

ВЛИЯНИЕ ЕЛЕНА ГУРО НА ЕЕ СОВРЕМЕННИКОВ И НА ПОСЛЕДУЮЩЕЕ  
ПОКОЛЕНИЕ ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ

*Зоя Эндер*

**Н**едостаточно судить Гуро только по ее произведениям. Значение Елены Гуро может быть определено именно с учетом взаимного влияния и взаимосвязи с соратниками по кубофутуристическому движению,<sup>1</sup> Хлебниковым, Малевичем, Крученых, Каменским, Бурлюками и в особенности с ее мужем Михаилом Матюшиным. Кроме того, необходимо принять во внимание глубокое воздействие, которое оказала личность и творческая фигура Гуро на последующее поколение писателей и художников, в особенности на группу, руководимую Матюшиным в 20-е годы.

Для правильной, справедливой оценки вклада Гуро надо учесть не только ее связь с различными течениями: символизмом, импрессионизмом, футуризмом, признаки которых можно найти в ее произведениях, но и то, что ею было принято раньше других и чему она придала решающее значение — глубокое “пространственное” восприятие природы, которое привело к “расширенному смотрению”, “внутреннему взгляду”, “органической культуре” школы Матюшина, а затем к “космическому реализму” художника Бориса Эндера, развиваемого им в течение всей его творческой деятельности.

Дневники Эндера служат богатым источником для изучения и понимания философии Гуро и ее места в русском искусстве и литературе.<sup>2</sup> В 1947 г. Эндер написал в дневнике:

---

<sup>1</sup> Взаимосвязи Гуро и ее соратников кубофутуристов посвящена статья Эндер 1986.

<sup>2</sup> Ср. Эндер 1993: 317-347. Биографические сведения и библиография о художнике Борисе Эндере приведены на стр. 343-346.

Я люблю электрическую землю. Я ученик Елены Гуро, которая, как пророк, пришла раньше времени. Я ученик ее сподвижника Михаила Матюшина, который развернулся в годы советской власти в России и ближе к нашей эпохе, но по причине преждевременности идей остался “неизвестным художником”. Оба они незримыми щупальцами напали на течения волн на земле, которые надолго еще останутся недоступными рядовым передовикам среди людей.

Встреча Елены Гуро и Бориса Эндера произошла в 1911 г. В Эндере Гуро увидела олицетворение персонажа *Осеннего сна* и сделала множество портретов, хранящихся теперь в Пушкинском Доме и ставших иллюстрациями для ее произведений *Осенний сон*, *Небесные верблюжата*, а главное, *Бедный Рыцарь*. Об Эндере Гуро записала в своем дневнике (1988: 60). Молодой художник подавал, повидимому, большие надежды. В одном из своих писем Хлебников (1940: 340, 470) спрашивает о нем у Матюшина. Эндер в 1942 г. вспоминал: “...почти на мгновение встретился с мастерами жизни Гуро и Хлебниковым...”. В архиве Гуро в ЦГАЛИ хранится письмо Эндера 1912 года, которое он послал Матюшину, чтобы поблагодарить за присланную ему книгу *Осенний сон*. В 1948 г. Эндер записал в своем дневнике:

И я из Петербурга. Родился там. И меня коснулась нежной рукой белая ночь у лица. Я отправился к Гуро, чтобы родиться поэтом. Я тогда еще не знал, что буду работать красками. Я сидел очень скромный и заплетал у скатерти косички. А она под свернувшейся калачиком собачкой на картине Бурлюка спрашивала о чем-то не помню — понял только, что посвящаюсь. Как будто не я к ней пришел, а она явилась мне с благой вестью как архангел.

Все творчество Елены Гуро основывалось на глубокой, всеохватывающей связи с природой. По словам Матюшина, Гуро так любила природу, что сама уходила в нее. Путем постоянного наблюдения она сумела воплотить в своих вещах образ изменяемого, растущего и движущегося в природе. Гуро говорила: “Для искателей живут неведомые страны”. Матюшин отметил: “Тот кто полюбил, как Лена, почки, листики и всю движущуюся жизнь и увидел жизнь в камнях, не хочет и в будущем с этим расставаться”. Эндер назвал Гуро “человеком тончайшей и нежнейшей влюбленности в чудаков и всякие травинки” (21 апреля 1942). “Голосом неисчер-

паемой любви должно звучать произведение. Как будто автор стал матерью всех вещей и любит их материнской и гордой любовью”, записала Гуро в мае 1910 года. Так тема материнства у Гуро воплощается в чувстве глубокой любви ко всему живому. Эндер записал в дневнике 1957 года: “Бедный Рыцарь — это тема материнства. Высокое решение темы материнства в современности”.

Именно такая углубленная связь с природой, характерная для Гуро, непосредственно связана с системой “расширенного смотрения” Матюшина и со всей его последующей деятельностью по реализации принципа “пространственного реализма”. Матюшин так определил новое углубленное восприятие в своей статье *Опыт художника новой меры*:

Живая ткань самой природы, объясненная очертаниями начальных, далее все усложняющихся мер, служит подходом к идее нового пространства, показывая это развитие сознания во времени и пространстве от самого начала в постепенно разрастающейся сложности, разгорается от искорки зарождения в одно большое пламя жизни, движущееся и проходящее во всех условиях известных человеку пространственных мер, до замечающегося теперь нового восприятия жизни, дающего новые огромные возможности (Матюшин 1976: 186).

В живописной деятельности в период 1913-1916 годов, уже после смерти Гуро, Матюшин стремился углубить принцип пространственного восприятия по системе “расширенного смотрения”, “преодолевая ограниченность наблюдения случайно выхваченных изолированных вещей посредством уточнения и расширения возможностей зрительного восприятия — сравнение частей в оценке целого, привлечение памяти и знания в наблюдении, дополнение зрительного восприятия моментами осязания, слуха и т. п. <...> Вся дальнейшая работа в пейзаже этого периода ярко выражает борьбу за расширение видимого, через включение в сознание, как можно более полней, пространственной оценки всех получаемых впечатлений через осязание, слух, зрение, память и волю напряженно ищущего творческого организма”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> М. Эндер, Статья для каталога посмертной выставки работ М. В. Матюшина, 1934, ИРЛИ, фонд 656.

Идеи о пространственном восприятии природы, выработанные Матюшиным вместе с Гуро, отразились на его педагогической деятельности в мастерской “пространственного реализма” в государственных Свободных художественных мастерских (Академия Художеств) в 1918-1922 году. С этим периодом деятельности связан изобретенный Матюшиным термин “ЗОР — ВЕД” (“зрение - ведание”). После первой интуитивной фазы опытов, проводившихся в так называемой мастерской “пространственного реализма”, с марта 1923 года начинается научно-исследовательский период в экспериментах матюшинской группы. Это происходит в Музее Художественной культуры Петрограда, ставшем в октябре того же года Институтом Художественной культуры, а с марта 1925 года Государственным институтом художественной культуры (ГИНХУК). Помимо музея, в институте было пять научных отделов: Малевич руководил Отделом живописной культуры, в котором разрабатывал теорию прибавочного элемента в живописи,<sup>4</sup> Матюшин вместе со своими учениками вел исследовательскую и живописную деятельность в Отделе органической культуры, Татлин занимался дизайном и руководил Отделом материальной культуры. Отделом общей идеологии искусства сначала руководил Филонов, а позднее Пунин, который занимался теорией искусства и искусствоведением. Художник Мансуров руководил экспериментальным отделом. Кроме того, некоторое время работала фонологическая лаборатория, которой руководил поэт Игорь Терентьев, где ставился вопрос о сотрудничестве художников с поэтами “обэриутами”.

По утверждению Е. Ковтуна (1988: 15-16), ГИНХУК был первым в России и в мире исследовательским центром, изучавшим живое, современное искусство в его новых проявлениях. В записной книжке, хранящейся в частном архиве в Петербурге, осенью 1923 г. Малевичем так определена деятельность ГИНХУКа:

Что исследуется? Художественная культура. Противопостав-

---

<sup>4</sup> Исследование К. Малевича *Введение в теорию прибавочного элемента в живописи*, подготовленное в 1925 году для сборника ГИНХУКа, но оставшееся в гранках, легло в основу книги Малевича *Die gegenstandslose Welt (Беспредметный мир)*, изданной в школе Bauhaus в 1927 году.

ляя научный подход и метод основам “вкусным”, нравится — не нравится — мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, на его место появляется ученый-художник... Усмотрев еще в юношестве, что все научные отделения и факультеты — результаты изучения высшей школы — природы, она стала моей высшей школой, которую еще не окончил.

Матюшин стремился развить в своих учениках способность углубленного восприятия природы, основанного на развитии всех органов чувств, от слуха до зрения. По программе, написанной Матюшиным, Отдел органической культуры должен был заниматься развитием всего организма художников путем “интенсивной тренировки всех органов чувств” с тем, чтобы подготовить предпосылки для нового сознания (ср. Повелихина 1993: 55-63; Ковтун 1993: 69-71). Эта программа, связанная с идеями теософа Успенского о развитии человека, имела своей целью проведение опытов, непосредственно связанных с проблемами искусства. Надо отметить, что проблемы, поставленные группой Матюшина, помимо терминологии, были общими для большей части авангардного искусства. Об “органической культуре” находим обширный материал в архиве Бориса Эндера. В своем дневнике он записал 25 марта 1923 года:

Наша группа стоит на краю всего прошлого и далеко смотрит в будущее. Для нас будущее такая реальность как и прошлое. Для нас будущее и прошлое вместе есть настоящее. Без будущего человечество потеряло бы свое равновесие. Люди называли прежде свое будущее богом. Теперь мы видим его в нашем теле. Мы знаем, что ничего не будет кроме того, что есть. Дух для нас не загадка, а преобразившееся тело, потому в нашей работе мы прежде всего обращаемся к нашему организму и сколько успеваем открыть его, столько после проявляем себя в искусстве.

Развивая наш организм, нам естественно пришлось обратиться к отдельным органам — глазу, уху, и мы работаем в цвете и звуке, а также к собирающим тело мозгу и осязанию кожи.

Мы расщепляем настоящее окружающее отчасти опытом прошлого, отчасти чутьем будущего, чтобы найти другую слитность. Мы развиваем наш организм к духу или строим наше духовное тело тем, что учимся различать, делить в цвете, звуке, мысли ощупью. Мы стараемся различить междуцветья и междузвучья и межощупья.

А найдя другие кирпичики, мы можем иначе строить ближе к строению нашего организма.

О глазе, слухе, мысли, ощупи, берущихся в цельности.

Одним из первых людей, взявших твердо путь бесповоротный на тело духа, была Лена — так я называю близкую нам Елену Гуро.

“Органическая культура” должна была вызвать феномен синестезии в лабораторных условиях и поставить его на службу искусству. Вопрос о *взаимоотношении звука и цвета* не мог не интересовать художника и музыканта Матюшина,<sup>5</sup> как уже раньше интересовал Кандинского и Скрябина.

Отсюда должен был родиться синтез всех видов искусства. Такое синтетическое искусство нашло свое осуществление в студии Матюшина, где помимо живописи, занимались музыкой и организовывали театральные спектакли. Интересно отметить, что в этот период возникла Коммуна имени Елены Гуро. Драмы и проза Гуро становились материалом для спектаклей нового типа, где звуки и движущиеся формы в различных местах зала должны были дать зрителю пространственное восприятие.<sup>6</sup>

В программу исследований, в частности, входила проблема “участия слуха в исследовании формы и цвета. Изучение линейного, плоскостного и пространственного звука с помощью специальных моделей одновременно со зрительными впечатлениями”, по докладу Матюшина 1924 года. Эксперименты в этой области дали возможность установить прямое отношение между высотой звука и яркостью цвета. В матюшинской группе созрело убеждение о возможности создания живописных эквивалентов звуков: “Можно уловить на плоскость звучание — это дает интересный рисунок” (из записной книжки Марии Эндер). Уже к 1921 г. относятся наброски Бориса Эндера по *звукошуму*.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Музыкальная деятельность Матюшина была тоже непосредственно связана с творчеством Гуро: его пьеса *Арлекин* к стихам Гуро, напечатанная в *Шарманке* (1909), пьесы *Осенний сон* и *Дон-Кихот*, полностью изданные в 1915 году.

<sup>6</sup> Подробное описание театральных спектаклей матюшинской группы содержится в неопубликованных воспоминаниях Матюшина.

<sup>7</sup> *Звукошум*, как и *зорвед* — это неологизмы, созданные группой Матюшина для выражения смысла их поисков. Находим надпись *звукошум I*, на-

Среди архивных материалов Матюшина (1991: 199-203), представленных на выставке *Художник М. В. Матюшин и его школа*, организованной в Ленинграде летом 1990 года Государственным музеем истории Ленинграда и Государственным Русским музеем, а затем на выставке в Карлсруэ в 1991 году, представляют большой интерес его зарисовки 1927 года опыта реакции четырех цветов (зеленый, синий, красный, желтый) на разные звуки (скрипки, виолончели, контрабаса). Опыты воздействия звукошума на экран, например, синего цвета приводили его к следующим наблюдениям: “тот же экран (синий) изменился от высокого звукошума, стал светло голубосиреневым” или “тот же экран изменился от низкого звукошума и стал темнофиолетовым” (5 октября 1926 года).

Матюшин и его сотрудники стремились установить реакции в наблюдателе путем конкретных опытов и в то же время воспользоваться этими опытами, чтобы повысить чувствительность наблюдателя для дальнейшего развития его художественных возможностей. Опыты по *цвету и форме* проводились с помощью плоских и объемных геометрических фигур, цветных и серых, на фоне тоже цветном или сером. Опыты состояли в наблюдении этих форм, отдельно или парами, при различных сочетаниях между ними и фонами, на разных расстояниях и потому под разными углами зрения. Результаты наблюдений обобщались затем в закономерности и изображались на таблицах. Некоторые из этих таблиц, вывезенные Малевичем в Германию в 1927 г., находятся в Музее Стеделик в Амстердаме.<sup>8</sup>

В центре внимания исследователей был поставлен вопрос о *дополнительных цветах*, которые проявляются при субъек-

---

писанную рукой Бориса Эндера на одном из набросков вместе с датой *11 ноября 21*. На другом рисунке его же рукой поставлена дата *17 ноября*. Эти рисунки воспроизведены в каталоге *Die Kunstisten in Russland. The Isms of Art in Russia 1907-30*, (Galerie Gmurzynska, Köln 1977: 125-126). Однако они ошибочно приписываются руке Матюшина, о чем мною было сразу сообщено госпоже Гмуржинской. В настоящее время эти рисунки находятся в собрании Ludwig и воспроизведены в каталоге *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert* (Köln 1994: 168-169), попрежнему с ошибочным указанием авторства.

<sup>8</sup> Andersen 1970. Таблицы опубликованы впервые в цвете в книге *Art et Poésie russes* 1979: 243-247.

тивной реакции наблюдателя при продолжительном зрительном стимуле от реального цвета предметов. Было замечено, что отдельные реальные цвета, наблюдаемые вблизи, мутнели от появления дополнительных тонов, но это явление исчезало при расширении поля зрения. Было даже рассчитано, что степень чистоты цвета в живописи импрессионистов соответствовала зрительному углу в  $30^\circ$ . В мастерской Отдела органической культуры стремились расширить зрительное поле до  $120^\circ$  и изучить дополнительные цвета, возникающие при сочетании двух цветных фигур, расположенных на краях зрительного поля. Кроме того, было принято во внимание *изменение дополнительного цвета во времени*. Было установлено, что такой цвет сужался и концентрировался в то время, как в освободившемся пространстве возникал третий цвет. С помощью крутящихся моделей были проведены наблюдения цвета в движении и было отмечено явное усиление хроматической энергии, благодаря которому свойства дополнительных цветов становились более явными. Для живописи главным результатом этих опытов было определение свойств так называемого “третьего элемента” цветовых сочетаний, то-есть такого цвета, который связывает цвет предмета и цвет среды, усиливая или ослабляя их.

*Опыты над формой* касались искривления простейших формовых элементов, возникавшего при расширенном смотре. В кривых линиях появлялись грани, а в прямых линиях — изгибы. Матюшин вывел из этого в 1924 году закономерность дополнительных форм по аналогии с явлением дополнительного цвета, назвав ее законом одновременного контраста в форме.<sup>9</sup> Было установлено, что наблюдаемым элементарным “основным” формам соответствуют возникающие контрастные “дополнительные формы” — прямой соответствует кривая, квадрату — круг, кубу — сфера.

Кроме того, велись опыты о *взаимоотношении формы и цвета*. Было замечено, что “каждый цвет имеет свою форму”: круг сужается горизонтально, если он красный, и вертикально, если он желтый, становится шестиугольником, если зеленый, и пятиугольником, если синий или фиолетовый, в то

---

<sup>9</sup> Мария Эндер, *О дополнительной форме*. Доклад, прочитанный в ноябре 1927 года в ГИИИ, ИРЛИ, фонд 626.



время как остается регулярным, если он оранжевый.<sup>10</sup> Было установлено, что если смотреть некоторое время на фигуру определенной формы, при перемещении взгляда на нейтральное поле видна не просто аналогичная фигура дополнительного цвета, а фигура, искаженная по закономерности этого дополнительного цвета.

Наконец, самой передовой областью исследований Отдела органической культуры было *изучение деятельности мозговых центров зрения*. Речь шла о том, чтобы выяснить деятельность “внутреннего глаза”, который был в центре теоретических рассуждений Матюшина уже с тех пор, когда он под влиянием Успенского стал вместе с Еленой Гуро заниматься проблематикой, связанной с “четвертым измерением”.

В соответствующем секторе Отдела органической культуры, руководимом Борисом Эндером, экспериментировалась возможность восприятия различных световых форм без участия глаз. Вплоть до середины 1924 г. в основном испытывалась возможность *восприятия затылком*.<sup>11</sup> Затем интерес Матюшина перешел к систематическому определению чувствительности других частей головы. Тем временем Эндер занялся опытами в области *наблюдения природы с завязанными глазами*. Опыты проводились следующим образом: примерно за полкилометра от места наблюдения Эндеру завязывались глаза платком, так чтобы сетчатка была полностью изолирована. Затем его отводили в незнакомое место, и там он оставался на полчаса, записывая непрерывно впечатления от наблюдений. Потом еще полчаса он описывал место с открытыми глазами. Благодаря этим опытам, Эндер пришел к заключению, что видимое может быть изображено художником только с учетом того, что воспринимается без участия прямого зрения.

Через много лет Борис Эндер вспоминал в своем дневнике о матюшинских экспериментах по восприятию затылком в 1919-20 гг., о своих наблюдениях с завязанными глазами в

---

<sup>10</sup> Борис Эндер, *Объяснения в зале экспозиции Отдела органической культуры* (17 июня 1926 года).

<sup>11</sup> Борис Эндер, *Материалы к исследованию физиологии “дополнительного смотрения”* (дневник опытов описания местности с повязкой на глазах) 1924-1925, Ленинград.

1925 году, о своей работе над движением человека в природе и о дальнейшем пути к “космическому реализму”, называя Матюшина “одним из первых зачинателей”.

В связи с вопросом о влиянии, которое оказало творчество Елены Гуро на последующее поколение художников и писателей, надо напомнить об опытах Бориса Эндера в области заумного стихосложения по принципу, примененному Гуро в ее экспериментах самого позднего периода (Эндер 1991: 355-389). Почти сразу после опытов по заумному стихосложению, проводимых с учетом живописного и музыкального решения, Эндер сотрудничает в 1923 г. с Туфановым в подготовке книги *К зауми. Стихи и исследования согласных фонем*, делает обложку и таблицу *речезвуков* с пояснительной запиской, в которой отмечает, что “цель таблицы — ориентироваться в звуках речи в отношении к цвету и форме” (Туфанов 1924: 46). Надо отметить несомненное влияние, которое Гуро оказала на Туфанова, как и на поэтов обэриутов Введенского и Хармса.

Туфанов в своей книге *К зауми* останавливается на “расширенном смотреии” у поэтов и художников (1924: 7). Его теоретические рассуждения о “зауми” имели целью доказать справедливость и право на существование особого лиризма, характеризующего деятельность художников и поэтов, предшественниками которых были Елена Гуро, Крученых и Хлебников, пришедших к зауми. Их творчество он связывает с той непосредственностью, которая есть в жизни самой природы:

...и сама природа проявляет себя только “заумным” лиризмом. Она не думает, а поет себе просто: цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение... К такому же простому материалу за последние десятилетия идут и многие художники, которые, освободившись от предметности и образности, считают краску и звук (фонему) материалом нового искусства (Туфанов 1924: 8).

Во втором разделе книги, носящем название “Фонетическая музыка”, Туфанов поместил свое произведение под названием *Бедному рыцарю Елены Гуро*. Оно состоит из абстрактных фонем и написано латинскими буквами (1924: 30). В творчестве Туфанова находим многие из тех элементов, которые воздействовали на творчество Гуро (ср. Эндер 1986). Прежде всего, ритмы в народном творчестве — в конкретном

случае, Туфанов находит исходный момент для создания абстрактных фонем в народных частушках. Затем, внимание к звучанию иностранных языков — Туфанов анализирует примеры из английского, китайского и русского языков. Исходя из принципов зауми Елены Гуро, Крученых и Хлебникова, Туфанов развивает свою теорию о роли согласных фонем, основываясь на своеобразной психолингвистике.

О влиянии поэтики Гуро на Бориса Эндера можно судить по его записям и живописным работам. Эндер не только воспринял духовную сущность философии Гуро, но и воплотил в жизни и творчестве эти идеалы. “Основная моя сила в том, что могу взлететь без крыльев к цветистым облакам и потянуть за собой малодушных” (2 авг. 1947).

Дневники Эндера богаты не только воспоминаниями. Они раскрывают новый мир, пока еще мало изученный, связанный с деятельностью художника, который, следуя “лениному призыву”, посвятил все свое творчество осуществлению своих “пророческих” задач. Мнение Эндера о роли художника и поэта весьма близко к позиции Гуро: “Для того, чтобы творить, надо развивать в себе пророческий дар” (14 марта 1957). В 1922 г. он пишет: “Заповедь любить друг друга собирает людей в тело земли” (24 февр.) и “Я не лучше других людей. Но жду быть светом людям от семени, брошенном человеком в 1911 году на мою почву...” (29 июля).

О том, как высоко оценивал Эндер вклад Гуро в современное искусство, можно судить по следующему его высказыванию в полемике с идеологическими установками того времени:

Мы никогда не пойдем друг друга, если по-разному будем относиться к достижениям художников первой половины века. Одни из нас видят в них новый шаг к тому, что было сделано до нас, после которого отваживаются на следующий шаг, а другие хотят перескочить через новый шаг, миновать достижения, не заметив полвека труда у таких гигантов как французские художники Сезанн и Пикассо, и русские художники Гуро и Малевич (4 марта 1957).

Можно выразить уверенность в том, что вопрос о значении творчества Елены Гуро и о ее влиянии в дальнейшем найдет более глубокое освещение, когда станут доступными читателю ее произведения, по мере того, как они будут пе-

реиздаваться, а ее неопубликованные произведения, наконец, увидят свет.

Влияние Гуро на ее современников и на последующее поколение художников и писателей станет все более явным по мере того, как будет более углубленным ознакомление с творчеством ее последователей.

## ЛИТЕРАТУРА

Andersen T.

1970 Malevitch. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927. Stedelijk Museum, Amsterdam 1970.

*Art et Poésie russes*

1979 Art et Poésie russes. 1900-1930 Textes Choisis, Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne. Paris, Troels Andersen, 1979.

Guro E.

1988 Selected Prose and Poetry. Ed. A. Ljunggren & N. A. Nilsson. Stockholm 1988.

Ковтун Е.

1988 Пути русского авангарда. — В кн.: Советское искусство 20-30-х годов в Русском музее, Ленинград 1988.

1993 Третий путь в беспредметности. — В кн.: Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932, Москва 1993.

Матюшин М.

1976 Опыт художника новой меры. — В кн.: К истории русского авангарда, Stockholm 1976.

1991 Matjuschin und die Leningrader Avangarde. Karlsruhe 1991.

Повелихина А.

1993 Мир как органическое целое. — В кн.: Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932, Москва 1993.

Туфанов А.

1924 К зауми. Обложка и таблица речезвуков художника Б.Эндера. Издание автора, Петербург 1924.

Хлебников В.

1940 Неизданные произведения. Москва 1940.

Эндер З.

1986 Велимир Хлебников и Елена Гуро. — В кн.: В. Хлебников, Стихи. Поэмы. Проза, Нью-Йорк 1986.

1991 Эксперименты Б. Эндера в области заумного стихосложения. — В кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре, Берн 1991.

1993 Из рабочих дневников Б. Эндера. — Europa Orientalis XII (1993) 2.