

DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-144-153

**Д. Н. Кожачкина<sup>1</sup>***Санкт-Петербургский государственный университет*

## **«КУСКИ ФАБУЛ, ВЗЯТЫЕ КАК КРАСКИ...». ЖИВОПИСНЫЕ ПРИЁМЫ В КНИГЕ ЕЛЕНЫ ГУРО «НЕБЕСНЫЕ ВЕРБЛЮЖАТА»**

В статье рассматривается малоизученная проблема создания импрессионистической и неоимпрессионистической манеры в поэтике книги Елены Гуро «Небесные верблюжата». Используются принципы интермедиального анализа. Утверждается, что специфика композиции книги заключается в мозаичном соположении текстовых фрагментов, контрастирующих по жанровой и тематической принадлежности. Проводится аналогия с техникой импрессионистического письма контрастными мазками; сходство прослеживается на мотивном и образном уровне книги. Характерный для Гуро ассоциативный принцип построения текста сравнивается с использовавшимся импрессионистами физиологическим эффектом смешения цветов на сетчатке глаза зрителя.

**Ключевые слова:** поэтика модернизма, творчество Елены Гуро, книга «Небесные верблюжата», интермедиальность, импрессионизм, мотивный анализ.

**D. N. Kozhachkina***Saint-Petersburg State University*

## **“PIECES OF THE STORIES TAKEN AS PAINTS...” PICTORIAL METHODS IN THE BOOK *LITTLE CAMELS OF THE SKY* BY ELENA GURO**

The article is devoted to the understudied problem of the creation of impressionist and neo-impressionist manner in the book poetics *The Little Camels of the Sky* by Elena Guro. It is stated that the book structure peculiarity lies in the mosaic juxtaposition of the text fragments contrasting in themes and genres. The analogy with the impressionist technique of separate contrasting strokes is seen at the motive and imaginative book layers. The associative principle of text building peculiar to Elena Guro is compared to the visual colors mixture effect created by the impressionists.

**Keywords:** modernism poetics, Elena Guro's literary creation, the book *The Little Camels of the Sky*, intermediality, impressionism, motif analysis.

В записных книжках Елены Генриховны Гуро (1877–1913), единственной женщины в составе будетлянской группы «Гилея», куда также входили Маяковский, Хлебников, Кручёных, Каменский и братья Бурлюки, относительно замысла её книги прозы и стихов «Небесные верблюжата» сказано: «Свободные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза – почти стихи. Куски фабул, взятые, как краски и как лейтмотивы. Концентрация фабул в два-три слова. Музыкальный симфонизм. <...> Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определённые образы, о которых не говорится вовсе» [Гуро, 1993, с. 32].

<sup>1</sup> Дарья Николаевна Кожачкина, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра истории русской литературы (Санкт-Петербург).

Сконцентрируемся на формулировке «куски фабул, взятые как краски». Гуро, как и многие её литературные соратники, с детства профессионально занималась живописью. Она пришла в литературу, когда ей уже было за двадцать. Произведения Гуро, представляющие собой фрагментарные мгновенные зарисовки настроения, относятся к литературному импрессионизму, как пишут исследователи ее творчества и комментаторы [Усенко, 1993, с. 278–282], однако в её текстах, на наш взгляд, можно также найти влияние импрессионизма живописного. В типологии интермедиальных корреляций, приводимой О. А. Ханзен-Лёве в книге «Интермедиальность в русской культуре», данное соотношение разных видов искусств охарактеризовано как «перевод *конструктивных принципов*» из одной художественной формы в другую, при котором «определённые приёмы, например, из изобразительного искусства, переносятся в словесные жанры» [Ханзен-Лёве, 2016, с. 41]. На внутреннее подобие художественных и литературных произведений Гуро указывает Е. Бобринская в статье «Слово и изображение у Е. Гуро и А. Кручёных» [Бобринская, 2000, с. 309–323], однако влияние конструктивных принципов живописи на структуру текстов и книг Гуро ещё не было исследовано. Подобный опыт осуществил Н. Харджиев, проследив перенос приёмов кубизма из живописной плоскости в литературную на материале ранней поэзии Маяковского [Харджиев, 2006, с. 85–94].

Книга «Небесные верблюжата» была напечатана уже после смерти Гуро её мужем, художником Михаилом Матюшиным. В «Наброске биографии Е. Г. Гуро» Матюшин пишет, что сохранил «желаемый автором порядок рисунков, стихов и прозы этой работы» [Ljunggren, Gourianova, 1995, с. 129]. Тот факт, что Матюшин принимал непосредственное участие в публикации всех книг Гуро, ставит под сомнение справедливость мнения слависта М. Йовановича об искажении издателями авторского замысла [Йованович, 1999, с. 192–211]. Отсутствие чёткой композиции и фрагментарность текстов вполне соответствуют процитированной авторской установке. Добавим, что «Небесные верблюжата» входят в цикл книг «Осенний сон» (1912) – «Небесные верблюжата» (1914) – «Бедный рыцарь» (1914), задуманный писательницей в 1910 году [Ljunggren, Gourianova, 1995, с. 129]. Над всеми тремя книгами Гуро работала параллельно. В данном цикле развивается миф о её нерождённом сыне, Вильгельме фон Нотенберге (сама она иногда подписывалась как Элеонора фон Нотенберг). Воображаемая фигура нерождённого сына в широком смысле соотносится с мифологемой умирающего /воскресающего бога: одинокий герой, гонимый окружающими, претерпевает мученическую смерть и возвращается в другом обличье. В «Небесных верблюжатах» также присутствует образ матери, соответствующий образу автора<sup>2</sup>. Композиционно книга организована за счёт чередования нарративных масок (сын/мать), тем и рефлексий (матери, сына, автора), стихотворной (рифмованный стих / верлибр) и прозаической форм.

Формулировка «куски фабул, взятые как краски», реализующаяся за счёт по-разному контрастирующих друг с другом текстов, напоминает

<sup>2</sup> Е. Гуро писала о замысле книги: «Как будто автор стал матерью всех вещей и любит их материнской и гордой любовью. <...> Что надо выразить? Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви. Флюид героизма и юности» [Гуро, 1993, с. 32].

импрессионистическую технику отдельных мазков, достигшую своего предела в творчестве неоимпрессионистов-пуантилистов (или, как они сами себя называли, дивизионистов), писавших картины правильными, контрастными мазками [Серюль, Серюль, 2005, с. 14]. Получающаяся цветная рябь создавала на картинах иллюзию движения. Не только композиционные особенности книги, но и описания подвижных природных пейзажей в отдельных текстах «Небесных верблюжат» напоминают «лучащиеся» отдельными мазками как бы дрожащие картины импрессионистов и постимпрессионистов (например, Ван Гога<sup>3</sup>): «<...> ловят в засаду молодых светлых духов, длинноватых и добрых, похожих на золотистых долговязых верблюжат, покрытых пухом святого сияния <...>» [Гуро, 1914, с. 5]<sup>4</sup>; «Развеваются зеленые кудри на небе. / Небо смеется. / Мчатся флаги на дачах, / струятся с гордых флагштоков, / плещут в голубом ветре» (с. 15); «Каскадами падают с берез светлые блики. Блики, блики, как серебряный звон. Лес весь сквозной сияет. Проходит где-то время. Солнце обтекает каждый ствол. От сияния бесчисленных былинки лес наводнен особым веществом, как водой, – это подводный мир» (с. 89); «Мы собрались у лампы в общей комнате. Вечер прильнул и, казалось, чуть-чуть дрожал за стеклами» (с. 109); «В светлой вырубке с одной стороны на другую от высоких Иван-Чаев летели стеклянные пушинки, серебрясь» (с. 125). Мотив дрожания/сияния, изображение «пушащейся» юной природы – всё это соответствует импрессионистической технике письма. В тексте, название которого имеет прямое отношение к изобразительному искусству – «Этюд молодой сосновой роши над взморьем» – также присутствуют мотивы движения и «пушащегося» сияния: «Пушок юных, крылатых героев звенит, – а их стройность иногда немного кривоватая, – нежданная, как ранний рост» (с. 82). Отмечая особое понимание импрессионизма в их с Гуро творчестве, Матюшин говорит следующее: «Мы с Гуро были импрессионистами, но по-своему. Нами руководила не безотносительная красота тонов и красок, а сама жизнь, движение всего видимого, я не соглашался с французами Моне и Сислеем. <...> Гуро и я много думали и толковали о том, как показать в картине скрытую жизнь, внутренние силы, строящие видимость, в связи со всем наполняющим движением» [Матюшин, 2011, с. 64].

Заглавие книги «Небесные верблюжата» сигнализирует о том, что в книге дана галерея образов «верблюжат», в той или иной степени похожих на Вильгельма фон Нотенберга: это и немец-репетитор, и Вася, чью юность «принесли в жертву будущему плешивому господину», и молодой безумец из притчи, которого бросили в темницу за его дерзость, и поэт, загорающий на солнце. Портрет нерождённого сына создается из этих осколков фабул, наподобие того, как в работах пуантилистов из цветных мазков складывается картина.

---

<sup>3</sup> Отметим, что крупные яркие звёзды, изображённые на картине Гуро «Скандинавская принцесса» (1910) за спиной героини, напоминают знаменитую картину Ван Гога «Звёздная ночь» (1889).

<sup>4</sup> Далее цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

Художественные задачи Гуро также любопытным образом перекликаются с установками импрессионистов. В одном из писем к Кручёных она пишет: «Я страдаю от недостатка схемы, от недостатка того лаконизма “подразумевания”, кот<орый> заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность» [Кручёных, 2006, 196–197]. «Лаконизм подразумевания» с установкой «говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определённые образы, о которых не говорится вовсе», не только «подсказывают» исследователю метод постструктуралистского мотивного анализа Б. М. Гаспарова, исходящий из ассоциативного потенциала текста-сообщения, но также соответствуют живописным принципам импрессионистов, опирающихся на способность человеческого глаза смешивать цвета, за счёт чего отдельные мазки на расстоянии преобразуются в целостную картину. Используя формулу взаимодействия смысловых элементов текста из книги Гаспарова «Литературные лейтмотивы» [Гаспаров, 1994, с. 288], можно сказать, что у пуантилистов (неоимпрессионистов) цвет  $\alpha$  смешивается с цветом  $\beta$  и даёт цвет  $\omega$ , который объединяет разрозненные мазки в нечто целое, так же как третий смысловой элемент организует герметическое единство сложного текста-«плазмы» в анализе Гаспарова. Зрителю, как и читателю, для того, чтобы понять живописный или литературный текст полностью, нужно «отойти» от него на определённую дистанцию. Если для зрителя это дистанция физическая, то для читателя это интеллектуальное абстрагирование от «явленного» для «полуявленного»<sup>5</sup>.

В «Небесных верблюжатах» такой «полуявленной» возможностью, порождаемой «смешением» лейтмотивов на сетчатке глаза читателя, оказывается интертекстуальная перекличка данной книги с драмой Х. Ибсена «Пер Гюнт» (1867). Соотнесённость образа автора, который «стал матерью всех вещей», с лейтмотивом солнца (примечательно, что верблюжата также названы в книге «детьми солнца», с. 58), а образ сына с лейтмотивами ветра и весны («Ветрогон, сумасброд, летатель», с. 15; «Буревестник, шалун, стремитель», с. 74) напоминают о летающем на олене Пере Гюнте и его невесте-матери Сольвейг<sup>6</sup>. Перекличка истории матери и сына в «Небесных верблюжатах» с событиями жизни героев Ибсена подтверждается рядом мотивов, самыми важными из которых являются мотив фикциональности («Воображаю себе дорогого мальчика», с. 24), неосуществленного призвания (рассказы «Вася», с. 25–28) и «Мне всё говорило, что будет впереди нечто большее...» (с. 92), поэтического творчества

<sup>5</sup> Мы опираемся на определение лейтмотива как «смыслового пятна», данное Б. Гаспаровым [Гаспаров, 1994, с. 30–31].

<sup>6</sup> Отметим, что тексты писательницы подтверждают её знакомство как с резонансными, так и с менее известными пьесами драматурга. Отрывок «Сквозное окошко», не вошедший в книги Гуро, является в этом плане наиболее показательным: «<...> Стекло находит на стекло, и от этого случилась (происходит) просвечивает серебряная страна, серебряные ветви. И если смотреть на окошко и твердить: сосна, сон, сага и серебро и свет, твердить, совсем не думая, что говоришь – север, солнце. И некоторые норвежские слова Сольвейг, Сольгаут, Свангильд и еще счастливчик (счастье). Все это вместе в этом сквозном двусветном окошке» [Гуро, 1997, с. 84]. Топоним Сольгаут и имя Свангильд, как предполагает А. Мирзаев, взяты из ранних ибсеновских драм [Гуро, 2001, с. 230].

(«От моих песен люди станут лучше», с. 68), ожидания и внутреннего зрения, противопоставленного зрению обычному («Что окошко может знать / И дорога рассказать? <...> Сердце верное может знать / То, что длинней морской косью», с. 30). Связь книги Гуро с текстом пьесы Ибсена подкрепляется сравнением образа матери и образа невесты (отрывок «Уезжай далеко, мой родной, родной», с. 123–124). Ибсеновские лейтмотивы являются одним из тех ω-элементов книги, которые «сплавляют» её разрозненные фрагменты в единое целое. Выявление «третьего цвета» позволяет увидеть присутствие одного из таких лейтмотивов (а именно лейтмотива переплавки) на разных уровнях книги. При этом данный лейтмотив, лишённый у Гуро своей негативной семантики и выступающий как способ преобразования мира, можно назвать своеобразным воплощением принципа смешения («сплавления») цветов на сетчатке глаза зрителя.

Необходимо отметить, что данный мотив проявляется в исследуемой книге на нескольких уровнях: образном, композиционном и лексическом. Из-за специфики художественного замысла черты сына «растворяются»: он может быть уподоблен морю, вечеру, сарайчику – всему, что автор видит перед собой. Связь данного образа с мотивом ветра акцентирует его неоформленность, «расплавленность».

Метаморфозы лексического уровня проявляются в том, что Гуро часто использует омонимичные конструкции. Так словосочетание «плавкость мечты» может быть понято, во-первых, как обозначение «пластичности» мечты. Данный смысл присутствует в «Бедном рыцаре»: «Свет и Добро очень плавкие – они воплощаются во всё – печаль в радость, облако в любовь, любовь в сияние воды» [Гуро, 1993, с. 156]. Между тем слово «плавкость» соседствует в «Небесных верблюжатах» со словом «лодка»: «А лодка? И плавкость мечты?!» (с. 59). Таким образом, «плавкость» возводится не только к глаголу «плавиться», но и к глаголу «плавать», обретая двойную мотивировку. В ассоциативное поле слова «плавкость» начинают входить мотивы лодки, корабля, моря и мореплавания, рыбалки, кораблекрушения.

С этой точки зрения также интересен глагол «править», употребляемый Гуро в значении «управлять каким-либо средством передвижения» («– Ты правишь лодкой? – Нет. – А лошадь? – Нет», с. 52). Данный глагол в определённом контексте воспринимается и как имеющий значение «управлять людьми»: «Бежит ослёнок – повода закинута на шею. На нём сидит принц – и в глазах несёт Весну. <...> Это принц и править ему незачем» (с. 116). С учётом того, что процитированный текст отсылает нас к евангельскому эпизоду въезда Христа в Иерусалим на осле, парадоксальная формула «принц, которому не надо править» может усиливать христоподобие героя (третье искушение Христа: «Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их...» (Лк. 4:6)).

В тексте «Почему ты не хочешь?» Гуро использует слово «свет» в значении источника жизни и радости («Я жажду света!») и в значении светского общества («Мы известны, – ты нет!», с. 61).

На композиционном уровне мотив плавкости проявляется за счёт проблематичности установления текстовых границ. Дело не только в том, что в пределах одного текста проза может сменяться стихами, но и в том, что из-за особенностей оформления книги не всегда понятно, один перед нами текст или несколько. Тексты отделяются друг от друга заглавиями, астерисками или отступами. Если в первых двух случаях текстовая граница очевидна, то в случае, когда один текст отделяется от другого отступом, далеко не всегда понятно, являются ли «куски фабул» единым целым или перед нами несколько разных текстов.

Разрозненные образы, мотивы, сюжеты в различных фрагментах книги «сплавляются» в художественное единство, благодаря активизации ассоциативного мышления («зрения») читателя. Мозаичное повествование «Небесных верблюжат» организовано таким образом, что, во-первых, оно как бы выходит за собственные пределы, так как Гуро пытается размыть границу между действительным и воображаемым, включая в книгу автобиографические фрагменты и тексты с фикциональными сюжетами, а во-вторых, оно требует от читателя поиска претекстов. Это напоминает матюшинскую теорию «расширенного смотрения», о которой художник начал задумываться ещё при жизни Гуро. Такое «смотрение» подразумевает не фокусировку взгляда на отдельном предмете, а максимальный охват видимого «всей сетчаткой», вследствие чего становится очевидна взаимосвязь отдельного предмета со средой<sup>7</sup>.

Также любопытно, что импрессионистическая техника письма отдельными мазками является своего рода промежуточным звеном между храмовой мозаикой и детским рисунком/аппликацией. Библейские мотивы в «Небесных верблюжатах» («верблюжата» названы в книге вестниками, что может отсылать к фигуре Иоанна Крестителя<sup>8</sup>, главным атрибутом которого является одежда из верблюжьей шерсти) органично сосуществуют с инфантильным словотворчеством и миром детства («Мама, а Дон Кихот был добрый?», с. 35, «От счастья летнего рождаются слова», с. 48, «Детская болтовня», с. 119).

Литературная практика Гуро сочетает в себе особенности импрессионистического и неоимпрессионистического отношения к творчеству. С одной стороны, известно, что Гуро пыталась избегать литературности, понимая под этим неискренность, и исповедовала принцип «без чувства ни штриха» [Гуро, 1997, с. 46]. Это напоминает об импрессионистическом методе, основанном на интуиции и чувстве. Известны слова Вяч. Иванова из рецензии на книгу «Осенний сон»: «Из искусства было взято <...> очень мало средств (и все же еще слишком

---

<sup>7</sup> В этом плане интересно суждение Матюшина: «Помня о пространстве за собой, надо развивать новое чувство, пробуя разом увидеть всё движущееся. Тогда можно увидеть скрытую связь всего живого: отдельное движение, казавшееся вначале стремительным, становится объективно-спокойным, всецело зависимым от общего движения» [Матюшин, 2011, с. 116].

<sup>8</sup> Связь повести с историей о рождении Крестителя подтверждается фразой Вильгельма: «Я - дорога к Иисусу» [Гуро, 1993, с. 210], а также словами о том, что через него приходит Благая весть.

много, ибо лучше было бы, если бы то было возможно, чтобы в книжках вовсе не чувствовалось художественной притязательности и ничего другого не было, кроме воспоминания и непосредственной лирики)» [Иванов, 1912, с. 45].

С другой стороны, есть свидетельства Матюшина о том, что Гуро изучала работы по теории стиха [Гуро, 1993, с. 270], и это внимание к формальной стороне творчества роднит её с Кручёных. Неоимпрессионисты, далеко не все картины которых можно отличить от импрессионистических, создали, по сути, оксюморнное течение, которое можно обозначить понятием «научный импрессионизм», то есть придали чувству и интуиции техничность, выверяя цветовые контрасты по «методичке» Шеврёля<sup>9</sup>. Литературный импрессионизм Гуро, сочетающий в себе импрессионистический и дивизионистский взгляды на творчество, не означает игнорирования формального аспекта искусства, что дополнительно подтверждается самим фактом её принадлежности к объединению футуристов, поставившему во главу угла «вещество» языка. О том, что поэтическое боговдохновенное действо является почти тактильной работой с вещественным материалом, Гуро пишет уже в своей дебютной книге «Шарманка» (1909) за три года до «официального» появления группы футуристов: «<...> писать стихи <...> это очень просто! Возьмите комочек черной земли, разведите его водой из дождевой кадки или из канавки, и из этого выйдут прекрасные стихи<...>. Впрочем, девочки с крайней дачки мне дали еще другой рецепт: вместо воды *можно употребить просто слюны* (курсив наш. – Д. К.), вероятно, это выходит тоже очень недурно. Дождевые кадки, кот и елки кое-что знают об этом, они все здесь сегодня видели поэта. У него ладони были в земле» [Гуро, 1909, с. 95–96]. Выделенные курсивом слова при их кажущейся сниженности отсылают нас к евангельскому эпизоду исцеления слепого, когда Христос плюнул в землю и «сделал брение из плюновения» (Ин. 9: 6).

Подведём итоги. Специфика композиции посмертно опубликованной книги Елены Гуро «Небесные верблюжата», заключающаяся в мозаичном соположении текстовых фрагментов («кусков фабул»), которые контрастируют друг с другом по жанровой и тематической принадлежности, а также по типу нарративной маски, представляется нам своеобразным литературным аналогом импрессионистической техники письма отдельными контрастными мазками, достигшей своего предела в творчестве пуантилистов. Мотивы движения, дрожащего сияния природного пейзажа позволяют говорить о том, что импрессионистическая живописная техника используется Гуро не только на композиционном уровне, но и в отдельных текстах «Небесных верблюжат». Так же, как картина неоимпрессионистов возникает из множества отдельных точек, «портрет» нерождённого сына Вильгельма фон Нотенберга складывается из галереи мозаичных образов: от мальчика Васи, из которого вырастили филистера, до притчевого молодого безумца, которого бросили в темницу «за дерзость». Опора импрессионистов на физиологический эффект смешения цветов на сетчатке глаза зрителя, позволяющий увидеть с определённой

<sup>9</sup> Мишель Эжен Шеврёль (1786–1889) – французский химик-органик, открывший и описавший закон контрастного взаимодействия цветов, который использовался такими живописцами как Жорж Сер. и Поль Синьяк.

дистанции не скопление разрозненных цветовых пятен, но целостную картину, имеет своё литературное соответствие в философии искусства Гуро. Это «лаконизм подразумевания», где композиционное единство книги достигается смешением элементов текстового массива, вызывающим в восприятии читателя некий объединяющий их контекст. Такой подход соответствует методу лейтмотивного анализа Гаспарова, где лейтмотив определяется через визуальное понятие «пятна».

Одним из объединяющих контекстов в «Небесных верблюжатах» оказывается драма Ибсена «Пер Гюнт». Положительно переосмысленный лейтмотив «переплавки», который проявляется на образном, композиционном и лексическом уровнях книги, по своему непосредственному значению оказывается эквивалентным вышеозначенному принципу смешения цветов/лейтмотивов. Необходимость читателя выйти за пределы книги для поиска ассоциаций, способствующих её адекватному прочтению, заставляет вспомнить о теории «расширенного смотрения» мужа Гуро Матюшина, работавшего вместе с писательницей с начала 1900-х годов до её смерти в 1913 году. Данная теория призвана перенаправить визуальное восприятие с конкретного предмета на среду в целом, то есть сделать зрение не аналитическим, а синтетическим. Также мы выяснили, что литературная практика Гуро сочетает в себе особенности импрессионистической (опора на интуицию) и неоимпрессионистической (опора на метод) манеры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Бобринская, Е.** Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых / Е. Гуро // Пoesия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. – Москва, 2000. – С. 309–322.

**Гаспаров, Б. М.** Литературные лейтмотивы. – Москва: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 304 с.

**Гуро, Е. Г.** Из записных книжек / Сост. и вступ. ст. Е. Биневица / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург: Фонд русской поэзии, 1997. – 108 с.

**Гуро, Е. Г.** Небесные верблюжата / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург: Журавль, 1914. – 127 с.

**Гуро, Е. Г.** Небесные верблюжата: Избранное / Сост., предисл. и коммент. А. Мирзаева / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург: Лимбус-Пресс, 2001. – 242 с.

**Гуро, Е. Г.** Небесные верблюжата; Бедный рыцарь; Стихи и проза / Сост., авт. ст., с. 5–47, и примеч. Л. В. Усенко / Е. Г. Гуро. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 238 с.

**Гуро, Е. Г.** Шарманка / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург: Сириус, 1909. – 218 с.

**Иванов, Вяч.** Marginalia / Вяч. Иванов // Труды и дни. – 1912. – № 4–5. – С. 45.

**Йованович, М.** Некоторые вопросы мотивного и лейтмотивного строения сюжета «Небесных верблюжат» Елены Гуро / М. Йованович // Studia Slavica Finlandensia. XVI / 1: Школа органического искусства в русском модернизме / Ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. – Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. – С. 192–211.

**Кручёных, А. Е.** **К истории русского футуризма: воспоминания и документы /** вступ. ст., подгот. текста и коммент. Нины Гурьяновой / А. Е. Крученых. – Москва: Гилея, 2006. – 457 с.

**Матюшин, М. В.** **Творческий путь художника. Автомонография /** под ред. А. В. Повелихиной / М. В. Матюшин. – Москва: Музей Органической Культуры. 2011. – 408 с.

**Усенко, Л. В.** **Начало импрессионизма в России и философия интуитивизма /** Л. В. Усенко // Гуро Е. Г. Небесные верблюжата; Бедный рыцарь; Стихи и проза. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. – С. 278–282.

**Ханзен-Лёве, О. А.** **Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду /** пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрницкого / А. Ханзен-Лёве. – Москва: Изд-во РГГУ, 2016. – 450 с.

**Харджиев, Н. И.** **От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме /** Сост. С. Кудрявцев / Н. И. Харджиев. – Москва: Гилея, 2006. – 557 с.

**Энциклопедия импрессионизма /** Под ред. М. и. А. Серюлля; Пер. с фр. Н. Матяш. Науч. ред. и авт. послесл. К. Богемская. – Москва: Республика, 2005. – 295 с.

**Elena Guro: Selected Writings from the Archives /** Ed. By A. Ljunggren, N. Gourianova. – Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1995. – 132 s.

#### REFERENCES:

**Bobrinskaja, E.** Slovo i izobrazhenie u E. Guro i A. Kruchenyh / E. Bobrinskaja // Pojezija i zhivopis': Sb. tr. pamjati N. I. Hardzhieva. – Moskva, 2000. – S. 309–322.

**Gasparov, B. M.** Literaturnye lejtmotivy / B. M. Gasparov. – Moskva, Nauka Publ. Izdatel'skaja firma «Vostochnaja literatura», 1994. – 304 s.

**Guro, E. G.** Iz zapisnyh knizhek / Sost. i vstup. st. E. Binevicha / E. G. Guro. – Saint-Petersburg: Fond russkoj poezii, 1997. – 108 s.

**Guro, E. G.** Nebesnye verbljuzhata / E. G. Guro. – Saint-Petersburg: Zhuravl', 1914. – 127 s.

**Guro, E. G.** Nebesnye verbljuzhata: Izbrannoe / Sost., predisl. i komment. A. Mirzaeva / E. G. Guro. – Saint-Petersburg: Limbus-Press, 2001. – 242 s.

**Guro, E. G.** Nebesnyeverbljuzhata; Bednyjrycar'; Stihiiiproza / Sost., avt. st., s. 5–47, iprimech. L. V. Usenko / E. G. Guro. – Rostov-na-Donu: Izd-vo Rost. un-ta, 1993. – 238 s.

**Guro, E. G.** Sharmanka / E. G. Guro. – Saint-Petersburg: Sirius, 1909. – 218 s.

**Hansen-Löve, O. A.** Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu / per. s nem. B. M. Skuratova, E. Ju. Smotrickogo / A. Hansen-Ljove. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2016. – 450 s.

**Ivanov, Vjach.** Marginalia. Trudy idni / Vjach. Ivanov. – 1912. – № . 4–5. – S. 45.

**Jenciklopedija impressionizma.** Pod red. M. i. A. Serjullja; Per. s fr. N. Matjash. Nauch. red. i avt. poslesl. K. Bogemskaja. – Moskva: Respublika Publ., 2005. – 295 s.

**Jovanovich, M.** Nekotorye voprosy motivnogo i lejtivnogo stroenija sjuzheta «Nebesnyhverbljuzhat» Eleny Guro / M. Jovanovich // *Studia Slavica Finlandensia*. T. XVI / 1: Shkolaorganicheskogoiskusstva v russskommodernizme, ed. N. Baschmakoff, O. Kuslina, I. Loscilov. – Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1999. – S. 192–211.

**KHardzhiev, N. I.** Ot Majakovskogo do Kruchenyh: Izbrannye raboty o russskom futurizme / Sost. S. Kudrjavcev / N. I. KHardzhiev. – Moskva: Gileja, 2006. – 557 s.

**Kruchjonyh, A. E.** K istorii russskogo futurizma: vospominanija i dokumenty. Aleksej Kruchenyh; vstup. st., podgot. tekstaikomment. NinyGur'janovoj. – Moskva: Gileja Publ., 2006. – 457 s.

**Matjushin, M. V.** Tvorcheskij put' hudozhnika. Kniga-al'bom, pod red. A. V. Povelihinoj. – Moskva: Muzej Organicheskoj Kul'tury Publ. 2011. – 408 s.

**Usenko, L. V.** Nachalo impressionizma v Rossii i filosofija intuitivizma / L. V. Usenko // Gupo, E. G. Nebesnyeverblyuzhata; Bednyjrycar'; Stihiiiproza. – Rostov-na-Donu: Izd-vo Rost. un-ta, 1993. – S. 278–282.

**Elena Guro:** Selected Writings from the Archives / Ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova. – Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1995. – 132 s.