

Вера Калмыкова
Брюсов — Хлебников — Гуро: только стихи

Удивительное дело: адресуя будущему читателю свое творчество, авторы словно не задумываются о *самостоятельности чтения* потомка. Будто он станет следовать за ними, исповедовать — игнорируя годы и собственную биографию — их *способ* видения и *угол* зренья! Будто бы они сами кого-нибудь читали — так!

Связь русского футуризма с русским же символизмом была неочевидна лишь ангажированным современникам, находящимся под обаянием декларированных отказа и неприятия — с обеих сторон. Столетие спустя преемственность (особенно на этапе — Гилеи и *заката символизма*), эта пружина литературного процесса, кажется прежде всего естественной.

В большинстве случаев воздействие оказывалось *персонифицированным*: влияла не столько поэтика символизма в целом, хотя и она тоже, сколько творчество отдельных поэтов. Это принципиально важно: процесс *впитывания* «чужого» в каждом случае индивидуален и напоминал скорее прямой диалог, чем восприятие обезличенного контекста (в этом — одно из отличий модернизма, искусства *персон*, от постмодернизма с его программной обезличенностью).

Многоразличие путей воздействия «старших» на «младших» обстоятельно проанализировано в монографии Олега Клинга «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов» (М., 2010). Клинг говорит о присутствии элементов поэтики «старших» в творчестве футуристов, уделяя много внимания брюсовскому «следу»: это и прямые цитаты в стихотворении Н. Бурлюка, и «родословие» Маяковского, которое И. Игнатъев выводит из Брюсова («Северянин экзотичен по Бальмонту, И. Игнатъев восходит к Гиппиус, <...> Маяковский — к Брюсо-

ву...»¹), и «наивный урбанизм», подхваченный молодыми авторами у Брюсова же... Примечателен диалог с футуризмом, в который своими статьями вступает Брюсов: он «был, пожалуй, единственным критиком..., который старался увидеть за эпатажем суть нового поэтического движения»². В этом ряду — и близость Хлебникова к символистам, не только к Вяч. Иванову, *учеником* которого он именовал себя в одном из писем к родным: «Хлебников в своих литературных устремлениях доводил во многих случаях до конечного воплощения литературную программу символизма — и в первую очередь так называемых московских „старших символистов“ с Бальмонтом и Брюсовым во главе»³.

Разница в возрасте — прямая, биологическая, — не могла не породить иную: литературную. Здесь вопрос в том, что «носится в воздухе»: борьба «чистого искусства» с «утилитарным» («нечистым») в самом прямом, химическом, безоценочном смысле: с примесью гражданского служения), как в первые годы символизма, — или торжество этого самого «чистого искусства» (правда, во второй половине 1900-х гг. уже с заметными вкраплениями «демиургии»). Более молодые поэты возрастали в иной атмосфере, чем их литературные «отцы». Их вскормила новая поэзия. Поэтому поиск отзывов — и отзвуков, коль скоро речь о стихах, — естествен. Остается лишь удивляться, почему он так долго не начинался.

* * *

Цель исследования Олега Клинга — дать современному читателю представление о спектре воздействия поэтики символистов и символизма — только так, и никак иначе — на последующие литературные школы. Моя задача существенно скромнее: показать, как влияние проявлялось в отдельных произведениях, образах и мотивах. Причем у поэтов «тихих» — Велимира Хлебникова и Елены Гуро. «Она „тихая“, а они „громкие“ (имелись в виду

¹ Цит. по: Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 151.

² Там же. С. 162.

³ Там же. С. 175.

Крученых, Маяковский, Каменский, Д. Бурлюк, ибо Хлебников воспринимался как „тихий“)…»⁴.

Близость Хлебникова к Брюсову даже на уровне мотивного и образного строя стихов не так-то легко выявить: у Хлебникова уже на раннем этапе творчества — свой, и очень яркий, идиолект, самостоятельность которого затрудняет поиск.

Между прочим, *поздний* Брюсов примеряет к себе и уродняет именно *идиостиль раннего* Хлебникова. В одном из лучших брюсовских стихотворений 1920-х гг. — те же словообразовательные приемы, которыми владел более молодой собрат в 1907 г. (имеются в виду хлебниковские неологизмы «бывун», «женун» и др.). Хлебниковский «след» в поэтике Брюсова:

Дуй, дуй, Дувун! Стон тьмы по трубам,
Стон, плач, о чем? по ком? Здесь, там —
По травам, ржавым, ах! по трупам
Дрем, тминов, мят, по всем цветам,
Вдоль троп упавших тлелым струпом,
Вдоль трапов тайных в глушь, где стан,
Где трон вздвигал, грозой да трусом
Пугая путь, фригийский Пан.

Дуй, дуй, Дувун! Дуй, Ветр, по трубам!
Плачь, Ночь! Зима, плачь, плачь, здесь, там,
По травам, трапам, тронам, трупам,
По тропам плачь, плачь по цветам!
Скуп свет; нет дун. Плачь, Ночь, по трудным
Дням! Туп, вторь, Ветр! По их стопам
Пой, Стужа! Плачьте духом трубным,
Вслух! вслух! по плутам, по серпам!

Дуй, дуй, Дувун! Дуй в дудки, в трубы!
Стон, плач, вздох, вой, — в тьму, в ум, здесь, там...
Где травы, трапы, троны? — Трупы
Вдоль троп. Все — топь. Чу, по пятам
Плач, стон из туч, стоя с суши к струйным
Снам, Панов плач по всем гробам.
Пой в строки! в строфы! строим струнным
На память мяты по тропам!⁵

1923

⁴ Бирюков С. Атлантида авангарда. Нырок пятый. Лучезарная суть Елены Гуро // http://www.utoronto.ca/tsq/33/tsq_33_biriukov.pdf.

Возможно, это стихотворение — реквием по Хлебникову, умершему в 1922, и тогда «воскрешение» его языка — лучший памятник поэту-собрату. Удивительно, что знаково хлебниковский языковой прием Брюсов совмещает с символистской «музыкой стиха», тем самым, в своем духе, доказывая, что обе традиции могут сосуществовать в некоем общепоэтическом пространстве.

На самом общем уровне можно отметить несомненную ценность для Хлебникова «мига» — это, разумеется, общесимволистская образная единица, как известно, одна из основных. Отчасти близко к брюсовскому (и, забегая вперед, к образному строю Гуро) хлебниковское «я» — всеотзывчивое, всепринимающее, способность поэта ощущать себя живущим непосредственно во времени:

Времянн я,
Времянку настиг
И с ней поцелуйный
Создал я миг⁶.

Брюсов со своими «столетиями-фонариками», с постоянными декларациями «я — связь» (эпох, времен, культур etc) и с вниманием к прожитому мигу, конечно же, узнается здесь как некий творящий «фон». То же можно сказать и о «научной поэзии» — одной из важнейших примет брюсовской поэтики: Хлебников явно отталкивался от ее принципов, однако шел своим путем и в ином направлении. Если старший поэт насыщал свои произведения новой лексикой, то младший использовал словообразование как философ, развивая языковой познавательный аппарат в том духе, в котором этим занимался, скажем, Мартин Хайдеггер, и одновременно двигаясь, так сказать, «в сторону Вернадского»: к ноосфере через эзотеризм и провидчество.

Такой подход к языку имеет некоторые аналоги в истории литературы (вспомним новации карамзинистов, смело вводив-

⁵ Тексты Валерия Брюсова приводятся по изданию: Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7-ми томах. — М.: Худож. литература, 1973—1975.

⁶ Тексты Велимира Хлебникова приводятся по изданию: Хлебников Велимир. Собрание сочинений: В 3-х томах. — СПб.: Академический проект, 2001.

ших в русский язык небывалые суффиксы и вообще вольно обращающихся с грамматикой), но только некоторые. Хлебников ухитрялся *плыть* сразу по двум, если не по трем руслам: трактуя язык в духе «орудийной теории» (язык есть средство, орудие выражения мыслей), близкого к нему «утилитарного направления» (опять-таки язык «для») и тут же — символического (здесь снова вспоминается Хайдеггер, у которого не столько мы говорим языком, сколько язык — нами. Сравни Нобелевскую речь Бродского: он в основном об этом и говорит).

Собственно, и в том и в другом случае и Брюсов, и Хлебников решают одну и ту же задачу — гносеологическую. Ей же посвящена и особая работа со словарем русского языка, которую — пусть и по разному — значительно более последовательно, чем другие поэты, вели и Брюсов, и Хлебников. Вдобавок составные рифмы (у Хлебникова: «Мне видны — Рак, Овен, // И мир лишь раковина, // В которой жемчужиной // То, чем недужен я») впервые осознанно, как прием, начали применять символисты — возможно, Брюсов раньше других, но не он один. Поиски эти созвучны процессам, проходившим в то время в лингвистике. И стоит, вероятно, вспомнить, что Хлебников посещал и семинарий С. А. Венгерова, и лекции Л. В. Щербы, И. А. Бодуэна де Куртене, который, кстати говоря, был расположен к футуристам...

Восприимчивей всего, возможно, Хлебников оказался к брюсовскому эротизму, что заметно в большом стихотворении «Любовник Юноны», построенном как диалог (кстати говоря, этот брюсовский принцип применяла и Гуро).

8.

Прекрасная тетя, зачем ты снимаешь?
Не надо, не надо, родная.

9.

Красный ребенок, не понимаешь —
Смою я грязь, в воде погружая.

10.

Всё же снимай. Видишь, и я —
Чиста, прекрасна, как влаги струя.

Ближайшая ассоциация — стихотворение Брюсова «Адам и Ева» (1905; «Stephanos», 1906), в котором физиологические подробности соития переведены на язык символизма:

<...> *Ева*

Адам! Адам! я — вся безвольна...
Где ты, где я?.. все — сон иль явь?
Адам! Адам! мне больно, больно!
Пусти меня — оставь! оставь!

Адам

Так надо, надо, Ева! Ева!
Я — твой! Я — твой! Молчи! Молчи!
О, как сквозь ветви, справа, слева,
Потоком ринулись лучи!

У Хлебникова сюжет приближен к жизненным, деревенским реалиям. История двух любовников в его стихотворении заканчивается убийством. Но в конце — своего рода гимн красоте (ведь и в стихотворении звучат слова: «Там Юнона и сын мой вдвоем // Предаются делу красивых»), сродни гимнам Афродите, неоднократно воспетых Брюсовым:

А сквозь ругань, крик «ура» —
Высокомерна и красива,
К небу вздымалось меньше пера
Голубооблачное диво.

Если предположение о «брюсовском следе» верно, то какова быстрота отклика: стихотворение «Любовник Юноны» написано в 1907—1908 гг., довольно скоро после выхода книги «Stephanos».

В ближайших по времени эротических стихотворениях Хлебникова также заметен брюсовский «след»: это прежде всего мотив любовной пляски в «Любавице» (с рифмой «пляски» — «ласки», типичной для Брюсова), равно как и любовный экстаз, в который погружается нечистая сила. Стихотворение «Смугол, темен и изящен...» даже на уровне метрики, не говоря уже о сюжете, напоминает первое из двух стихотворений Брюсова «Фабрич-

ная» (1900; «Urbi et Orbi», 1903), хотя и здесь, конечно, Хлебников не остался в рамках какого-либо канона.

А вот хлебниковские стихотворения «Змей поезда. Бегство». Узнаваемые приметы цивилизации — поезд, железнодорожный мост — здесь оказываются в соседстве с крылатым змеем:

11

Разнообразные людские моря
Как знаки жили в чешуе.
Смертей и гибели плачевные узоры

12

Вились по брюху, как плющ на стене.
Наместник главы, зияла раскрытая книга,
Как челка лба на скакуне.

13

Сгибали тело чудовища преемственные миги,
То прядая кольцами, то телом коня,
что встал, как свеча.
Касались земли нескромные вериги.

Это стихотворение, кажется, имеет два подтекста в брюсовском творчестве. Во-первых, «Закат» 1900 г. («Tertia vigilia»), где ситуация лишена какого-либо трагизма: просто некий пейзаж, который был бы обыденным, если бы чудесным образом не оказался волшебным:

Видел я, над морем серым
Змей-Горыныч пролетал.
Море в отблесках горело,
Отсвет был багрово-ал.

Здесь близость с хлебниковским текстом видна на уровне фантомы — полет Змея над миром машин и цивилизации (поезд, броненосцы).

Однако эмоционально близко стихотворение Хлебникова другому произведению Брюсова — а именно к знаменитому стихо-

творению «Конь блед» (1903, «Stephanos»). Здесь — и прямые межтекстовые отсылки, и переключки. Брюсов:

И в великом ужасе, скрывая лица, — люди
То бессмысленно зывали: «Горе! с нами бог!»,
То, упав на мостовую, бились в общей груди...

Хлебников:

17

И спутник мой воскликнул: «Горе! Горе!» —
И слова вымолвить не мог, охвачен грустью.
Угроза и упрек блестели в друга взоре.

<...>

29

«Проснитесь! — я воскликнул. — Проснитесь! Горе!
Гибнет он!» —
Но каждый не слышал, храпел с сноровкой,
Дремотой унесён.

Видение-провидение конца мира, проступающего, как некое истинное содержание, сквозь форму или, скорее, оболочку повседневности; замена кажущегося — реальным, возможная *в обе стороны в зависимости от точки зрения* (оба произведения все время балансируют на грани «истинного» и «ложного») заставляет подозревать, что Хлебников использовал-таки «Коня Блед» как некую отправную точку. Брюсовские реминисценции в творчестве младшего поэта свидетельствуют об усвоении «чужого» в самом прямом языковом смысле: *о-своить, у-своить* — значит всего-навсего *сделать своим*, не оглядываясь на «первоисточник». Собственно, в том самом стихотворении 1923 г. Брюсов уже по отношению к Хлебникову поступил так же...

* * *

В одной из публикаций «Атлантиды авангарда» Сергей Бирюков приводит пример обращения гилейца со стихотворением старшего предшественника. «...Поэт и исследователь Игорь Лошцов, перечитывая Вячеслава Великолепного (Иванова. —

В. К.), обнаружил, что Алексей Дичайший (Крученых. — В. К.) взял, да из текста Вячеслава сделал свой текст! Игорь Лоцилов приводит текст Крученых:

Зев тыф сех
 тел тверх
Зев стых дел
царь
тыпр
АВ
МОЙ ГИМН
ЕВС!

Затем исследователь проводит „опознание источника“, которым оказывается гимн „К Зевсу“, приписываемый греческому поэту Терпандру (VII в. до н. э.) в переводе Вячеслава Иванова:

Зевс, ты всех дел верх,
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс»⁷.

Сходная картина наблюдается и в творчестве Елены Гуро, причем не с одним, а с двумя стихотворениями Брюсова. Гуро:

Поклянитесь однажды здесь, мечтатели,
<...> никому не вверяя гордой чистоты,
поклонитесь мечте и вечной верности
гордое рыцарство безумия!
и быть верными своей юности
и обету высоты.

Брюсов:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна.
Какая странная нега
В мире холодного сна!
Как царство белого снега,
Моя душа холодна.

⁷ Бирюков С. Атлантида авангарда. Нырок второй: Как трудно мертвых воскрешать, или хорошая фамилия для испанского графа:

<http://www.utoronto.ca/tsq/29/biryukov29.shtml>.

<...>

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.
Отдавшись мечте — неизменно
Я молюсь неземной красоте.

1896

Но дело даже не в «чистоте», «красоте», «мечте» и «высоте», рассыпанных по текстам и Гуро, и Брюсова. В хрестоматийном стихотворении «старшего» «Юному поэту» «*Юноша бледный со взором горящим*» должен быть верен заветам искусства, поклоняться ему, устремляться в будущее, в горние выси... Словом, Гуро создает своего рода «дайджест» брюсовских мотивов — и даже не очень далеко отступает от первоисточника.

В этом же ряду — стихотворение в прозе «Обещайте», которым завершается книга Гуро «Небесные верблюжата»:

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.

<...> Поклянитесь, особенно пишущие на облаках взором, — облака изменяют форму — так легко опорочить их вчерашний лик неверием.

Конечно, целый ряд приемов Гуро восходит опять-таки к общесимволистской традиции, а не к творчеству Брюсова как таковому. Таковы, например, стихотворения в прозе (для показательности сошлюсь на сходный опыт символиста-неоклассика Юрия Верховского⁸; Брюсов, кстати говоря, к подобному жанру не прибегал). Конечно, здесь у символистов и гилейцев — общий источник: поэзия французского символизма, прежде всего Бодлер и Малларме.

⁸ См. его произведения сложной жанровой формы «Озеро», «Мимо окна», «Квинты», «На медведя» в кн.: Верховский Ю. Н. Струны: Собрание сочинений. — М.: Водолей, 2008.

Той же природы — обращение к Финляндии, куда в те годы было модно ездить. Близок символистам и мотив «избранности», звучащий, например, в стихотворении Гуро «Этого же нельзя показать каждому?» («Небесные верблюжата»): «Прости, что я пою о тебе, береговая сторона, // Ты такая гордая. <...> Прости, что я пришел и нарушил — Чистоту твоего одиночества: // Ты — царственная»⁹. На уровне поэтического языка можно отметить важность словоупотреблений существительных на *-ость* и *-тель*¹⁰. Встречаются у Гуро и сложные прилагательные («покорно-бледный»), которыми вслед за Тютчевым пользовались символисты. Общесимволистским является и противопоставление светлых и темных богов, в случае Брюсова — Локи (он сам) и Бальдера (А. Белый), образ которого появляется в поэзии Гуро («Договор», «Небесные верблюжата»).

Уже в «Шарманке» Гуро — поэт «тихий». Тема диктует строгий отбор героев — это именно что маленькие существа: мыши, как в стихотворении в прозе «Домашние», или маленький человек (и юный, и социально не желающий быть значимым), ничем статусно не отличающийся от мелких насельников этого мира.

Тот же угол зрения — художественная идея стихотворения Брюсова «Мыши» (1899; книга «*Tertia vigilia*», 1900):

В нашем доме мыши поселились
И живут, живут!
К нам привыкли, ходят, расхрабрились,
Видны там и тут.

То клубком катаются пред нами,
То сидят, глядят:
Возятся безжалостно ночами,
По углам пищат.

Брюсов смотрит на мышей, конечно же, глазами «большого» человека, «хозяина» мира, который реагирует на «разбой» соответственно: «Караул!». Лишь в конце стихотворения он меняет

⁹ Тексты Елены Гуро приводятся по изданию: Гуро Елена. Небесные верблюжата: Избранное. — СПб.: Лимбус-Пресс, 2001.

¹⁰ Об этом и других типичных приемах поэтического языка символистов см.: Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М.: Наука, 1986.

позицию: «Но так мило знать, что с нами вместе // Жизнь другая есть». Мыши — часть жизни (вспоминаются коты и мыши Ходаевича). Гуро словно подхватывает эту тему, продолжая повествование о «милом мире» уже с точки зрения самих «домашних»:

<...> Вышли из стен Заветные, засели совещаться в чуланчик, рядом с буфетной. <...> За обоями коридора жил совсем серый, запачканный паутиной, стеной мужик Терентий, ростом с кошачью лапку, тарантил и плел кружево из сенинок.

Из голых досок чулана, из темных сучков подсматривали глазки. Все Домашние вылезли из стен и строили ушки. <...>

Дождик серый. Остроухие сидят кружком, в буфетной и сторожат покой большого дома.

Калачиком свернулся за обоями пыльный Терентий. По коридору маленькие шаги, точно каплют капли.

У Брюсова в «*Tertia vigilia*» маленькие, слабые существа появились в разделе «Книжка для детей». И появились в переплетении с христианскими мотивами, причем именно в их «тихой» вариации («Дозор», «Рождество Христово», «Пасха, праздникам праздник», «В старинном храме»), с мотивами фольклорными и литературными, причем и светлыми, и уводящими читателя из ангельского мира в ужасный и даже сатанинский («Красная шапочка», «Коляда», «Девочка»), и с мотивами ужаса жизни, ожидающего беззащитное существо («Слепой»).

Но ведь Брюсов — признанный поэт-урбанист, иначе откуда бы Маяковский? Урбанистические мотивы в «Шарманке» редки, но все же присутствуют — в первую очередь в стихотворении Гуро «Лунная», где городской пейзаж видится собирательно-«брюсовским»: здесь пустота ночного города, сумасшедший («дуралей», «дурак»), протягивающий губы месяцу в колпаке (сразу вспоминаются «Прокаженный» и «Сумасшедший» Брюсова — трагические маргиналы городов), пустота темных домов, наконец, фонарь, улыбающийся вывеске и лошади (возможно, лошадь Маяковского).

Также «урбанистическое» по теме стихотворение Гуро «Говорил испуганный человек...» в первой части рисует героя замкнутым в ограниченном давящем пространстве пустой комнаты. Безвыходность, невозможность освободиться из тесной пусто-

ты — как в отделе «Веянье смерти» книги Брюсова «Me eum esse» (1898), хотя, казалось бы, прямых текстовых пересечений нет:

Раз я сидел один в пустой комнате,
шептал мрачно маятник.
Был я стянут мрачными мыслями,
словно удушенник.
Была уродлива комната
чьей-то близкой разлукой...
Беспощадный свет лампы лысел по стенам,
сторожила сомкнутая дверь.
Сторожил беспощадный завтрашний день:
«Не уйдешь теперь!»

Звучит мотив неизбежности смерти («удушенник») в замкнутом пространстве, и сразу вспомнится брюсовская комната-гроб, ключевая и в цикле «Веянье смерти», и в других стихотворениях, говорящих о метафизике городской жизни. Вспоминается его же поэма «Замкнутые» (1900—1901, «Tertia vigilia»), в которой, кстати говоря, «город-гроб» как раз и является ключевой метафорой.

В книге Гуро «Осенний сон» есть стихотворение «Звонят кузнечики», в котором лирическое «я» трактовано очевидно и знаково по-брюсовски: имеется в виду его основной образ «я»-вместилища всего мирового целого, смыслового и содержательного, «я»-звена в цепи мироздания (тот самый, Хлебникову близкий). Гуро пишет: «Я приютил в моем сердце все земное, // И ответить хочу за все один. <...> Я ответить хочу один за все. Звени, звени, моя осень, // Звени, звени, моя осень, // Звени, мое солнце». Интересно, что самоощущение лирического героя Гуро вырастает из звука, для русской поэзии смыслопорождающего начиная с Ломоносова — имеется в виду заявленный в заглавии, хотя и не обозначенный в тексте, звон кузнечиков.

Близость, если не совпадение мотивов приводит к тому, что «футуристические» (во всяком случае, гилейские) и «символистские» стихи становятся *взаимно конвертируемыми* и в области темы, и, что более странно, в образном и языковом плане. В стихотворении в прозе «У песчаного бугра в голубой день» у Гуро есть строки, сразу отсылающие к жизненной ситуации, в которой находился Брюсов после скандалов середины 1890-х гг. «Здесь я даю обет: никогда не стыдиться настоящей самой себя.

(Настоящей, что пишет стихи, которые нигде не хотят печатать). Не конфузиться, когдаходишь в гостиную, и, как бы много ни было там неприятных гостей, — не забывать, что я поэт, а не мокрица...». Надо заметить, что самоощущение поэта и в случае Брюсова, и в случае Гуро теснейшим образом связано с мечтой, руководящей поступками, определяющей линию жизни и становящейся причиной глобальных событий в мироздании. У Гуро читаем: «А не знаешь, что от единой мечты твоей родятся бури?» («Молитва в серый день», «Небесные верблюжата»). У обоих поэтов словоупотребление «мечта» настолько разноконтекстно и частотно, что заслуживает, пожалуй, отдельного исследования.

Частый и естественный бытовой фон поэзии Гуро — жизнь на даче, которая представляется и неким средоточием уютной домашней жизни, и не препятствующим такому существованию слиянием с природой Балтийского побережья, таким образом превращаясь из фона — в символ: «Дождик, дождик, звени на крышах дач славную песнь о свободных калошах!.. Они были так благородно независимы и салонно воспитаны, что почти никогда не оставались в передней...» («Да здравствуют гордые калоши!», «Небесные верблюжата»). Для сравнения: у Блока этот образ совершенно иной («скука загородных дач»). А у Брюсова есть ранняя поэма «Осенний день», сюжетная основа которой — осенняя поездка с возлюбленной за город, в опустевшую после лета дачную местность, которая там тоже обретает статус символа.

Наконец, среди «Небесных верблюжат» Гуро бродят образы-тени культур других стран, народов и веков. Излишне напоминать, с кого это началось...

* * *

На самом деле, в поэзии «тихий» гилейцев значительно больше переключек с творчеством Брюсова. *Убедительность* поэтического эха говорит сама за себя, порой, пожалуй, делая излишней филологическую *доказательность*. Поражает широта эмоционального спектра — от мотива «маленького мира слабых сих» или ужасов большого города до апокалиптических пророчеств или эротики.

Да и, пожалуй, обращенность книг Елены Гуро к ее нерожденному сыну также близка Брюсову, неслучайно сделавшему одним из адресатов своего творчества «юношу бледного со взором горящим»: образ сколь знаменательный, столь и нечеткий...