

Д.Л. Шукуров

Иероглифическое слово в дискурсе ОБЭРИУ

Горит бессмыслицы звезда,
Она одна без дна.

Эти знаменитые строки из поэмы А.И.Введенского «Кругом возможно Бог» (<1931>), по предположению Л.Ф.Кациса и М.П.Одесского¹, восходят к «Вечернему размышлению о Божием величестве» М.В.Ломоносова:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Исследователи указывают также на правомерность ассоциации «иероглифической» формулы А.И.Введенского «беседа часов» и метафоры «глагол времен» из оды Г.Р.Державина «На смерть князя Мещерского». Я.С.Друскин справедливо отмечал, что «...поэзия и проза Введенского философская, в этом отношении он продолжает традицию русской литературы, начатую еще Державиным»². Полностью соглашаясь с этим определением, скорректируем его: все же не столько «философская», сколько «метафизическая» — если понимать метафизику как «символическую надмирную сферу, неподконтрольную "рацио"»³.

В процитированных строках из оды Ломоносова и в произведении Введенского речь идет о бездне как неисследимой глубине и/или обратной стороне смысла — не-сущем, т.е. *меоне*. Меон по происхождению — древнегреческая философская категория. Однако, начиная с эпохи Серебряного века и по сей день, этот универсальный термин используется еще и в качестве категориального понятия в эстетике и теории стиля⁴. Содер-

жательная емкость данного термина позволяет современной филологии освободиться от пут позитивистской лингвистической поэтики и выйти на просторы философской эстетики и герменевтики литературного текста. «Не понять непонятное как непонятное»⁵ — основополагающий принцип отношения Введенского к тексту — требует именно такого, герменевтического анализа. В противном случае, согласимся с А.Рымарем, «текст становится для нас лишь источником информации — о мотивах, аллитерациях и т.д., но перестает существовать в том качестве, которое, видимо, было наиболее важным для Введенского — в качестве средства, создающего условия для преодоления читателем и автором границ языкового мышления»⁶.

Знаменательный трактат Друскина «Звезда бессмыслицы» (название ассоциировано с указанным выше текстом Введенского) написан в 1970-е гг. и в течение многих лет был доступен только ограниченному числу исследователей, хотя в нем дан опыт ретроспективного осмысления творчества Введенского и других участников ОБЭРИУ. Как отмечает М.П.Одесский, в этот период у философа, возможно, под влиянием первых исследователей обэриутской традиции, близких московско-тартусской семиотической школе, возник новый интерес к иероглифу как знаку⁷. Сам термин «иероглиф» не использовался в отношении литературного текста в те годы, к нему редко прибегают и в современных исследованиях по поэтике. Н.И.Харджиев и Я.С.Друскин свидетельствовали: «термин ИЕРОГЛИФ не использовался в искусствоведении. По-видимому, это впервые осуществил Л.Липавский (из записей разговора о “чинарях”)⁸. «В этой перспективе, — подчеркивает М.П.Одесский, — обэриутский термин предстал небывалым опережением своего времени...»⁹.

У Друскина данный термин имеет достаточно широкое значение: обэриутским иероглифом может быть отдельное слово, необычное сочетание слов, мотив, сцена, диалог, произведение в целом («многоуровневый иероглиф»). Определяя цели своего трактата, он писал: «В этой работе я пытаюсь показать, как надо читать Введенского, чтобы услышать то, **что нельзя услышать ушам, понять умом**. Мы ищем душу или энтелехию бессмыслицы. Л.Липавский ввел термин для того, чего нельзя услышать

ушами, увидеть глазами, понять умом: ИЕРОГЛИФ. Иероглиф – некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением.

Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей.

Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное»¹⁰.

Таким образом, иероглиф выступает в этом определении как гилетический символ неизреченного или, иными словами, как оптико-геометрический принцип оформления бездонной глубины смысла – досмыслового меона – в аспекте *hyle*.

Используя категорию «гилетического», мы сознательно прибегли к терминологии А.Ф.Лосева, для которого *hyle* (др. греч. – земля, материя) есть определенный аспект слова, являющийся бесформенный или недооформленный, текуче изменяющийся смысл. Мы понимаем гилетический аспект слова применительно к релятивистской поэтике Серебряного века в качестве явленной возможности интенсификации дословесных энергий посредством актуализации алогического компонента в морфности стиля: «"невыразимое" создается при помощи давления на семантически явственное слово и высказывание в целом со стороны темнотных, доразумных энергий, находящихся воплощение в смутно структурированных формах. Бесспорно, эти формы есть не что иное, как выразительные компоненты стиля, взятые в качестве их докультурной (или непосредственно доязыковой) истории. Это – тоже меон, но, в отличие от его первичного лика, он сопряжен не столько с разрывностью и "пустотой" между словами, сколько с их морфностью, которая не доведена до ступени отчетливо данного смысла. На терми-

нологическом языке А.Ф.Лосева, это — *hyle, gile*¹¹. Всякая бесформенность смысла чревата его явленностью, но такой явленностью, которая выражается, согласно А.Ф.Лосеву, в «аспекте гилетического»¹². Фигурная выразительность алогического в гилетическом аспекте слова сохраняет в сокрытости его семантико-световую, логосную сущность, но являет миру ее таинственную неисследимость как иероглифическую тайнопись.

Однако, комментирует современный исследователь, из контекстуального употребления Друскиным термина выясняется, что «материальная» составляющая иероглифа в поэзии Введенского «материальна не более чем “предмет” у обэриутов»¹³. Здесь, конечно, имеется в виду «феноменологическое» состояние предмета, «очищенного от литературной и обиходной шелухи»¹⁴. Поэтическое слово должно предстать не в качестве иллюзорного символа, референциально связанного с мистической реальностью (символизм), не в качестве замкнутого и автономного (самовитого) звукосемантического комплекса с произвольно установленной референциальностью (футуризм) и не в качестве самодостаточного и многосоставного образа с произвольно исключенной референциальностью (имажинизм). Слово «реального искусства» предстает как эйдетически чистый предмет референциальности. Но сама означаемая предметность остается в сфере сокрытости. Становясь означаемым фигурно меняющегося смысла, слово расширяет референциальные параметры за счет усиления в своем составе гилетического компонента и таким образом обретает качество иероглифичности.

В известном литературно-критическом тексте Н.А.Заболоцкого «Мои возражения А.И.Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо»¹⁵ (1926) речь идет о *бессмыслице* как категории поэтики Введенского. Написан текст в форме полемического трактата, в котором поэт формулирует принципиальные, с его точки зрения, отличия своего понимания поэзии от той модели, которая складывается в творческой практике его друга.

Заболоцкий дает критическую характеристику основным категориям поэтики Введенского в строгой последовательности уровней: «Позвольте, поэт, возражать Вам в принципиальном

порядке — по следующим пунктам: а) бессмыслица как явление вне смысла; б) антифонетический принцип (специально: антиинтонация); с) композиция вещи; d) тематика»¹⁶.

а) «Бессмыслица как явление вне смысла»

Начинаются рассуждения с рассмотрения принципиально-го не только для поэтики ОБЭРИУ, но и всей предшествующей авангардной традиции вопроса о понимании экспериментального текста. Устанавливая значение термина «бессмыслица» по отношению к произведениям Введенского, Заболоцкий сразу выносит за скобки явления заумной поэзии, в которой исключено использование слова как лексически устойчивой единицы: «Ни одно слово, употребляющееся в разговорной речи, не может быть бессмысленным. Каждое слово, взятое отдельно, является носителем определенного смысла. <...> “Дыр бул щыл” — слова порядка зауми, они смысла не имеют. Вы, поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином *бессмыслица*»¹⁷.

Упоминание ставшего к этому времени уже знаковым обозначением всякого рода звукографической зауми известного крученыховского текста не содержит здесь ярко выраженной негативной оценки, но констатирует свершившийся факт: опыт заумной поэзии пережит, воспринят и оставлен современными «левыми» авторами в стороне. В Декларации ОБЭРИУ уже в достаточно резкой форме будет говориться о принципиальном отличии установок нового авангардного объединения от положений школы заумной поэзии: «Кто-то и посейчас величает нас “заумниками”. Трудно решить, что это такое, — сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка»¹⁸.

Современные исследователи часто пишут о том воздействии, которое оказала предшествующая авангардная традиция и, в частности, традиция зауми на творческие поиски обэриутов. Пожалуй, наиболее фундаментальным исследованием этого вопроса является выдающийся труд швейцарского ученого Ж.-Ф.Жаккара¹⁹. Действительно, Жаккар осветил до этого мало известные историко-литературные контексты взаимоотношений Д.И.Хармса, А.И.Введенского с представителями позднего футуризма А.В.Туфановым и И.Г.Терентьевым (в рамках деятельности группы «Орден заумников DSO» и Театра Дома печати) и указал факты влияния теории зауми на концепцию творчества ОБЭРИУ. Конечно, влияние традиции зауми в творчестве обэриутов бесспорно: элементы заумной поэзии встречаются в произведениях практически каждого из них²⁰. Однако эта традиция была, что тоже бесспорно, воспринята и творчески преодолена обэриутами. Д.И.Хармс в предисловии к несостоявшемуся сборнику стихов «Управление вещей» (1927) обращался к читателю: «<...> прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, прочти их, а потом меня вторично»²¹.

Таким образом, Заболоцкий в первой части письма к Введенскому фиксирует принципиально иное направление в развитии экспериментальной поэзии. А в процитированном выше фрагменте из Декларации ОБЭРИУ он окончательно резюмировал причину состоявшегося разрыва с традицией зауми: новые «левые» поэты отказываются превращать слово в «бессильного и бессмысленного ублюдка». Это заявление — лучшее свидетельство отношения обэриутов к зауми как поэтической программе творчества.

Однако вернемся к возражению Заболоцкого, изложенному в первой части послания. В чем оно заключается, если заумь категорически преодолена для обоих поэтов, даже если один из них выступает здесь в роли критика другого? Заведомо проводя границу между поэтикой Введенского и традицией зауми, автор послания, тем не менее, соотносит поэтическую систему своего друга с категорией бессмыслицы. Это не бессмыслица заумных звукосочетаний, отмечает он, но бессмыслица, появляющаяся в результате необычного, нарушающего логические связи сочетания слов: «Бессмыслица не оттого, что слова сами

по себе не имеют смысла (как у заумников. — *Д.Ш.*), а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера»²². До этого момента рассуждения Н.А.Заболоцкого прозрачны и исключительно точны, и с ними нельзя не согласиться. Но вот в ходе дальнейшего повествования, на наш взгляд, возникает серьезное теоретическое недоразумение. Заболоцкий объясняет алогические эффекты сочетания слов у Введенского тем, что особым образом используется прием метафоризации. Критикуя Введенского за бессмыслицу, он усматривает причины ее возникновения в нарушении логических связей между предметами, которым приписываются «необычайные качества и свойства» и «необычайные действия». Это, с его точки зрения, «есть линия метафоры». Действительно, метафора есть наделение предмета необычным качеством или свойством по сходству с каким-либо явлением. Однако алогизм текста отнюдь не исчерпывается его метафоризмом. А метафора не есть только отсутствие правильной логики в сочетаниях слов: «крайне усложненная метафора еще не бессмыслица»²³. «Всякая метафора, — пишет Заболоцкий, — пока она еще жива и нова, — алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное — что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки ее возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности (ассоциация по смежности есть принцип метонимии. — *Д.Ш.*). Но старая метафора легко стерлась — и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы ее переводите в некоторую самоценную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу свое возражение по этому поводу»²⁴. Это рассуждение в большей степени могло быть отнесено к поэтике имажинизма, чем Введенского. Дело в том, что метафора, которой Заболоцкий ошибочно приписывает свойство ассоциации по смежности, начинает свою жизнь *от*

предмета и вещи: онтологическая реальность для нее первична, хотя сама она является в результате образованием вторичного, «литературного» порядка. Предмет или вещь являются концептуальной основой метафоры. Метафорический троп начинается с движения словесных означающих в сторону *от* означаемой ими действительности (предмета или вещи). Метафора переносит словесные означающие в соответствии с определенным образным сходством на другие означаемые. Отсюда и традиционное определение метафоры: перенос наименования по сходству. Тот процесс, с которым мы встречаемся в поэтике Введенского и в целом обэриутов, есть по преимуществу обратное движение — от слова *к* предмету, точнее от алогического сочетания слов *к* означаемой парадоксальной реальности. Происходит своего рода «смещение» слова и обозначаемого им предмета — высвобождение означающего из-под власти означаемого и появление эффекта «семиотического молчания»²⁵ слова, становящегося иероглифическим или, если использовать термин Ж.Лакана, плавающим означающим: «В поэтике “семантической бессмыслицы” важно не то, как форма выражает содержание, как означающее привязано к означаемому, как слово отсылает к вещи, а то, до какой степени форма может *не* соответствовать содержанию, в какой мере означающее отвязано от своего означаемого, каким образом слово отсылает к отсутствию вещи»²⁶.

Если образную поэзию имажинизма можно сравнить с ребусом, всегда имеющим точное решение, то поэзия обэриутов сравнима с иероглифом, сохраняющим в потаенности сакральные смыслы. «Иероглифичность» как особое свойство обэриутской поэтики — предмет интересных исследовательских наблюдений А.Рымаря. Рассуждая о проблеме асемантического в поэтике Введенского, ученый отмечает: «Слово здесь становится не отражением мысли, а “погрешностью” по отношению к ней, не описанием реальности, а “иероглифом” — словом-вопросом, ответ на который не может быть дан языковым способом»²⁷.

Проблема бессмыслицы, как справедливо отмечает Заболоцкий, не заключается в отсутствии смысла у слова как такового. Каждое отдельное слово осмысленно, обладает значением, если только это не заумное звукосочетание. Бессмыслица

возникает в результате алогического *сочетания* слов. В обэриутском тексте происходит чисто логическое смещение лексического значения слов в процессе их необычного взаимодействия друг с другом посредством «столкновения словесных смыслов», согласно обэриутской Декларации. Данное выражение дважды встречается в названном тексте. Во-первых, в предваряющем персональные характеристики участников группы фрагменте, который характеризует общую эстетическую платформу поэтов ОБЭРИУ: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – *столкновение словесных смыслов* (выделено мною. – Д.Ш.) выражает этот предмет с точностью механики»²⁸. И, во-вторых, непосредственно в персональной характеристике концептуальных установок поэзии Введенского. Позволим себе процитировать ее без сокращений: «А.ВВЕДЕНСКИЙ (крайняя левая нашего объединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате – *видимость* бессмыслицы. Почему – *видимость*? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть *столкновение словесных смыслов* (выделено мною. – Д.Ш.). Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают»²⁹. Таким образом, в Декларации Заболоцкий либо смягчил формулировку, либо скорректировал свое представление относительно *бессмыслицы* Введенского, что не суть важно, т.к. нас не интересует в данном случае изменение его личного взгляда на проблему. Важно, что здесь результатом «столкновения словесных смыслов» выступает не бессмыслица, а «*видимость* бессмыслицы». То есть явно подразумевается, что за внешне бессмысленным сочетанием слов присутствует некий смысл. Собственно то, что Заболоцкий ошибочно называет в послании Введенскому метафорой, лишенной опоры и поэтому оборачивающейся «вымыслом, легендой, откровением», и есть результат необычного –

внешне бессмысленного, алогического сочетания слов. Но этот сокровенный, метафизический смысл, скрывающийся за «видимостью бессмыслицы», рождается, как нам представляется, отнюдь не столько по «линии метафоры».

Традиционная тропологическая конструкция в литературном произведении заключается в переносе или смещении лексического значения слов на основе сходства или смежности обозначаемых этими словами предметов или явлений. В любом традиционном тропе, как мы уже отмечали, первична онтологическая реальность. Одними из самых распространенных тропов являются метафора и метонимия. Разница между ними проявляется только в том, что метонимия не фиксирует очевидного, но незамеченного прежде сходства (как это происходит в метафоре), а основывается на контингентной данности онтологической ситуации сходства — ситуации смежного соположения вещей, предметов, явлений и соотнесенных с ними действий.

«Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением» (Заболоцкий) — так происходит потому, что слово в поэзии Введенского совсем не метафорично и не предполагает образного указания на некое устойчивое денотативное значение, но представляет метонимическое проявление парадоксов языковой реальности. Оно являет непосредственное выражение парадоксальной идеи, которую на постструктуралистском языке Ж.Деррида можно назвать *идеей отсутствующего смысла*³⁰. Это и становится поэтическим откровением текста. Поэтому метафорическая образность отнюдь не является критерием поэтичности в эстетике Введенского — для него важно, как отмечал Друскин, не столько «красиво — некрасиво», сколько «правильно — неправильно»³¹. «Слово в поэзии Введенского, — отмечает современный исследователь, — выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у Хлебникова, Мандельштама и др.), а как бы “вырезает” эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху. Принцип ассоциативности здесь не действует: слова соединяются друг с другом не посредством ассоциации, а посредством диссоциации, т.е. разложения, разобщения значений»³².

Следует уточнить значение термина «диссоциация», который представляет для нас методологический интерес. Поэтика ОБЭРИУ основывается, как было отмечено Заболоцким, на принципе «столкновения словесных смыслов», т.е. формируется посредством специфических сочетаний слов. Неслучайно в своем послании к Введенскому поэт сразу оговаривает этот момент, перенося рассмотрение эффекта бессмыслицы с отдельного слова или группы изолированных слов в «плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином *бессмыслица*». Как выясняется, в процессе этого «сцепления» или «сочетания» слов происходит та самая *диссоциация* значений, в результате которой появляются абсурдные смыслы.

Термин «диссоциация» в данном случае мы используем, имея в виду его непосредственное отношение к концепции «остранения» В.Б.Шкловского. А.А.Кобринский справедливо полагает, что Заболоцкий при описании поэтики ОБЭРИУ опирался на эту концепцию³³. Термин «остранение», обозначающий, как известно, разрушение стереотипности, заданности, инерционности восприятия слова, предположительно изобретен О.М.Бриком³⁴ и включен в активное употребление Шкловским. Как убедительно показывает современный филолог И.Ю.Светликова, сама концепция восходит к обширной психологической традиции конца XIX – начала XX в., в частности, к ассоцианистской теории (Т.Рибо, У.Джеймс), в которой ее коррелятом и является так называемая диссоциация, т.е. концепция расщепления ассоциаций³⁵. Таким образом, «столкновение словесных смыслов» можно понять именно в русле концепции диссоциации, которая, как нам представляется, более адекватна для описания обэриутской поэтики, чем концепция «остранения», приобретшая у формалистов самое широкое понимание. Однако подчеркнем, что диссоциация в нашем исследовании понимается вне контекста ассоцианистской теории, которая, притом что действительно повлияла на терминологию формализма, принадлежала к устаревшей в 1920-е гг. традиции психологической школы.

Термин «диссоциация» используется Р.О.Якобсоном («Новейшая русская поэзия») в значении «расщепление словесных элементов» и «не совпадает с психологической диссоциацией,

а обозначает скорее обеспечивающий ее языковой процесс»³⁶. Якобсон понимает ее как рассогласование и перераспределение элементов внутри слова («Мертвые аффиксы оживают»³⁷). Нас интересуют семантические связи между словами, и процесс рассогласования и перераспределения в сфере их значений. В этом ключе мы и будем понимать диссоциацию, именно как «столкновение словесных смыслов». Пожалуй, этим выражением Заболоцкому удалось как нельзя точно определить объединяющий всех обэриутов принцип. Необычное сочетание слов – характерный прием обэриутской поэтики.

в) «Антифонетический принцип (специально: антиинтонация)»

«Убиение фонетики» – так озаглавлена вторая часть послания Заболоцкого, которую процитируем полностью:

«Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женственные гласные служат лишь средством смягчения мужественным шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму. Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным. Анемичное лицо – Ваш трюк, поэт, но я принципиально против него возражаю»³⁸.

Речь идет о принципиальном отказе Введенского от инструментально-фонетического принципа организации поэтического текста. При создании произведения им не принимается во внимание, согласно Заболоцкому, система инструментовки гласных фонем (голосовая огласовка текста), слабо прописывается интонационный рисунок текста, и, наконец, в малой степени используются элементы ритмики и аллитерационные возможности стиха.

В качестве безусловного авторитета для обоих поэтов в послании фигурирует Хлебников, с которым Заболоцкий, тем не менее, заочно полемизирует. В хлебниковском проекте заумного языка согласные звуки рассматривались в качестве основных смысловоразличительных единиц в структуре слова («Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя»³⁹). Гласным звукам Хлебников уделял меньше внимания, отмечая при этом, что «гласные звуки менее изучены, чем согласные»⁴⁰. Заболоцким напротив особо подчеркивается значение гласных фонем в фонетической структуре текста («Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму»).

В истории древней письменности существует интересная аналогия такому пониманию звуков. Напомним принцип записи священного текста, сложившийся в архаической письменности древневосточных народов, в частности в древнееврейской письменности. Огласовка священного текста, т.е. его произнесение, была прерогативой жречества. В письменном тексте учитывались только буквы, обозначающие согласные. Для гласных звуков система письменных знаков огласовки возникла много позднее. (Это связано с древнейшим запретом на произнесение священного Имени Бога в ветхозаветной традиции и обусловило утрату правил его произнесения (Яхве, Иегова и т.д.)).

Таким образом, рассуждения Заболоцкого удивительно точно соответствуют древнейшим представлениям, согласно которым именно гласные звуки оживляют текст, озвучивают согласные живым произнесением слова. Заболоцкий, сознательно или нет, характеризует поэтическую практику Введенского как создание своего рода потаенного текста загробной молитвы, не ориентированной на произнесение в профаническом мире.

Со-гласная глухота стихов должна быть оживлена голосом жреца-демиурга — его гласом. Иероглиф живет в сакральном пространстве изображения. С этим должно согласиться. Однако каково его звучание?

Представляется, что произнесение молитвы или священного текста в ритуальной практике абсолютно лишено тех интонационных изысков и красот риторического стиля — повышений и понижений тона и т.п., которые свойственны ар-

тистическому исполнению произведений светской словесности. Так называемое выразительное чтение ориентировано на слушателя и выполняет функцию традиционной эмоционально-экспрессивной суггестии. Ритмико-интонационная структура подчинена здесь прагматике литературной коммуникации по линии автор (исполнитель, чтец) – читатель (слушатель, зритель) и формируется по законам исполнительского артистизма.

Произнесение сакрального текста обуславливается телеологией метафизического обращения к трансцендентному. Чтение молитвы ли, мантры ли, какого-либо заговора или заклинания есть акт метакоммуникации, который всегда апеллирует к высшим божественным (или демоническим) силам. Такое чтение заведомо лишено литературной выразительности и артистического эстетизма. Ритуальному чтению подобает быть моно-тонным (в буквальном смысле), т.к. оно призвано выразить единый тон обращающихся к божеству, общий ритм этого обращения как экзистенциальное напряжение соборно объединенных личностных переживаний адептов данного культа.

Метафизический текст всегда направлен в сторону трансцендентного Бога, обращение к которому конституируется в ритме непрерывного молитвенного призывания (в этом ключ к поэтике повторов и тавтологий у Введенского). «Однообразная интонация» – основной признак этой модели текстов. Поэтому «лицо стихотворения» и представляется Заболоцкому анемичным. Стихотворения Введенского невозможно читать с выразительной интонацией по той причине, что эту интонацию при всем желании нельзя угадать во внешне бессмысленном тексте: «Так называемая “выразительность” чтения, – отмечал Я.С.Друскин, – для вещей Введенского абсолютно противопоказана. В 1938 году Введенский учил Т.Липавскую читать его стихи. Он требовал чтения на одном “уровне голоса”, выделяя местоимения и повторяющиеся слова и немного понижая голос и замедляя к концу некоторых разделов, особенно же к концу всего стихотворения»⁴¹. Для такого текста возможна только однообразная интонация чтения, возводящая к дискурсу ритуального заговора, камлания или заклинания.

Таким образом, у Введенского, на наш взгляд, бессмыслица словесных сочетаний и алогизм семантических связей обусловлены интонационным дискурсом ритуального чтения-произнесения. Хотя, возможно, это был, по выражению Заболоцкого, только «трюк» поэта, стремившегося описать абсурдную логику *отсутствия присутствия смысла* (Ж.Деррида), которая всегда его интересовала. В ритме монотонного бормотания автора и метафизической болтовни персонажей проявляется «видимость бессмыслицы» как «мерцание» смысла.

Комментируя возражения Заболоцкого, Друскин подчеркивал, что у Введенского «...в самых “бессмысленных” стихах этого периода была закономерность и связь, но не чисто семантическая, а ритмически-интонационная, пересекавшаяся с семантической»⁴². Именно ритм и интонация, по мнению Друскина, в стихах Введенского определяли тему: «При этом не тема в обычном смысле определяла ритм и интонацию стихотворения, но ритм и интонация определяли тему»⁴³.

Заболоцкий в третьей и четвертой частях послания категорически отрицает наличие сюжетно-композиционной основы и тематического единства в произведениях Введенского. С точки зрения традиционного литературоведения это действительно так. Однако...

с) «Композиция вещи»

В этом пункте Заболоцкий начинает рассуждение с известной в теории литературы аналогии, уподобляющей литературное произведение архитектурному строению. Следует краткий экскурс в область развития и совершенствования архитектурно-строительных принципов: почти в конструктивистском ключе Заболоцкий растолковывает, что, несмотря на появление новых строительных материалов и использование бетонных конструкций взамен строений кирпичной кладки, принципы архитектуры не изменились. И те и другие здания должны возводиться на специальном каркасе, являющемся стержневой основой постройки, без которой, увы, строение не устоит. Также и литературное произведение распадается, если в

нем отсутствует сюжетно-композиционная основа – архитектурный стержень, удерживающий всю художественную конструкцию (при отсутствии сюжетной основы тематическое единство – последний гарант сохранения художественной целостности произведения, с точки зрения Заболоцкого):

«Строя свою вещь, <Вы> избегаете самого главного – сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта. Вы на ней поставили крест и ушли в мозаичную лепку оматериализованных метафорических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка»⁴⁴.

Аналогия интересная и очень продуктивная для наших исследовательских размышлений. Теория, уподобляющая принципы создания литературного текста архитектурным приемам, а само литературное произведение архитектурному строению, является достаточно древней и восходит к мировоззренческим основаниям так называемого органицизма в истории культуры. Согласно этой концепции, известной еще со времен античности, природа, вещи окружающего мира, произведения искусства и архитектуры и т.д. рассматриваются как органические явления, а вся вселенная – в качестве живого и одухотворенного организма (или изоморфной ему эманации). Органическая теория очень ярко проявилась и в средневековой христианской культуре, в которой развивались евангельские представления о человеческом теле как Храме, Церкви – Теле Христовом, Слове – Камне. В культуре ислама теменологизация литературного текста является распространенным явлением – о чем замечательно пишет современный ученый Ш.М.Шукуров⁴⁵. В контексте отечественной культуры трансформации этой концепции обнаруживаются в ряде «органических» литературных теорий XIX – начала XX в., анализу которых посвящено глубокое исследование В.П.Ракова⁴⁶. Акмеистическая поэтика начала XX в. часто обращалась к архитектурным аналогиям, а в одном из первых манифестов акмеизма («Утро акмеизма»), написанном О.Э.Мандельштамом, поэтическое творчество напрямую уподоблено зодчеству.

Заболоцкий, отстаивающий в обращении к Введенскому принцип архитектоничности художественного произведения, находится в русле указанной традиции, да и сам является предельно «архитектоничным» поэтом. Предмет его поэзии, как следует из автохарактеристики, составленной для Декларации ОБЭРИУ, «не дробится, но наоборот – сколачивается и уплотняется до отказа»⁴⁷. Иное дело – когда поэт Введенский «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. <...> разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности»⁴⁸. Таким образом, при отсутствии композиционных стержней, сохраняется художественная целостность произведения, его внутренняя телеология. На вопрос, почему происходит так, что при кажущейся очевидной бессмыслице и явной композиционной неустойчивости поэтического текста Введенского, «сработанного» в такой технологии, отсутствие смысла мнимо («видимость бессмыслицы»), Заболоцкий отвечает, апеллируя к «столкновению словесных смыслов»: «Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов»⁴⁹. То есть, иными словами, необходимо рассмотреть, что происходит в процессе, который мы обозначаем термином *диссоциация*.

Именно диссоциация является структурообразующим элементом в поэтике Введенского. Композиционно тексты поэта складываются не по архитектоническому принципу «тесноты» словесного ряда (Ю.Н. Тынянов) или, другими словами, смысловой сплошности эстетического высказывания, но по диссоциативному принципу, телеологически обуславливающему у Введенского *отсутствие присутствия смысла (nonsense)*, которое парадоксальным образом являет в произведении модус осмысленности. Модус осмысленности выступает скрепляющим единством внешне бессмысленного текста. А сюжет, композиция и тема переходят в разряд пародируемых элементов, либо исчезают вовсе. Традиционно обеспечивая целостность художественного произведения, эти элементы теперь представляют своеобразный дайджест логически незавершенных действий, абсурдных событий и отсутствующих смыслов. Композиционной осью произведений Введенского становится, по удачному

выражению Друскина, «скелет темы»⁵⁰. (Выражение, действительно, на редкость удачное, однако с его содержательным наполнением мы будем полемизировать.)

д) «Выбор темы»

Заболоцкий: «Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве — при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, — у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает свое фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли, — земля уходит из-под ног и трубит издали. А завтра мы проснемся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

— А старик-то был неправ»⁵¹.

Друскин называет тот период творчества Введенского, о котором идет речь, «атематическим». Анализируя позицию Заболоцкого по этому вопросу, мыслитель находит удачное выражение для обозначения эффекта отсутствующей темы в стихах Введенского: «Смена ритмов и интонаций создавала композицию всей вещи — абстрактную схему или *скелет темы*: морфологически-синтаксическую и ритмически-интонационную тему. <...> Этот *скелет темы* был композиционной осью, которую Заболоцкий не видел, потому что не хотел видеть: он, по его собственным словам, боялся оторваться от земли» (курсив наш. — Д.Ш.)⁵². «Скелет темы» — метафорическое, но феноменально точное определение самого принципа существования темы у Введенского. Однако отождествление комплекса «ритмов и интонаций» с тематическим единством или его «абстрактной схемой», на наш взгляд, выглядит натяжкой.

Друскин уточняет свою исследовательскую интерпретацию через сравнение поэтической «мозаики» Введенского с известными в истории лингвистики примерами языковых абстракций, намеренно составленными в целях теоретического моделиро-

вания системы синтаксических связей. Так, например, переведенное на русский язык «бессмысленное» немецкое предложение «Die Piroten karolieren elastisch» — «пироты каролируют эластично» или взятая из научной практики известного отечественного ученого-лингвиста Л.В.Щербы намеренно асемантическая синтаксическая модель «Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка» рассматриваются Друскиным в качестве таких конструкций абстрактной темы. Ученый констатирует, в частности, относительно первого примера следующее: «Если для каждого слова различать центр и поле значения, понимая под центром поля определение слова как понятия (собственный смысл иероглифа), то в приведенном по-немецки и по-русски предложении каждое из трех слов имеет неопределенное поле значения, но не имеет центра. Это можно обобщить и на предложения, т.к. предложение тоже что-либо обозначает. И также предложение «пироты каролируют эластично». Оно тоже имеет поле значения, но неопределенное, т.к. нет центра. Это я и называю *абстрактной темой* или *скелетом темы* в стихах Введенского 1925—1926 годов» (курсив наш. — Д.Ш.)⁵³.

Лингвистический материал, на котором основана мотивация Друскина, представляется нам не адекватным для объяснения поэтики Введенского. Приведенные конструкции, моделирующие абстрактную схему нормативных синтаксических связей, оперируют условными знаками слов, а не самими словами. С таким же успехом лингвисты пользуются особыми буквенными символами и другими несловесными знаками для обозначения субъект-объектной предикации в предложении и указания прочих синтаксических связей. «Глокая куздра» — репрезентативно-показательный пример, доказывающий существование коррелирующих отношений между языком и мышлением. То есть этот иллюстрирующий пример доказывает существование твердых логических связей в системе рационального мышления, на основе которых, согласно позитивистской лингвистике младоформалистов, в частности, концепции Л.В.Щербы, и формируются логико-семантические отношения в предложении.

Поэзия Введенского, напротив, подчеркнуто опровергает наличие логики в отношениях языка и мышления. И сам автор это совершенно определенно осознавал: «Я посягнул на поня-

тия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»⁵⁴.

Позитивистски ориентированная лингвистика, определявшая мыслительную парадигму начала XX в. и давшая начало структуралистскому пониманию языка, исходила из постулатов Ф. де Соссюра о конвенциональности языкового знака и его произвольном характере. С одной стороны, по определению Соссюра, «означающее немотивировано, т.е. произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи»⁵⁵. С другой — эта условно принятая, произвольно-конвенциональная связь означающего с означаемым является постоянной и неизменной в современном нормативном языке. Для позитивистски мыслящего лингвиста не возникает вопроса о подлинности или, если хотите, правильности конвенционально установленных связей по этой линии.

Введенский предпринимает попытку поэтической критики теории конвенциональности, называя свой опыт «поэтической критикой разума». Радикальное заявление поэта небезосновательно. Оно обнаруживает конгениальность философским интенциям о. Сергия Булгакова, выраженным в ставшей теперь известной книге «Философия имени» (1953). С.Н.Булгаков отмечал односторонность гносеологических построений Канта и подчеркивал, что тот создал спекулятивную философию без учета языка и его специфических отношений с мышлением: «...он [Кант] прошел мимо языка и совершенно не заметил грамматики. <...> Критический нож Канта не достиг того глубочайшего слоя мысли, которым является язык, он вскрывал лишь внешние, поверхностные и производные слои. Нельзя осво-

бодиться от власти языка и влияния грамматики. Это бы значило сделать мысль свободной от языка, трансцендентной слову. Но это невозможно, ибо мысль рождается в слове и нераздельная от него; не существует бессловесной мысли... Отсутствие “критики языка” в критике чистого разума делает ее всю беспомощной...»⁵⁶.

Поэтическая бессмыслица Введенского заведомо разрушает не только основное, денотативное значение слова, но и всю его коннотативную сферу. Словесный смысл диссоциируется по линии означающее — означаемое таким образом, что конвенциональность, т.е. общепризнанность этой связи ставится под сомнение. Сомнение в правильности логико-семантических связей слов и есть в таком случае основная тема поэта Введенского. Соответствие языка и мира, проблема согласования слов языка и обозначаемых ими вещей — вот что является предметом его поэтического творчества.

Итак, можно согласиться с парадоксальной логикой и считать само отсутствие смысла в произведении его темой. Можно сказать, что «выбор темы» в произведениях Введенского совершает сам язык. Однако можно согласиться и с Заболоцким, который отрицал наличие темы в стихах Введенского 1925–26 гг., — у него, как выясняется, были на то основания.

Подводя итоги, отметим важные для нас результаты, позволяющие указать на некоторые аспекты обэриутской концепции поэтического слова (в их отношении к творчеству Введенского).

1) Экспериментальное слово у обэриутов и, в частности, в творчестве Введенского мы находим на стадии критического преодоления традиции зауми: заумное слово ущербно в понимании обэриутов, т.к. лишено семантической глубины необходимой для экспериментов с поэтическим смыслом. Заумное звукосочетание бессмысленно, но, тем не менее, всегда претендует на произвольное толкование — пусть и в субъективном плане. В этом заключался скрытый номинализм в понимании слова в предшествующей авангардной традиции. Поэзия обэриутов, являя внешне бессмысленное сочетание слов («видимость бессмыслицы»), экспериментирует с объективной реальностью языка посредством нарушения кодифицированных языковых норм (аграмматизм) и норм когнитивности (алогизм). Здесь

включается действие парадоксальной логики языка, которая независима от авторского волюнтаризма и конвенционально-произвольных конструкций субъективного сознания. Этот эксперимент с очевидностью происходит вне традиционной системы тропов художественной литературы, хотя явно с ее учетом, т.к. образная система обэриутского произведения строится по преимуществу как тропологическая пародия. В качестве основного приема поэтики бессмыслицы выступает диссоциация, т.е. рассогласованность и перераспределение семантических связей между словами или, используя феноменально точное выражение Н.А.Заболоцкого, «столкновение словесных смыслов».

2) Действие «антифонетического принципа», обнаруженно-го Заболоцким в произведениях Введенского, заключается, как нами установлено, в развертывании антириторической системы поэтического дискурса, ориентированной на комплексные принципы а) иероглифики и б) ритуального чтения-произнесения сакрального текста.

а) Иероглифичность слова является внутренним организующим принципом поэтического мира Введенского. Фигуративность асемантических связей, которые свободны относительно звуковой инструментальной фактуры традиционного стиха и независимы от фоноцентрической природы поэзии в целом, — так мы можем определить явление иероглифичности у Введенского.

б) Ритуальный характер текстов — в особой антифонной структуре текста с молитвенным комплексом возгласов и словословий, с тавтологическими моделями заговора-заклинания, с однообразной интонацией медитативно-речитативного типа. Такие элементы традиционной поэтики как стихотворный ритм и размер, поэтическая интонация, мелодика и аллитерационные возможности стиха, его архитектоника, строфика и рифма являются факультативными в дискурсивной практике, нацеленной на метафизическую коммуникацию. (Мы не затрагиваем в нашем исследовании вопроса об обэриутской стилизации и пародии, который достаточно хорошо изучен в специальной литературе).

3) Рассматривая вопрос о композиционных особенностях произведений Введенского, Заболоцкий и Друскин констатируют отсутствие традиционных архитектурных скреп тек-

ста, в том числе принципов сюжетности и тематического единства. Контингентность происходящих в произведении событий и фрагментация диалогических сцен дискредитируют традиционный сюжет. Пародируется распространенное представление об авторской личности как источнике филиации произведения (Р.Барт) — его замысле и сюжете. Таким образом, наряду с голосом авторской пародической личности в тексте появляются равноправные голоса травестированных персонажей. Так появляется *персонажное слово* обэриутов.

4) Соответственно, «выбор темы» (Заболоцкий), образно говоря, совершает сам язык, т.к. каждое экспериментальное произведение Введенского совершает поэтический экскурс в ту или иную область отношения языка и смысла, затрагивая такие аспекты этих отношений, как абсурд, бессмыслица (nonsense), «словесное чудо», отсутствующее присутствие субъекта, Бог. Эвристическим решением «поэтической критики разума» является иероглифическое представление в экспериментальном тексте тайны неисследимого — обэриутское слово-иероглиф.

Примечания

- ¹ *Кацис Л.Ф.* «Кругом возможно Бог» А. Введенского — школьная драма? / Л.Ф.Кацис, М.П.Одесский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fege.narod.ru/librarium/kazodess.htm>. См. также: *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: вторая половина XVII — первая треть XVIII в. М., 2004. С. 312.
- ² *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. М., 2000. С. 324.
- ³ *Океанский В.П.* Глобальный культурный кризис Нового времени: ключевые слова (Опыт герменевтической реконструкции) // Материалы конференции (в печати).
- ⁴ *Раков В.П.* Меон и стиль // Раков В.П. Филология и культура. Статьи. Иваново, 2003. С. 8–25.
- ⁵ *Друскин Я.С.* Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 420.
- ⁶ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции / Под ред. А. Кобринского. СПб., 2004. С. 67–68.

- ⁷ *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII в. М., 2004. С. 311.
- ⁸ «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 810.
- ⁹ *Одесский М.П.* Цит. соч. С. 311.
- ¹⁰ *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 324–325.
- ¹¹ *Раков В.П.* Апофатика литературно-художественного стиля (Опыт теоретического описания) // *Раков В.П.* Филология и культура. С. 32.
- ¹² *Лосев А.Ф.* Методологическое введение // *Вопр. философии.* 1999. № 9. С. 90.
- ¹³ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа. С. 76.
- ¹⁴ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. Приложения. М., 1993. С. 146.
- ¹⁵ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 174–176.
- ¹⁶ Там же. С. 174.
- ¹⁷ Там же. С. 175.
- ¹⁸ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 146.
- ¹⁹ *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда /Пер. с фр. *Ф.А.Перовской.* СПб., 1995.
- ²⁰ *Никитаев А.Т.* Обэриуты и футуристическая традиция // *Театр.* 1991. № 11. С. 4–7.
- ²¹ Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А.Устинова и А.Кобринского // *Минувшее: Ист. альманах.* № 11. М.–СПб., 1992. С. 538.
- ²² *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175.
- ²³ *Друскин Я.С.* Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 416.
- ²⁴ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175.
- ²⁵ *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 400.
- ²⁶ *Фещенко В.* Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // *Поэт Александр Введенский: Сб. материалов конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда».* Белград–М., 2006. С. 269.
- ²⁷ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа. С. 67.
- ²⁸ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 146.
- ²⁹ Там же. С. 147.

- ³⁰ Бог как «трансцендентальная машина адресации», согласно концепции Ж.Деррида, есть, как отмечает Е.Н.Гурко, «абсолютный свидетель, присутствующий в мире до начала какого бы то ни было бытия: не могущим быть воспроизведённым, не имеющим места, присутствием абсолютно-го отсутствия, производством и воспроизводством невоспроизводимого отсутствия» (Гурко Е.Н. Божественная ономотология: Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск, 2006. С. 326).
- ³¹ Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 167.
- ³² Фещенко В. Мнимости в семантике (о некоторых особенностях «чинарного языка» Александра Введенского и Якова Друскина) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С. 146.
- ³³ См.: Кобринский А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 1. 192 с. Т. 2. 144 с.
- ³⁴ В монографии современного филолога И.Ю.Светликовой указана малоизвестная, но авторитетная версия происхождения слова «остранение». Здесь указывается, что в принадлежащем Омри Ронену экземпляре «Писем и заметок» Н.С.Трубецкого есть запись, относящаяся к одному из комментариев (Trubetzkoy 1975, 17–18, примеч. 7): «остранение – термин Брика, янв. 1969 г.» (датой помечен день состоявшейся беседы с Р.Якобсоном, который сообщил об этом). См.: Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 72.
- ³⁵ Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. С. 85.
- ³⁶ Там же. С. 84.
- ³⁷ Якобсон Р. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М., 1987. С. 295.
- ³⁸ Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175–176.
- ³⁹ Хлебников В. Наша основа // *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я.Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В.П.Григорьева и А.Е.Парниса. М., 1986. С. 629.
- ⁴⁰ Там же. С. 629.
- ⁴¹ Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 378.
- ⁴² Друскин Я.С. [Примечания] // Введенский А.И. Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁴³ Друскин Я.С. [Примечания]. С. 219.
- ⁴⁴ Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 176.

-
- ⁴⁵ *Шукуров Ш.М.* Имя и число. О божественном и личностном началах в геологии и иконографии Храма // Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия: Науч. сб. / Под общ. ред. С.С.Хоружего. М., 1995. С. 272–295.
- ⁴⁶ *Раков В.П.* Новая «органическая» поэтика (Литературные теории В.Ф.Переверзева, В.М.Фриче и П.Н.Сакулина). Иваново, 2002.
- ⁴⁷ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 148.
- ⁴⁸ Там же. С. 147.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ *Друскин Я.С.* [Примечания] // Введенский А.И. Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁵¹ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 176.
- ⁵² *Друскин Я.С.* [Примечания] // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Высказывания Введенского в «Разговорах» Л.Липавского // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 157.
- ⁵⁵ *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 101.
- ⁵⁶ *Булгаков С.Н.* Философия имени. СПб., 1999. С. 134–135.