

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

УДК 821.161.1

И. Е. Васильев, Е. О. Осюшкина
Уральский федеральный университет,
Екатеринбург

МОТИВ СТРАХА В ПОЭЗИИ В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1910-Х ГОДОВ

Аннотация: В статье рассматривается проявление категории «страшного» на мотивном уровне в творчестве В. Шершеневича раннего периода (первая половина 1910-х годов). Выявляется специфика «страшного» в символистский и футуристический период биографии поэта. Шершеневич-символист использует декадентскую образность, прибегает к широким обобщениям, развивает тему страдания, связанную со смертью и с присутствием потусторонних сил. Однако уже в это время страшное соединяется в ряде случаев с комическим и намечается тема города, как источника опасности и угроз. В футуристический период урбанизм усиливается. Город поворачивается антиэстетическими своими гранями, пугает дьявольским, inferнальным содержанием.

Ключевые слова: Символизм, футуризм, смерть, демоническое, страх, город, дьявол, зло, движение.

THE MOTIVE OF FEAR IN THE POETRY OF V. G. SHERSHENEVICH FIRST HALF OF THE 1910-S.

I. E. Vasilyev, E. O. Osiushkina
Ural Federal University, Yekaterinburg

Annotation: The article discusses the manifestation of the category “terrible” at the motivic level in the work of V. Shershenevich of the early period (first half of the 1910s). The specificity of the “terrible” in the symbolist and futurist period of the poet’s biography is revealed. Shershenevich-symbolist uses decadent imagery, resorts to broad generalizations, develops the theme of suffering associated with death and the presence of otherworldly forces. However, already at this time, the terrible is connected in some cases with the comic and the theme of the city is being outlined as a source of danger and threat. In the futurist period, urbanism intensifies. The city turns its anti-aesthetic facets, scares diabolical and infernal and realities.

Keywords: Symbolism, futurism, death, demonic, fear, city, devil, evil, movement.

Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893–1942)

за второе десятилетие XX века успел поучаствовать в трех модернистских направлениях: символизме, футуризме и имажинизме – каждое из которых приносило что-то новое в его творческую биографию. Так, символизм явился периодом ученичества, подражания В. Брюсову, А. Блоку, К. Бальмонту, западным «проклятым» поэтам; футуризм – этапом поиска себя и само-утверждения; а имажинизм – временем расцвета дарования, активной и плодотворной творческой деятельности Шершеневича. Именно Шершеневич стал одним из основателей имажинизма и, по сути, главным его теоретиком. Имажинизм вырастает из полемики с футуризмом и использует те же приемы саморепрезентации, эпатажа, провоцирует скандалы. Центральным пунктом имажинистского творчества утверждается такое важное понятие, как «образ», интерес к которому как первоэлементу новой художественной системы возник ещё в футуристических работах Шершеневича. Участие в футуристическом движении помогло формирующемуся поэту разрабатывать основы собственной поэтики, индивидуального стиля, определиться с идейно-эмоциональной направленностью творчества. Шершеневич оказался среди таких поэтов-футуристов, которые, подобно В. Маяковскому, В. Хлебникову, Б. Пастернаку и др., не проходили мимо жизненных проблем, противоречий действительности и глубоко осмыслили трагизм существования, экзистенцию человека, охватывающие его тревоги и страхи. Представляется актуальным и интересным рассмотреть преломление категории страшного в сознании лирического субъекта Шершеневича и ее отражение в художественном мире поэта символистского и футуристического периодов.

В первых поэтических сборниках Шершеневича «Весенние проталинки» (1911) и «Carmina» (1913) преобладала эстетика символизма, образы, подразумевающие скрытый смысл, таинственный подтекст (характерные для стилистики этих сборников обороты – «незримый голос с вышины», «шипы окровавленных терний», «мою израненную тишь», «мировое бездорожье»), присутствуют элементы сказки. Мертвая чайка окazuje душой юного принца («Мертвая чайка»), а лирический герой сравнивается с мертвецом, обнаруживает душевную противоречивость, раздвоенность, нетождественность самому себе:

Если б знали, сколько муки скрыто
В смехе радостном моем!
Как мертвец, ползу я из-под плиты.
Как мертвец, я в саване ночном.
Я не смею быть самим собою,
А другим не в силах, не хочу! [4, с. 48].

Наличеству мотив страдания, связанный с присутствием потусторонних сил, которые мешают достижению героем райского берега, символизирующего высшие ценности («Шипы окровавленных терний / В венке мой демоны впусти»; «Но корабельные сирены / Поют о смерти ко-

рабля» [6, с. 33]. Персонифицированное зло в стихотворении «Властелину» выступает в виде неодолимого, всемогущего и всеведущего искусителя и губителя человеческих душ и прежде всего самого поэта:

С улыбкой над моим ненастьем
Ты чашу полную вина
Мне подаешь – и сладострастьем
Смятенная душа полна.

...

Прикрытый бредом и любовью,
Как выпушкою вдоль плащей,
Твои знамена пышут кровью
Над страшной гибелью моей [4, с.60].

Темы гибели, умирания, кладбищенские мотивы проявляют себя в стихотворениях «Смерть», «Украшение склепа», «Над рекой», «К неизвестной картине». В стихотворении «Смерть» мы, как и в случае с «Властелином», встречаемся с антропоморфизацией ирреально-го:

Ты подошла ко мне вплотную
И, пристально взглянув в упор,
Вонзила, как струю стальную,
Свой серый взгляд в мой юный взор,
Исторгла огненную душу,
И сладостный покой земной
На пламенеющую сушу
Метнула ледяной волной [3].

Смерть как персонифицированный персонаж, в данном случае имеет женское лицо. А женское начало, как правило, не воспринимается как твёрдое, властное, жёсткое. Смерть у Шершеневича – существо двуликое, имеющее только маску женскую, потому что здесь фигурирует не просто женщина-смерть, а именно повелительница, «царица», причём такая, которой дозволено всё, и, следовательно, человек перед ней ни-что. Человек – её раб, к которому она испытывает гнев или милость в зависимости от каких-то неведомых никому причин. Она окидывает взглядом юного лирического героя, присматривается и решает, как к нему относиться. Но выбор уже заранее очевиден, поскольку не просто посмотрела, а «вонзила, как струю стальную», – взгляд подобен клинку, он должен сразу же поразить лирического героя. Но в то же время взгляд подобен струе, а далее Смерть «метнула ледяной волной». Слова струя и волна – словно установка сначала точно ранить, а затем по-давить, накрыв чем-то холодным и необъятным, убить. Краски Смерти тоже играют немаловажную роль – «серый взгляд» и маска мрачно черная – т.е. цвета «классические» для смерти. И главное, чего лишает Смерть, – это не жизни земной, а мечтаний, а значит, жизни духовной, чего более всего опасается поэт.

В стихотворении «Властелину» антагонист напоминает всемогущего Дьявола, наводящего ужас на лирического героя. Эта тема варьируется в стихотворении «Игра», а котором роль дьявола-искусителя выполняет колдун. Герой стихотворения, увлеченный игрой в карты, про-

игрывает ему душу. Но у поэта встречаются и стихи, где нечистая сила явлена в ослабленном, а то и комически сниженном виде. Так, в стихотворении «Бес» фольклорно-сказочный черт сохраняет свои отталкивающие внешние атрибуты («От него собачий запах, / Гнусен беса едкий смех, На больших косматых лапах / Две перчатки без прорех»; «Краской вымазаны губы. / Ноги – палки, хвост – дуга. / В ржавчине старинной зубы. / Посеребрены рога» [6, с. 40]), однако не выдерживает конкуренции в пляске с солдатом и сбегает. А малоизвестный фольклорный персонаж Верлиока, невеста как появившийся у Шершеневича, задирающий всех и вся, и вовсе помирает сам по себе от собственной злобности и вздорности.

Эта двуплановость (смешение смешного и страшного) развивается у Шершеневича в мотивах буффонадной масочности, трагической арлекинады, преломляющей авторскую позицию. Особенно показательным в этом смысле стихотворение «Огородное чучело» [6, с. 39] из сборника «Carmina». В нём в качестве ведущих образов выступают само огородное чучело, и поезд, намечающего тему города, становящегося источником губительной опасности в последующем творчестве поэта. Поскольку стихотворение выдержано в символистском духе, вполне обоснованным будет предположение, что огородное чучело – это субъект, на которого переносит своё мироощущение сам автор, одушевляя его, наделяя своими ощущениями и переживаниями. В образе поезда намечается метафорический перенос ещё смутного представления о враждебности города. Об этой неопределённости говорят неоднократные упоминания дыма вокруг поезда – он окутан чем-то мутным, непонятным. Но поезд несётся, а с ним приближается и наступает город:

Мимо несутся стальною дорогою
С грохотом, с шумом, свистя, поезда;
Дымною пастью кидают уверенно
Прямо в лицо огневую струю [6, с. 39].

Образ огородного пугала оказывается олицетворением того, насколько беспомощен человек перед этой внешней силой, насколько он бессилен чем-либо ей помешать:

Мимо и дальше. И так же растерянно
Я, неподвижный, безвольный, стою.
Так же беспомощно пальцами-палками
Я упираюсь в нетающий мрак.
Дымом, и сажей, и черными галками
В ключья разорван мой старый пиджак [6, с. 39].

В «природную», спокойную и мирную жизнь лирического героя вторгается разрушительное инородное начало: поезд шумит, и свистит, и грохочет, у него есть пасть, пасть дымная и изрыгает она огонь (возникает ассоциация с неким летящим драконом, несущим с собой ужас, опасность и гибель). Используемые эпитеты прямо указывают на связь образов поезда и города: стальные (дороги), дымная (пасть), са-жа. Преобладающие

цветовые ощущения – нечто мрачное, чёрное, тёмно-серое (дым).

В 1913 году выходят еще две книги поэта – «Романтическая пудра» и «Экстравагантные флаконы». На место символистского приходит футуристическое влияние. Прежде всего И. Се-верьянина. Окончательно закрепляют принадлежность к новому направлению участие в группе «Мезонин поэзии», организационно-редакторская работа в футуристических изданиях, переводы манифестов итальянских футуристов, собственные теоретические разработки основ футуризма (книга «Футуризм без маски» – 1913, статья «Пунктир футуризма» – 1914), книга стихов «Ав-томобилья поступь» (1916).

В стихах этого времени появляется описательно-констатационная манера, лиризм приоб-ретает черты отстраненности, но интерес к жиз-ненному драматизму продолжает сохраняться. Трагические коллизии протекают в условиях го-родского пространства. Например, в стихотворении «Городская охота» (1913) развернут мотив преследования героини: «Вы бежали испуганно, уронив вуалетку, / А за Вами, с гиканьем и дико крича, / Бежала толпа по темному проспекту, / И их вздохи скользили по Вашим плечам» [4, с. 69]. В соответствии с футуристическим принципом динамизма участником погони становится весь городской антураж: «...За Вами неслись в исте-рической клятве / И люди, и зданья, и даже мага-зин. / Срывались с места фонарь и палатка, / Все бежало за Вами, хохоча и крича...» [4, с. 69]. Образ города здесь мозаичен, составлен из от-дельных деталей и частей. Каждая из этих частей сама по себе, но все они вместе охвачены еди-ным порывом движения, преследования жертвы. И всё это происходит в состоянии исте-рики: всё и кричит, и хохочет, но при этом в си-туации аб-солютного ужаса и энтропии. Венцом всего это-го выступает сам дьявол:

И только Дьявол в созерцании факта

Шел неспешно за Вами и костями стучал [4, с. 69].

Кости – атрибут мира смерти, усиливающий характеристику гибельности города. Важно так-же отметить, что упоминание о дьяволе нахо-дится после строки: «Ваше белое платье было в гря-зи...». Т.е. героиня воспринимается как изна-чально «чистое» существо, не запятнанное, не опоро-ченное. Неслучайно в качестве един-ственного человека в этом мире выступает именно женщина – чтобы усилить ощущение хрупкости и незащит-ности перед дьявольским городским хаосом, который давит и преследует со всех сторон. Своим преследованием город-дьявол обрекает челове-ка на бегство от себя самого, потерю внутренней чистоты. Ведущее и единственное чувство лири-ческой героини от начала и до конца – это страх. Это действитель-но охота, в которой человек – жертва, пресле-дуемый зверь, а толпа и город – охотники с со-баками. Зверя гонят, но человек

– не зверь, и, тем не менее, он вынужден бежать, дабы не быть поглощённым и растоптанным этим миром. По-чему в финале дьявол никуда не спешит и спо-койно за всем наблюдает? Дьявол ждёт этой смерти, и он понимает, что торопиться незачем – человеку не убежать от города, не вы-рваться из него, человек беспомощен перед этой грохочу-щей массой, громадой. Возникает ощущение от-чаяния и безысходности, город изобража-ется как абсолютное зло, от которого невозможно скрыться.

Те же мысли о гибельном начале городской цивилизации есть и в стихотворении «На бульва-ре» (1913). То же движение и суэта:

Сумасшедшая людскость бульвара,
Толпобег по удивленной мостовой.
Толпа гульлива, как с шампанским бокалы;
С немного дикостью кричат попури;
И верхние ноты, будто шакалы,
Прыгают яростно на фонари
И esprits [4, с. 70].

В финале снова присутствует указание на смерть; город убивает человека, поглощает его. Человек – игралище судьбы, сил, которые выше человеческих возможностей, он в тупике и обре-чён на гибель. Жесткий ветер бьет в лицо сталь-ной полосой, с которой соотносится извечная коса Смерти:

Длиннеет... Свежеет... Стальной полосой
Ветер бьет в лица и в газовый свет.
И над бульваром машет косою
– В теннисный костюм одет –
Плешивый скелет [4, с. 70].

Бульвар у Шершеневича больше напомина-ет ад, в котором нет места отдельному человеку, личности. Личность теряется среди буйства, без-умия, дикости окружающей толпы. Словечко по-пури (всего лишь маленький элемент всей кар-тины) дословно с французского переводится как «мешанина», и это тоже, естественно, отве-чает тематике стихотворения. Верхние ноты, которые, «будто шакалы, прыгают яростно на фонари» [4, с. 70], напоминают, скорее, не шака-лов, а чертеня, тем более что и сам бульвар-ный мир пропи-тан ощущением нависшей смерти в образе пле-шивого скелета, который как раз «над бульваром машет косою» [4, с. 70]. Скелет сторожит этот мир, чтобы никто не вырвался. При этом образ смер-ти снижен поскольку скелет плешивый и «одет в теннисный костюм» [4, с. 70]. Ощущение величе-ственности и печальной тор-жественности смерти исчезает – скелет, по сути, обыденность, часть го-родской толпы.

Город в изображении Шершеневича тоталь-но агрессивен. Все в нем таит или открыто несет угрозу, нагнетая обстановку страха. Почти в каж-дом стихе встречаются пугающие детали: упо-минаются острые, колющие, режущие пред-меты либо конечности животных, способных навредить («лапа массивного города» [1, с. 68]), инферналь-ных или потусторонних существ («жи-листый дья-

вольский коготь» [1, с.67]); органы раздробления, пережевывания и поглощения пищи («тоска обгрызает у души моей ногти» [1, с.69], «громоздкая пасть судьбы» [1, с.76]), а также все, что связано с пожиранием (фонари автомобилей «пожирают косматую тьму» [1, с.71], «во рту моем закопшатся ломти непроже-ванной ночи» [1, с.70]), и перевариванием пищи («огромный день, с животом, / Раздутым прямо невероятно от проглоченных людишек, / На тро-туар выхаркивает с трудом / И пища́, пищи изли-шек» [1, с. 71]). Чудовище-город, жрущее и пе-реваривающее «людишек» постоянно готово к нападению: «город ... бросит Вам в спину куски ресторанных меню» [1, с. 70].

Силы вселенского зла не щадит и самого города, и его обитателей, ввергая в катаклизм мирового масштаба: «Небоскребы трясутся и в хохоте валяются / На улицы, прошитые каменными вышивками. / Чьи-то невидимые игристые пальцы / Щекочат землю под мышками» [1, с. 58]. Гибель людей вновь и вновь изображается неприкрыто натуралистично, с омерзительными подробностями телесных трансформаций в мире, над которыми опять царит величественный Дьявол: «Раскрываются могилы, и, как рвота, вываливаются / Оттуда полусгнившие трупы и кости, / Оживают скелеты под стихийными пальцами, / А небо громами вбивает гвозди. / С грозовых монопланов падают на землю, / Перевертываясь в воздухе, молнии и кресты. / Скрестярукий, любитесь на безобразии / Угрюмый Дьявол, сухопаро застыв» [6, с. 58]. Город, таким образом, по Шершеневичу изначально катастрофичен. Накопляемая им энергия (динамика толп, автомобилей, трамваев, электричества) приводит к самораспаду: «С грохотом рушатся витрины и палатки, / И дома, провалившись, тонут в реке. / Падают с отчаяньем в пропасть экипажи, / В гранитной мостовой все камни раздражены» [1, с. 55].

Город и одушевлён, и опредмечен одновременно. Он подчинен закону энтропийной динамики, движения, что присутствует и в других стихах (мотив непрекращающейся суеты, бега, порыва является неотъемлемой составляющей городского образа у Шершеневича): «И дома, провалившись, тонут в реке...» [1, с. 55]. В домах живут люди, следовательно, люди тонут вместе с домами, которые, в свою очередь, являются частью города. Река – многоликий образ, который можно рассматривать и как часть пространства, и как часть времени, поскольку «автомобили рушатся в провалы минут» [1, с. 55]. Предметы, составляющие город, оказывается, тоже могут испытывать человеческие эмоции, можно предположить, что у вещей в поэзии Шершеневича-футуриста присутствуют чувства, элементы сознания и самосознания: «Падают с отчаяньем в пропасть экипажи...», «В гранитной мостовой камни раздражены...» [1, с. 55].

Отрицательная энергия города передается людям. Они впадают в безумие, испытывают психические кошмары, совершают преступления. Так, в стихотворении «Кошмар проститутки» (1913) происходит немотивированное убийство девушки посетителем кафе, в которого вселяется дьявол. Вначале юноша вполне приличного вида «с нервным профилем и с пробором» вдруг «за фужером горящего огнекрасного пунша», начинает «дико, исступленно и сумасшедше» стонать, а затем, когда появляется «тонкая», с «золотой прической» девушка, набрасывается на нее: «И вдруг у юноши из ногтей вырастают когти, / Сквозь пробор пробиваются, как грибы сквозь листья, / Два рога козлиных, и в ресто-ранном рокоте / Юноша в грудь ударяет девушке золотистой, / Мертвая падает...» [4, с. 72]. Еще страшней сюжет в стихотворении «Городское» (название, образованное от субстантива «город» не только несет все основные его признаки, но и усиливает их, обобщая), в котором мать «от скуки», «грусти» и «тоски» душист свое двухнедельное дитя: «Мне стало истерически скучно и печально. / <...> Я от боли утончилась и слегка одичала. / <...> И вот эту самую голубую по-душкой / С хохотом грустным я задушила ребен-ка...» [4, с. 71], – рассказывает женщина. Ее су-масшествие оттеняется «видениями» нечистой силы: «черти выглядывали из-под кучи пеленок», «подмигнула черту на электрической люстре».

В этих условиях сам лирический герой Шершеневича впадает в неадекватные состояния транса и безумия. Он слышит мелодии «электрических чертей пролетевших», созерцает «исторических девушек», ему «пыхтят черти двугла-зые, газовые» – городские фонари, а «обнаглев-шие трамваи показывают / Мертвецов, застывших при выходе» [4, с. 87]. Все это приводит к тому, что сама действительность в какой-то момент начинает обнаруживать свою свихнутость: «Су-мерк хихикает... Таскает за волосы / Ошелом-ленных капризными баснями... / Перезвон вечер-ний окровавился / Фырканием дьяволят-гримасников...». Лирический герой в панике: «Ужас зажигает спичкой / Мое отчаянье пред-смертное» [4, с. 87]. Видимо, осознание подобных лирических состояний как парадигмально значимых повлекло за собой рефлексию автора: «Подобно тому, как кричит заяц, раненный пу-лей, в опьянении ужасом под-бегающей смерти – творит лирик, исковерканный щупальцами жиз-ни» [5, с. 170]. Страх смерти – постоянный элемент изображаемого. Его эффект усиливается акцентуацией ужасающих образных элементов. Например, физическое умирание показано в ряде стихотворений порой со многими отталкивающими подробностями, которые эстетизируются в духе «Падали» Бодлера, как в произведении, иронично названном «Vita nova», в котором ли-рический герой представлен в ролевой ипостаси повествователя-покойника: «Грустно лежу я во мраке, / Замкнут в себе, как

сонет... / (Ласкова плесени зелень!) / Черви ползут из расщелин, / Будто с гвоздикой во фраке / Гости на званый обед» [2, с.403]. В другом случае лирический субъект изображает себя покойником, здрав-ствующим вопреки всем законам природы, да еще и жалеющим, что не напугал почтенную публику на панихиде («лучше было б во время панихиды всех перепугать»): «Вчера меня принесли из морга / На кладбище городское; я не хотел, чтоб меня сожгли! / Я вылезу в полдень перед монашеской братьей / И усядусь на камне в позе Красоты» («Похороненный гаер», 1913) [4, с. 81]. Предвиденье собственной смерти и собственного провокативного поведения в качестве покойника представлено в стихотворении «Когда завтра трамвай вышмыгнет, как громадная ящерица», в котором лирический субъект с отрезанной трамваем головой (очередная угроза городской жизни!) злорадствует: «Я буду ехидно, без-обидно / Скрестяруко лежать, втихомолку свой фокус двоя, / и в животе пробурчат остатки но-вых идей [6, с. 69].

Вариант уничтожения человека городом явлен в не менее зловещем сюжете, чем смерть, – сюжете утраты лирическим героем души. Сюжет этот представлен в нескольких произведениях изучаемого периода, в частности в стихотворениях «Полусумрак вздрагивал. Фонари световыми топорами...» (1914) [6, с. 57–58] и «Это Вы привязали мою голую душу к дымовым...» [6, с. 69–70].

В первом стихотворении мы в очередной раз сталкиваемся с картиной мира как хаоса, разрушительной динамики, а также борьбы света и тьмы. Побеждает свет, разрубивший темное пространство на светлые улицы и отлетевшие во тьму переулки. Но яркий, полыхающий свет города – свет демонический, свет ада, ибо источники света как раз связаны с неземным, необыденным миром – это «электрические черти», световые топоры фонарей. Под действием искусственного освещения оживают пустые, беспочвенные («стоэтажные») помыслы, все приходит в суетливое движение: «город пролил крики, визги и гуловые брызги» [6, с. 58]. При этом душа, по-настоящему живая и чувствующая, становится «пьяной», и её выносят – душе среди всего этого безумия места не находится. Что остаётся-ся? Остаётся некое «я», что-то воспринимающее, но лишённое души. Этот субъект ощущает себя скованным и обездвиженным, он становится в позу победителя, но понимает приближение опасности и ничего не может сделать. К нему «подкрадывается город с кинжалом Брута» – в финале стихотворения город изображается именно как предатель, у которого цель одна – погубить лирического субъекта.

В другом стихотворении говорится о гибели самого существа поэта – его ранимой души. Лирический герой детально рассказывает о том, как отнимал и разбивал бесценную человеческую душу многосоставный убийца-города: «привязали мою голую душу к дымовым / Хвостам фыркаю-

щих, озверелых, диких моторов»; «пустили ее волочиться по мостовым» [6, с. 69]; «душа по булыжникам раздробила голову свою» [6, с. 70]. Город совершает акт насилия, отбирая у человека самое ценное, фактически совершает казнь. Причём казнь изощрённую, быструю и в то же время мучительную («прыткою пыткой»); озверелые дикие моторы несутся, будто бешеный конь, к хвосту которого что-то привязали. Неоднократно упоминается в стихотворении глагол волочиться – душа больше не имеет власти сама над собой, её связали, привязали и поволокли по мостовой. Холодно и безучастно воспринимали трагедию поэта горожане: «дворники грязною метлою / Грубо и тупо / Чистили душе моей ржавые зубы» [6, с. 70]. Мотив страдания и умирания – сквозной в стихотворении и акцентирован в начале и в конце: в начале погибает душа – «из нее брызнула кровь черная, как торф» [6, с. 69, а в конце умирает и сам лирический герой, чье имя «кровавыми нитками / Было выткано» ... «по снеговому шитью» [6, с. 70].

Таким образом, проблема страшного в творчестве В. Шершеневича первой половины 1910-х годов связана преимущественно с губительным воздействием на жизнь человека города. Это фиксировали уже современники поэта. Так, в рецензии на одну из его футуристических книг Ю. Эгерт отмечал, что В. Шершеневич «...ярко и определенно выявил в своих поэмах собственную фантазию поэта-урбаниста, такого же мученика города, как и Вл. Маяковский, само-забвенного, до упоительности самозабвенного мазохиста», его «схватили стальными зубами пасти города», «тяжело над ним нависла громада спрута-города, города современности» [7, с. 135]. Поэта волновали темы смерти, деструкции, разрушения, губительного воздействия энтропийных импульсов, связанных с действием потусторонних сил, инфернальных, демонических начал и существ.

Список литературы

1. Поэты-имажинисты. СПб.: Пб. писатель, М.: Аграф, 1997.
2. Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999.
3. Шершеневич В. Carmina. Лирика (1911 - 1912). Кн. 1. М. : Тип т-ва. И. В. Кушнерев и К, 1913. С. 34. URL: <http://lanterne.ru/vadimshershenevich-smert.html> (дата обращения: 15.11.2018).
4. Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996.
5. Шершеневич В. Пунктир футуризма // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1994 г. СПб.: Академический проект, 1998. С. 167–174.
6. Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический Проект, 2000.
7. Эгерт Ю. Рец. на кн.: Шершеневич В. Экстравагантные флаконы. СПб.: Мезонин

поэзии, 1913 // Футуристы : Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М. : Тип. Мысль, 1914. С. 135.

References

1. Poety-imazhinisty. SPb.: Pb. pisatel', M.: Agraf, 1997.

2. Poeziya russkogo futurizma. SPb.: Akademicheskii proyekt, 1999.

3. Shershenevich V. Carmina. Lirika (1911–1912). Kn. 1. M. : Tip t-va. I. V. Kushnerev i K, 1913. S. 34. URL: <http://lanterne.ru/vadim-shershenevich-smert.html> (data obrashcheniya: 15.11.2018).

4. Shershenevich V. G. Listy imazhinista: Stikhotvoreniya. Poemy. Teoreticheskiye raboty Yaroslavl': Verkh.-Volzh. kn. izd-vo, 1996.

5. Shershenevich V. Punktir futurizma // Yezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1994 g. SPb.: Akademicheskii proyekt, 1998. S. 167–174.

6. Shershenevich V. Stikhotvoreniya i poemy. SPb.: Akademicheskii Proyekt, 2000.

7. Egert YU. Rets. na kn.: Shershenevich V. Ekstravagant-nyye flakony. SPb.: Mezonin poezii, 1913 // Futuristy : Pervyy zhurnal russkikh futuristov: № 1–2. М. : Tip. Mysl', 1914. S. 135.