да и авангарда в целом) такие, например, как мотив детского, мотив смеха, мотив полета, легкости, мотив дерзости и игры — основные поэтические темы “Заратустры”. Можно сказать, что образ дитя, ребенка всегда возникает у Гуро в “ницшеанском смысле” — это символический образ Поэта, трансформирующего мир в “игре созидания”.¹² С ним связан образ Бедного Рыцаря, Вильгельма, “небесного верблюжонка” — наконец, самой Гуро.

Отталкиваясь от мысли Нильссона о влиянии не только идей и “мифологем”, но и самой поэтической структуры книги Ницше *Так говорил Заратустра* на ранний русский футуризм (в частности, *Землянку* Каменского), особенно интересно рассмотреть в этом отношении *Небесных верблюжат* Гуро. Даже при самом первом приближении заметно, что книга Гуро по своему общему стилистическому строю, установке на неопределенность жанра, некое “единство фрагментарности”, позволяющее соединить в одно поэтические и прозаические этюды, — не говоря уже об образном строе — перекликается с поэтикой *Заратустры*. Ранее у же шла речь о конструировании жизни как искусства в мировосприятии Гуро: эта идея нашла и свое поэтическое выражение — в ее этюде “Обещайте”, завершающем *Небесных верблюжат*.

Мне кажется, было бы особенно любопытно прочесть этот этюд в контексте ницшеанского текста — например, притчи “О дереве на горе” из книги *Так говорил Заратустра*:

¹² К этому выводу — о фундаментальном сходстве образа ребенка и образа поэта, артиста у Гуро — приходит и Вера Калина-Левине в своей содержательной статье (Through the eyes of the child: The Artistic Vision of Elena Guro, “Slavic and East European Journal”, Vol. 25, 30-43). Она видит параллель этому явлению в поэтике Рильке, однако совершенно не упоминает Ницше.

Поклянитесь далекие и близкие,
пишущие на бумаге чернилами,
взором на облаках, краской на
холсте, поклянитесь никогда не
изменять, не клеветать на раз
созданное — прекрасное — лицо
вашей мечты, будь то дружба,
будь то вера в людей или в песни
ваши.

Мечта! - вы ей дали жить,- мечта
живет, — созданное уже не при-
надлежит нам, как мы сами уже
не принадлежим себе!

Поклянитесь особенно пишущие
на облаках взором,- облака измен-
няют форму - так легко опорочить
их вчерашний лик неверием.
Обещайте, пожалуйста! Обещайте
это жизни, обещайте мне юто!
Обещайте!

В свободную высь стремись ты,
звезд жаждет твоя душа. Но твои
дурные инстинкты также жаждут
свободы. <...>

Очиститься должен еще освободив-
шийся дух. В нем еще много от
тюрьмы и от затхлости: чистым
должен еще стать его взор.

Да, я знаю твою опасность. Но моей
любовью и надеждой заклиная я
тебя: не бросай своей любви и на-
дежды! <...>

Ах, я знал благородных, потеряв-
ших свою высшую надежду. И те-
перь клеветали они на все высшие
надежды! <...>

Но моей любовью и надеждой за-
клиная я тебя: не отменяй героя в
своей душе! Храни свято свою выс-
шую надежду! —

Очарование текстом Ницше (он дан здесь именно в том, современном Гуро, переводе Ю. М. Антоновского, в котором она могла читать по-русски *Так говорил Заратустра*) проникло не только в поэтическую тему, но и в стилистику построения фразы. Образная символика этой книги — мотивы деревьев, ветра, летнего полдня, солнца, бури, танца, “малых сих” — находит прямые параллели в метафорике Ницше, особенно ими полны такие этюды как “Солнечный сон”, “Ветрого, сумасброд, летатель”, “Поклянитесь...”, “Тайна”.

Само название этой книги может быть прочитано как “сыгранная”, мягко-ироничная цитата, позволяющая нам проследить всю независимость цитирующего — соединить две стадии ницшеанских метаморфоз: верблюда и дитя, ведь и верблюд был когда-то ребенком, верблюжонком, — как это было бы в духе Гуро! В ее прочтении ницшеанских метаморфоз кротость и смирение верблюжонка передаются играющему дитя-поэту, который становится в *Бедном Рыцаре* не только ее воображаемым сыном, но и *богом*.

И здесь перед нами встает еще одна, казалось бы, неразрешимая проблема: как поэт-творец, равный Богу, соотносится в ее мировоззрении с образом Христа? Как “ницшеан-

ство" Гуро соединялось с ее христианством? И что же такое христианство Гуро, как оно соотносится с ортодоксальным христианством и другими религиозными течениями, какое отношение имеет к теософии, как соединяется с пантеизмом и мистикой? Тезис Ницше, из которого он выводил свое антихристианство, парадоксально преломился в интерпретации Гуро с ее собственным, далеко не ортодоксальным и почти эретическим, с точки зрения традиционного богословия, толкованием христианской идеи. Можно сказать, что результатом явился образ Бедного Рыцаря, как бы стоящего между Христом и Заратустрой, к которому его ведет целая 'родословная' "гордецов с крылатыми шагами", воплотивших собою дух легкости и дерзкого полета: летает в "Пире Земли"¹³ герой-поэт: грезит о полетах "от звезды к звезде по лучам" влюбленный в мир барон Вильгельм из *Осеннего сна*: мчится, проносится "ветрогон, сумасброд, летатель" среди "небесных верблюжат". Строки из поздней дневниковой записи: "вот летит мой веселый немецкий ветер... Встречали вы моего сына? Мою светлую гордость" (Guro 1988: 34), почти дословно повторяют ницшеанское: "как дуновение свежего ветра приходит Заратустра" (1990: I, 149), "Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, малящий всех птиц".¹⁴

Тем не менее, говорить о "последовательном" ницшеанстве Гуро (как, например, это было у Врубеля) было бы не справедливым упрощением проблемы. Во-первых, и это самое главное внутреннее несогласие с Ницше, Гуро никогда не отвергала христианской идеи, в то время как именно это отрицание служило краеугольным камнем всей его философии. Ницше трактует христианство как догму, и в первую очередь, догму равенства, противостоящую свободному течению Бытия, т. е. энергию разрушающую, в то время как Гуро вообще

¹³ Эта ранняя сказка Гуро будет опубликована А. Лjunggren в сборнике неизданных произведений Елены Гуро, в стокгольмской серии Acta Universitatis Stockholmiensis.

¹⁴ Такая же ясная параллель существует между этюдом "Тайна" из *Небесных верблюжат* и темой Ницше: "И если в том альфа и омега моя, чтобы все тяжелое стало легким, всякое тело — танцором, всякий дух — птицею: и поистине, в этом альфа и омега моя!"

не воспринимает христианство как догму, видя в нем постоянно изменяющееся мистическое откровение. (И это, кстати, вполне объясняет свободное эклектическое соединение черт пантеизма, мистицизма, православия, протестантизма в идеях Гуро). Гуро протестует против абстрактного понятия догмы (равенства и для нее не существует), соглашаясь с ницшеанским толкованием морали (особенно это противостояние “норме” слышится в этюде “Вася” из *Небесных верблюжат*), но в то же время она искренно защищает такую близкую ей идею земного, конкретного в своей *блаженной* детской простоте сострадания (“Думаю, вперед я найду самые разные способы приласкать одиноких. Узнаю, где-нибудь живет человек с нежным весенним лбом, и пошлю ему шарф нежной шерсти сиреневыми полосками”, 117), кротости и смирения, особенно гипертрофированную в последний период, когда принимает на себя, конструирует свой образ как образ “матери всего сущего”, “матери мира”.

Как и многие ее современники, Гуро была свободным интерпретатором идеи Ницше в своем творчестве, сам “подвижный” характер которого делает бессмысленной постановку вопроса о ее строгой принадлежности тому или иному течению: нередко черты разных направлений присутствуют в ее работах одновременно. И в этом смысле Гуро, не будучи адептом “ницшеанской идеи”, все же являлась “верным учеником” великого философа, следуя его идее об отрицании абсолюта, невозможности “общей правды” для всех, и развивая собственное мировоззрение, отстаивая право на свою “*третью истину*”.

Как известно, Елена Гуро не создала системы и школы, в том смысле, в каком “учительствовали” Малевич, Матюшин или Филонов, но тем не менее именно неуловимое влияние ее личности и ее идей определяли во многом взгляды “Союза молодежи” и оказывали почти “магнетическое” воздействие на Хлебникова и Крученых, в глазах которых Гуро не случайно стала “проповедником нового”.

В сборнике “Трое” (1913), посвященному памяти Гуро, Алексею Крученых принадлежат слова: “русские читатели <...> видят в словах алгебраические знаки, решающие механическую задачу мыслишек”. Для всего творчества Гуро принципиально важно разрушать эту “механику”. В ее собственном творчестве отсутствует любое подобие авторского ка-

нона. В ее творчестве, чуждом манифестантности и эпатажу, тем не менее заложено зерно, заряженное огромным потенциалом разрушения художественных шаблонов и схем, будь то схема академическая или авангардная. 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 писательницы" (Минц 1991: 9). Продолжая эту мысль Зары Минц о "полигенетичности" стилистики Гуро, можно сказать, что стилевая и жанровая неопределенность — давала возможность ее творчеству развиваться сразу в нескольких направлениях, в то время как определенность стиля — признак той или иной литературной школы — всегда накладывает печать ограниченности, "окошенелости", зависимости от соратников, часто перерастающей в боязнь нового.

В истории русского авангарда Елене Гуро менее всего подошла бы роль художника-теоретика, в полемике отстаивающего и утверждающего новую абсолютную художественную систему и беспрекословно верящего в ее универсальность. Ее иррациональности, неоромантическим, анти-позитивистским идеям — которые могли и должны были выразиться только в форме незавершенной, текучей, отразившей сам процесс творения: фрагментарных записках, письмах, живом общении, обладающих текучей неокостенелой структурой, противоположной понятию монументальности текста,¹⁵ — было более чем чуждо понятие какого бы то ни было абсолюта. В феномене Гуро более последовательно и радикально осуществился один из важнейших принципов нового искусства и новой философии — а именно, *творчество жизни, творчество духа*: "жизнь очень серьезна и может быть плодотворна помимо успеха в искусстве и для нас <...> может не книгой своей и выставкой можно творить, а самой

¹⁵ "Эти уходили, приходили новые, опять слова. Объясняла одному свою душу, другому — сущность искусства, третьему открывала свои слабые стороны" (Гуро 1988: 48).

жизнью" (Гуро 1988: 53). Опыт Гуро дает новый ответ на ту анархическую (в онтологическом смысле) линию раннего русского авангарда, в которой сконцентрировалась сама идея, "протоплазма" авангардного движения.

ЛИТЕРАТУРА

Гуро Е.

1914 Небесные верблюжата. СПб. 1914.

1988 Selected Prose and Poetry. Edited by A. Ljunggren and Nils Åke Nilsson. Uppsala, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature, v. 25, 1988.

Минц З.

1991 Неопубликованное произведение Елены Гуро *Бедный Рыцарь*. — Russian Literature XXIX (1991).

Ницше Ф.

1990 Сошнения в 2-х томах. Москва 1990.

Толстой Л. Н.

1898 Что такое искусство? Москва, тип. Сытина, 1898.

Усенко Л. В.

1988 Импрессионизм в русской прозе начала хх века. Ростов, Издательство Ростовского университета, 1988.

Шестов Л.

1900 Добро в учнии гр. Толстого и Ф. Ницше. Философия и проповедь. СПб. 1900.