

Литература русского авангарда и психоанализ

Шукуров Д.Л., д-р филол. наук

Рассматриваются историко-литературные и теоретические контексты влияния психоаналитических идей на развитие русского авангарда первой трети XX века. Приводятся свидетельства вполне осознанной авангардистами рецепции учения Зигмунда Фрейда в формировании авангардной теории зауми.

Ключевые слова: русский авангард, словотворчество, футуризм, фрейдизм, психоанализ, дискурс.

The literature of Russian avant-garde and psychoanalysis

The manuscript deals with historical, literary and theoretical contexts of influence of psychoanalytical ideas on the development of the Russian avant-garde during the first decades of the 20th century. The evidences are given about quite conscious reception by the avant-gardists of psychoanalytical ideas and their application in formation of an avant-garde theory of «zaum».

Keywords: russian avant-garde, word creation, futurism, Freudianism, psychoanalysis, discourse.

Искусство авангарда первой половины XX века проявляло особое внимание к психоанализу. Многие западноевропейские и отечественные авангардисты живо интересовались фрейдистскими идеями, ярко и оригинально их использовали в своем экспериментальном творчестве.

Представляется вполне уместным психохисторическое рассмотрение самого фрейдизма в качестве важной составляющей авангардной культуры, так как психоаналитический дискурс формировался в контексте радикального поворота в осмыслении человеческой психики и смены традиционной парадигмы восприятия искусства и литературы.

Так, в контексте западного авангарда фрейдизм был воспринят как своего рода верифицирующая экспериментальные художественные поиски модель. Самые разные художники-новаторы – Андре Бретон, Сальвадор Дали, Франц Кафка, Марсель Пруст, Джеймс Джойс, Самюэль Беккет и многие другие – искали не столько теоретической поддержки психоанализа, сколько эвристического подтверждения и научного обоснования уже существующих творческих идей, одновременно находя питательную почву креативности в таинственной области бессознательного, открытой и описанной Зигмундом Фрейдом¹.

Русский авангард, при специфичности своих истоков и эволюции, исторически также отмечен структурно-диахронической конвергенцией с фрейдизмом, однако историко-культурные контексты эстетической рецепции фрейдистских идей в дискурсе отечественной авангардной традиции до сей поры остаются не проясненными и мало изученными специалистами².

Известно, что в России, как и за рубежом, психоаналитическая теория З. Фрейда привлекла внимание не только представителей врачебных кругов (В.П. Сербский,

И.Д. Ермаков, Н.Е. Осипов, Ю.В. Каннабих и др.), но и – в силу философской и культурно-исторической перспективы психоанализа – многочисленных представителей культурного сообщества.

Замечательный труд А.М. Эткинда «Эрос невозможного»³ проливает свет на историю восприятия фрейдизма русской культурой Серебряного века. В этой работе освещены неизвестные широкому читателю контексты, связанные с глубоким интересом к идеям психоанализа, проявленным выдающимися отечественными культурными деятелями модернистской эпохи, включая даже ставших одиозными фигуры профессиональных революционеров и политиков.

Необходимо указать на ряд остающихся не выявленными литературоведами, с одной стороны, и исследователями психоанализа, с другой, художественных фактов из истории рецепции психоаналитических идей в дискурсе русского литературного авангарда.

Мы уже имели возможность отметить специфичность художественно-эстетических стратегий русского футуризма в сравнении с художественными установками и эстетической платформой итальянского футуризма, обусловившего популярность этого течения в Европе⁴.

Русский футуризм вступил в парадоксальное противоречие с концептуальным содержанием в названии течения (от лат. futurum – будущее), выражающим темпоральную устремленность авангардистского мировоззрения вперед по вектору времени и эстетическую нацеленность художественных принципов экспериментального искусства на будущее, чреватое радикальной трансформацией культуры как таковой.

Эстетика русского футуризма, поддерживая характер новаторских устремлений, тем не менее, в ряде своих версий, уходила корнями в архаическое прошлое культуры.

Будетляне вдохновлялись феноменами первобытного и этнического искусства, художественным примитивом, а также черпали творческие идеи из области наивного и детского творчества, творчества умалишенных (что сближало эксперименты, скажем, русских заумников с творчеством западноевропейских дадаистов и сюрреалистов⁵).

Возврат к архаике и апелляция к наивному творческому акту обуславливали освобождение нового искусства – искусства будущего – от сковывающих и тормозящих его развитие жанрово-стилевой догматики и риторики классического дискурса.

Спонтанность и непредсказуемость творчества, свобода художественных ассоциаций и немотивированность создания образа, неосознаваемые действия художника и его безотчетные поступки, воспринимаемые как наиболее аутентичный творческий акт, – такова манифестируемая русскими футуристами программа авангардного искусства, имеющая много общего с идеями психоаналитического дискурса.

Исследования Зигмунда Фрейда были хорошо известны в России в 1910–1920-е годы (надо отметить, что именно на русском языке появились первые в мире переводы на иностранный язык его трудов⁶).

Одной из наиболее популярных работ Фрейда, широко известных в России, было исследование «Психопатология обыденной жизни» (1901), в котором представлено психоаналитическое объяснение феноменов ошибочных действий, оговорок, опусок, забывания и сновидений. Фрейд связывал эти феномены с действием бессознательных импульсов, которые являются подлинными причинами ряда психоневротических состояний человека, а также обуславливают немотивированные с рациональной точки зрения проявления здоровой человеческой психики, воспринимающиеся обыденным сознанием как необъяснимые.

В целом ряде исследований, начиная с уже названного нами труда, Фрейд рассматривает наряду с психоневротическими симптомами (такими, как навязчивые мысли и действия, забывание⁷) ошибки, оговорки, опуски и т.п. в качестве результата действия неосознаваемых импульсов вытесненных в подсознание и реактуализированных влечений, прежде всего, сексуального характера.

Художественное творчество с психоаналитической точки зрения – особая форма репрезентации вытесненных влечений, часто неосознаваемая самим творцом, но настойчиво заявляющая о своем присутствии в виде многочисленных особенностей – от сюжетных линий литературных произведений и характерологических черт персонажей до специфической образности, граничащей с онейрической или

психопатологической реальностью фактического автора.

Описанная Фрейдом сфера психопатологии творчества вызвала обостренный интерес русских авангардистов.

В одном из ранних футуристических манифестов, опубликованном в сборнике «Садок Судей II (1913)», предлагалось считать «частью, неотделимой от произведения, его помарки и виньетки творческого ожидания»⁸.

Речь, конечно же, шла об экспериментальном приеме расширения границ эстетического объекта путем включения в его структуру ситуативного художественного контекста, связанного с творческими поисками на этапах, предшествующих созданию произведения, либо завершающих этот процесс.

Черновые наброски и эскизы, мимолетные и не востребуемые ассоциации, индивидуальные биографические контексты, побочные авторские мысли и идеи, незавершенные варианты и варианты, завершенные, но не удовлетворяющие художника по тем или иным причинам, – весь факультативный и необработанный материал, призванный служить автору подспорьем в творческой деятельности, объявлялся футуристами самоценным и полноценным проявлением неуправляемой творческой стихии, выражением единственно аутентичной авторской воли и креативности, имеющими автономное значение и самостоятельный статус.

Типографские опечатки, оформительские ошибки, опуски, прочие эпистолографические особенности текста, являющиеся творческой историей произведения – «помарками и виньетками творческого ожидания», – объявлялись существенной составляющей футуристического произведения, необходимой категорией визуально-графического оформления экспериментального текста.

Надо отметить, что представители магистральной линии развития отечественного футуризма – В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Лившиц, являвшиеся участниками названного манифеста, оказались в стороне от теоретической и практической реализации указанного декларативного положения (среди прочих подписантов манифеста фигурировали имена Давида и Николая Бурлюков, Елены Гуро, Екатерины Низен (Гуро).) Тем не менее несистематическое обращение к этой идее встречается в творчестве каждого из них.

Яркое заявление Николая Бурлюка об оговорке как «кентавре поэзии – в загоне»⁹ в индивидуальном трактате-манифесте «Поэтические начала» (1914) свидетельствует о том, что поэтика ошибки могла стать и становилась в творчестве русских авангардистов эвристическим выходом из кризиса, наступившего классический дискурс литературы. Не менее показательно в этом отношении рассуждение Вели-

мира Хлебникова о творческой продуктивности опечаток, относящееся к 1919 году: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознательной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов свободного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику»¹⁰.

Так или иначе, детальная теоретическая разработка авангардной поэтики ошибки была осуществлена авторами немагистральной футуристической группы «41°», образовавшейся в Тифлисе и объединившей наиболее радикальных теоретиков и практиков русского футуризма. Ее организационное ядро составляли поэты-заумники А. Кручёных, И. Зданевич, И. Терентьев.

Одним из авторов цитировавшегося манифеста «Садок судей II» был Алексей Кручёных, которому, очевидно, и принадлежала рассматриваемая идея, так как ее доминирующее влияние прослеживается в «заумном» творчестве поэта периода «Компании 41°».

Отметим, что именно в творчестве поэтов этой группы прослеживается вполне рефлексивное отношение к идеям Зигмунда Фрейда и художественное воплощение психоаналитических идей: «Содержательный аспект художественного текста ограничивался для членов “41°” наличием в звуках языка той или иной чувственно-эмоциональной окраски (например, утверждение эротического чувства-содержания в некоторых звуках). <...> Основным материалом творчества и основным адресатом текстов интересующихся психоанализом И. Зданевича и И. Терентьева оказывалось подсознательное»¹¹.

Существует яркое свидетельство Т.Л. Никольской о письмах А. Кручёных к А. А. Шемшурину, в которых поэт просит своего корреспондента прислать книги Д.Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве», З. Фрейда «О сновидениях» и благодарит за присылку второго выпуска «Сборников по теории поэтического языка»¹². Она же обратила внимание на то, что И. Терентьев в «Трактате о сплошном неприличии» (Тифлис, 1920) называет Фрейда в одном ряду с футуристами¹³.

Р. Циглер в исследовании по истории русского литературного авангарда справедливо отмечала, что концепция зауми восходила к теориям Фрейда о либидо, сновидениях и инстинкте¹⁴.

Ж.-Ф. Жаккар со ссылкой на работы Р. Циглер и Т. Л. Никольской в фундаментальном исследовании по истории русского авангарда¹⁵ указывал на фрейдизм как источник влияния в творчестве русских поэтов-заумников.

Целый ряд фактов свидетельствует о вполне осознанной самими поэтами-

заумниками рецепции психоаналитических идей и их применении в формировании авангардной теории зауми, которая выразилась в создании оригинальной поэтики ошибки, основанной на принципах звукового и смыслового сдвига (сдвигология стиха) и приемах «наобумной» поэзии.

И. Зданевич, рассуждая о заумном понимании поэзии, высказывался о влиянии фрейдизма вполне определенно: «Это понимание поэзии приводит нашу школу к результатам, идентичным тем, к которым в Германии пришла психологическая школа Фрейда. И это со своей стороны сближает поэзию со снами, бредом, экстазом, детским лепетом и заиканием»¹⁶.

А. Кручёных, проявляя общий с Фрейдом интерес к крайним психотическим расстройствам – сумасшествию или слабоумию, подчеркивал и принципиальное отличие авангардной эстетики зауми, опирающейся на феномен безумия: «Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье – заумное – творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходные), кроме его беспомощности – болезни. Заумь перехитрила»¹⁷.

Заумная теория напрямую перекликается с концепцией бессознательного Фрейда, в трактовке которого вытесненное из сознания содержание может являться как источником психоневротической симптоматики (т.е. нервного заболевания), так и – при определенных условиях, соотносимых Фрейдом с процессом сублимации, – истоком художественного творчества (явление сублимации описано Фрейдом с теоретической точки зрения достаточно противоречиво, однако результатом практического применения этой модели к интерпретации творчества Леонардо да Винчи, Микеланджело, В. Иенсена, Достоевского стали замечательные исследовательские работы, давшие начало полноценного научного направления в области прикладного психоанализа).

Принцип случайности, игравший большую роль в теоретических предпосылках школы заумной поэзии, развивали все участники «41°». Вслед за кубофутуристами авторы-заумники рассматривали ошибки, оговорки, опечатки в качестве подсознательных творческих импульсов, выделяя в качестве особого типа зауми так называемое «наобумное» творчество.

А. Кручёных отмечал в «Декларации заумного языка», что заумь представляет собой «наобумное (алогичное, случайное), творческий порыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы, сюда же отчасти относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.»¹⁸.

На основе разработанной концепции звукового и смыслового «сдвига» поэт создал ряд своеобразных интерпретаций литератур-

ного творчества классиков и авторов-современников. Кроме того, что эти интерпретации чрезвычайно смелы, эпатажны, они действительно граничат с психоаналитическим дискурсом.

Суть теории сдвига, или сдвигологии русского стиха, можно вкратце свести к следующему. В классических литературных текстах или текстах современных поэтов А. Кручёных предлагал находить фонетические смещения, выражающие совершенно иные, не предусмотренные авторским замыслом значения – своего рода бессознательные поэтические оговорки, свидетельствующие об истинных желаниях и намерениях автора. Этот прием, безусловно, соотносим с психоаналитической практикой толкования оговорок (см. «Лекции по введению в психоанализ З. Фрейда»). Основной целью А. Кручёных становится, если использовать его собственное выражение, обличение «тайных пороков академиков». Многочисленные статьи, декларации и манифесты заумника включают большое количество цитат, в которых автор с виртуозной наблюдательностью находит неблагозвучные сочетания фонем, заключающие скрытые, неявные и очень часто скабрёзные значения. Приведем наиболее репрезентативные примеры из кручёновского «Трактата обижального и поучального» по сдвигологии русского стиха¹⁹: «сплетяху лу сосанною» (С. Рафалович), «узрюли» («Узрюли русской Терпсихоры» / Кручёных спрашивает: «“узрюли” – глазища?!»), «Как рано мог уж он тревожить» («мокужон – замечен Терентьевым») и т.п.

«Глухота Брюсова, – отмечает Кручёных, – доходит до анекдота:

К окну причалил челн полночный...

Отступи **как отлив**... (кокетлив?)

...С раной серповидной...

Меня ведь знал ты с ранних лет! (“Федра”).

С такими чудовищными сдвигами могут конкурировать только М. Кузмин, написавший в Александринских песнях:

И лотос плавает в воде, как улей (какуля?)

И С. Городецкий, сказавший по другому поводу в “Иве”:

А я на мху еще лежу

Земной, упрямый и тяжелый... <...>

Соперничает с Брюсовым, – продолжает литературно-критическое ерничанье Кручёных, – наш мелодичнейший, музыкальнейший, неподражаемый Блок:

“О, сколько музыки у Бога” (убогая музыка!)

И грозен в юные года (вьюные года) <...>

Парнасец Гумилёв:

Я-б наверно, повалившись на землю... (“Неизведанные стихи”)

И купы царственные ясени и бук (“Вилла Боргезе”)²⁰.

Кручёных обвиняет классиков и современников в тайном словоблудии «под видом

служения высшим идеалам» и делает попытку классифицировать накопленный сдвигологический материал. Он выделяет, например, типы «какальных сдвигов», основанных на фонетическом слиянии союза «как» с последующими словами стиха, относя их к разряду анальной («заднепроходной») эротике звуков в контексте русской литературы, начало которой усматривает в Акакии Акакиевиче Гоголя; «икающие сдвиги» – «и кто», «и кошка»; «ослиные сдвиги» – «О, слиться, слиться с ним скорее» (С. Городецкий), «И шаг твой землю тяготил» (В. Брюсов) и т.п.

Кручёных безжалостно препарирует обширный поэтический материал, не взирая на авторитеты, и подчеркивает: «Если же какизмы русских писателей объясняются глухотой, то тем хуже для них»²¹.

Прямую связь с фрейдизмом имело выдвинутое Терентьевым в книгах «17 ерундовых орудий» и «Трактат о сплошном неприличии» учение о перпендикуляре, прокомментированное в свою очередь Кручёных в статье «Аполлон в перепалке»²², на что указывает Т.Л. Никольская²³: «Связь этой теории с эротической сферой и фрейдизмом обыгрывалась самим Терентьевым в стихотворении “Юсь”». Для современной творчеству заумников литературной критики фрейдистский контекст их творчества был также вполне очевиден, подчеркивает литературовед, цитируя критическую статью Г. Робакидзе, опубликованную в 1919 г.: «...футуризм – эротический солипсизм. В пристрастии Кручёных к анальной эротике (“как истина”, “как истина”, “как”) и Терентьева к перпендикуляру многие видят многое. Но это по части Фрейда, и эту тему я уступаю доктору Харазову»²⁴.

Характерное для авангардистов стремление к разрушению традиционного литературного дискурса было мотивировано у участников «Компании 41°» идеей всеобщего заимствования, опосредованно восходящей к психоанализу. Хорошо известно суждение Фрейда о психической инстанции Эго в нашем сознании как «несчастном существе», которое не является хозяином в собственном доме («Я и Оно?»). Фрейд сравнивал Эго с всадником, который должен держать в узде превосходящего его по силе коня (т.е. всю сферу бессознательного – Оно), с той лишь разницей, что всадник пытается делать это своими собственными силами, тогда как Эго пользуется заимствованными. Таким образом, наши речи, поступки, жесты, образ поведения являются с точки зрения психоанализа чужими, заимствованными, навязанными нам нашим собственным бессознательным или, как сказал бы Ж. Лакан, сложившимися зеркальными отражениями Другого, который, являясь вытесненной в бессознательное инстанцией Закона,

диктует субъекту «в поле речи и языка» поведенческие акты.

Авангардисты, стремясь освободиться от оков сковывающей творческую свободу литературной дискурсивности, от навязанных извне стереотипов искусства, анархически протестовали не только против сложившихся канонов и правил, но и против самого языка – его императивности («фашизм языка»). В этом протесте мы наблюдаем истоки богатого опыта не только трансформации языка в авангардной традиции (поэтическая заумь), но и его деформации и даже принципиального отказа от языка (Василиск Гнедов).

Авторы «41°» предлагали свой способ противостояния дискурсу – один из наиболее радикальных. Опираясь на идею «всечества», выраженную наиболее артикулированно в устных и печатных выступлениях И. Зданевича и восходящую к творческому методу художника М. Ларионова, заумники пропагандировали открытое заимствование приемов, методов, стилей, художественных решений и даже целых произведений, ранее созданных в культурной истории. «Чужое» слово приравнивалось к собственно авторскому, что стирало грань между творчеством и плагиатом. Терентьев в трактате «17 ерундовых орудий» предлагал узаконить плагиат как творческий метод современного художника, разоблачая иллюзорность идеи авторства в пространстве современного искусства и литературы: «Долой авторов! Надо сказать чужое слово, узаконить плагиат»²⁵. Мы наблюдаем в этом опосредованное влияние фрейдизма, проявляющееся в релятивистской установке на дискредитацию авторского субъекта. Безусловно, в такой установке можно проследить влияние учения об Эго как неполновластном хозяине разума, которое окончательно дискредитировало статус классического декартовского рационализма.

Парадоксальный призыв заумников к использованию «чужого» открывает в русской авангардной традиции отдельную экспериментальную стратегию компилятивного, цитатного и центонного творчества – от поэтики «чужого» слова К. Вагинова, приемов пародирования и скрытого цитирования в концептуализме и искусстве соцарта до постконцептуалистской игры в цитаты без источников, а также центонной и интертекстуальной практики постмодернистских произведений.

Разрушение литературного дискурса как пространства вымысла и, что самое важное, как пространства авторской филиации связывается у авангардистов, во-первых, с идеей отказа от этой чужой, навязанной извне и посредствующей воли и, во-вторых, с идеей освобождения от иллюзорного представления об авторе как субъекте высказывания и его полномочном креаторе, что неожиданно сближает «41°» с целой мыслительной парадигмой

XX века – с постструктурализмом, а также – в непредсказуемом мыслительном повороте – с философией имени и русским имяславием (благодаря этому обстоятельству возникают интересные корреляции между двумя мыслительными моделями).

Примечания

¹ Известен факт настороженного отношения к новаторским формам искусства и даже последовательного неприятия такого авангардного течения как сюрреализм со стороны самого З.Фрейда. Французский сюрреалист Андре Бретон, добивавшийся аудиенции со своим кумиром, остался недоволен состоявшейся в 1921 г. личной встречей, которая привела к еще большему взаимному непониманию. Однако известно также, что личное знакомство с молодым испанским художником Сальвадором Дали произвело на престарелого доктора неизгладимое впечатление.

² В отличие от богатой исследовательской базы, накопленной в области изучения взаимосвязей западной авангардной традиции и фрейдистского учения.

³ Эткнд А.М. Эрос невозможного. История психоанализа в России. – СПб.: Издательский дом МЕДУЗА, 1993.

⁴ См.: Шукуров Д.Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда. – СПб.; Иваново, 2007.

⁵ В предисловии к книге заумной поэзии И. Зданевича известный французский дадаист Жорж Рибемон-Дэссень отмечал, что заумь можно рассматривать как «форму русского литературного дадаизма» («La forme russe du dadaism littéraire»). См.: Ribemont-Dessaignes G. Preface a 'Ledentu le Phare' // Iliazd. Ledentu le Phare. Poeme dramatique en zaum. – Paris: 41°, 1923.

⁶ Н.Е. Осипов указывал, что именно ему принадлежала честь открытия и популяризации фрейдистского учения в России, одновременно отмечая, что до 1908 г. труды Фрейда не были широко известны в нашей стране.

⁷ Т.е. то, что в современном психоанализе называют компульсивно-обсессивным расстройством.

⁸ Цит. по: Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого, персонал. справки-портреты и примеч. С.Р. Красицкого. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 619.

⁹ Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. – 1914. – № 1–2. – С. 104.

¹⁰ Хлебников В. Наша основа / Лирень. – М., 1920. – С. 27.

¹¹ Мильков Д.Э. Русский литературный авангард: поэтика жеста (символизм – футуризм – ОБЭРИУ). Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб., 2000. – С. 14.

¹² Никольская Т.Л. Р. Алягров и «41°» / Авангард и окрестности. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 106.

¹³ Никольская Т.Л. Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41°» / Авангард и окрестности. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 56.

¹⁴ Циглер Р. Поэтика А.Е. Кручёных поры 41°. Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. P. 239 – 240.

¹⁵ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академический проект, 1995.

¹⁶ Цит. по: *Marzaduri M. Futurismo menscevico // L'avanguardia a Tiflis: Quaderni del Seminario di Iranistica. Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Universita di Venezia.* – 1982. – № 13. – Р. 163.

¹⁷ Кручёных А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. – Тифлис, 1918. – С. 14.

¹⁸ Кручёных А. Декларация заумного языка // Искусство (Баку). – 1921. – № 1. – С. 16.

¹⁹ Кручёных А. Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный). Кн. 121. – М., 1922. – С. 40.

²⁰ Там же. – С. 40–41.

²¹ Кручёных А. Малахолия в капоте. – Тифлис, 1918. Без паг.

²² См.: Кручёных А. Миллиорк. – С. 11–15.

²³ Никольская Т.Л. Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41°» // Указ. соч. – С. 57.

²⁴ Изабелла Седьмая <Робакидзе Г.>. Литературная летопись // Новый день. – 1919. – 30 июня. – № 10. Цит. по: Никольская Т.Л. Авангард и окрестности // Указ. соч. – С. 57.

²⁵ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Собрание сочинений – Ореге / Сост., подгот. текста, биогр. справка, вступ. ст. и коммент. М. Марцадури и Т. Никольской. – Bologna: Francesco, 1988. – С. 190.

Шукуров Дмитрий Леонидович,
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,
доктор филологических наук, профессор кафедры «Связи с общественностью, политология, психология и право»,
телефон 8-910-988-34-34,
e-mail: shoudmitry@yandex.ru