

УДК 821.161.1

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ Е. ГУРО

«ЖИЛ НА СВЕТЕ РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...»

К. В. Синегубова

SPATIO-TEMPORAL MATRIX OF STORY «THERE WAS A POOR KNIGHT...»

BY ELENA GURO

K. V. Sinegubova

В статье рассматривается специфическая пространственно-временная организация повести Е. Гуро «Жил на свете рыцарь бедный...» и воплощение временных категорий в пространственных образах.

The article is devoted to the specific character of spatio-temporal matrix of story «There was a Poor Knight...» by Elena Guro and the objectivation of time by means of spatial images.

Ключевые слова: Гуро, художественное пространство, художественное время.

Keywords: Guro, spatio-temporal matrix.

Последнее произведение Е. Гуро, лирическая повесть «Жил на свете рыцарь бедный...», привлекала внимание многих литературоведов [5]; как правило в центре внимания исследователей оказывался образ главного героя, Бедного Рыцаря, и комплекс философско-этических представлений, отразившихся в повести. Бедный Рыцаря позиционируется в тексте как вестник будущего, чем и обусловлено его отличие от других персонажей повести. Актуализация темы будущего, с одной стороны, подтверждает неслучайность принадлежности Гуро к группе «будетлян», а с другой – вписывает ее творчество в контекст теургических исканий Серебряного века. Специфика воплощения категории будущего в тексте приводит к необходимости рассмотреть пространственно-временную организацию повести «Жил на свете рыцарь бедный...» (в редакции, подготовленной и изданной в 1997 г. Е. Биневицем) в сопоставлении со спецификой реализации категорий пространства и времени в русском футуризме. Для Серебряного века в целом характерно переосмысление категории времени. Как пишет О. В. Лазаренко, многими авторами начала XX века «время перестало восприниматься как объективное, историческое, связанное с реальным бытием» [3, с. 79]. Своеобразное понимание категории времени характерно и для футуризма, И. Смирнов отмечает тесную связь пространства и времени в произведениях футуристов, которая приводит к формированию «концепции пространственного времени» [4]. Таким образом, параллельное рассмотрение категорий пространства и времени в тексте Гуро обусловлено не только истонченной связью этих двух форм бытия (что отразилось в понятии «хронотопа» М. Бахтина), но и усилением этой связи в футуристическом миропонимании.

Сближение временных и пространственных категорий наблюдается еще в «Шарманке» (1909), первой книге Е. Гуро. В рассказе «Песни города» намечается возможность описания времени через пространство: наступление особенного дня, «самого громадного и страшно короткого», выражается через пространственный образ двери: «Просто отворяется дверь. Сегодня началось» [2, с. 21]. Образ две-

ри, традиционно являющийся пространственной границей, в данном случае выступает как граница временная, граница между двумя ценностно неравнозначными днями.

Воплощение временных категорий в пространственных образах наблюдается также в итоговом произведении Е. Гуро «Жил на свете рыцарь бедный...» В этом тексте парадоксально сочетаются ослабление значения хронологии и повышенная значимость будущего времени. Хотя некоторые фрагменты повести начинаются с прямого указания на время: «было Воскресенье», «Рождество», «во вторник до 12 часов», следует отметить, что локализация во времени присуща далеко не всем событиям повести. Более того, часто невозможно определить какой промежуток времени отделяет одно событие от другого. Так, в финале первой части повести временные рамки предельно размыты: «И пришло время, что перестала видеть сына» [1, с. 74]. К ослаблению причинно-следственных связей приводит и фрагментарная композиция повести.

На протяжении всего текста указания на время имеют символический характер, они отсылают либо к суточному или годовому циклу, либо к какому-либо христианскому празднику и, скорее, подчеркивают ценностную значимость того или иного события, соотношенного с одним из моментов природного или христианского календаря, чем помогают выстроить хронологическую последовательность событий.

На то, что события повести расположены в хронологическом порядке, указывает только развитие отношений Эльзы с ее сыном, Бедным Рыцарем: Эльза постепенно знакомится с «идеями» Бедного Рыцаря, проходит через ряд сомнений и искушений и, наконец, достигает необходимого уровня просветления, когда она уже не видит сына, но сохраняет душевный покой и веру: «радость ее была во все дни неисчерпаема» [1, с. 74].

Временная локализация отдельных событий повести играет далеко не такую важную роль, как ярко выраженная оппозиция настоящего и будущего. Думается, повышенная ценностная значимость будущего связана с идеей кардинального преображения

мира. Согласно О. В. Лазаренко, начало XX века было отмечено «футурологическим взрывом», причем будущее напрямую соотносилось с инобытием [3, с. 81]. Бедный Рыцарь подчеркивает свою связь с будущим, называет себя вестником и часто говорит с Эльзой о наступлении времени, когда мир станет принципиально иным. Возможно, именно идея преобразования мира приводит к необходимости выражения временных понятий через пространственные координаты, в связи с чем повышается значимость категории пространства в тексте. Если течение времени практически не ощущается героями (исключение составляет трехдневное ожидание Эльзы в самом начале текста), то на пространстве, отдельные локусы и границы между ними, сосредоточено внимание как автора, так и героев.

Важность категории пространства определяется тем, что уже в первой строке обозначается личное пространство героини и граница этого пространства: «В доме госпожи Эльзы было окно...». И в дальнейшем комната Эльзы и окно будут играть немаловажную роль в тексте. Кроме частого упоминания этих пространственных образов, на их значимость указывает и их специфическое описание. Например, окно «высокое точно небосклон» и в своей чистоте и ясности сравнивается с прекрасными глазами [1, с. 13]. Ценностные характеристики окна относятся не только к самому окну, но и к пространству за ним, так как окно выполняет функцию границы между личным пространством героини и всем остальным миром, в первую очередь с небом, потому что из окна видно именно розовое небо.

Благодаря тому, что взгляд героини изначально устремлен вверх, к небу, в повести намечается вертикальная организация пространства, оппозиция верха и низа. Небо, и вообще верх, характеризуется как пространство сакральное: через окно Эльза видит, как «воздвигается вечер» и «переплет окна нарисовал <...> темный крест» [1, с. 41]. Для описания неба Гуро использует лексику, имеющую дополнительную семантическую нагрузку – отсылку к христианской традиции. Оппозиция верха и низа актуализируется и при упоминании нравственных категорий, которые получают в повести пространственную локализацию: «Здесь скопились самые темные лучи гнева и ненависти, так как все лучшее *поднялось* [курсив наш – К. С.] над этим...» [1, с. 34]. С точки зрения Эльзы, небо — более совершенное место, чем земля, она просит Рыцаря: «Уйди в небо, где не обижают» [1, с. 67]. Небо представлено как исконное пространство Бедного Рыцаря, ангелов и Христа. Духовное прозрение героини также связано с ее перемещением вверх, в небо, «до первой сферы». Во время искушения Сатана стоит на «несоизмерной высоте». Но когда Эльза преодолела и это искушение, «все провалилось», таким образом «возвышенное» положение Сатаны показано как ложное, на самом деле Сатана связан с низом [1, с. 18].

Устойчивое противопоставление верха и низа нарушает центральная фигура повести – Бедный Рыцарь. Он стремится вниз, к земле, и это стремление обусловлено именно тем, что земля «поруган-

ная» и «обездоленная». Негативные характеристики земного пространства делают его более ценным в глазах главного героя, воплощающего собой «милосердие и сострадание» [1, с. 34]. Рыцарь дает земле такие эпитеты, которые не вписываются в традиционную оппозицию сакрального пространства неба и грешного земного мира: Рыцарь называет землю «добрым Духом». Эльза также принимает точку зрения Бедного Рыцаря и понимает, «что земля – святая» [1, 49]. Так в образе земли сочетаются противоположные оценочные характеристики, что связано не только с разными точками зрения, но и с изначальной противоречивостью этого образа.

Мысль об амбивалентности земного пространства подтверждают слова Бедного Рыцаря о домах: «часто здесь дома становятся тюрьмами и местами бойни... Но если увидишь дом радости – радуйся» [1, с. 25]. Внутри пространства земли Бедный Рыцарь выстраивает еще одну оппозицию, связанную с этическими категориями: дома (локусы) делятся на тюрьмы и дома радости. Рыцарь акцентирует внимание Эльзы не на традиционной оппозицией верха и низа, а на нравственном «наполнении» земного пространства. С этой точки зрения важно не столько расположение определенного локуса на вертикальной оси, сколько обитатели места и их действия. В повести показано преобразование пространства через духовные усилия: «Так она стерегла ему дорогу в свое жилище, чтобы темные силы не застигли ее. Так она должна была верить, чтобы тот, ради кого она живет, не потерял к ней дороги» [1, с. 16]. Пространство комнаты Эльзы доступно для Рыцаря до тех пор, пока Эльза верит в него. «Дорогой молитвы и любви» [1, с. 76] прилетает к своей возлюбленной Фенист, герой вставной сказки во второй части повести.

Наряду с зависимостью ценностного наполнения пространства от состояния героев, Гуро ставит проблему несоответствия пространства и его обитателей: «Из комнаты, где надыхал он своей невинной верой в нее и сном, она вынуждена была часто выйти, иначе душило ее за горло и слезы жгли глаза и смятение было ей не по силам» [1, с. 67]. В данном случае героиня из-за своих сомнений, которые в авторской системе ценностей имеют крайне негативное значение, не соответствует пространству комнаты. В другом эпизоде Эльза сетует на то, что ее комната недостаточно хороша для Рыцаря: «Нелегко такую птичку держать в доме. Надо очень уж держать все чисто, совсем это нелегко» [1, с. 67]. Речь здесь идет, конечно же, о чистоте помыслов и твердости веры самой Эльзы, которой и соответствует ее жилище. В свете сказанного становится понятно, почему нисхождение Рыцаря на землю вызывает такое негодование духов: он попадает в пространство, которое не соответствует его статусу, духу на земле не место. Понятно, почему на земле, которая сама Дух и святая, Рыцарь терпит издевательства и побои: земля еще недостаточно чиста и просветлена, на ней лежит «налет страдания и недобрых раздраженных мыслей» [1, с. 19], которые превращают

землю в нечистое пространство, хотя и не отменяют ее святости.

В аспекте ценностного разделения земного пространства на «чистое», положительное и «нечистое», негативное, актуализируется и классическая оппозиция «город – природа». Город не получает однозначной оценки, в одном из фрагментов повести мы видим город, который «освобожден весной», город в полете: «летит трамвай, летит студент» [1, с. 45 – 46]. В другом эпизоде по городским улицам, никем не видимый, проходит Христос. Но в тоже время городское пространство может быть наделено негативными характеристиками: фонарь в переулке сравнивается со звездой Вифлеемской, а пьяницы разбивают этот фонарь палкой, в результате чего источник света превращается в источник тьмы: «в переулке теперь коптило». Авторская оценка какого-либо локуса напрямую зависит от людей, находящихся в этом локусе, само по себе пространство в его материальном воплощении ценностно нейтрально, поэтому возможно противопоставление города и некоторых его составляющих: «камни мостовой были невинны от городских грехов» [1, с. 46], «и маленькие испуганные души заборов – оттаивали со снежком» [1, с. 54].

В описании природного пространства, основой которого является земля, подчеркивается не только страдание, унижение, но и возможность просветления и преображения, которое происходит с помощью Бедного Рыцаря: «Он входил в облака и в животных, в деревья, цветы и метелки трав, независимо от их величины. И всегда было слезное просветление вещи» [1, с. 25]. Страдание земли показано как недолжное, главный герой, Бедный Рыцарь, преисполнен сочувствия к земле, в связи с этим земной мир получает двойственную характеристику. С одной стороны, такие эпитеты, как обездоленная, униженная, являются неотъемлемыми характеристиками земли, но в то же время подчеркивается любовь Рыцаря к земле и готовность принести себя в жертву ради искупления и освобождения материального мира.

Таким образом, решающее значение имеют не постоянные характеристики нижнего, земного пространства, а его принципиальная изменчивость. Просветление, преображение пространства может совершаться, как Рыцарем, так и обычными людьми, не духами: «И так радостно было, что медовые были стропила, янтарные столбы, из яркого луча оконные переплеты» [1, с. 55], «хорошо, когда от людей вот так идут лучи» [1, с. 15]. Кроме того, в тексте заявлена изначальная святость земного мира и его грядущее просветление и преображение.

В свете вышесказанного, следует обратить особое внимание на комнату госпожи Эльзы, которая является пространством героини и несет на себе отпечаток ее личности. Эльза предстает как мать Бедного Рыцаря, благодаря любви к сыну она преодолевает свою греховную природу и постепенно приходит к просветлению. Рыцарь, воздушный юноша, играет в жизни Эльзы гораздо большую роль, чем ее связи с обыденным, земным миром. В описании

комнаты Эльзы подчеркивается ослабленная связь с остальным земным пространством, главное место в ней занимает окно, через которое видно небо. В пространстве комнаты намечен как выход в небо, так и выход к земле, вниз, через темный коридор и лестницу, но сам момент спуска по лестнице никогда не изображается, хотя Эльза неоднократно покидает свою комнату. Зато неоднократно изображается уход Рыцаря через стеклянную дверь балкона, где «не было лестницы, но зато был розовый закат» [1, с. 14].

Кроме оппозиции верх-низ, в образе комнаты так же выражена оппозиция свое-чужое, противопоставлены пространство комнаты и пространство за ее пределами. Выход из пространства комнаты не имеет принципиального значения для Эльзы: она может понимать и принимать слова Рыцаря и в комнате, и за ее пределами (во время прогулки), пересечение границы чужого пространства может привести к осознанию некой мистической истины, а может иметь бытовой характер (пошла за покупками). Но для рыцаря пребывание за пределами комнаты связано не только с его миссией просветления материального мира, но и с истязаниями. В ряде случаев рыцарь покидает комнату не по своей воле: «И часто за тобой приходят нездешние. И они оставляют в комнате ключья мрака и уводят тебя. И когда ты возвращаешься, руки твои измучены» [1, с. 29]. Выводят Рыцаря и из сакрального пространства Светлой Горницы, причем муки его начинаются сразу же за порогом, героиня видит брызги крови на стене у входа. Преодоление границы своего пространства приводит к страданиям героя, но оно необходимо в свете жертвенной миссии Бедного Рыцаря.

Пространство за пределами комнаты, реализованное как чужое, таит в себе опасность, в то время как стены комнаты должны выполнять защитную функцию. Пространство за пределами комнаты может изменяться, обычно видимое за окном розовое небо сменяется темнотой: «За стеклами стоял пустой хаос... Сквозь стены входило, точно стены перестали защищать» [1, с. 54]. В данном фрагменте мы видим, что не героиня пересекает или каким-то образом разрушает границу между своим и чужим пространствами, а сама граница исчезает. Думается, это событие имеет мистическое объяснение, так как с подобным, самопроизвольным размыканием пространственных границ связано и искушение героини: «Раз, когда Лиза (в тексте повести имя героини варьируется, что, возможно, связано с неоконченностью текста) лежала на кровати, уничтожился над нею потолок». Размыкание границ происходит в верхней части комнаты и продолжается за ее пределами, размыкается само небо: «раскрылись синие пространства, звезды стали над звездами, ярус над ярусом» [1, с. 18]. Эльза оказывается на дне образовавшейся воронки, а на «несоразмерной высоте» стоит огромный Дух, который говорит о позоре сына Эльзы.

Окно в комнате госпожи Эльзы является границей не только в пространственном аспекте. Возле окна Эльза сидит и мечтает, и тут же в тексте уточ-

няется, что она не мечтает, а ждет. Окно становится не только пространственной, но и временной границей, которая отделяет ожидание героини в прошлом и те события, которые происходят с ней в настоящем. Мотив окна реализуется и во вставной сказке о Фенисте Ясном Соколе, в которой Фенист рассказывает своей возлюбленной сказки и называет их «сказками твоего [возлюбленной] окошка» [1, с. 76]. «Окошко» как бы сосредоточивает в себе тот мистический мир, которому принадлежит Фенист, и является границей между реальным и идеальным мирами.

Пересечение границы, обозначенной окном, возможно в двух вариантах: Рыцарь и Фенист действительно пересекают эту границу и бывают в двух мирах, а Эльза и возлюбленная Фениста остаются в комнате, но претерпевают внутренние изменения, в них появляется что-то от идеального мира, о котором они только слышат. Окно выполняет функцию не только границы между мирами, но и связующего звена между героиней и идеальным миром.

Понять значение окна как связующего звена помогает эпизодический персонаж, «одна знакомая», которая как будто на расстоянии слышит разговоры Эльзы и Рыцаря и беспокоится о тех же самых первых весенних цветах, за которые тревожится Эльзу. Она абсолютно правильно реагирует на слова Бедного Рыцаря: радуется и благодарит, в отличие от самой Эльзы, которая опять сомневается. Эта «знакомая» возвышенный двойник Эльзы, тот идеал, которого не может достигнуть главная героиня. Она живет в «очень большой комнате со стеклянным потолком, очень высоко», [1, с. 28] и место жительства является ее единственной характеристикой. Подчеркивается более высокое, по сравнению с комнатой Эльзы, расположение комнаты, ее близость к небу и почти полное отсутствие преграды между комнатой и небом, что, несомненно, обуславливает ее более сильную веру.

В тексте есть еще одна комната – Светлая Горница, пространство Рыцаря, в котором он говорит с людьми, выступая при этом в роли спасителя: «Собрались в комнату белую спасенные от ночи до утра» [1, с. 36]. Локус Христа в тексте также назван горницей: «И просил [рыцарь] Архангела не вводить его в горницы Христа, а оставлять его у порога дверей, не вводя» [1, с. 20]. Связь Христа с пространством комнаты, горницы позволяет пребывание любого героя, в том числе и Эльзы, в собственном пространстве трактовать в положительном ключе.

Тем не менее, однажды открытое, просторное небо противопоставляется тесному потолку. Происходит это в момент, когда размыкание границ комнаты связано с духовным прозрением героини: Эльза поднимается над своим домом, «до первой сферы», и видит сияние, идущее от земли, «как от святого Духа». С этого момента Эльза начинает видеть мир иначе: вместо перекопанной гряды, на которой раньше росли ирисы, она сверху видит, что ирисы все еще растут, а вернувшись в комнату – видит две гряды: одну перекопанную, а другую с ирисами [1, с. 33]. Этот эпизод можно трактовать двояко. Воз-

можно, Эльза видит одновременно прошлое и настоящее, или, что больше соответствует основным идеям повести, свершившееся уничтожение красоты не мешает Эльзе продолжать видеть ее. Таким образом, пересечение пространственных границ влечет за собой качественные изменения в сознании Эльзы. Общение с Рыцарем, который также связан с другим миром и который пересекает границу миров, приводит к тому же результату. То, что бедный рыцарь является для Эльзы воплощением ее связи с иным миром, отразилось в эпизоде превращения Рыцаря в мостик, по которому Эльза перешла на другой берег [1, с. 21].

Изменения в сознании Эльзы вызваны предвестием о грядущем преображении мира, которое у Гуро соотносится с Апокалипсисом. Рыцарь и Эльза разговаривают о Страшном Суде, событии, после которого мир претерпит качественные изменения и наступит Будущее. Наступление Будущего показано как одномоментное событие: «Счастье забвения и прощения всем в единый миг времени» [1, с. 84].

При этом будущее время описано в пространственных категориях, используется образ здания, равного мирозданию: «Двери высоки и горят как жар янтарный. Голубые потолки как небо...» [1, с. 37] Таким образом, будущее существует одновременно с настоящим, но отделено от него так, как одно пространство отделено от другого. Переходное состояние мира обозначено метафорой открытой двери: «Настают часы, трудные для вас... Двери открылись» [1, с. 80]. Двери здания открываются, чтобы выпустить в мир рыцарей, подобных главному герою, «рыцарей страдания». Таким образом, Рыцарь приходит из будущего, чем и объясняется его осознание собственной несвоевременности и неподготовленности слушателей. Образ приблизившейся двери появляется и во включенном в текст повести стихотворении, которое озаглавлено «Богородице» и повествует о будущем, которое принесет Христос. Дверь, таким образом, понимается как граница во времени, которая актуальна для всего мира, в то время как окно символизирует временную границу для одной Эльзы.

Но дверь существует не только между настоящим и будущим, но и между одновременно существующими мирами, в том числе она может быть границей инфернального мира, и в таком случае открытая дверь имеет отрицательное значение: «и в темноту и смрад открылись двери... Им понадобилась дверь в темноту и они открыли ее. Там была их родина и через отверстие протянулись чернь и смрад того жилища» [1, с. 38]

Таким образом, не только комната Эльзы представляет собой замкнутое пространство, из которого есть разные выходы: прямо в закат и вниз по лестнице, – но и весь мир представляет собой такое замкнутое пространство, из которого есть двери как в темноту, так и в зарю.

В таком контексте закономерно использование Рыцарем пространственной метафоры для обозначения духовной работы над собой и миром: «Будьте лестницами» [1, с. 80]. Эта формула соотносится с

христианской традицией, в частности с Лествицей Иоанна Лествичника, которая могла быть знакома Гуро по соответствующей иконе. Быть лестницей – значит, во-первых, стремиться к нравственному самосовершенствованию, а во-вторых – быть проводником для других, каким Рыцарь является для Эльзы.

Во второй части повести, в «Поучениях Светлой Горницы» возникает мотив преграды а пути. Наиболее образное воплощение этот мотив находит во вставной сказке о Фенисте Ясном Соколе: окно его возлюбленной злые сестры усыпают стеклами. Этот мотив расширяется далее в основном тексте: «Горе нам, мы тропинки твои закидали осколками стекол и раскаленными гвоздями засеяли» Адресат этой реплики не назван, но можно предположить, что это Бедный Рыцарь, и имеются в виду не физические преграды, а неверие людей. «Неверие лежит на мне, как затворы» [1, 33].

Таким образом, в повести «Жил на свете рыцарь бедный...» пространственные метафоры используются для обозначения нравственных категорий, таких как вера, духовное самосовершенствование (лестница), неверие, сомнения (преграда на пути). Временные категории также воплощаются в пространственных образах, и будущее, представленное как здание с закрытыми пока дверями, представляет собой форму инобытия.

Литература

1. Гуро, Е. Шарманка / Е. Гуро. – СПб., 1909.

2. Гуро, Е. Жил на свете рыцарь бедный... / Е. Гуро. – СПб., 1997.

3. Лазаренко, О. В. Категория будущего в литературе и философии начала XX века / О. В. Лазаренко // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: материалы третьих Дягилевских чтений. Вып. 1. – Пермь, 1993. – С. 78 – 88.

4. Смирнов, И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. Смирнов. – М., 1977.

5. Гурьянова Н. «Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Е. Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. 1999. – Т. 16, 1. Школа органического искусства в русском модернизме. Helsinki. 1999; Минц, З. Г. Футуризм и неоромантизм. К проблеме генезиса и структуры «Истории Бедного рыцаря» Ел. Гуро // Поэтика русского символизма. СПб: Искусство – СПб, 2004. – С. 317 – 327; Топоров, В. Н. Миф о воплощении юноши сына, его смети и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. С. 400 – 427; Тырышкина, Е. Религиозная концепция Е. Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia*. – 1999. – Т. 16, 1. Школа органического искусства в русском модернизме. Helsinki. 1999; Цимборска-Лебода, М. «Вершины Эроса». Эротика и эрозика Е. Гуро // *Studia Slavica Finlandensia*. – 1999. Т. 16, 1. Школа органического искусства в русском модернизме. Helsinki. 1999.