

ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX–XXI ВВ.



УДК 821.161.1-3(Гуро Е. Г.). DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-67-77.
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,4.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

«СТРУНА ЖЕНСТВЕННОГО»: РОЛЬ ЗВУКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. Г. ГУРО

Ван Сыци

Шанхайский университет иностранных языков (Шанхай, Китайская Народная Республика)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-9832-7889>

А н н о т а ц и я . Статья посвящена исследованию роли звука в художественном мире Е. Г. Гуро – одной из ключевых фигур русского модернизма и раннего футуризма. В литературоведении ее творчество традиционно рассматривалось преимущественно с визуальной точки зрения, тогда как звуковое измерение оставалось на периферии внимания. Между тем Е. Г. Гуро обладала широким музыкальным кругозором, и звук в ее произведениях выступает не как пассивный фон, а как активный участник смыслообразования. В работе используется интермедийальный подход, позволяющий проследить, как Е. Г. Гуро формирует уникальную звуковую эстетику, проявляющуюся в музыкальности текстовой структуры, создании многослойных звуковых ландшафтов и тонкой работе с границами «выраженного» и «невыраженного». Ее музыкальное воображение охватывает как классическое, так и современное искусство. Под влиянием символистской поэтики и модернистских музыкальных концепций ее тексты насыщены музыкальными образами и соотносятся со структурными принципами симфонического мышления. Е. Г. Гуро мастерски воссоздает звуковые ландшафты города и природы, соединяя слуховые, зрительные и обонятельные впечатления в синестетическое художественное переживание. Городская акустика у нее передает отчуждение и давление механизированной среды, тогда как природа воплощает гармонию с космосом. Звук становится медиатором между традицией и модерностью, природным и урбанистическим началом, служа основой органичного синтеза этих противоположностей. Особое внимание в статье уделяется тому, как Е. Г. Гуро осмысляет связь между звуком и властью, обращаясь к тем, кто лишен голоса: маргинализированным группам, животным, растениям и неодушевленным предметам. В ее поэтике молчание обретает голос, а тишина – утешительную и проникающую силу. Для Е. Г. Гуро синестезия и олицетворение звука выражают не только интуитивное восприятие вселенной как одухотворенного целого, но и женственную, почти материнскую заботу о мире. Именно в этом звучании проявляется ее уникальная «струна женственного».

К л ю ч е в ы е с л о в а : русская литература; русские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; художественные тексты; художественный мир; Е. Г. Гуро; русский модернизм; футуризм; интермедийный анализ; звуки; музыкальность; звуковые ландшафты; синестезия

Б л а г о д а р н о с т и : исследование выполнено при финансовой поддержке Фундаментального исследовательского фонда центральных университетов Китая в рамках проекта «Интермедийное исследование русского футуризма» (№ 2025TS010).

Д л я ц и т и р о в а н и я : Ван, Сыци. «Струна женственного»: роль звука в творчестве Е. Г. Гуро / Ван Сыци. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2025. – Т. 30, № 3. – С. 67–77. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-67-77.

“THE FEMININE STRING”: THE ROLE OF SOUND IN THE WORKS OF ELENA GURO

Wang Siqi

Shanghai International Studies University (Shanghai, People's Republic of China)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-9832-7889>

A b s t r a c t . This article explores the role of sound in the artistic world of Elena Guro, one of the key figures of Russian modernism and early futurism. In literary studies, her work has traditionally been examined primarily from a visual perspective, while the sonic dimension has remained on the periphery of scholarly attention. However, Guro possessed a broad musical sensibility, and sound in her works functions not as a passive background but as an active agent of meaning-making. The study adopts an inter-media approach to trace how Guro develops a unique sonic aesthetic, manifested in the musicality of textual structure, the creation of multilayered acoustic landscapes and a subtle engagement with the boundaries between the “expressed” and the “unexpressed”. Her musical imagination encompasses both classical and contemporary art. Influenced by Symbolist poetics and modernist musical concepts, her texts are saturated with musical imagery and resonate with the structural principles of symphonic thinking. Guro masterfully reconstructs soundscapes of the city and nature, blending auditory, visual, and olfactory impressions into a synesthetic artistic experience. Urban acoustics in her work convey alienation and the pressure of a mechanized environment, while nature embodies harmony with the cosmos. Sound becomes a mediator between tradition and modernity, the natural and the urban, forming the basis of an organic synthesis of these opposites. The article pays special attention to Guro’s reflection on the relationship between sound and power, particularly in her focus on those deprived of voice – marginalized groups, animals, plants, and inanimate objects. In her poetics, silence acquires a voice, and quietness takes on a comforting and penetrating force. For Guro,

synesthesia and the personification of sound express not only an intuitive perception of the universe as an inspired whole, but also a feminine, almost maternal care for the world. It is in this sound that her unique “feminine string” manifests itself.

Key words: Russian literature; Russian women-writers; literary creative activity; literary genres; literary plots; fiction texts; artistic world; E. G. Guro; Russian modernism; futurism; inter-media analysis; sounds; musicality; sound landscapes; synesthesia

Acknowledgments: This research was supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities of China within the framework of the project “An Inter-media Study of Russian Futurism” (Project No. 2025TS010).

For citation: Wang, Siqi. (2025). “The Feminine String”: The Role of Sound in the Works of Elena Guro. In *Philological Class*. Vol. 30. No. 3, pp. 67–77. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-67-77.

Введение

Елена Генриховна Гуро (1877–1913) – одна из ключевых фигур русского модернизма, которую справедливо называют «связующим звеном между символизмом и футуризмом» [Jensen 1977: 190]. Поколение футуристов, к которому она принадлежала, не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой [Терехина 2009: 6]. Унаследовав стремление символистов к музыкальности, Е. Гуро развила его в своем направлении, подчеркивая связь звука с сознанием и с материнским состраданием, обращаясь к забытым голосам современного города. В отличие от большинства футуристов, ее не увлекают урбанизм, моторы и скорости; ее поэтика мягче, лиричнее, ближе к природе и детству. Как художник и поэт Е. Гуро была не только одним из основателей группы «Союз молодежи», но и создателем целостной системы взаимодействия звука, цвета и сознания, что позволяет называть ее «духовной матерью органического направления» [Wünsche 2018: 64].

В исследованиях ее творчества внимание традиционно уделялось визуальным аспектам, тогда как звуковая составляющая оставалась в тени. Между тем художественный мир Е. Гуро представляет собой целостную синтетическую систему. Как отмечает В. В. Костюк, для нее характерна «синонимия художественных приемов»¹, при которой слово, рисунок и ритм выступают как разные голоса одного художественного высказывания. Такая установка Е. Гуро на синтез искусств позволяет трактовать акустические образы не как побочный эффект поэтической речи, а как принципиально значимую составляющую ее эстетики.

Звук у Е. Гуро – это не просто сенсорный элемент, а носитель эмоций, памяти и мысли. Уже современники отмечали в ее слухе к звуку не только художественную восприимчивость, но и духовную, женственную и материнскую чуткость. Так, Д. Бурлюк вспоминал: «Елена Генриховна, обращаясь к миру, всегда остается существом-ребенком, в ней звучит всегда прекрасная струна вечно женственного» [Бурлюк 2000: 42]. В ее сборниках музыка становится внутренней структурой, источником образов и пульсом языка. Под ее пером сплетаются звуки города и природы: шум улиц сочетается с шепотом леса, создавая уникальную акусти-

ческую «сонату». Размышляя о поэтической миссии, она писала: «должно говорить за немых, защищать незащищающихся!» [Гуро 1988: 44]. Ее внимание к угнетенным и безмолвным раскрывает новые горизонты звучащего субъекта. Настоящая работа рассматривает роль звука в творчестве Е. Гуро с акцентом на музыкальности ее текстов, создании звуковых ландшафтов и специфике акустических образов в формировании субъективности.

Музыкальные мотивы в прозе и поэзии Е. Г. Гуро

Понимание звукового воображения Е. Гуро требует обращения к его истокам. Она глубоко любила музыку и даже сравнивала с ней свою жизнь: «Эта жизнь, что летит, как музыка» [Гуро 1988: 34]. Музыка и музыкальные образы становятся отправной точкой ее художественного мира, создавая ритмический и эмоциональный фундамент звуковых картин. Родившись в аристократической семье, Е. Гуро с детства получила основательное художественное образование и обладала широким музыкальным кругозором. В дневнике она отмечала: «недостаточно узнать одного Баха» [Там же: 59]. Ей была хорошо знакома западноевропейская классическая музыка, а также были близки произведения композиторов-модернистов, таких как А. К. Лядов, А. Н. Скрябин и К. Дебюсси. Ее муж, М. В. Матюшин, окончивший Московскую консерваторию и игравший в Придворном оркестре, был ее близким соратником в восприятии музыки и искусства. Как он вспоминал: «Гуро необыкновенно сильно чувствовала музыку, так же, как слово и цвет» [Матюшин 1997: 155]. Супруги вместе посещали спектакли, слушали Бородина, Глазунова, Римского-Корсакова, спорили о Скрябине [Матюшин 2011: 20].

Музыкальность текстов Е. Гуро во многом сформировалась под влиянием поэтики символизма, особенно ритмических экспериментов А. Белого, который считал себя «композитором языка» [Белый 1988: 20] и стремился к синтезу литературной формы и структуры музыкального произведения. Его «Северная симфония», «Симфония драматическая», «Возврат» и «Кубок метелей» образуют грандиозный цикл так называемых «симфоний». По словам В. Я. Брюсова, А. Белый «создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью, и строгостью стихотворного создания, и вместительностью и непринужденностью романа» [Брюсов 1975: 307]. Е. Гуро не раз выражала духовную и художественную близость к А. Белому, отмечая в своем дневнике: «Андрей Белый написал чудные симфо-

¹ Костюк В. В. Поэзия и проза Елены Гуро: к проблеме творческой индивидуальности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2005. С. 17.

нии» [Гуро 1988: 59].

Произведения Е. Гуро, вдохновленные как музыкальной концепцией, так и поэтикой символизма, пронизаны мотивами музыки. Она нередко использовала музыкальные термины для обозначения своих текстов: черновики назывались «этюдами», тексты с лирико-эпическим началом – «балладами», любовные стихи – «романсами». В ее поэтике звучат скрипка, мандолина, флейта, арфа – каждый инструмент наделен уникальным тембром и символикой, формируя звуковое измерение текста. Не случайно ее первый сборник называется «Шарманка» – в честь народного инструмента, задающего тон всей ее художественной вселенной.

Произведения Е. Гуро нередко вступают в диалог с классической музыкой и литературой. В прозе «Перед весной» можно уловить отголоски вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь», особенно в образе шарманки, который объединяет атмосферу зимней тоски и образность. Этот цикл, написанный на стихи В. Мюллера за год до смерти композитора, завершается песней «Шарманщик», в которой встречается образ уличного музыканта: «В дальнем закоулке, / Дед стоит седой / И шарманку вертит / Дряхлой рукой» [Мюллер 1990: 225]. Шарманка – простой механический инструмент с монотонным звучанием, распространенный среди беднейших слоев населения. Ф. Шуберт в фортепианной партии передает ее грубоватое, почти деревенское звучание, создавая эффект оцепенения и усталости. У Е. Гуро шарманка появляется как повторяющийся звуковой мотив: в середине рассказа – «Возвращаюсь тихо домой. В глубине двора играет шарманка» [Гуро 1909: 10]; в конце – «Засыпая от усталости, чувствую: синеют окна. Сливается. Ноют приятно ноги. Где-то играет шарманка» [Там же: 13]. Повторяющийся мотив усиливает ощущение одиночества и изнеможения городской жизни, сближая прозу с музыкальной формой и вариативностью ее тематики. Образ шарманки несет и культурный код. Он появляется в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, в рассказе «Набег» Л. Н. Толстого, в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и других произведениях. В этих текстах ее монотонный, подчас мрачный звук становится символом страдания и молчаливого упорства «маленького человека» – фигуры, находящейся на периферии социальной жизни. Таким образом, Е. Гуро превращает музыкальный мотив в сложную метафору социальной и эмоциональной изоляции.

Е. Гуро в контексте поэзии и драматургии обращается к мотиву «Песни Миньоны» из романа И. В. фон Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Стихотворение «Детская шарманочка» положено на звук шарманки, вживленный в образ клоуна итальянской комедии дель арте Арлекина, который голосом мечтателя описывает утопический пейзаж: «Далеко, далеко за морем / круглым и голубым / рдеют апельсины / под месяцем золотым» [Гуро 1909: 156]. Хотя прямая отсылка не обозначена, пение Арлекина практически дословно перекликается со словами Миньона: «Ты знаешь край,

где мирт и лавр растет, / Глубок и чист лазурный неба свод, / Цветет лимон, и апельсин златой / Как жар горит под зеленью густой?..» [Гете 2003]. Эта поэтическая сцена вдохновила множество композиторов – Бетховена, Ф. Листа, Шуберта, Х. Вольфа, Чайковского и других, – а «Песня Миньоны» давно стала каноническим примером синтеза поэзии и музыки. В пьесе Е. Гуро «Нищий Арлекин» отсылка к гетевскому тексту становится еще более очевидной: «Я все грезил Миньонкой: она – картина» [Гуро 1909: 188], «Из теплых стран, где Миньона / Апельсиновые рвет цветы. / Миньоночка, потанцуй, – / Фантазия Арлекина» [Там же: 176]. Сельская мелодия шарманки и сентиментальная интонация «Песни Миньоны» создают в текстах Е. Гуро особое настроение мечтательной тоски и хрупкой красоты.

Музыкальность текстов Е. Гуро проявляется не только в образах и терминологии, но пронизывает всю композицию ее сборников. Следуя принципу «музыкального симфонизма» [Гуро 1993: 32], она выстраивает книги как многочастные музыкальные произведения. Особенно наглядно это видно в «Шарманке», включающей четыре жанрово разнообразные части – проза, мелочи, стихотворения и пьеса, – подобно четырехчастной симфонии. При этом Е. Гуро размывает границы между жанрами, утверждая: «Проза в стихи, стихи в прозу» и отстаивая «свободные ритмы» [Там же: 32]. Музыкальный принцип композиции ощутим и в посмертном сборнике «Небесные верблюжата», где варьируются жанры и используются обозначения типа «Adagio» и «Finale». Как отмечает Е. В. Ломакина, «симфонизм реализуется в сборнике за счет образно-символической “ритмичности” и тематически мотивной повторяемости»¹. Однако структура «Небесных верблюжат» менее цельна, поскольку сборник был составлен родственниками. Именно поэтому «Шарманка» в дальнейшем будет рассматриваться как основной объект анализа, репрезентативный пример музыкально-композиционного метода Е. Гуро и структурное выражение ее диалога между природой и городом.

Первая часть сборника, включающая восемь прозаических произведений, составляет его основное содержание и по структуре соотносится с первой частью симфонии, написанной в сонатной форме. Сонатная форма, основанная на противопоставлении двух тем, предполагает трехчастное построение: экспозицию, разработку и репризу [Способин 1984: 189]. Первыми тремя произведениями – «Перед весной», «Песни города» и «Так жизнь идет» – задается экспозиция, где главная партия – «городская» – передается шумом и ритмом Петербурга, а побочная – «природная» – представлена эпизодическими образами. В текстах «Да будет», «Порыв» и «В парке» происходит разработка: усиливается конфликт между урбанистическим и природным началами, природа начинает

¹ Ломакина Е. В. Жанровое своеобразие сборника Елены Гуро «Небесные верблюжата»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2009. С. 193.

активно противостоять городу. Завершающие рассказы – «Приезд в деревню» и «Рождественские снега» – выполняют функцию репризы, где происходит временное примирение тем. Переход из городской в сельскую среду сопровождается сменой звуков: «Станция. Вышли из вагона. После дребезга и шума железной дороги охватило сразу кристально-чистой тишиной» [Гуро 1909: 100]. Здесь звук становится посредником между пространствами, делая границу между городом и природой проницаемой и обеспечивая временную гармонию между ними.

Вторая часть сборника «Шарманка», озаглавленная «Мелочи», включает семь поэтических миниатюр и структурно соотносится с «адажио» в симфонии. Эти произведения объединены утранным, радостным настроением открытия мира и тяготеют к импрессионистской манере. В них получает развитие идея возвращения к природе. Первые шесть миниатюр либо запечатлевают изменчивые состояния природного пейзажа, либо переносят читателя в мир грез. Среди них особенно выделяется «Подражание Финляндскому», переносящее действие в Карелию. Здесь вереск становится символом первозданной жизненной силы: строки «Ничего нет весеннего вереска милее!» и «Ничего нет весеннего вереска краснее!» повторяются, создавая эффект песенного припева и усиливая ритмику текста. В следующем произведении, «Мечта», весеннее пробуждение получает сюжетное развитие: «От станции дорога побежала к елкам: тает, чавкает и смеется. А ели веселыми конусами прикрывают и ловят дорогу» [Гуро 1909: 133]. Последняя миниатюра – «Концерт» – возвращает повествование в город, сохраняя при этом звуковую образность: «Город с тобой заговорил. Ты проснись под раскаты дрожек» [Там же: 135]. Таким образом, вторая часть сборника обладает лирически-медитативным настроением, основанным на ритмическом чередовании природных и городских образов, и контрастирует с напряженной, драматичной первой частью, переключаясь с музыкальной логикой симфонического цикла.

Третья часть «Шарманки» состоит из десяти жанрово разнородных стихотворений, объединенных стремительным ритмом и ярким драматизмом, что соответствует функции «скерцо» в симфоническом цикле. Тематика этой части выходит за пределы петербургского мира, охватывая эпические, драматические и фольклорные мотивы, а также вводя фигуры рыцарей, певцов, ангелов и дуралеев. В «Готической миниатюре» воссоздается сцена выступления Вальтера фон дер Фогельвейде: «В пирном сводчатом зале, / в креслах резьбы искусной / сидит фон Фогельвейде: / певец, поистине избранный» [Гуро 1909: 139]. В стихотворении «Из средневековья» молящийся Вольфрам отсылает к опере Р. Вагнера «Тангейзер», где он изображен как рыцарь-певец. В «Старом романсе» уже само название указывает на музыкальный жанр, а на фоне ностальгической мелодии разворачивается любовная сцена. В стихотворениях «Скука» и «Детская шарманочка» появляются Пьеро, Арлекин и

Коломба – персонажи комедии дель арте, выступающие под аккомпанемент шарманки. Конфликт их образов и звуковая выразительность подготавливают финальную пьесу – «Нищий Арлекин». Таким образом, третья часть формирует переход от поэтического к театральному, усиливая синтез жанров.

Заключительная часть «Шарманки» включает две пьесы – «Нищий Арлекин» и «В закрытой чаше», которые вместе образуют «финал» этой литературной симфонии. Диалоги и монологи в пьесах Гуро сочетают прозу и поэзию: фразы различной длины свободно переплетаются, передавая богатую палитру эмоций, по выразительности близкую к стихам и песням. Как отмечает критик С. Е. Бирюков, ее «пьесы» и «проза» – «иное бытие поэзии, превращение поэтического духа в слово» [Бирюков 2014: 46]. В этих двух пьесах опять отражены две пересекающиеся темы всей книги: город и природа. Действие первой происходит в Санкт-Петербурге и описывает как комические, так и трагические приключения Арлекина на городских улицах. Вторая пьеса переносит читателя в пригороды, где в диалогах Звездокопателя и Огуречника – персонажей, придуманных Е. Гуро, – разворачивается сказочная история сельской жизни. Подобно музыкальному финалу, где возвращаются основные темы, автор вновь вводит ключевые образы из предыдущих частей – сосны, Финляндию, вереск, поезд, музыкальные отголоски, – создавая эффект внутренней переклички и чувство изобилия.

В творчестве Е. Гуро ноты становятся еще одним способом расширения литературного пространства. В конце «Шарманки» М. В. Матюшин специально для сборника написал партитуру «Музыка к Арлекину», ставшую звуковым дополнением к визуальному тексту. Жанр инструментального произведения обозначен как канцона – форма, возникшая в Италии эпохи Возрождения. Этот выбор не случаен: персонажи комедии дель арте, к числу которых принадлежит Арлекин и которые неоднократно появляются в книге, символически объединяют текст и музыку. Историческая глубина канцоны в сочетании с простой мелодией аккордеона усиливает поэтичность пьес Е. Гуро, превращая их в звучащие в воображении музыкальные картины.

Городские и природные звуковые ландшафты в текстах Е. Г. Гуро

Звуковое воображение Е. Гуро не сводится к музыкальной организации текста: оно выходит за пределы формы и ритма, охватывая фиксацию и преобразование акустических впечатлений. На фоне кардинальных преобразований, происходивших в России в начале XX века, писательница с особой чуткостью отражает взаимодействие человека с окружающей средой. В ее текстах звуки непрерывно присутствуют – в изображении как города, так и природы, формируя насыщенный и динамичный звуковой ландшафт (soundscape). Понятие звукового ландшафта, введенное канадским исследователем Р. М. Шафером, обозначает систе-

му звуковых элементов, возникающих в окружающей среде [Schafer 1994: 4]. В литературе конструкция звукового ландшафта участвует в формировании образа социального или природного звукового мира.

Город у Е. Гуро в значительной степени моделируется по образцу ее родного Санкт-Петербурга – северной столицы империи. Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «петербургский камень – артефакт, а не феномен природы» [Лотман 1992: 11]. Воздвигнутый по указу Петра I, Петербург стал «окном в Европу» и ареной, где звуки цивилизации – механические, индустриальные, урбанистические – подавляют естественные ритмы и голоса природы. У Е. Гуро этот акустический конфликт воплощает напряжение между искусственным и органическим началами.

Одно из самых ранних звучащих описаний города у Е. Гуро встречается в прозаическом фрагменте «Улица» (1905–1906). Город здесь предстает как текучее, душное и тревожное звуковое тело, погруженное в хаотический акустический поток. Шумы, крики, сигналы и отрывочные голоса образуют плотную звуковую среду, где стираются границы между видимым и слышимым:

«Ошеломленные, ищут, куда бы пристать в гремящей реке улицы. Их срывает с места, выбивает из углов, мчит... Треск спереди и сзади; нагоняющий ужас за спиной. [...] Надвинулось; пронеслось мимо с треском, чуть не задело. В спутанной темноте поскользнувшийся лязг, озверелый рев погоняющих...» [Гуро 1995: 39].

Отсутствие ясной сюжетной линии и конкретного слушателя делает восприятие, как и пространство, фрагментированным. Даже зрительные образы здесь подчинены звуку: «Электрические буквы орут в черные провалы неба. Выкрикивают объявления красными, зелеными, желтыми пятнами» [Гуро 1995: 40]. Свет приобретает акустическую интенсивность, воздух – металлическую резкость: «Распятый воздух кричит жестоким, металлическим светом» [Там же: 40]. Гуро создает выразительное звуковое пространство, где восприятие мира происходит через звуковой шок и разрыв привычных сенсорных связей.

В отличие от тревожных звуковых картин ранней прозы, в «Песнях города» – синтетическом тексте, сплетающем поэзию и прозу, – звуковое пространство Петербурга передано особенно ярко. Почти импрессионистскими мазками Е. Гуро изображает непрерывный звуковой ландшафт города, как дневной, так и ночной. Начальные стихотворные строки действуют как звуковое вступление: капли дождя, падающие гаммами, открывают акустический занавес и задают эмоциональный и ритмический настрой:

*Было утро, из-за каменных стен
гаммы каплями падали в дождливый туман.
Тяжелые, петербургские, темнели растения
с улицы за пыльным стеклом.
Думай о звездах, думай!
И не бойся безумья лучистых ламп,
мечтай о лихорадке глаз и мозга,
о нервных пальцах музыканта перед концертом;*

[...]

*корчились дьявольские листья,
кивали фантастические пальмы,
таинственные карикатуры –
волновались китайские тени* [Гуро 1909: 15–17].

В финале стихотворения появляется загадочный образ – «китайские тени», отсылающий не только к буквальному восприятию, но и к китайскому театру теней, где под музыку оживают силуэты кукол. Этот аудиовизуальный образ объединяет конкретное и абстрактное, погружая читателя в синестетическое пространство. Далее следует прозаическая вставка: «В каменной табакерке города ежедневно играет музыка» [Гуро 1909: 17] – интертекстуальная отсылка к сказке В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке», где механизм музыкальной шкатулки превращается в литературную аллерию. Е. Гуро совершает обратный процесс: как художник она наделяет визуальные элементы акустической выразительностью. Так, в тексте говорится: «По дороге к искусству проходят мимо водосточных труб и железных подоконников – и они красивы, точно они часть музыкальной пьесы; точно все это на театральных подмостках» [Гуро 1909: 21–22]. Здесь привычные элементы городской среды преобразуются в компоненты сценографии. Повторяющийся мотив «штор» вызывает ассоциации с театральным занавесом и, в сочетании с упоминанием подоконников, формирует образ миниатюрной сцены. В этом контексте вновь появляется загадочный восточный мотив: «Ребенок остановился и увидел край освещенного мольберта, а на занавеске зыбкие разветвления пальмы. Он тихонько воскликнул: “Это Китайские тени!”» [Там же: 46]. Межкультурная ассоциация между Петербургом и Китаем превращает шум города в отголоски восточной народной музыки, доносящиеся сквозь занавес театра теней, и тем самым расширяет слуховое воображение читателя. Колеблющиеся тени символизируют слияние человека с природой – центральную идею органической философии Е. Гуро, воспринимающей мир как живое единство.

По сравнению с шумным и фрагментарным звуковым пространством города, деревня у Е. Гуро предстает как высококачественный и объемный звуковой ландшафт. Здесь ясно различимы природные звуки – лай собак, пение птиц, жужжание пчел, шелест еловых ветвей. Благодаря сельской тишине эти звуки обретают особую выразительность, часто вызывая эффект синестезии: «Слышен густой пчелиный звон, он пахнет медом и смолой» [Гуро 1993: 112]. Звуки и запахи – феномены невидимые, и именно благодаря своей неосвязаемости они в наибольшей степени активизируют чувства и воображение читателя. Звуковой ландшафт природы в текстах Е. Гуро обретает пространственную глубину: звуки исходят с разных направлений и на различных уровнях, создавая эффект объемного звучания. Так, например, в фразе «И со всех морей, и со всех лесов поднимается вековечный шум» [Гуро 1909: 61] слово «вековечный» наделяет звуковую картину исторической протяженностью, отсылая к

вечности природных сил. Даже тишина становится выразительной, как в фразе «Слышишь как остановился воздух?... Сегодня, завтра, – вечно...» [Там же: 114], возникает впечатление интимного диалога между автором и читателем, преодолевающего границы времени и пространства. Эти строки приглашают нас прочувствовать сердцем все окружающее – видимое и невидимое, звучащее и беззвучное.

В ее прозе музыка часто выступает связующим звеном между культурой и природой, между настоящим и воображаемым будущим. Типичным примером является короткая прозаическая заметка «Липнул к следкам песок на протаявшей дорожке...»:

Липнул к следкам песок на протаявшей дорожке. Желтой, желтой. В крошечной будущей булочной, будущей здесь дачной жизни, в двух окошечках два картонных петуха раскрашены ярко. Смотрят на дырчатый снег. На похиленных вершинах протянулась музыка Рахманинова. Мы, ведь мы?! Взявшись за руки! Здесь будущее – настоящее. Летом зазвучит, заблестит. Ждут две вывески: булочной и аптеки. Отразилось небо. Они уже в будущем тоже несутся. Они – стихи. Стихи Крученых пахнут новым лаком. Мы это – мы!

Весело. Мечты. Сажу в даче. Сажу на дощатом полу, под окном. На громадном листе серой бумаги рисую музыку Рахманинова, разметающую ветвями, а за окнами будет бегать дорожка, липнуть к следкам песок [Гуро 1988: 88–89].

Е. Гуро дважды упоминает в тексте композитора Рахманинова, сначала используя его музыку для обрисовки общего рельефа гор, а затем превращая его мелодии в картины, описанные рассказчиком. С точки зрения пространственного измерения музыка раскидывается в виде низко нависающих гор вдаль, а также превращается в буйно растущие ветви за окном; с точки зрения временного измерения музыка глубоко вовлечена в создание атмосферы сезона, символизируя возвращение весны и пробуждение всего живого. Хотя само слово «весна» не упоминается, оно передается через детали: «протаявшая дорожка», «дырчатый снег», «липкий песок». Эти образы отсылают к романсу Рахманинова «Весенние воды» и создают весеннее настроение, возникающее на стыке чувственного восприятия и музыкального воображения. Музыка придает еще не произошедшим ситуациям яркую реальность, а также связывает все это с поэзией футуриста А. Е. Крученых, благодаря чему стихи становятся не просто звуковой формой или статичным текстом на страницах книги, а чем-то, что можно почувствовать, увидеть и услышать. Созданный таким образом звуковой пейзаж деревни, хотя и не содержит прямых описаний природных звуков, таких как пение птиц и стрекот насекомых, расширяет сенсорный опыт и пространство воображения читателя благодаря взаимопроникновению музыки, поэзии и образов.

Помимо российских ландшафтов, Финляндия занимает особое место в географическом и духовном воображении Е. Гуро. Унаследованная от родителей дача на берегу Финского залива стала ее творческим убежищем, а пейзажи Карельского

перешейка и залива – одной из центральных тем поэзии. Особенно показательно в этом плане стихотворение «Финляндия», опубликованное посмертно в футуристическом сборнике «Трое». Оно считается одним из ярчайших образцов ее «заумного» стиля:

Это-ли? Нет-ли?

Хвои шуют, – шуют

Анна – Мария, Лиза, – нет?

Это-ли? – Озеро-ли?

Лулла, лолла, лалла-лу,

Лиза, лолла, лулла-ли.

Хвои шуют, шуют,

ти-и-и, ти-и-у-у.

Лес-ли, – озеро-ли?

Это-ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,

Хей-тара!

Тере-дере-дере... Ху!

Холе-кулэ-нэээ.

Озеро ли? – Лес-ли?

Тио-и

ви-и... у [Гуро 1913: 73].

Неологизм «шуют» имитирует шум ветвей сосен, колышущихся на ветру. Он фонетически восходит к глаголу «шуметь» и ассоциативно связан с существительным «хвоя», объединяя в себе и действие, и звук. В стихотворении действует целая система звуковых повторов: аллитерация на [ш], ассонансы на [у] и [и], а также звукокомплексы, придающие тексту ритм детской песенки. Эти элементы ослабляют семантическую нагрузку языка и возвращают его к первобытной функции звуковой мимикрии. Как отмечает И. Е. Васильев, «заумное уходит корнями в подсознание, оно связано с глубинными процессами, объединяющими человека и природу, снимающими пространственно-временные ограничения» [Васильев 2000: 63]. Именно в этом ключе повторяющиеся вопросы – «Это-ли?», «Лес-ли?», «Озеро-ли?» – звучат как детский голос, восстанавливающий утраченную способность непосредственного различения и удивления. Формально строки расположены неровно, словно ветви сосен или волны на озере. Здесь проявляется принцип «алфавитации», где оформление словесного массива обнажает его типографические особенности. Визуальная организация текста усиливает акустический эффект, превращая стихотворение в графическую поэму. Параллельно вспоминается проза О. Э. Мандельштама «Финляндия»: это пространство, куда «ездили додумать то, чего нельзя было додумать в Петербурге» [Мандельштам 1925: 25]. У Е. Гуро Финляндия становится местом не только созерцания, но и возвращения к языковому истоку, где звук, смысл и природа еще не разъединены. Так возникает «зона нулевого измерения», в которой «возможно воскрешение заново и обретение утраченного единства с вечностью» [Васильев 2000: 63].

Е. Гуро тонко передает городские и природные звуковые ландшафты, подчеркивая взаимодействие различных органов чувств, таких как

слух, зрение и обоняние, и предлагает читателю сложное эстетическое переживание, охватывающее литературу, музыку и визуальное искусство. В создании городских звуковых картин она раскрывает угнетение и отчуждение человеческих чувств механизацией и электрификацией, напоминая читателям о необходимости сохранять способность воспринимать мельчайшие детали в процессе урбанизации. Природная звуковая среда воплощает гармонию человека с космосом, возвращая к детским и примитивным импульсам восприятия. Она не только обращает внимание на противостояние природы и города, традиций и современности, но и пытается найти органическую связь между этими, казалось бы, несовместимыми силами, и звук является центральной силой этой связи.

Речь и молчание в художественном мире Е. Г. Гуро

Рассмотрение звуковых ландшафтов подводит к более фундаментальному вопросу – кто является их носителем и чьим голосом они звучат. Звуки в произведениях Е. Гуро – не просто фон, а олицетворение самих субъектов, которые их издают. Часто эти субъекты остаются незаметными «фоновыми персонажами» в общем шуме мира. Для нее слуховой канал напрямую ведет к глубинам сознания человека, а речь сама по себе является подтверждением существования субъекта. Голос в поэтике Е. Гуро – это не просто средство коммуникации, но акт самовыражения, подтверждающий «я есть».

Особенно ясно это проявляется в стихотворении «Город» (1910), впервые опубликованном в сборнике футуристов «Рыкающий Парнас» (1914). В этом стихотворении рассказывается о том, что увидел и услышал неизвестный поэт, пришедший в разрушенный войной город. Произведение продолжает традицию апокалиптической городской поэзии, восходящей к В. Брюсову и Э. Верхарну [Ljunggren 1995: 12]. В заключительных строках звучит внутренний порыв поэта к высказыванию, который резко контрастирует с враждебным звуковым фоном:

Так встречайте каждого поэта глумлением!

Ударьте его бичом!

Чтобы он принял песнь свою, как жертвоприношение,

В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!

[...]

Чтоб любовь свою, любовь вечную

Продавал, как блудница, под насмешки и плевки, –

А кругом бы хохотали, хохотали в упоении

Облеченные правом убийства добряки!

[Гуро 1914: 76]

В стихотворении повторяются слова, связанные с речью и звуком – хохотать, глумление, плевки, насмешка, смех. Они выражают не радость, а агрессивное, властное звуковое насилие, формируется «звуковая стена» угнетения. Смех и образы насмешливо-жесточких «праведников» обнажают узаконенное зло, прячущееся за личиной благочестия, а голос поэта может пробиться только через страдания и унижения, попадая в изоляцию «один голос против всех», становится символом жертвы.

Е. Гуро как единственная женщина среди рус-

ских футуристов проявляла особую чувствительность к теме женского безмолвия и угнетения. Проза «Так жизнь идет» – яркий пример: написанная в стиле потока сознания, она передает душевное и телесное блуждание по городу молодой девушки по имени Нелька. Пространство рассказа фрагментарно: уличная суэта чередуется с эпизодами домашнего насилия и навязчивыми репликами прохожих. Хрупкая внешность делает Нельку объектом нескончаемых взглядов, а ее стремление быть услышанной утопает в агрессивных звуках – ударах, криках, свисте, смехе. Связь между языком и властью в прозе Е. Гуро раскрыта особенно остро. Как подчеркивает Г. Кейзер, «угнетенных можно заставить замолчать, но невозможно угнетать их в полной тишине: порабощение всегда сопровождается шумом» [Keizer 2010: 111]. Мужской «звучащий верх» выражается в шумном принуждении: «Ее толкали вперед, как они считали нужным, звеня шпорами, а ее тусклые, чувственные слова бросали в ночную пыль улиц» [Гуро 1909: 58]. Мужчины окликают ее вымышленными именами – «Нелька, Мюзетка, Жюльетка!», будто отказывая ей в собственной личности. В тексте также неоднократно встречаются французские слова, используемые мужчинами для соблазнения, такие как «ici», «Oh! reveille toi, ma mignonne!», будто бы галантные, но звучат как вульгарные соблазны. Сквозь почти исчезающие монологи Нельки Е. Гуро раскрывает горькую правду: мужчины из высшего общества «совладали и с камнем, и с хорошей блестящей медью» [Там же: 58]. Голос Нельки в конце концов был заглушен этим непреодолимым шумом, к финалу ее голос исчезает: «Она теперь не могла бы совершенно собрать мысли... Только тело нило» [Там же: 58]. Через почти беззвучный образ девушки Е. Гуро показывает трагедию женщины, лишенной выбора и заглушенной шумом патриархального мира.

В поэзии Е. Гуро нарастает стремление к самовыражению тех, кто лишен голоса, и оно достигает кульминации в стихотворении «Говорил испуганный человек...» – одним из самых футуристических ее произведений. Городской ландшафт предстает как враждебный и деформирующий: «Ветер талое, серое небо рвал, / ветер по городу летал; / уничтожал тупики, стены. / Оставался талый с навозом снег / перемены.» [Гуро 1909: 160–161] – в этих образах ощущается отвращение к урбанизации и отчужденному индустриальному пространству. Стихотворение написано от первого лица и передает удушающее чувство «я», замкнутого в тесной комнате: «Раз я сидел один в пустой комнате, / шептал мрачно маятник. / Был я стянута мрачными мыслями, / словно удушенник» [Там же: 159]. Однако это состояние подавленности трансформируется в жажду перемен: «И я вдруг подумал: если перевернуть, / вверх ножками стулья и диваны, / кувырнуть часы?.. / Пришло б начало новой поры, / Открылись бы страны» [Там же: 160]. В самоаналитических размышлениях «я» гнетущее ощущение комнаты постепенно исчезает под влиянием призывов к сопротивлению, и в конце, по-

чти молитвенным тоном, «И я принял на веру; не боясь / глядел теперь / на замкнутый комнаты квадрат... / На мертвую дверь» [Там же: 160]. «Смерть» двери символизирует не просто конец старого порядка, но и внутреннее пробуждение. Голос «испуганного человека» становится выражением коллективного сопротивления: он больше не бормочет, а пророчествует.

В литературном мире Е. Гуро Арлекин предстает как маргинальный персонаж, находящийся на границе между реальностью и вымыслом, между речью и молчанием. Восходя к итальянской комедии дель арте, он традиционно изображается как ловкий слуга в пестром костюме, но в пьесе «Нищий Арлекин» образ трансформируется. Е. Гуро соединяет в нем черты Пьеро – трагического шута в белом, тоскующего по любви, – и самого Арлекина, что придает герою внутреннюю двойственность и драматизм. Первоначально гротескный и карикатурный персонаж постепенно превращается в противоречивую фигуру, в которой сочетаются страдание и ирония. В монологах перед прохожими он раскрывает свою уязвимость: «У меня печальное выразительное лицо» [Гуро 1909: 171]; «Мои бледные губы почти всегда сомкнуты» [Там же: 172]. Почти никто не относится к нему с сочувствием – за исключением нескольких детей, пытающихся открыть окно, чтобы он мог согреться, и одной учительницы, проявившей сострадание к его судьбе. Остальные прохожие ведут себя пренебрежительно: приказывают, насмеваются, издеваются. «Танцуй. Раз Арлекин, то давай представление» [Там же: 187]; «Вы устарели, Арлекин» [Там же: 186]; «Его бледность прямо развратна. Такой бледности стыдятся» [Там же: 187]. На протяжении пьесы Арлекин то появляется, то исчезает и в финале окончательно растворяется в холодной петербургской ночи. Через этого вымышленного персонажа Е. Гуро выражает горе и страдания маленьких людей в этом странном и причудливом городе: «На земле было столько простуженных и веселых карнавалов» [Там же: 172–173]. Под маской шута скрыта глубокая скорбь, а «Музыка к Арлекину» становится элегией безмолвных и забытых.

Литературные произведения Е. Гуро нередко соединяют в себе черты как лирики, так и повествования. Идентичность рассказчика в ее текстах остается преднамеренно неопределенной: в ней можно различить автобиографические черты самой поэтессы, а также наивность и чистоту детского восприятия, за которыми скрывается глубокое сочувствие миру. Нарратив свободно колеблется между регистрами – от третьего лица к первому через местоимение «я», а иногда и ко второму, тем самым вовлекая читателя как соучастника. Возникает впечатление многоголосия, как будто мы физически ощущаем присутствие говорящих. Е. Гуро внимательна не только к человеческим голосам, но и к «голосам» нечеловеческих существ. Ее искусство, по ее словам, стремится доказать, что «многие предметы не так ничтожны, но прекрасны и одушевлены жизнью, в них скрытой» [Гуро 1993: 260]. Шепот и молчание самых разных животных и

растений становятся привычными мотивами ее поэтики. Так, в «Стихотворениях в прозе» рождь внезапно «зашептала таинственным, колючим, зловещим шепотом...» [Там же: 258], а в прозаическом тексте «Домашние» «огромные елки разговаривали, но за шумом сплошной воды их не было слышно» [Гуро 1909: 123]. В коротком стихотворении «Звонят кузнечики», дополняющем «Осенний сон», Е. Гуро проецирует себя на осенних кузнечиков, которым осталось жить недолго: «Звени, звени, моя осень, / Звени, мой солнечный свет. / Я знаю, почему мое сердце слабеет, – / Но его конец не страшен...» [Гуро 1912: 57]. Здесь поэтесса сливается с природным образом, утверждая интимную и гармоничную связь с живым миром.

Не только живые существа, но и «неодушевленные» предметы наделены голосом в произведениях Е. Гуро. Как отмечал А. К. Закржевский, «Умела сливаться с никому не ведомой душой мебели, пустых, старинных комнат, детских и улиц, предметы оживали под ее пером, перешептывались, сквозили темной своей жизнью...» [Закржевский 1914: 140]. В прозе «Да, будет» молчание домашнего обихода наполнено значением: «Комод и кресло видят за пределы мира. Иначе они не обладали бы таким величием молчания и созерцанья» [Гуро 1909: 70]. В понимании Е. Гуро безмолвие предметов не означает безжизненную тишину, их молчание, вопреки отсутствию слов, может оказаться более выразительным, чем речь. В стихотворении «Выздоровление» оно приобретает телесную плотность: «Сон, – колодцев бездонных ряд, / и осязая молчание буфета и печки час за часом» [Гуро 1993: 249]. Поэтесса наделяет бытовые предметы чувственным бытием и трансформирует тишину в осязаемое существо, делая беззвучие формой выразительного высказывания.

В своих произведениях Е. Гуро часто вставляет в повседневные диалоги персонажей звукоподражательные рефрены, создавая многослойную структуру «звук в звуке», что позволяет достичь некой гармонии и резонанса между человеческими и нечеловеческими звуками. Особенно ярко это проявляется в рассказе «Порыв», который В. Ф. Марков назвал «лучшим рассказом в “Шарманке”» [Марков 2017: 21]. Произведение построено на диалогах двух увлеченных писательством женщин, Эммы и Эвы, и фрагментарно раскрывает необычную картину сельской жизни, в том числе индивидуальное восприятие звуков природы:

«Эва, ты спишь?» Нет еще. «Что это я слышу, за окном шуршат большие крылья?» – Это может быть лес шумит, а может быть Это вечность летает вокруг большой летучей мышью, т. к. мы живем теперь в ней, Эмма». –

Но нет, постой, ведь бывает-же разлука, существуют слова разлуки, концы?.. – «Их не бывает Эмма! Разлуки только там, где люди верят в разлуки. Слышишь, как пахнет сосной деревянный пол, до чего глубоко. Разве это не – вечно?..» [Гуро 1909: 88–89].

В темноте слух становится главным каналом восприятия, и Е. Гуро делает звуки природы выразителями внутреннего мира героинь. Шелест ли-

стве рождает образ «крыльев», превращающийся в символ «вечности», а деревянный пол как преобразованная природа «говорит» запахом и включается в акустическое пространство. Даже пассивно измененные природные формы продолжают «звучать», утверждая неугасаемую жизнь.

Для Е. Гуро синестезия и олицетворение звуков – не просто стилистика, а проявление ее глубокой веры: «Нет места во вселенной, где бы не было Духа» [Гуро 1988: 143]. Звуки в ее произведениях указывают на особое космическое мироощущение – «одухотворенность всего сущего». М. В. Матюшин подчеркивал эту цельность восприятия: «Я еще никогда не видел такого полного соединения творящего с наблюдаемым. В ее лице был вихрь напряжения, оно сияло чистотой отданности искусству» [Матюшин 2011: 63]. В ее художественном мире автор и изображаемое сливаются: голос становится дыханием ветра, ритмом колышущихся сосен или интонацией детской речи. Звук стирает границы между человеком, природой и вещью, объединяя их в единый резонанс. Даже молчание у Е. Гуро звучит как внутренний голос, улавливающий неслышимое и связывающий души людей, животных, растений и предметов.

Заключение

На рубеже XX века, в эпоху поисков «синтеза искусств» и интенсивного взаимодействия различных направлений модернизма, творчество Елены

Гуро демонстрирует глубокую интеграцию литературы с другими видами искусства. Звук у Е. Гуро выходит далеко за пределы простого стилистического приема. Ее акустические образы воплощают авангардное стремление к обновлению художественного языка, к созданию новых форм восприятия и коммуникации. Ее тексты насыщены музыкальностью, близкой к принципам симфонического мышления, и создают сложные эстетические переживания на пересечении слова, музыки и визуального искусства. Особое внимание она уделяет звуковым ландшафтам города и природы, формируя образ мира как одухотворенного целого. Через звук и голос ее тексты раскрывают пространство внутренней субъективности, где даже самые незаметные или маргинализированные фигуры обретают право быть услышанными.

С детской интуицией Е. Гуро прислушивается к самым первозданным голосам мира и неизменно обращается ко всему живому с материнской преданностью. В дневнике она писала: «Как будто автор стал матерью всех вещей и любит их материнской и гордой любовью...» [Гуро 1988: 44]. Хотя ей не довелось воспитать собственных детей, ее любовь трансформируется в универсальную заботу обо всем сущем. Слух становится для нее привилегированным каналом постижения вселенной, а синестезия и олицетворение звуков выражают веру в одухотворенность бытия. Именно этот резонанс рождает ее неповторимую «струну женственного».

Источники

- Гуро, Е. Г. Город / Е. Г. Гуро // Рыкающий Парнас. – Санкт-Петербург : Журавль, 1914. – С. 75–77.
 Гуро, Е. Г. Небесные верблюжата, Бедный рыцарь, Стихи и проза / Е. Г. Гуро. – Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского университета, 1993. – 288 с.
 Гуро, Е. Г. Осенний сон / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург : Типография «Сириус», 1912. – 57 с.
 Гуро, Е. Г. Финляндия / Е. Г. Гуро // Трое. – Санкт-Петербург : Журавль, 1913. – С. 73–74.
 Гуро, Е. Г. Шарманка / Е. Г. Гуро. – Санкт-Петербург : Журавль, 1909. – 218 с.
 Guro, E. Elena Guro: Selected Prose and Poetry / E. Guro ; ed. by A. Ljunggren, N. A. Nilsson. – Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1988. – 214 p.
 Guro, E. Улица / E. Guro // Elena Guro: Selected Writings from the Archives / ed. by A. Ljunggren, N. Gourianova. – Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1995. – P. 38–41.

Литература

- Белый, А. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации / А. Белый. – Москва : Советский писатель, 1988. – 832 с.
 Бирюков, С. Е. Амплитуда авангарда / С. Е. Бирюков. – Москва : Совпадение, 2014. – 400 с. – EDN HFYSWW.
 Брюсов, В. Я. Собрание сочинений : в 7 томах. Т. 6. Статьи и рецензии. Далекие и близкие / В. Я. Брюсов. – Москва : Художественная литература, 1975. – 720 с.
 Бурлюк, Д. Д. Краткие воспоминания о Елене Гуро (1877–1913) / Д. Д. Бурлюк // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: выставка в галерее Гмуржинска. Кельн 1999–2000 / ред. А. В. Повелихина. – Москва : RA, 2000. – С. 41–42.
 Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард XX века / И. Е. Васильев. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2000. – 320 с.
 Гете, И. В. фон. Ты знаешь край, где мирт и лавр растет... / И. В. фон Гете ; пер. с нем. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем : в 6 томах. Т. 2. Стихотворения, 1850–1873. – Москва : Издательский центр «Классика», 2003. – С. 45.
 Закржевский, А. К. Рыцари безумия (Футуристы) / А. К. Закржевский. – Киев : Типография АО «Петр Барский в Киеве», 1914. – 163 с.
 Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3-х томах. Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 478 с.

- Мандельштам, О. Э. Шум времени / О. Э. Мандельштам. – Ленинград : Время, 1925. – 101 с.
- Марков, В. Ф. История русского футуризма / В. Ф. Марков ; пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. – 440 с.
- Матюшин, М. В. Русские кубофутуристы / М. В. Матюшин // Харджиев Н. И. Статьи об Авангарде : в 2-х томах. Т. 1. – Москва : РА, 1997. – С. 149–171.
- Матюшин, М. В. Творческий путь художника / М. В. Матюшин. – Москва : Музей органической культуры, 2011. – 408 с.
- Мюллер, В. Шарманщик / В. Мюллер ; пер. с нем. И. Ф. Анненский // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. – Ленинград : Советский писатель, 1990. – С. 225–226.
- Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – Москва : Издательство «Музыка», 1984. – 400 с.
- Терехина, В. Н. «Только мы – лицо нашего времени...» / В. Н. Терехина // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – Санкт-Петербург : ООО «Полиграф», 2009. – С. 3–51.
- Jensen, K. B. Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro / K. B. Jensen. – Arcona : Arhus, 1977. – 203 p.
- Keizer, G. The Unwanted Sound of Everything We Want: A Book About Noise / G. Keizer. – New York : PublicAffairs, 2010. – 400 p.
- Ljunggren, A. Introduction I: Elena Guro's Literary Prehistory / A. Ljunggren // Elena Guro: Selected Writings from the Archives / ed. By A. Ljunggren, N. Gourianova. – Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1995. – P. 11–17.
- Schafer, M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / M. Schafer. – Rochester : Destiny Books, 1994. – 301 p.
- Wünsche, I. The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles / I. Wünsche. – London : Routledge, 2018. – 254 p.

References

- Belyy, A. (1988). Problemy tvorchestva. Stat'i. Vospominaniya. Publikatsii = Problems of creativity: Articles, memoirs, publications. Moscow: Soviet writer Publishing House, 832 p.
- Biryukov, S. E. (2014). Amplituda avangarda = The Amplitude of the avant-garde. Moscow: Coincidence Publishing House, 400 p. EDN HFYSWW.
- Bryusov, V. Ya. (1975). Sobranie sochineniy: v 7 tomakh. T. 6. Stat'i i retsenzii. Dalekiye i blizkiye = Collected works: in 7 vols. Vol. 6. Articles and reviews. Far and near. Moscow: Fiction Publishing House, 720 p.
- Burlyuk, D. D. (2000). Kratkie vospominaniya o Elene Guro (1877–1913) = Brief Memories of Elena Guro (1877–1913). *Organics. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-garde of the 20th Century: Exhibition at the Zhmurzhynska Gallery. Cologne 1999–2000*, 41–42. Moscow: RA Publishing House.
- Goethe, J. W. von. (2003). Ty znayesh' kray, gde mirt i lavr rastet... = Do you know the land where the myrtle and laurel grow... Tyutchev F. I. *Complete Works and Letters: in 6 vols. Vol. 2. Poems, 1850–1873*, 45. Moscow: Publishing center "Classic".
- Jensen, K. B. (1977). Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro. Arcona: Arhus, 203 p.
- Keizer, G. (2010). The Unwanted Sound of Everything We Want: A Book About Noise. New York: PublicAffairs, 400 p.
- Ljunggren, A. (1995). Introduction I: Elena Guro's Literary Prehistory. *Elena Guro: Selected Writings from the Archives*, 11–17. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lotman, Yu. M. (1992). Izbrannyye stat'i: v 3-kh tomakh. T. 2: Stat'i po istorii russkoy literatury XVIII – pervoy poloviny XIX veka = Selected articles: in 3 vols. Vol. 2: Articles on the history of Russian literature of the 18th and first half of the 19th century. Tallinn: Aleksandra, 478 p.
- Mandelstam, O. E. (1925). Shum vremeni = The noise of time. Leningrad: Vremya, 101 p.
- Markov, V. F. (2017). Istoriya russkogo futurizma = Russian futurism: A History. Saint Petersburg: Aleteyya, 440 p.
- Matyushin, M. V. (1997). Russkie kubofuturisty = Russian cubo-futurists. *Khardzhiev N. I. Articles about the Avant-garde: in 2 vols. Vol. 1*, 149–171. Moscow: RA Publishing House.
- Matyushin, M. V. (2011). Tvorcheskii put' khudozhnika = The Creative path of an artist. Moscow: Museum of Organic Culture, 408 p.
- Müller, W. (1990). Sharmanshchik = The Hurdy-Gurdy Man. *Annensky I. F. Poems and Tragedies*, 225–226. Leningrad: Soviet writer Publishing House.
- Schafer, M. (1994). The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester: Destiny Books, 301 p.
- Sposobin, I. V. (1984). Muzykal'naya forma = Musical form. Moscow: Publishing House "Music", 400 p.
- Terekhina, V. N. (2009). «Tol'ko my – litso nashego vremeni...» = «Only we are the face of our time...». *Russian Futurism: Theory. Practice. Criticism. Memories*, 3–51. Saint Petersburg: Poligraf Publishing House.
- Vasilyev, I. E. (2000). Russkiy poeticheskiy avangard XX veka = Russian poetic avant-garde of the 20th century. Ekaterinburg: Ural University Publishing House, 320 p.
- Wünsche, I. (2018). The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. London: Routledge, 254 p.
- Zakrzhevsky, A. K. (1914). Rytsari bezumiya (Futuristy) = Knights of Madness (Futurists)]. Kiev: Printing house of JSC "Petr Barsky in Kiev", 163 p.

Данные об авторе

Ван Сыци – кандидат филологических наук, постдокторант, Шанхайский университет иностранных языков (Шанхай, Китайская Народная Республика).

Адрес: 200083, Китайская Народная Республика, г. Шанхай, ул. Далянь Западная, 550.

E-mail: wanglesheng1118@hotmail.com.

Дата поступления: 09.06.2025; дата публикации: 31.10.2025

Author's information

Wang Siqi – PhD in Philology, Postdoctoral Fellow, Shanghai International Studies University (Shanghai, People's Republic of China).

Date of receipt: 09.06.2025; date of publication: 31.10.2025