

УДК 821.161.1

Н.О. ОСИПОВА,
*доктор филологических наук,
профессор кафедры культурологии
Вятского государственного университета (Российская Федерация)*

«СИМУЛЬТАННАЯ ПОЭТИКА» М. ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ АВАНГАРДА

В статье рассматривается феномен simultaneity как свойства поэтики М. Цветаевой в типологических связях с экспериментами русского авангарда, где он получил название «сдвигология». В лирике М. Цветаевой поэтика «сдвига» проявляется на композиционном, лексико-семантическом, синтаксическом уровнях. Специальное внимание уделяется роли «дефисной» поэтики как способа simultaneity видения мира и её разновидностям. Как доказывает автор статьи, бинокулярный принцип собирания целого из отдельных фрагментов делает цветаевскую агглютинативную метафору важной особенностью игровой стратегии, свойственной художественному мышлению авангарда. На уровне совмещения двух и более произвольно взятых образов происходит интерференция, в ходе которой перераспределяются их атрибутивные признаки, создающие новый смысл. «Дефисная метафора» М. Цветаевой создает нелинейное, усложненное пространство текста, представляя микромодель мира, в которой отображается комплекс разновекторных представлений о нем. В статье устанавливаются векторы сближения simultaneity поэтики Цветаевой с художественными исканиями П. Филонова (в частности в понимании «формульности» как выражения «доисточков» формы, извлечении глубинного смысла из слов, освобождении мифологического ядра слова, его пластической фактуры).

Ключевые слова: феномен simultaneity, поэтика «сдвига», поэзия М. Цветаевой, русский авангард.

Симультанность – термин, не являющийся общеупотребительным в литературоведении, его чаще используют либо применительно к зрелищным искусствам – кино, театру, изобразительному искусству, где под ним подразумевается сопряжение на одном пространственном или временном отрезке явлений, принадлежащих разным измерениям (simultaneity декорации, например), либо в семиотических теориях синтеза искусств (Ю. Левин). По отношению к русскому авангарду феномен simultaneity сопряжен с понятием «сдвигология» как чертой авангардной поэтики (или замещает его). «Сдвигология» авангарда определяет специфику его трансформаций на композиционном, лексико-семантическом, синтаксическом уровнях, во многих своих проявлениях подготовленных поэтикой модернизма с его особым мировосприятием, вниманием к витальной и одновременно бессознательной сторонам сознания, выходом за пределы антропоцентричной модели мира. Поэтому гамлетовское «Распалась связь времен» – явление не только историко-философское, но и художественно-эстетическое, отражающее трансформацию поэтологического дискурса в эпоху разрывов и катастроф.

Мысль о том, что на вершинах культурности перестает работать сила, гармонизирующая мир, и наступает фаза хаоса, безумия, стихийных и демонических симптомов природно-космического типа, становится формулой многих философско-художественных построений, отличается парадоксальностью, «игрой с меоном», этой «притягательной и полной какого-то захватывающего соблазна стихией хаоса» [1, с. 113]. В подобном типе мировосприятия «встретились» два вектора: с одной стороны, глубокая архаическая тра-

диция с её ориентацией на мифологические конструкты, с другой – новая парадигма культурного сознания с его установкой на то, что условно было названо «исчезновением материи» и её новым «собираением». А. Белый, творчество которого располагается на перекрестке двух культурных парадигм, очень точно определил сущность «симультанной поэтики»: «Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, История, мир – лестница расширений моих...» [2, с. 73].

Особый исследовательский интерес вызывает поэтическая «сдвигология» в творчестве М. Цветаевой, которая, как представляется, в большей степени ориентирована на визуальную эстетику авангарда с его совмещением и синтезом разновекторных смысловых и пространственно-временных параметров в виде сращений и семантических контаминаций.

Один из фундаментальных трудов В. Кандинского, опубликованный в 1926 г. (написан с 1914 по 1923 гг.), «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов» выдвигает теорию семантики графических элементов в искусстве, распространяемую им и на смежные искусства. Так, называя точку «наименьшей **временной** формой» (выделено мною. – Н.О.), встречающейся во всех искусствах («...внутренние напряжения... выходят из глубины ее [точки – Н.О.] сущности и излучают свою энергию», а линию – «следом движущейся точки, ее производной», где «совершается прыжок из статического состояния в динамическое» [3, с. 108, 135], художник отразил те напряженные поиски в области формы, которые были характерны для художественной культуры 1920-х годов.

В размышлениях Цветаевой о языке поэзии есть много рассуждений об извлечении глубинного смысла из слов, освобождении мифологического ядра слова, его пластической фактуры. Так, в «Предисловии к “Молодцу”» она замечает: «*Эта вещь написана вслух, не написана, а сказана, поэтому, думаю, будет неправильно (неправедно!) читать ее глазами... Что могла – указала ударениями, двоеточиями, тире (гениальное немецкое *Gedankenstrich*... Остальное предоставляю чутью и слуху читателя: абсолютному слуху абсолютного читателя*» [4, с. 152]. Она глубоко чувствовала смысловую насыщенность графики и чем дальше, тем больше обрушивала на читателей свои курсивы, двоеточия, тире, дефисы («*Весь поэт на одном тире / Держится...*»), сближаясь с философскими интуициями Кандинского по поводу метафоризации графического знака в тексте, своеобразного «графического драматизма»: «...Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние – текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-нибудь связь» [3, с. 109].

Исследование графического выражения цветаевской «сдвигологии» расширяет не только представление об идеостиле М. Цветаевой, но и позволяет, как справедливо полагает Е. Фарино, использовать инструментарий, вырабатываемый на анализе цветаевских текстов, в процессе понимания других представителей поэтического авангарда, выявить их «глубинное родство», в частности: «экспликативное обращение со словом, остановка на его фактуре, палиндромное выворачивание его наизнанку, ложные и произвольные фактические этимологизации... что вовне, в плане выражения... оборачивается сплошными повторами-вариациями и парадигматическими... текстопостроениями...» [5].

Именно отсюда у Цветаевой ощущение симультанности пространства, которое сплавлено из различных пространств эмпирического мира и психологического (внутреннего), перетекающих друг в друга. Этот процесс сопровождается и своеобразной (поэтической или живописной) мифологизацией пространственных связей – через придание пространству антропоморфных черт или через одушевление цвета, предмета, что давало возможность наглядного представления «сквозного» мира. Пространство в его временном представлении насыщено пустотами, диссонансами, ритмией, провалами, оно дискретно – это пространство знакового письма. В цветаевской поэтике обнажена мифологическая стратегия «сдвига» с её ориентацией на «*вещественную магию*», которую русский авангард часто идентифицировал с архаическим пластом русской жизни, русского народного искусства и языка» [6, с. 370]. Подобный принцип прослеживается на всех уровнях – пространственно-временном (пространственная организация поэмы «Крысолов» – это типичные симультантные декорации средневекового площадного театра, когда крысиное шествие движется по кругу, по площади, но одновременно из города к пруду), образом (кры-

сы и ратсгеры в «Крысолове», являющиеся одновременно людьми и крысами), метафорическом и ритмико-интонационном [7, с. 237–250].

Синкретизм пространственно-временного континуума переходит в синкретизм логического мышления и эмоционально-чувственных переживаний. В системе подобного словообразовательного континуума мы остановимся на одном из многочисленных феноменов цветаевской симультанной поэтики, основанном на дефисном принципе поэтики «сдвига», представляющем одно из ярких явлений оптико-геометрических экспериментов авангарда, демонстрирующего, как отмечает Ж.-К. Ланн, «вытеснение действительно высказывания, уступающего свое место значимости графического знака» [8, с. 39].

Справедливости ради следует подчеркнуть, что графика М. Цветаевой в имманентном – лингвистическом – её ракурсе довольно обстоятельно исследована (в большей степени это относится к *тире*, в гораздо меньшей – к дефисам). При этом значительная часть работ вскрывает языковую специфику дефисных образований, предлагает их классификацию по соотношению частей речи, устанавливает их фольклорную природу (К. Азадовский, Л. Зубова, О. Ревзина, С. Фокина и др.). Да и многие современники М. Цветаевой (в частности Ю. Иваск) обращали внимание на связь цветаевских дефисов с языком магических и мистических заговоров и заклинаний. Но при этом в стороне остается их типологическая связь с поэтикой русского авангарда.

Между тем бинокулярный принцип собирания целого из отдельных фрагментов делает цветаевскую агглютинативную метафору важной особенностью игровой стратегии, свойственной художественному мышлению поэтического авангарда. И наоборот, эксперименты с метром, рифмой, визуальностью влекут за собой закономерную трансформацию нормативности на лексико-синтаксическом и фоническом уровнях.

Приведу здесь один показательный пример, демонстрирующий природу симультанной поэтики «дефисного типа». В очерке эмигрантского периода «Наталья Гончарова» М. Цветаева пишет: «Везут с Ларионовым и Дягилевым пушкинско-гончаровско-римско-корсаковско-дягилевского “Золотого Петушка”» [9, с. 108]. Это не просто результирующая точечность восприятия мира или спрессованность фразы, сжимающей информацию об интерпретаторах – это совершенно новый образ, отражающий квинтэссенцию гениального синтеза и гениального балета.

Но в контексте творческого сознания М. Цветаевой не менее важен и иной аспект: не смотря на то, что поэтика Цветаевой фоноцентрична по своей сути («*Вихрь-жар-град-гром-была – / За всё наказана!*» (III, 235)), а её слово – скорее голосовое, нежели слово письменной культуры, оптико-геометрическая сущность «сдвига» дефисного типа близка аналогичным экспериментам живописного авангарда.

Несомненно, как замечено исследователями, дефисное соединение семантических единиц Цветаева строит на народной речи (повторы, усечения прилагательных и т. д.): «Солоно-солоно сердцу досталось» (I, 453); «*Руды-пожары, / Бури-ворожбы*» (II, 109); «*И долго-долго на заре*» (I, 472); «*Ох, сокол-мой-безус, / Не божусь, не клянусь*» (II, 105); «*Торопом-шорохом-ворохом-мороком!*» (III, 327) и др. Но от этих рядов она переходит к более сложным экспериментам, выходя за рамки фольклорной стилистики, совмещая несомкнутаемые понятия: «*И вы, как все, любезно-средни*» (I, 25); «*Тонкий профиль задумчиво-четкий*» (I, 26). В контексте таких формул, как «вечно-светел и вечно-юн» (I, 31), непривычными кажутся сращения: «*светло-немудрый*» (I, 32); «*неживше-свежий*» (I, 37); «*Рыцарь Ульрих так светло-несчастен, // Рыцарь Георг так влюбленно-смел!*» (I, 42). Все эти метафорические образования (в том числе оксюморонного типа) связываются в единое смысловое поле только ассоциативным, «до-логосным» мышлением читателя: «*Проходишь городом – зверски-черен, / Небесно-худ*» (I, 346); «*Час ученичества, он в жизни каждой / Торжественно-неотвратим*» (I, 13); «*чёрный взгляд-верста*» (III, 198); «*Поез – / жай-город, рай-город, горностаи-город, бай-город, вовремя-засыпай-город*» (III, 55).

На уровне совмещения двух (а порою и трех) произвольно взятых образов происходит интерференция, в ходе которой перераспределяются их атрибутивные признаки, в сознании формируются другие общие семантические признаки, создающие новый смысл: «грустно-восхищенно», «абсолютно-ваш», «зажиточно-эмигрантский», «заживо-посмертный». Дефис отражает пульсацию мысли – и в этом смысле он сам становится символом, созда-

вая над словами новый смысл, не сводящийся к значению каждого из них: «Прощай, выюг твоих-приютство» (II, 110) ; «На руки ей тихо // Шум-кладет-крыло» (III, 254); «Грусть-схватила-жалъ» (III, 255); «В спор-вступили-схват» (III, 257); «Лик-наклоняет-солнце» (III, 260); «Без ни-ушка / Мне сад пошли: / Без ни-душка! / Без ни-души!» (II, 320).

Эта форма расширяет художественные возможности стиха, придавая ему энергетику и концентрацию мысли. Порою эта симультанность выглядит избыточной, представляя усложненную конструкцию, включающую три и более понятий, способных конденсировать в себе сюжет целого эпизода или представляя «свернутую» метафору.

Важно подчеркнуть, что М. Цветаева почти всегда игнорирует разделяющую функцию дефиса (примеры разрыва типа: «*благо-родные-мертво-рожденные*» (III, 192) у неё довольно редки), придавая ему функцию соединения-слияния, своеобразного «шва», скрепляющего разные виды и формы поэтической «ткани»:

*Полночные страны
Пройдут из конца и в конец.
Где рот-его-рана,
Очей синеватый свинец?* (I, 297)

Или: «*Уж ты крест-разъезд-развилье- / Раздорожьце-судьба!*» (III, 332); «*Часть-рябь-слепь-резь*» (III, 271); «*Простор-человек, / Ниотколь-человек, / Сквозь-пол-человек, / Прошел-человек*» (II,103); «*Розан-рот твой, куполок-льняной-маковочка*» (III, 238).

Активизируя соединяющую функцию дефиса, М. Цветаева вычленяет языковые отрезки, извлекая их внутреннюю форму, маркирует ключевые смыслы, создает многомерность и полисемантизм словесной единицы. С помощью этих многоступенчатых симультанных связей рождается качественно новое содержательное пространство, которое и в сознании читателя предстает неделимым и многомерным. Так, например, в первом стихотворении цикла «Деревья» своеобразным рефреном проходят метафоры «вереск-потери», «вереск-сухие ручьи», «вереск-руины», «вереск-сухие моря», связанные с мотивами одиночества, старости, смерти... С одной стороны, звукопись имитирует свист сухого ветра на продуваемых голых скалах, где обычно растет вереск, с другой – образ вбирает в себя и большой культурный пласт, связанный и с тем, что вереск в мифологии считался «женским» символом и был наделен магической силой, и с тем, что сознание подсказывает драматизм литературного шедевра Стивенсона, особенно любимого Цветаевой... Все это значительно расширяет ассоциативное поле метафоры, приобретаящей характер сжатой поэтической формулы. Цветаева заново творит мир, по-новому оформляет знаки этого мира, создавая при этом нелинейное, усложненное пространство текста. Здесь симультанная метафора предстает как микромодель мира, в которой отображается комплекс представлений. Это связано с тем, что в понятиях психолингвистики мы имеем дело с человеческой психикой, для которой характерна такая особенность, как «закон семантического перекрытия», позволяющий в пространстве восприятия соотнести два и более образов, даже семантически далеких. В письме Р.М. Рильке 1926 г. Цветаева пытается объяснить это явление через сравнение с понятием «всадник»: «...всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: **ВСАДНИК**» (VII, 60).

Необходимым условием восприятия такой метафоры является не столько контекст произведения (как это имеет место в авторской метафоре), но главным образом контекст читателя.

Присутствующий в поэтике Цветаевой лексико-семантический и синтаксический сдвиг разворачивается в рамках «монтажной» поэтики. Но если у представителей поэтического авангарда (Хлебникова, Крученых, Ильязда и др.) рассечение, «раздвиг», деформация, слияние представлено в качестве *результата*, то у Цветаевой – это промежуточный *процесс*, демонстрирующий, как это происходит. Не скрывая «сделанности», Цветаева в то же время сохраняет импровизационный эффект игры с предметами, их физическими свойствами, не разрушая целостности, формируя интенсивный эмоционально-семантический эффект каждого кентаврического образа.

Из явно выраженного семантического полицентризма поэтического фрагмента формируется общее смысловое поле. И если авангард «взрывает» слово, извлекая из него ар-

хаическую природу, то поэзия Цветаевой обнаруживает обратный процесс: из архаической, фактурной природы выстраивается новый смысл, который графически закрепляется с помощью дефиса. Это особая цветаевская метафора, которая существует в пространстве когерентности – протекания во времени и пространстве случайных комбинированных понятий, процессов, позволяющих получить новое смыслообразование. Примечательно также, что здесь не происходит явной деформации образов, пространство есть одновременно переживание пространства, а предметность есть одновременно действие: «Хан-тот-лазей, / Царь-Раскрадынь, / Рознит князей, вдовит княгинь» (II, 59); «Оставьте вы Царского сына, / Он память-читает-письмо» (III, 263); «Что за дурость-така-соплячество / Башкой русою в юбки прятаться...» (III, 273).

Возвращаясь к проблеме близости «лингвокреативного» мышления М. Цветаевой живописным исканиям авангарда, отметим связь симультанной поэтики М. Цветаевой с идеей свободной игры форм, свойственной экспериментальной живописи авангарда, в частности П. Филонову, по мнению которого живопись «предназначена не для глаз, а для сознания, для интеллекта» [10, с. 343].

Если понимать под *формулой* краткое афористическое суждение», единицу языка, реализованную в до предела сжатом тексте с емкой внутренней формой, четко организованной структурой, создающей «сгусток» картины мира в авторском мироощущении», то формула – это не просто емкое высказывание афористичного толка, как это чаще всего считается, а еще и особый способ конструирования поэтического текста, придающий ему предельную сжатость: «Записать мысль – значит уловить ту первую, первичную, стихийную формулу, в которой она появилась изначально...» (VII, 564).

Примечательно, что слово «формула» определяло и творческую интуицию П. Филонова 1910–1920-х гг. Художник, характеризуя принцип аналитического искусства, провозглашал построение формы от частного к общему, от деталей и фрагментов к целостности. Результат подобной сжатости элементов формы художник называл *формулами*. Определяя с помощью этого понятия беспредметную картину в своем творчестве, он в то же время видел природу и генезис этой абстракции в восхождении к доистокам формы – очищенным от логических конструктов «атомам» первоформы, меональному (атомам запаха, объема, состояния, консистенции и т. д.), **ноэтическому сознанию, проникающему в суть вещей**. Формула для Филонова («Канон и закон»), как и для Цветаевой, – это состояние переходности, амбивалентности, сочетания несочетаемого. В этом плане симультанная поэтика Цветаевой близка филоновскому стремлению к соположению изначальных форм искусства и жизни, возникающих «из глубины вещества, как кристаллы из органической ткани» [10, с. 398]. **В то же время «кристаллическая» поэтика Цветаевой имеет иную «структуру кристаллов»,** чем у её коллег-поэтов по авангардному «цеху», сближаясь с «кристаллографией» визуальных экспериментов авангарда.

При этом вряд ли можно говорить о непосредственном воздействии авангарда на поэзию М. Цветаевой. Она не входила ни в какие группы, не принадлежала никаким течениям, не следовала никаким манифестам, со многими поэтами и художниками не была даже знакома, но она была поэтом своей эпохи, отвечала своим творчеством на её вызовы и катастрофы. Кроме того, обозначенные параллели призваны установить степень взаимодействия и взаимовлияния художественно-эстетических систем в процессе «интердискурсивности» культурных текстов.

Список использованных источников

1. Раков В. Меон и стиль / В. Раков // Anzeiger fur slavische philologie. – Graz: Karl-Franzens-Universität, 1999. – Band XXVI. – S. 103–120.
2. Белый А. Серебряный голубь. Повести. Роман / А. Белый. – М.: Современник, 1990. – 605 с.
3. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – Т. 2. – 875 с.
4. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради: в 2 т. / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 2000. – Т. 1. – 639 с.

5. Фарино Е. Два слова о Цветаевой и авангарде / Е. Фарино. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mecenat-and-world.ru/6-7/faryno.htm> (Последнее обращение 02.03.2016).
6. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
7. Осипова Н. «Поэма воздуха» М.И. Цветаевой и культура русского авангарда / Н. Осипова // Слово и культура в диалогах Серебряного века. – М.: Стагирит, 2008. – 280 с.
8. Ланн Ж.-К. «Слово как таковое» / Ж.-К. Ланн // 1913. «Слово как таковое». К юбилейному году русского футуризма. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. – С. 33–45.
9. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994–1995. (Ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.)
10. Грыгар Моймир. Павел Филонов / Моймир Грыгар // Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – СПб.: Академический проект; Издательство ДНК, 2007. – 519 с.

References

1. Rakov, V. *Meon i stil'* [Meon and style]. *Anzeiger fur slavische philologie* [The indicator of slavich philology]. Graz, Karl-Franzens-Universität Publ., 1999, vol. XXVI, pp. 103-120.
2. Belyj, A. *Serebrjanyj golub'*. *Povesti. Roman* [The Silver Pigeon. Stories. The novel]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990, 605 p.
3. Kandinskij, V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 tomah* [The selected works under the theory of art: In 2 volumes]. Moscow, Gileja Publ., 2001, vol. 2, 875 p.
4. Cvetaeva, M. *Neizdannoe. Svodnye tetradi: V 2 tomah* [Not published. Summary notebooks: In 2 volumes]. Moscow, Jellis Lak Publ., 2000, vol. 1, 639 p.
5. Farino, E. *Dva slova o Cvetaevoj i avangarde* [Two words about Tsvetayeva and Avant garde]. Available at: <http://www.mecenat-and-world.ru/6-7/faryno.htm> (Accessed 02 March 2016).
6. Grojs, B. *Utopija i obmen* [Utopia and exchange]. Moscow, Znak Publ., 1993, 374 p.
7. Osipova, N. *"Pojema vozduha" M.I. Cvetaevoj i kul'tura russkogo avangarda* ["A poem of air" by M.I. Tsvetayeva and culture of Russian Avant garde]. *Slovo i kul'tura v dialogah Serebrjanogo veka* [The word and culture in dialogues of the Siver age]. Moscow, Stagirit Publ., 2008, 280 p.
8. Lann, Zh.-K. *"Slovo kak takovoe"* ["A word as those"]. 1913. *"Slovo kak takovoe". K jubilejnomu godu russkogo futurizma* [1913. "The word as those". By anniversary year of Russian futurism]. St.-Petersburg, European University Publishing house, 2014, pp. 33-45.
9. Cvetaeva, M. *Sobranie sochinenij: V 7 tomah* [The complete edition: In 7 volumes]. Moscow, Jellis Lak Publ., 1994-1995.
10. Grygar, Mojmir. *Pavel Filonov* [Pavel Filonov]. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [The sign-work. Semiotics of Russian Avant garde]. St.-Petersburg, Akademicheskij proekt; Izdatel'stvo DNK Publ., 2007, 519 p.

У статті розглядається феномен симультанності як властивості поетики М. Цветаєвої у типологічних зв'язках з експериментами російського авангарду, де він одержав назву «зсувولوجія». У ліриці М. Цветаєвої поетика «зсуву» виявляється на композиційному, лексико-семантичному, синтаксичному рівнях. Спеціальна увага приділяється ролі «дефісної» поетики як засобу симультанного бачення світу та її різновидам. Як доводить автор статті, бінокулярний принцип зібрання цілого із окремих фрагментів робить цветаєвську аглютинативну метафору важливою особливістю ігрової стратегії, властивою художньому мисленню авангарду. На рівні поєднання двох та більше довільно взятих образів відбувається інтерференція, в процесі якої перерозподіляються їх атрибутивні ознаки, що створюють новий смисл. «Дефісна метафора» М. Цветаєвої створює нелінійний, ускладнений простір тексту, являючи собою мікромодель світу, в якій відображається комплекс різновекторних уявлень про нього. У статті встановлюються вектори зближення симультанної поетики Цветаєвої з художніми пошуками П. Філонова (зокрема у розумінні «формульності» як вираження «передвитоків» форми, видобування глибинного смислу із слів, звільнення міфологічного ядра слова, його пластичної фактури).

Ключові слова: феномен симультанності, поетика «зсуву», поезія М. Цветаєвої, російський авангард.

The article views the phenomenon of simultaneity as a feature of Tsvetaeva's poetics in its links with the Russian avant-garde experiments, where it has got the name of «sdvigologhia» («sdvigologhia»). The shift poetics in Tsvetaeva's poetry can be seen at composition, lexical, semantic and syntactic levels. Special attention is paid to the role of «hyphen poetics» and its varieties in simultaneous perception of the world. The author proves that so called binocular principle of creation of the whole out of separate fragments makes Tsvetaeva's agglutinative metaphor an important property of the avant-garde play strategy. Two random images being combined interfere with each other which results in redistribution of their inherent features thus creating a new meaning. Tsvetaeva's hyphen metaphor creates a non-linear, complicated dimension of the text representing a micro-model of the world with its multi-vector concepts. The article establishes the vectors of convergence between Tsvetaeva's simultaneous poetics and P. Filonov's artistic quests (e. g. **formulary approach to express a primary form, to find a word primary meaning, to extract its mythological core and plastic texture**).

Key words: phenomenon of simultaneity, shift poetics, Tsvetaeva's poetry, the Russian avant-garde.

Одержано 12.01.2016.