

СТАТЬЯ В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧА «ПУНКТИР ФУТУРИЗМА» И ПРЕДЫСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИМАЖИНИЗМА

Публикация В. А. Дроздова

Профессор Анна Лаутон (Anna Lawton), назвав свою монографию «Вадим Шершеневич: Через футуризм к имажинизму»¹, предельно емко выразила сущность творческих исканий талантливого русского поэта. Вадим Габриэлевич Шершеневич не принадлежал к когорте основателей русского футуризма. В 1910 г., когда были осуществлены и замечены публикации будущих кубо-футуристов², он делал лишь первые поэтические пробы, находясь под влиянием поэзии символистов. Стихи первых его сборников «Весенние проталинки» и «Carmina», получившие благожелательные отзывы Н. С. Гумилева, не предвещали отхода от эстетических позиций символизма.

Однако в начале 1913 г. он порвал со своим «символистским прошлым» и, как это часто случается с неопитами, оказался одним из самых активных деятелей противостоящего символизму футуристского литературного движения. Его теперь уже урбанистические стихи публикуются в альманахах и сборниках, выпускавшихся петербургскими и московскими эго-футуристами³. Печатались они и в двух сборниках кубо-футуристов⁴, соперничавших с эго-футуристами. В течение 1913 г. выходят два его новых сборника стихов «Романтическая пудра» и «Экстравагантные флаконы», а в ноябре этого же года — теоретико-критическая книга «Футуризм без маски. Компилятивная интродукция». Полемическая по своему характеру книга развивала идеи его реферата «Златополдень русской поэзии (о футуризме)», прочитанного в Московском литературно-художественном кружке в апреле 1913 г.⁵ Несмотря на упрощенность и схематичность, «это была первая книга полного размера, написанная о футуризме футуристом»⁶. Как совершенно правильно утверждает в своей диссертации⁷ Иоанна Яжембиньска, развернутая в книге «Футуризм без маски» полемика по поводу роли слова в поэзии явилась началом зарождения идеи образотворчества, приведшей в 1919 г. к возникновению самостоятельного литературного те-

чения имажинизм (от image — образ), одним из основателей и руководителей которого был Вадим Шершеневич.

Предыстория возникновения имажинизма в трудах как отечественных, так и зарубежных литературоведов интерпретируется неоднозначно⁸. Дело в том, что следующая за «Футуризмом без маски» теоретико-критическая книга В. Г. Шершеневича «Зеленая улица», в которой он делает попытку изложения теории имажинизма как разновидности футуризма, вышла в свет в 1916 г. В этой книге он заявил: «Я по преимуществу имажионист⁹. То есть образы прежде всего». И поскольку годом ранее в сборнике «Стрелец» была напечатана статья Зинаиды Венгеровой об английских футуристах, называвших себя «имажистами» и призывавших сосредоточиться «на образах, составляющих первоизданную стихию поэзии»¹⁰, оригинальность выводов автора книги «Зеленая улица» о значении образа слова на протяжении многих лет подвергалась сомнению.

Некоторые литературоведы¹¹ посчитали, что статья в «Стрельце» послужила В. Г. Шершеневичу объектом подражания или даже заимствования. Другие исследователи русского имажинизма¹² были не так категоричны. Признавая возможным влияние англо-американского имажинизма, они также не исключали самостоятельную разработку теории имажинизма Шершеневичем, использовавшим для этого лингвистическую теорию А. А. Потебни и «Манифесты итальянского футуризма» Т. Ф. Маринетти. Хранящийся в фондах Пушкинского Дома автограф статьи Вадима Шершеневича «Пунктир футуризма»¹³, написанной в 1914 г. для газеты «Отклики»¹⁴ (приложение к петербургской газете «День»), является важным документом, позволяющим обнаружить последовательность в формировании взглядов Шершеневича на такие проблемы, как образотворчество, обновление поэзии и поэтического языка в период между выходами в свет его книг «Футуризм без маски» и «Зеленая улица». Эта статья — недостающее звено в цепи суждений Вадима Шершеневича. Она противостоит аргументации защитников идей влияния англо-американского имажинизма на русский имажинизм.

Статья «Пунктир футуризма» начинается с популярного и может быть излишне подробного изложения взглядов Шершеневича на эволюцию искусства, в частности поэзии. Под влиянием научных открытий, стремительной урбанизации совершенно обновилась человеческая чувствительность. Творчество художника, поэта, композитора, «бесстрашно вглядывающихся в глаза Нынче», должно быть современным. Но таковым оно становится не благодаря таким приемам, как фотографичность и стилизация в искусстве, а посредством овладения присущим каждому искусству материалом.

Материалом, которым оперирует поэзия, является слово, и Вадим Шершеневич в своей статье снова возвращается к проблеме, поставленной еще в «Футуризме без маски». Как известно, в этой книге он не употреблял еще термин «образ слова». Шершеневич использовал понятие «слово-запах» и в отличие от кубо-футуристов, полагавших, что слово есть только звук, считал задачей поэта комбинирование не «слов-звуков», а

«слов-запахов». В статье «Пунктир футуризма», написанной за два с лишним года до выхода книги «Зеленая улица», он, предвосхищая высказанную в ней идею дифференциации элементов слова, писал: «Если разбить слово, то отбрасывая его звуковую сторону, как нечто сопутствующее, мы различим в слове мыслимое и представляемое. Стол мы можем мыслить как нечто абстрактное и представлять, как нечто (...) образное.» После этого он делает вывод о том, что прежде всего «важна комбинация слов-образов», ибо образность слов дает нам «грандиозный калейдоскоп аналогий в связи с тем, какую сторону слова мы оттеним».

Еще более удивительными кажутся параллели, обнаруживаемые в тексте разбираемой статьи и главной теоретической книги Шершеневича по имажинизму « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста», изданной в 1920 г. Даже знаменитый «каталог образов», не обойденный ни одним литературным критиком, писавшим о Шершеневиче, угадывается в ниже приводимом отрывке из статьи, сопоставляемом с близким по содержанию текстом из книги « $2 \times 2 = 5$ ».

«Пунктир футуризма»

...выдвигается новый принцип — равенство всех образов. В пьесе дается толпа образов, не связанных между собой, равных по важности. При таком политезматизме <...> стихотворение есть простая сумма (механическое, а не органическое) п-го количества строф <...> Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет.

« $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста».

...соединение отдельных образов в стихотворение есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов; из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять <...>. Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу...

Для того, чтобы окончательно убедиться в отсутствии англо-американского следа в русском имажинизме, необходимо найти объяснение следующему утверждению М. Ройзмана¹⁵: «Шершеневич, владеющий иностранными языками, знал, что еще до первой мировой войны в английской и американской поэзии существовал „имажизм“». Прежде всего разберемся, какими языками и когда овладел В. Г. Шершеневич.

В Московской гимназии Л. И. Поливанова, которую он закончил в 1910 г., он изучал три языка: немецкий, французский и латинский¹⁶. Поступив на историко-филологический факультет Московского университета, в 1910—1911 гг. совершенствовал знания немецкого языка, находясь в учебной командировке в г. Мюнхен. С этого времени проявляется его интерес к немецкой поэзии. Вернувшись в Москву и перейдя на юридический факультет университета, Шершеневич углубляет свои знания французского языка, начинает переводить французских поэтов. Английская поэзия попадает в поле его зрения после революционных событий 1917 г., прежде всего в связи с работой для Камерного театра над новым переводом «Ромео и Джульетты» Шекспира¹⁷. К этому времени и относится зна-

комство Шершеневича с Ройзманом. Поэтому цитируемое выше утверждение Ройзмана следует рассматривать лишь как недостаточно обоснованное предположение.

Таким образом, активно включившись в характерные для начала XX в. искания, Вадим Шершеневич в ряду известных русских поэтов настойчиво и целеустремленно исследовал (в теории и на практике) новые формы и средства художественной выразительности, абсолютизируя роль и значение поэтического образа и, несмотря на узость своих творческих посылок, внес ощутимый вклад в определение возможностей и пределов поэтического творчества. Недаром выдающийся русский мыслитель И. А. Ильин, обвинивший ряд поэтов-новаторов в том, что своими исканиями они вели общество в духовную смуту и религиозные соблазны, назвал, наряду с именами А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, В. Маяковского, и В. Шершеневича¹⁸.

¹ *Lawton A. Vadim Shershenovich: From Futurism to Imaginism.* Ann Arbor: Ardis, 1981.

² Автор защищенной в 1993 г. в МГУ им. Ломоносова диссертации «Русский футуризм в историческом освещении: Истоки и рецепция творчества» Мария Тсантсаноглу считает датой возникновения русского футуризма именно 1910 г., когда благодаря усилиям Д. и Н. Бурлюков и В. Хлебникова появились первые групповые публикации, в которых отчетливо проявились новые приемы поэзии и литературного творчества. Название кубо-футуристы группа поэтов, в которую вошли, кроме названных, В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лившиц, получила в конце 1913 г.

³ Эго-футуристы — группа петербургских поэтов, объединившихся вокруг Игоря Северянина в октябре 1911 г. В. Шершеневич начал сотрудничать с членами этой группы после выхода из нее И. Северянина. Кроме того, Шершеневич стал лидером группы московских эго-футуристов, формировавшихся около созданного им издательства «Мезонин поэзии» (просуществовало с сентября по декабрь 1913 года).

⁴ Имеется в виду выход «Первого журнала русских футуристов» и второго издания сборника «Дохлая луна». Это была не завершившаяся успехом попытка объединить всех русских футуристов. Вину за неудавшуюся попытку кубо-футуристы возложили на Шершеневича.

⁵ Известия литературно-художественного кружка. Вып. 1. 1913. С. 21.

⁶ *Markov V. Russian Futurism: A History.* Lnd., 1969. P. 107.

⁷ *Яжембиньска Иоанна.* Русский имажинизм как литературное явление. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. ЛГУ им. А. А. Жданова. 1986. С. 16.

⁸ Здесь и далее имеется в виду только линия Шершеневича. Формирование взглядов на роль образа в поэзии других поэтов-имажинистов в статье не рассматривается.

⁹ Термин имажионизм (по-видимому от итальянского *imago*) Шершеневич использовал и в своих более поздних работах, например в статье «У края престелной бездны» в альманахе «Без муз» (1918. № 1. С. 43). Однако в конце 1918 г., когда были изданы его книги «Крематорий» и «Вечный жид», на их обложках было пропечатано «имажинист Вадим Шершеневич».

¹⁰ Венгерова З. Английские футуристы // Стрелец, 1915. № 1. С. 92.

¹¹ Львов-Рогачевский В. Имажинизм // Лит. энциклопедия: Словарь литературных терминов. М.; Л., 1925. Т. 1. С. 285; Лейзеров Н. Л. Имажинизм // Краткая Лит. энциклопедия. М., 1966. Т. 3. С. 108. Nilsson N. A. The Russian Imaginists. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1970. См. также примеч. 6.

¹² См. примеч. 7.

¹³ РО ИРЛИ, Ф. 627. Оп. 2. Ед. хр. 46 (автограф статьи и три письма Шершеневича в редакцию газеты «День»).

¹⁴ В. Г. Шершеневич печатался в газете «Отклики». Известна, например, его статья в № 1 этой газеты за 1913 г. о французском поэте Ж. Лафорге. Вместе с тем, как следует из его писем в редакцию газеты (ИРЛИ, Ф. 627. Оп. 2. Ед. хр. 46), изложенные им взгляды на футуризм разошлись со взглядами тех, от кого зависела публикация статьи. Косвенным подтверждением этого может служить опубликованная в № 3 «Откликов» статья Г. И. Чулкова об итальянском футуристе Маринетти, поэзия которого характеризовалась как «самый вульгарный модернизм, подновленный и подкрашенный неудачно и безвкусно».

¹⁵ Ройzman М. Д. Все, что помню о Есенине, М.: Советская Россия, 1973. С. 129.

¹⁶ Свидетельство об окончании частной мужской гимназии Л. И. Поливанова. Центральный исторический архив г. Москвы. Ф. 418. Оп. 478. Ед. хр. 16.

¹⁷ В отличие от переводов с французского и немецкого языков Шершеневич, перевода с английского, всегда использовал подстрочник.

¹⁸ Ильин И. А. «Основы художества. О совершенном в искусстве». Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6, книга первая. М., «Русская книга», 1996. С. 66.

В. Г. Шершеневич

«ПУНКТИР ФУТУРИЗМА»¹

Можно спорить о том, что такое поэзия, каковы ее цели, каковы ее задачи; но все согласятся, я думаю, с тем, что воля поэта — выразить нечто. А так как воля поэзии зависит от воли поэта, то мы принуждены сказать, что воля поэзии — выразить нечто. Впрочем, такова воля не только поэзии, такова воля каждого искусства. Живопись, скульптура, музыка и т. д. — все эти искусства волят выразить нечто. В недалеком прошлом самовитые средства одного искусства были перепутаны с самовитыми средствами других искусств. Это была эпоха, в которую еще полагали, что Искусство — есть органическое слияние искусств. Кошунственное прописное И позволяло лирикам заимствовать материалы, методы, средства любого искусства для пользования ими при работе в области своего искусства.

Поэты заботились о музыкальности стиха, об углубленности содержания, о живописной фотографичности и т. д.

Художники рушили центр тяжести в своих картинах на литературность сюжета, на этико-философские разгадки. Графики и скульпторы раскрашивали свои работы.

Наше сегодня выдвинуло принцип абсолютной дифференциации искусств. Несомненно, что у каждого искусства есть свой материал, над которым оно и оперирует. В самом деле, разве не антихудожественно заставлять поэта принять кощунственный восклик Верлена: *De la musique avant toute chose!** Ведь воля каждого искусства — выразить нечто. Это выражение должно быть проникнуто наивысшей экспрессией; но ожидаемо-необходимая экспрессия утрачивается при работе над материалом, не свойственным данному искусству. Да это и вполне понятно. Если доктор, объясняя смерть, будет заботиться об юридических переменах, произошедших со смертью данного субъекта, то едва ли этот доктор — представитель медицины. Поэт, заботящийся о глубине мысли в своей лирике, или художник, стремящийся ужаснуть зрителя сюжетом картины — уже не поэт и не художник, так как они забыли о своей работе. Постичь всю сложность словесных и колористических заданий можно только при внимательном сознании и вдумчивости исследований, на которые тратятся годы, вся жизнь. Нельзя быть отличным машинистом и в то же время отличным поэтом: но можно уметь управлять паровозом и владеть стихом. Однако все будут протестовать, если машинист, ведя поезд, будет думать не о жизни локомотива, а о рифме к слову «Любовь». Почему же не протестуют, когда художник думает не о красочной композиции, а о моральном значении его творимой картины?

При всяком вторжении искусства в искусство — принижаются оба искусства. Да иначе и быть не может. Ведь, на самом деле, если бы поэзия могла передавать так же хорошо философские проблемы, как это делает сама философия — то одно из этих искусств в силу закона экономичности было излишним. Говоря в данном случае о поэзии, я конечно, подразумеваю под этим понятием не простые метрические рифмованные строки; иначе мы были (бы) принуждены назвать стихами вирши реклам или задачник в рифмах.

Люди Искусства долгое время упускали из виду одно простое положение: если одно искусство работает над тем же материалом,

* «Музыка прежде всего!» (франц.).

что и другое — перед нами одно искусство, а не два. Однако никто не соединяет, напр., философию и поэзию в одно искусство. Вопрос о совпадении двух искусств стоит в близкой связи с двумя другими вопросами: с фотографичностью Искусства и со стилизацией.

Фотографичность Искусства (удвоение жизни) ныне нужно считать совершенно отвергнутым. Это вполне понятно. Если Искусство задается целью сфотографировать жизнь, то полученные результаты можно разбить на два рода: удачные и неудачные. В случае неудачи — фотография ненужна, негодна. В случае удачи, она тождественна с жизнью и, следовательно, излишня. Этот вопрос был легко разрешен по аналогии с известными словами халифа Омара при сожжении Александрийской библиотеки: «Если эти книги говорят то же самое, что говорит Коран, то они излишни; если же они противоречат Корану — то они вредны». Как я говорил уже выше, при совпадении двух искусств между собой в материале, гибнут или оба или одно. К счастью, если изобразить искусства графически в виде кругов, то эти круги лежат в параллельных (аналогичных) плоскостях, и пересечения быть не может. Несколько более сложен вопрос о стилизации. Имеет ли стилизация свой *raison d'être**, вне ее качественных особенностей?

Если мы будем разбираться в целях стилизации, то увидим следующее: цель стилизации — воссоздание (восприятие и воспроизведение) чужого творчества, все равно — соборного или индивидуального. Здесь возникает невольное: к чему?

Допустим, что лирик обладает настолько эластичной творческой способностью, что ему возможно полное растворение своего «я» в стакане чужого духа. Творчество этого лирика теряет и свою самостоятельность и, следовательно, ценность новизны и оригинальности, т. е. почти единственную ценность Искусства.

Итак, допустим, что поэт хочет воссоздать творчество древнегерманского эпоса. Имеет ли это задание какую-нибудь художественную ценность?! Конечно, нет. Если подделка будет непохожа — то она не достигла своей цели. Если она тождественна с подлинником по общему духу — то она нарушает закон Искусства, повторяя уже существующее. Ведь для нас произведения древнегерманского эпоса не есть нечто неизвестное, иначе мы не могли бы судить о качестве подделки. А если они нам известны — то к

* смысл существования (франц.)

чему нам дубликаты, репродукции, школьное срисовывание с рисунка учителя? Если поэт своей стилизацией хотел ознакомить нас с чужим творчеством, недоступным нашему познанию по чисто внешним причинам, например, незнание языка, то, очевидно, что его желание пошло по лживому пути. Для выполнения своей цели этому поэту следовало сделать простой перевод.

Кроме того, существует железный закон времени, по которому мы не можем творить так же, как творили наши предшественники. Творчество должно быть современным, а не запачканным в пыли веков и рас. Все возрастающий космополитизм окончательно убивает национальность Искусства. «Сегодня люди обладают чувством мира: им не надо знать, что делали предки, но им необходимо знать, что делают их современники» — пишет один из наиболее передовых поэтов наших дней.

Лирики как-то пассивно приняли утверждение: «жизнь-виноград; Искусство-вино». Однако в этом утверждении гораздо больше привычки, чем правды. В самом деле, оно говорит о том, что Искусство перерабатывает то сырье, что дает жизнь. Получается, что человек не в силах сам разобраться в благородном хаосе жизни, в ее сумбурной сложности — и тут на помощь приходит добрая бонна в очках — Искусство. Эта бонна тычет вязальной спицей в картинку и выбирает из тарелки жизни виногрет, пережевывает его и набивает этой жвачкой души человечества. Искусство в роли экспликатора жизни являет зрелище не только трагичное, но и фарсовое. Искусство никогда не было котлом для варки пива, жизненным экстрактом, так как в борьбе за существование оно потребовало себе не прикладную роль резонера, а нечто абсолютное. Оно хочет быть равноправным гражданином в империи Психики.

Искусство всегда лирично. Вне лирики не может быть абсолютного Искусства, и эпос, в сущности, маринованная лирика. Лиричное искусство есть выражение опьянения жизнью. Подобно тому, как кричит заяц, раненный пулей, в опьянении ужасом подбегающей смерти — творит лирик, исковерканный щупальцами жизни.

Отвергая стилизацию в искусстве, мы тем более принуждены отвергнуть её в чувствовании. Несомненно, что чувствование каждого века, даже каждого десятилетия существенно — своеобразно. Чувствовать так, как чувствовал Рембрандт или Достоевский, мы, живущие в двадцатом веке, не можем. Столетия (или десятилетия) отличаются друг от друга по темпам. Те из нас, кто воспринимает

жизнь по Тургеневу, просто или отстал своим захромавшим «я» от века, или боится обабсолютить своё «я».

Опьяняясь жизнью, мы, конечно, опьяняемся тем, что в ней в наше время больше всего. Если для расслабленного прошлого века² было характерно эротически-мечтательное устремление, то, вперив взор в сегодня, мы увидим, что от этого устремления не осталось и следа. Эротика стала фикцией. Те, кто опьяняется эротикой в бокалах наших дней, мистифицируют сами себя.

Есть такой старый анекдот. Один господин, задыхаясь ночью в своей спальне, бросил сапогом в окно, разбил стекло и с наслаждением вдыхал струю свежего (воздуха); а когда заутрело, то оказалось, что разбито не окно, а стекло в шкафе для белья. Этому самообману аналогичен самообман находящихся в современной жизни расслабленность и эотику. Этим, кстати сказать, объясняется появление и распространение такого несовременного танца (расслабленных), как похотливый танго.

Наше чувство изменилось за последнее время неузнаваемо. Как никто не узнает в почти голой, подмалеванной этуали на открытой сцене маленькую девочку семи лет, с которой встречался в её родительском доме, — так наше чувство не похоже на чувство наших отцов.

Переехав в города из деревень и лугов, мы раздроблены чудовищной сложностью и оглушительностью города. Мы потеряли душу, как нечто неделимое. У нас сотни, тысячи кусочков душ. Каждый кусочек обладает свойством быть всевластным господином нашей психики на час, на миг. Этот кусочек заменяет нам одну целую душу, умудряясь равняться ей по силе экспрессии.

Город последовательно — то начиняет нас порохом шумов, красок, образов, то высасывает из нас всё, до последнего. В первый период — всякий лирик просто человек, во второй — лирик делается лириком. У нас принято думать, что наш русский город только карикатура западных городов. Это мнение об отсталости наших городов ложно. Разница между нашими и западными городами не так уж велика и, к тому же, все уменьшается. А лирик обязан в сегодня угадать частицы завтра. И если сегодняшнее движение = авто + лошадь, то ясно, что второе слагаемое — вымирает, и лирику нет дела до стариков. Он не имеет права стилизовать под будущее, но обязан угадать пролёт в завтра.

Однако, забудьте на день, что природа и романтическая дряхлость — поэтичны, взгляните бесстрашно в глаза Нынче.

Утро. Палитра звуков вышвыривает пронзительный звон первых трамваев. Оглушительно ревут, потрясая небоскрежные туши, грузовики Бландова. Дома протирают глаза и открывают ресницы занавески, и оттуда, из по ресниц, блещет электрический зрачок. Дома зевают скрипучими подъездами с лясающими челюстями лифтов. Синтезы за целый мировой день быстро распадаются у газетчиков. Самый полусумрак вздрагивает, обрызганный электрической пылью.

День. Из домов беспрестанно льются двугорбые толпы, они сжимаются и разжимаются мускулами на тротуарных длиннотах. Блошками прыгают в шерсти мостовых велосипеды, а груды авто пожирают рыжий воздух, отплёвываясь бензином, качаясь на своих, распухших от водянки, шинах. Сирены, звонки, вскрики, стук, звяк, лязг истоптали наши ушные перепонки. Всё крутится, вращается, перегоняет друг друга. Топокопытит воронья четверка пожарных, бодая пространство, не отставая от дымовых хвостов моторов. И разве вы не видели в такое время, как всё перемещается, перемещается вне всяких законов логики и перспективы, прохожий исчезает в сутолоке в стену, извозчик кажется сидящим на щеке вашего спутника, а огромное десятиэтажие как-то бочком, бочком, бочком насккивает на вас. Магазины пронзительно кричат аршинной вывеской-бровью.

Вечер. Стемнело. Наливаются кровью зрачки реклам. Факельно вскрикивают электрофонари. Клубами валит колокольный перезвон: басовые гроздья падают на землю, на головы пешеходов. Трамваи вздыбились и несутся, гремя опущенной челюстью по (торцу). Мы сами несемся, мчимся, стремимся столкнуться нос к носу с завтрашним днем. Картечью сыплет время ядра минут. Если отыскивать наиболее яркую черту современности, то несомненно, что этот титул принадлежит движению. Это не случайный самозванец, так как в будущем быстрота ещё станет более могущественной. Красотой быстроты пропитан весь сегодняшний день, от фабрики до хвоста собаки, которую через миг раздавит трам.

Поэтому более чем понятно, что лирик опьяненный жизнью, опьянен именно динамикой жизни. Лирик, постигнувший бесценность стилизации, перепева и фотографии, сознавший закон современности и индивидуальности, будет стремиться выразить именно свое впечатление от этой динамики.

Я ближе всего к поэзии и поэтому буду говорить о поэзии. Как я уже говорил, дифференциация искусств выдвинула на первый

план — как принцип разделения, материал, которым пользуется каждое искусство. Разбираясь в материалах, мы увидим, что живопись оперирует с краской, музыка со звуком, скульптура с рельефом, поэзия со словом. Но ведь и философия оперирует со словом — каково же различие?

Если разбирать слово, то отбрасывая его звуковую сторону, как нечто «сопутствующее», мы различим в основе мыслимое и представляемое. Стол мы можем мыслить, как нечто абстрактное, и представлять, как нечто конкретное, образное. Когда мы — поэты читаем «тяжело-медное скаканье по потрясенной мостовой», для нас совершенно не важно, что тяжелый, медный, скаканье, потрясенный, мостовая — суть [некие] абстракты (т. е. то, что важно для философа); для нас важна комбинация слов-образов, создающая некий образ.

Эта образность слов даёт нам грандиозный калейдоскоп аналогий в связи с тем, какую сторону слова мы оттеним. Самовар можно сравнить с пыхтящим бульдогом (самовар-кипение), с колокольней (метание искр-звуков), с роялем (пение) и т. д. Проводя аналогии глубже поэт сравнивает колокольню с бульдогом (метание звуков — метание искр — самовар-кипение) и т. д.

Роль поэта таким образом сводится к тому, чтобы наиболее ярко аналогировать образы. В самом деле, поэзия есть не что иное, как непрерывная электроцепь образов, которые воспринимаются нами как *образы*.

Если современный поэт захочет, то он должен отбросить содержание, так как оно зиждется на мышлении и есть, следовательно, область философии. Поэт будет оперировать с формой. Но как же чисто формовым способом передать динамику?

Если мы обратимся к поэзии прошлых лет, то увидим, что ее лучшие образцы были построены на образе. Но у прежних поэтов в основу стихотворения был поставлен один образ, которому были подчинены все подобразы. Для выявления темпа прежних веков — это был вполне правильный метод. Однако, в наше сегодня у поэта нет охоты и времени выделить нечто из суматохи; он хочет передать весь симультанизм³ одного мгновения; для этой цели метод подчинения одному лейт-мотиву — абсолютно непригоден.

Поэтому выдвигается новый принцип — равенство всех образов. В пьесе дается толпа образов, не связанных между собой, равных по важности. При таком политематизме, если принять за единицу строфу, стихотворение есть простая сумма (механическое, а

не органическое) n-го количества строф. Каждая строфа первенствует в момент чтения. Нет образов более или менее важных, существенных. Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет.

Соседство самых противоречивых образов не минус, а плюс пьесы, так один убивает другой и убивается третьим — и все для того, чтобы с наивысшей экспрессией колыхнуть психику читателя. Стихотворение — это американский шкаф для книг, на рекламе которого стоит мудрое изречение: «всегда закончен, никогда не окончен».

Вадим Шершеневич

¹ Объяснение названия статьи, по-видимому, кроется в фразе, высказанной Шершеневичем в книге «Футуризм без маски»: «... футуризм в чистом виде ещё не существует; поэтому приходится улавливать его отдельные черты в произведениях отдельных авторов и на основании этого пунктира твердо прочерчивать прямую линию».

² В автографе статьи разъяснение Шершеневича: «Век в моем значении может быть и столетием и одним годом».

³ Термин симультанизм (от лат. simul — вместе, совместно) введен Шершеневичем, по-видимому, для обозначения поэтического приема, заключающегося в воспроизведении пространственно развернутого образа, взятого во мгновение времени.