

О ПРОЕКТИВНЫХ ТЕОРИЯХ РУССКОГО АВАНГАРДА. «ФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» И АКУСТИЧЕСКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ В АВАНГАРДНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ XX ВЕКА

1. От фонемы к фонограмме

Конец XIX века в лингвистике был ознаменован закреплением за термином «фонема» воплощения «функционально единой звуковой сущности» [1]. Основная заслуга в этом принадлежит И.А. Бодуэну де Куртенэ. Полагая, что «фонема представляет собой не отдельные ноты, а аккорды, составленные из нескольких элементов» [2], он выделяет эти элементы — кинемы и акузмы — и соединяет их в кинакемы. Кинему можно представить как артикуляционный вход, акузму — как акустический выход. В.Я. Плоткин пишет по этому поводу: «...Бодуэн де Куртенэ признал кинемы и акузмы двумя реализациями одной и той же двусторонней артикуляционно-перцептивной работы и создал из этих двух терминов обобщенное название единицы такой работы — «кинакема» [3]. Однако на этой стадии кинакема осталась в стороне и лишь в 30-е годы XX века получила более твердое обоснование у Е.Д. Поливанова, впрочем, оставшееся неизвестным почти до конца столетия.

В 1900-е годы само понятие «фонема» получает известность в России прежде всего благодаря статье С. Булича «Фонема» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Ссылаясь на статью Бодуэна де Куртенэ «Fonema» в Большой польской энциклопедии, Булич пишет: «Значение слова ассоциируется не со “звуками”, его составляющими, но лишь с представлениями данных звуков, которые живут в душе говорящего и являются единственными реальными, простейшими единицами речи» [4]. А чуть ранее — собственно определение фонемы: «Фонема есть простейшая единица “внутреннего языка”, отвечающая простейшей единице внешней звуковой речи — звуку (в смысле физиологическом и акустическом)» [5].

Таким образом, фонема была обозначена как *простейшая единица* и начала свое независимое движение». Наряду с известным к тому времени определением А.А. Потебни внутренней формы слова это открытие дало возможность увидеть движение внутри слова, подобно тому как были увидены движения атомов внутри молекул. Параллельно в том же направлении работали со словом поэты. Прежде всего Хлебников, уже в ранних прозаических и поэтических творениях которого внутренняя форма мутирует благодаря решительной смене единиц «внутреннего языка», то есть фонем. Например, в произведении «Ховун» это выглядит так:

«И сонез и соннежь и всатый замыслом и всокий господин читака чтой читок
чтоище перечетчик почетчик читомое и ничтожина и всянин и всень и веснь и всявый
ус и ничтовая бровь» и т. д. [6].

Здесь используется удвоение, смягчение, редукция, чередование, благодаря чему создается ощущение, будто язык сам творит.

Как известно, плавить металл можно, только выделив руду из породы, точно так же «плавку слова» можно осуществить, лишь выделив его элементы: морфемы и фонемы. Мемуаристы характеризуют хлебниковское чтение как не очень звучное. Однако звук в его поэтической системе играет ведущую роль. Как видим, самые ранние его творения насквозь прозвучены. А частотность слова *звук* и образованных от

него форм достаточно высока. Обратим, в частности, внимание на такую выразительную экспрессему, как «Звукун!» в прозаическом фрагменте «Училица» и на завершающую строку произведения «Ховун»: «И язык — звуковые числа без старичие» [7]. Кроме того, у него есть «звуколюди» и «населенные людьми звуки», «государство звуков» и т. д.

Раскрепощение фонемы у Хлебникова идет разными путями. Возьмем еще раз «Бобэоби пелись губы...». Еще раз потому, что стихотворение уже неоднократно подвергалось анализу. Так, сравнительно недавно его фоническая композиция была тщательно проанализирована М.И. Шапиром [8]. В частности, Шапир обратил внимание на «звуковые переключки... между “заумными” словами и “бытовыми”» [9] и на связь последних друг с другом в звуковом отношении.

На наш взгляд, это стихотворение не только «рисует» «Лицо Как Таковое», но представляет собой некую моделирующую систему, дающую возможность для своего рода спектрального анализа фонем.

В обычном слове фонемы как бы проскакивают, стираются, за ними трудно уследить, и только транскрипция дает возможность выявить фонему «как таковую». Хлебников находит иной способ обострения фонем, проявления их особенностей и выявления их соответствия букве. Он ставит фонемы в такие позиции, в которых с максимальной полнотой выявляются их глубинные возможности.

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лизээй — пелся облик
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Ясно, что Хлебников вызывает здесь искусственное напряжение речевого аппарата, постановка которого в данном случае свойственна скорее эстонскому или финскому языкам (на зияние, «твердость согласных перед е» и «необычные группы согласных» обращал внимание еще Р.О. Якобсон [10]). Вне произнесения эта модель работает лишь частично, и то благодаря внутреннему произнесению, то есть опять-таки напряжению речевого аппарата, хотя и неявному. При произнесении левая сторона стихотворения оказывает воздействие на правую, как бы обзывая подчеркивать звуковой состав слов. Даже если мы будем строить произнесение на контрасте (левая сторона — напряжение, правая — снижение напряжения), все равно воздействие левой стороны сохранится. Проработанность звукового ряда обостряет привычное звучание слов логического ряда, перестраивает слух.

Известные нам слова мы как бы произносим и слышим впервые. Они отражаются в своих звуковых подобиюх. Это и есть «слышимый результат правильного действия мускулов и нервов», как писал Бодуэн де Куртенэ [11]. Однако результату предшествует напряженная психическая работа. Она-то в первую очередь и подвигла Хлебникова на поиск истин, «заключенных в отдельных звуках: ш, м, в и т. д.». Далее поэт писал: «Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносающихся перед сумерками нашей души мировых истин» [12]. Такое отчасти как бы и символистское понимание «звуковых очередей» не мешало Хлебникову выстраивать целую систему звуковых соответствий как в теории, так и на практике. Я имею в виду и прозвученность его стихов паронимией, о чем не раз уже говорилось [13], и стягивание слов в поле звука в палиндромии, где звуча-

ние обостряется благодаря двойному ходу строки и подбору слов таким образом, чтобы этот двойной ход осуществился (например, «Мороз в узел, лезу взором»), и, наконец, в зауми, где поэт фактически выходит к той самой кинакеме, о которой шла речь в начале, то есть к «первичным элементам материального воплощения речевого содержания» (как определяет кинакему В.Я. Плоткин [14]).

Радикальным образом сходный прорыв осуществил А. Крученых в своем знаменитом «Дыр бул щыл» и ряде других вещей. Какие бы смысловые подкладки мы ни обнаруживали за этими текстами — ведущей здесь окажется фоническая музыка, возникающая благодаря необычным позициям фонем. Ряд фонем в данном случае взят в более изолированном положении (р л эз).

Крученых, правда, ограничивался заявлениями типа — «Поэт зависит от своего голоса и горла» — и не шел дальше чисто артистического отношения к звуку. Лишь в своей Сдвигологии он сделал еще один шаг, уловив воздействие фонем друг на друга. Но в 1913–1914 годах он к этому еще не пришел. Однако в целом футуристы определенно тяготели к научному обоснованию своих поисков, этим можно объяснить, например, попытку завязать контакты с Бодуэном де Куртенэ, которая кончилась выпадами ученого против поэтов. В 1914 году Бодуэн де Куртенэ опубликовал в газете «Отклики» подряд две статьи, в которых подверг заумь критике, а поэтов фактически обвинил в плохой научной подготовке. В статье «Слово и “слово”» он писал: «В моем “Сборнике задач по введению в языковедение по преимуществу применительно к русскому языку” (Петербург, 1912) под № 39 и 44 можно найти “слова”, вроде облюбованных “будетлянами” (тоже хорошее “слово”): “пермисат, мыргамать... пуркалбан... куртулбас (...)”. Но эти заумные слова приводятся мною в опровержение ходячего мнения, что “слова состоят из звуков”, точнее, из букв» [15]. Далее языковед развивает аргументацию: «Есть люди, обладающие способностью произносить целые ряды “заумных слов”. Я сам принадлежу к этим людям. Я могу в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией, произносимые целые, производящие впечатление каких-то стихов, какого-то рассказа или какого-то изложения. Вот пример, передаваемый приблизительно с помощью русских “букв” в их отношении к русским “звукам”:

Караменота селулабиха
Кеременуа шевелесула
Тиутамкунита горгонелита
и т. д. и т. д., без конца» [16].

Таким образом, поучая «будетлян» и не принимая их зауми, Бодуэн де Куртенэ подтвердил возможность самого существования заумного слова, выраженного прежде всего в звучании. Другое дело, что его понимание поэзии существенно отставало от его же открытий в науке. «Произносимые целые», которые он «извергает из себя», для него отождествляются и со стихом, и рассказом, и изложением. Разницы нет. Он ее не видит. Как не видит, вероятно, разницы между словами, «извергнутыми» им, и теми, что «извергали» будетляне. Отчасти это можно объяснить неприятием новой поэтики, которая была ближе его открытиям в лингвистике, чем поэтика, называемая традиционной.

Вот как определяет поэзию Бодуэн де Куртенэ в статье «К теории “слова как такового”»: «Поэзия действует на нас главным образом не звуковой стороной (о “буквах” нечего говорить), а только тем, что с помощью слов и их сочетаний вызывает в нас созерцание известных картин и ощущение известных переживаний» [17]. Ученое слово «известный» в данном случае получает и прямой смысл, и поэзия таким образом сво-

дится к примитивному отражению. Между тем чуть выше сам же языковед писал: «Ведь, наконец, и каждый настоящий поэт прежде всего создает произносительно-слуховое произведение и затем только сообщает ему и писано-зрительную форму» [18]. Видимо, для Бодуэна де Куртенэ не существовало никакого противоречия между двумя его высказываниями, а в понятие «произносительно-слуховое» он вкладывал лишь сугубо практический смысл, вроде того, что поэт что-то сочиняет вслух, а затем записывает. Естественно, что такое понимание не могло устроить футуристов. И Бодуэн де Куртенэ для них и для нас остался Колумбом, не разглядевшим в футуристах новый материк. Но и сами футуристы были во многом колумбами (это имя, кстати, используется Хлебниковым и Маяковским). Не случайно Александр Туфанов, выступивший со своими исследованиями фонической музыки и функций согласных фонем уже после смерти Хлебникова и на фоне самоповторов Крученых, называл бюджетлян «становлянами». «Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с “накипиями родного языка”», — писал А. Туфанов в книге «К зауми» [19].

Именно Туфанов прямо обращается к опыту Бодуэна де Куртенэ, ссылаясь на его работу и используя введенные им понятия. «Материалом моего искусства, — пишет Туфанов, — служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов — кинем и акусм. “Звук” речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным им движением акустического ощущения...» [20]. Туфанов вслед за Бодуэном де Куртенэ рассматривает фонему как аккорд и направляет свои усилия на «воскрешение функций фонем» [20] (невольно напрашивается сравнение с заявлением раннего теоретика авангарда В. Шкловского о «воскрешении слова», с тех пор прошло чуть более десяти лет). «Воскрешение функций фонем», по мысли Туфанова, наиболее активно осуществляется в «процессе заумного творчества» [21]. Примеры Туфанов приводит из собственного творчества, называя созданные им «тексты» «музыкальными произведениями». Предваряя один из таких примеров — «Весну» — Туфанов пишет: «Так как фоническая музыка равно “понятна” всем народам, я пользуюсь при творчестве транскрипционным научным письмом» [21], и дает текст на латинице, а затем передает его же «русскими графемами», «чтобы облегчить восприятие “музыки” последователям» [22]. Воспроизведем этот текст:

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сиййк сигналъ сеель синь

Лийй левиш ляак льяйсиньялюк
Ляай луглет ляав лилийн лед

Соаиинь соо сайленс саайсед
Суут сийк соон росин сааблен

Ляадл-обсон лиилиляаслюб
Сооленсе сеервеселиб.

Эти звуко сочетания Туфанов называет «простыми звуковыми комплексами», или «осколками английских, китайских, русских и др. слов», полагая, что «мы получаем дар говорить на всех языках» [21].

Вероятно, слово «говорить» понималось в данном случае не в бытовом, а в художественном значении. «Человечеству отныне открывается путь к созданию о с о б о -

го птичьего пенья при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создаем музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений». Так Туфанов заключает свое исследование, добавляя, что эта музыка будет нужна «для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы» [23]. Туфанов работает в ключе, близком хлебниковскому, но он уже специально обращается к другим языкам: английскому, китайскому, японскому, семитским. Он моделирует новый язык, пользуясь известными и пытаясь вывести некие общие закономерности (20 законов) для всех языков. Это оказалось проблематичным, однако своеобразную фоническую музыку создать ему удалось. И создана она по законам, близким к тем, которые мы видели на примере «Бобэоби...» Хлебникова. В произведении Туфанова отмечается необычное для русского языка напряжение речевого аппарата, обострение позиций фонем (при этом поэт-исследователь пользуется и транскрипцией). Можно отметить в рассуждениях Туфанова некоторый перебор символизма и невольное соположение с поэмой Белого «Глоссолалия», написанной в 1917 году и вышедшей в 1922 году в Берлине. Например, совпадает понимание звука как движения («звуковые жесты» у Туфанова и «звуки — древние жесты» у Белого [24]). Белый опирался на современные ему языковедческие работы, но корректировал их соображениями Р. Штейнера и предупреждал: «Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно». Туфанов же как раз стремился к научности. Он, в частности, предполагал в сотрудничестве с Игорем Терентьевым заняться исследованиями в области поэтической фонетики в Ленинградском ГИНХУКе, но деятельность этого уникального научно-исследовательского образования была пресечена.

Тяготение к научному обоснованию своих поисков обнаруживал и московский конструктивист Алексей Николаевич Чичерин, особенно активно выступавший в первой половине 20-х годов. В 1926 году он выпустил не многими тогда оцененную проективную работу «Кан-фун», в которой зафиксировал собственные находки и наметил линии будущих поисков. Следующие цитаты показывают, в каком направлении двигался Чичерин: «“Аз”-“Бука” есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом». *Но:* «Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках...» *Поэтому:* «Дальнейшее преобразование “Аз”-“Буки” должно идти путем ее раздробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей “пауз” и их сочетаний; введение показателей разнохарактерных призывков; изобретения новых знаков для новых звучаний» [25].

Этот изобретатель «дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения» [26] действительно предложил ряд новых знаков, которыми сам виртуозно пользовался при чтении своих и чужих произведений с эстрады. Чичерин сделал резкий шаг в сторону поэтической сонористики. Здесь с ним мог соперничать, вероятно, только Илья Зданевич, который уже в 1918 году предполагал осуществлять запись чтения с наложением.

Таким образом, в начале века возникли поэтические системы, сознательно или подсознательно ориентирующиеся на освобожденную фонему. Нарождалась сонорная, или саунд-поэзия. Казалось, еще немного, и волшебный камень заумной фонической музыки откроется всеми гранями. Но уже наступило иное время, время песен и плясок. Птичье пение осталось у птиц.

2. Неоконченная пьеса для речевого аппарата

Если мы посмотрим на современную заумь, то увидим, что мировой заумный язык (один из возможных) уже создан. Современная заумная поэзия в России все больше тяготеет к фонетической или саунд-поэзии. Звучащая поэзия, все более отходящая от вербальности, на Западе завоевала прочные позиции: фестивали, издания, записи, критика. Это движение у нас, по сути дела, остается неизвестным, хотя русские поэты-заумники идут в этом направлении, вполне естественным для зауми. Назовем здесь таких поэтов, как Ры Никонова, Сергей Сигей, Владимир Эрль, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов. Все они начинали как прямые продолжатели традиций футуристов и обэриутов, отчасти дадаистов, то есть с письменных заумных текстов, работая со свободными фонемами и морфемами. И в результате пришли к «фонетической музыке».

В каждом языке заумь дает возможность свободного обращения с данным языком. Можно как бы выйти за язык, а потом опять войти в язык, увидеть его в ином ракурсе. Н.Н. Перцова в своем «Словаре неологизмов Велимира Хлебникова» приводит примеры разных типов медитации из «Ошо» — «божественная медитация», «медитация чепухи» — и связывает эти древние приемы освобождения от вербализации с поисками Хлебникова [27].

Медитативное начало можно усмотреть в зауми, недаром первые аналитики заумной поэзии сопоставляли ее с заговорами и сектантским «пением», но главное — заумь — это язык поэзии как искусства. Язык нового артистизма, язык, нашедший наконец свое адекватное воплощение, а именно — в звуке или изображении, в том случае, если заумь смыкается с визуальностью.

Итак, создается новая поэзия. Если известный нам вариант поэзии использует главным образом письмо и настаивает на вербальности, привычном типе миметичности, то новая поэзия изменяет тип мимесиса и конвенции, отменяет вербальность и идет на прямой контакт с музыкой в ее разнообразных проявлениях. Этот контакт замечен уже в декламации обычных стихов, спор о том, что первично — проговаривание, чтение стихов или запись на бумаге, — не окончен. Но в данном случае мы говорим о новой технологии создания произведения. Когда сама технология входит в максимальной степени в произведение. Если наборматывание, проговаривание стиха предшествовало записи на бумаге, то сейчас звучащие жесты речевого аппарата становятся самой поэзией, подобно тому, как в понятие музыки (я имею в виду звучащую музыку) входит и дизайн инструмента, и пластика музыканта. Давно доказано, что исполнение музыки есть акт создания — творения музыки, при том, что любой грамотный музыкант может вызвать звучание в себе, читая ноты.

Усилим параллель. Вивальди, Бах, Гендель, Люли, Рамо и другие писали для инструментов, которые сегодня на 90 процентов изменились по техническим характеристикам: тембр, динамика, виртуозные возможности и т. д. Например, у медных натуральный звукоряд был заменен путем применения вентильной системы (раньше, чтобы изменить звучание валторны, вкладывали руку в раструб). Скрипка плохо держала строй, имела тусклое звучание, лукообразный смычок ограничивал виртуозные возможности. Кроме того, постоянно появляются новые инструменты. Как только появились первые модели фортепиано, с возможностями продления звука, возможностями держащих строй, Бах сразу же написал свой знаменитый цикл «24 прелюдии и фуги», то есть сочинение во всех тональностях, опробовав весь звукоряд. Сходный пример со Стравинским, который активно работал с новыми типами механических инструментов. Музыка, написанная применительно к одним инструментам, допустим, плохо держащим строй, фактически звучала фальшиво. И только на новых инструментах она обретала себя самое.

Примерно то же произошло с заумью. Сейчас на развитие зауми, переходящей в чистое звучание, огромное влияние оказывают новейшие открытия в музыке, блестящие разработки современных композиторов в области человеческого голоса как инструмента выявления музыки речи. Все это дает самые неожиданные результаты. Апеллируя к чувству, такая поэзия активизирует мозговые центры, побуждая их к творчеству, заставляя поменять точку зрения на мозг как на «сплошной» разум, выявляя его возможности как чувствилища.

Эти открытия в новейшем искусстве совпадают с открытиями в области психофизиологии и лингвистики. А истоки открытий находятся в пределах примерно вековой давности.

В «Нашей основе» Хлебников писал: «...Собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, *достигается изучением самого себя*, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» [28] (курсив мой. — С.Б.). Можно привести немало примеров различных подходов к изучению самого себя, здесь и психоанализ Фрейда, и расширенное смотрение М. Матюшина, и его же теория цвета, и малевичевский поиск сверхинтуитивизма. Но это уже достаточно известный ряд сопоставлений с Хлебниковым. Добавим сюда еще один пример — работу американского лингвиста Эдуарда Сепира. Его книга 1920–1921 года «Язык» полна открытий *самого себя*, касается ли это описания речевого аппарата, или фонетического дрейфа, или символического языка.

Вот фрагмент из описания речевого аппарата, приравненного Сепиром к музыкальному инструменту: «Прикрепленные к хрящам голосовые связки — то же самое для аппарата человеческой речи, что два вибрирующих язычка для кларнета или струны для скрипки. Они способны по меньшей мере на три различных типа движений, имеющих огромное значение для производства звуков речи. Они могут сдвигаться или раздвигаться, они могут вибрировать наподобие язычков кларнета или струн скрипки, и, наконец, они могут ослабляться или натягиваться в направлении своей длины. Движения этого последнего рода позволяют голосовым связкам производить вибрации различной «длины» или различных степеней напряженности, от этих движений зависит различие в частоте основного тона, наблюдаемого не только при пении, но и в тончайших модуляциях обыденной речи» [29].

В этой поэме о речевом аппарате выделим такое замечание: «Одна из причин, мешающих нам поверить, что диапазон возможных звуков бесконечно широк, заключается в том, что мы привыкли представлять себе звук как нечто простое, неразложимое, тогда как в действительности он есть равнодействующая целого ряда производимых отдельных мускульных работ» [30]. Добавим к этому замечание о необходимости изучения звука как «интуитивной подосновы речи» и замечание о звуках как «символических носителях существенных значений и пучков значений» [31], и мы увидим схождения не только с лингвистами Бодуэном де Куртенэ или Щербой, но и с Хлебниковым и другими русскими заумниками. Сепир рационализирует отношение к языку, смотрит на него сквозь микроскоп, что и позволяет ему рассмотреть невидимую вибрирующую сущность языка.

Приведу еще одну цитату, свидетельствующую о том, что выработка нового языка поэзии — общемировой процесс, в котором схождение и пересечение открытий — естественное и закономерное явление. В главе «Язык и литература» Сепир пишет: «Некоторые художники, чей дух в значительной мере в неязыковом (лучше сказать в обобщенно-языковом) пласту, встречаются даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода сло-

весной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которые только способна обычная речь. Языковое выражение их искусства часто представляется напряженным, оно порою звучит как перевод с неизвестного оригинала, каковым оно, собственно говоря, в действительности и является» [32]. По мнению Сепира, «таковы Уитмены и Браунинги». Еще более таковы Хлебников и вся его ветвь в русской литературе.

Англоязычная поэзия ко времени Сепира оставалась в границах вербальности, поэтому он говорил об *особенностях* строения поэтической речи: синтаксиса, словоупотребления, сочетаемости. Однако уже эти особенности давали ему возможность делать выводы фундаментального свойства. По многим своим показателям наблюдения Сепира остаются актуальными и только сейчас начинают востребоваться, равно как и открытия Бодуэна де Куртенэ.

В лингвистике уже произошел «отказ от постулата о морфемной нечленимости фонемы, о невозможности прохождения межморфемной границы между компонентами фонемы» [33]. В поэтической практике мы встречаем не только развитие авангардной линии, начатой и фундаментализированной Хлебниковым, но и попытку слома этой линии, ибо на сломе как раз ясно проявляется структура явления, его молекулярный и атомарный состав.

Примечания

1. Плоткин В.Я. Фонологические кванты. Новосибирск, 1993. С. 6.
2. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 203.
3. Плоткин В.Я. Указ. раб. С. 10–11.
4. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1902. Т. 36. С. 40.
5. Там же. С. 239–240.
6. Хлебников В. Утес из будущего. Элиста, 1988. С. 50–51.
7. Там же. С. 52.
8. Шапир М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)// Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову. М., 1993. С. 299–307.
9. Там же. С. 304.
10. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 313.
11. Бодуэн де Куртенэ И.А. Указ. раб. Т. 1. С. 77.
12. Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 634.
13. Григорьев В.П., Ковтунова И.И., Ревзина О.Г. и др. Очерки по истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста/ Под ред. В.П. Григорьева. М., 1990. С. 98–166.
14. Плоткин В.Я. Указ. раб. С. 23.
15. Бодуэн де Куртенэ И.А. Указ. раб. Т. 2. С. 241.
16. Там же. С. 242.
17. Там же. С. 245.
18. Там же. С. 244.
19. Туфанов А. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. С. 8.
20. Там же. С. 9.
21. Там же. С. 12.

22. Там же. С. 13.
23. Там же. С. 26.
24. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8.
25. *Кузьминский К., Янечек Д., Очеретянский А.* Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия/ Сб. справочных и теоретических материалов. Wien [1988] (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 21). С. 197, 205.
26. Там же. С. 215.
27. *Перцова Н.Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien–Moskau, 1995. С. 61.
28. *Хлебников В.* Творения. С. 631.
29. *Сетиф Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 61.
30. Там же. С. 59.
31. Там же. С. 167.
32. Там же. С. 197.
33. *Плоткин В.Я.* Указ. раб. С. 169.