

УДК 882.091

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ЭССЕИСТИКИ М. ЦВЕТАЕВОЙ И ТРАДИЦИИ МОДЕРНИСТСКОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В.Н. Крылов

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия

Аннотация

Цель исследования – выявить связи литературно-критических приёмов Марины Цветаевой с традициями русской модернистской критики начала XX в. В качестве источников выступают не только статьи «Световой ливень» (1922), «Поэт о критике» (1926), «Мой ответ Осипу Мандельштаму» (1926), «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» (1932), «Поэты с историей и поэты без истории» (1933), но и материалы её переписки (1928–1932). Доказывается, что Цветаева выводит литературно-критический дискурс из сложившихся институциональных рамок. В частности, она признаёт исключительное право на критику поэзии только за «настоящим» поэтом, при этом профессиональная критика лишается привычного статуса в литературе. С опорой на данные принципы выявляются такие особенности поэтики литературно-критической эссеистики Марины Цветаевой, как частые отступления на эстетические темы, активное проявление авторского начала – голоса критика, поэтическая полицитатность, антиномичность, активизация параллели как приёма и жанра.

Ключевые слова: Марина Цветаева, модернизм, литературная критика, эссе, авторское начало, цитатность, риторика противопоставлений, параллель

Особый тип творческого поведения Марины Цветаевой в 1910-х годах и её «относительное безразличие к литературной жизни» [1, с. 57] не предполагали необходимости участия в литературной критике, что отличало поэтессу от символистов, акмеистов и других представителей модернизма и авангарда. Она «не собиралась отказываться от творчества, но не видела причины заботиться о чём-то, на её взгляд, творчеству постороннем: о поддержании своей литературной репутации – через *регулярные* публикации, *регулярное* участие в литературных салонах, ассоциированность с какой-либо литературной группой¹», – пишет И.Д. Шевеленко [1, с. 61]. Этим обусловлено отсутствие высказываний Цветаевой в критике данного периода (ранняя статья 1910 г. «Волшебство в стихах Брюсова», не опубликованная при её жизни, не в счёт). Между тем до Октябрьской революции 1917 г. она находила другие способы донесения до общественности своих творческих задач. По мнению И.Д. Шевеленко, именно

¹ Курсив наш. – В.К.

желанием М. Цветаевой «вступить в диалог с критикой и разъяснить свою позицию и свои творческие намерения читающей публике» можно объяснить стремление поэтессы как можно скорее издать второй сборник стихотворений «Волшебный фонарь» [1, с. 48]. Иными словами, её критика органично входила в лирический дискурс². Отметим, что критическая эссеистика становится полноправным элементом жанровой системы Цветаевой в годы эмиграции, хотя количество таких статей невелико.

Литературно-критическое кредо М. Цветаевой полнее всего выражено в эссе «Поэт о критике» (1926), которое было создано как отклик на критические тексты о поэтах, публикуемые в периодических изданиях русской эмиграции, в первую очередь на статьи Г.В. Адамовича (Ц. 1994, с. 274–296). Вместе с тем, безусловно, это сочинение отсылает читателя и к эпохе Серебряного века, и к советской критике, что свидетельствует о хорошем знании автором русской и европейской критики XIX и XX вв. Перед нами рассуждение о взаимоотношениях критика и поэта, глубокое размышление о природе и задачах критики, а также своего рода «обзор деятельности некоторых наиболее известных литературных критиков как в России, так и в эмиграции» [3, с. 92].

Здесь Цветаева прежде всего декларирует свою приверженность критике *писательской* (критике поэта)³, к которой может обращаться только тот, кто не пишет «плохих стихов». Исключение из данного правила сделано для писавшего, по определению Цветаевой, «посредственную лирику» французского критика Ш. Сент-Бёва (Charles Augustin de Sainte-Beuve, 1804–1869), поскольку тот перестал писать стихи, то есть «поступил по отношению к себе, поэту, именно как большой критик» (Ц. 1994, с. 274). Цветаева выдвигает важное условие легитимности критического суждения: «Для того, чтобы иметь суждение о вещи, надо в этой вещи жить и её любить⁴» (Ц. 1994, с. 278). Для иллюстрации данной мысли она обращается к примеру с сапогами и искусством (возможно, это аллюзия на известное в русской критике выражение «сапоги выше Шекспира», восходящее к статье Ф.М. Достоевского «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах»):

«Возьмём грубейший, то есть наинагляднейший пример. Вы покупаете себе пару сапог. Что вы о них знаете? Что они вам подходят – или не подходят, нравятся – или не нравятся. Что ещё? Что они куплены в таком-то, предположим, лучшем, магазине. – Отношение своё к ним и фирму. (Фирма, в данном случае, имя автора.) И больше ничего. Можете ли вы судить о их прочности? Носкости? Качественности их? Нет. Почему? Потому что вы не сапожник и не кожевник.

Судить о качественности, сущности, о всём, что не видимость вещи, может только в этой области живущий и работающий. Отношение – ваше, оценка вам не принадлежит.

² См. об этом нашу статью «Поэт и критик (М. Цветаева и В. Брюсов)» [2], где отношения между названными категориями литературных деятелей рассмотрены в разных аспектах: рецепция критики поэтом, формы этой рецепции с учётом эстетических взглядов поэта и т. д. Диалог Цветаевой с Брюсовым показывает, что она не приемлет сам тип критики, свойственный мэтру символизма. По первым опытам Цветаевой в области литературной критики видно, что хотя она в какой-то мере продолжает традиции символистской критики, но делает это не в рамках формалистической тенденции, представленной Брюсовым, а с импрессионистски-субъективной позиции.

³ Следует заметить, что в основном критические произведения Цветаевой посвящены поэтам, за исключением статьи «Кедр» (1923), представляющей собой отзыв на книгу воспоминаний С. Волконского «Родина» (Ц. 1994, с. 246–270). Тем самым Цветаева продолжает традиции модернистской критики, реабилитировавшей прежде всего *поэтическую* критику.

⁴ Здесь и далее орфография и пунктуация оригинала сохранены. – В.К.

То же, господа, и точно то же – с искусством. Вот вам мой стих. Он вам нравится или не нравится, доходит или не доходит, “красив” (для вас) или не красив. Но хорош он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер»⁵ (Ц. 1994, с. 278–279).

Цветаева как бы выводит литературно-критический дискурс из сложившихся институциональных рамок и предлагает весьма утопический проект, в котором критиком выступает «абсолютный читатель, взявшийся за перо» (Ц. 1994, с. 280), а профессиональная критика лишается привычного статуса в литературе. Такая творческая критика должна быть *отношением*, а не *оценкой*, то есть в ней непременно проявляется личностное начало («виден – он») (Ц. 1994, с. 281). В качестве идеального примера приведён сборник статей и эссе К. Бальмонта «Горные вершины» (1904).

В статье «Поэт о критике» довольно едко оцениваются современные профессиональные критики, а в разделе «Разновидности критиков» выстраивается их классификация. Здесь упрекаются и те, кто равнодушен к современности, и те, кого интересует лишь личная жизнь писателей, и те, кто относится к критике формально. При этом к «читателю-черни» Цветаева относит знающих лишь то, что «Бальмонт пьёт, многожёнствует и блаженствует, Есенин тоже пьёт, женится на старухе, потом на внучке старика, затем вешается. Белый расходится с женой (Асей) и тоже пьёт, Ахматова влюбляется в Блока, расходится с Гумилёвым и выходит замуж за – целый ряд вариантов... Блок не живёт со своей женой, а Маяковский живёт с чужой. Вячеслав – то-то. Сологуб – то-то. А такой-то – знаете?» (Ц. 1994, с. 290–291). Эти упреки касаются и «критика-черни», который есть «тот же читатель-чернь, но – мало – не читающий! – пишущий» (Ц. 1994, с. 291).

Показательна предпоследняя главка этой статьи «Автор и вещь», где затрагивается извечный вопрос о соотношении авторского задания и того, что вычитывает так называемая формальная критика:

«Часто, читая какую-нибудь рецензию о себе и узнавая из неё, что “формальная задача разрешена прекрасно”, я задумываюсь: а была ли у меня “формальная задача”. Г-жа Ц. захотела дать народную сказку, введя в неё элементы те-то и те-то, и т. д.

Я (ударение на я) этого хотела? Нет. Этого я хотела? Нет, да нет же» (Ц. 1994, с. 295).

Цветаева утверждает, что поэта не может прельстить форма:

«Как я, поэт, т. е. человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придёт. И приходит. И не сомневаюсь, что будет приходиться. Форма, требуемая данной сутью, подслушиваемая мною слог за слогом. Отолью форму, потом заполню...» (Ц. 1994, с. 296).

В действительности она выступает не только против формального подхода, распространившегося в 1920-е годы в советской России, но и против историко-генетического:

«...Рассказывать мне (и зачастую весьма неправильно) мои же черновики – нелепость» (Ц. 1994, с. 296).

Ею найдена ёмкая формула перехода от истока творчества через само творение к критике как «последней инстанции в толковании снов» (Ц. 1994, с. 296):

«Народ, в сказке, истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой *поэме!*⁶) истолковал сон поэта» (Ц. 1994, с. 296).

⁵ В критической прозе Цветаевой, как и в её поэзии, ощутимы мотивы противостояния поэта и черни, творца и мещанина.

Обозначение критического истолкования как *поэмы* ещё раз подтверждает приверженность Цветаевой художественной стороне критического дискурса. Об этом свидетельствует также то, что в самой последней и самой лаконичной главке «Чем должен быть критик» она называет его Сивиллой⁷ над колыбелью.

Для Цветаевой критика – дело *ответственное*. Работая над статьёй «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» (1932) (Ц. 1994, с. 375–396) и осознавая, что не может написать о других советских поэтах ввиду отсутствия их книг в эмиграции, она в письме Г.П. Федотову признаётся: «Всё равно ничего исчерпывающего об остальных не могу дать, их много, книг мало, ненавижу безответственность» (Ц. 2015, с. 568). А в письме к неизвестному адресату, отправленном в период завершения работы над указанной статьёй, Цветаева ещё раз поднимает эту тему, подчёркивая, что и поэтическое творчество, и критическая статья требуют самоотдачи:

«...Я должна сдать статью о двух больших русских поэтах: Борисе Пастернаке и Владимире Маяковском. <...> Работаю две недели, а получу хорошо если 100 франков. Но работаю я не за сто франков [написано поверх строки: сто франков не имеют никакого отношения] а просто из добросовестности по отношению ко всему великому. <...> Я работаю так, как если бы завтра Страшный Суд» (Ц. 2015, с. 573).

Нет никаких сомнений в том, что М. Цветаева и в своей не столь богатой практике литературного критика придерживалась этих принципов. На них мы будем опираться при изучении её поэтики.

В первую очередь отметим, что рассматриваемая эссеистика Цветаевой – это критика «художника по преимуществу», у которого литературно-критическая мысль «в решающей степени подчинена эстетическим критериям собственного художественного мира писателя» [4, с. 18].

Несмотря на декларативное отторжение профессиональной критики, Цветаева не могла не опираться на выработанные традицией риторические правила критического дискурса. Они проявляются в стремлении критика доказать читателям верность и авторитетность своего мнения с помощью убеждающих и аргументативных суждений. Теория критики поэтому тесно связана с категорией *убеждения*, и особая роль здесь принадлежит эмоционально-психологическим факторам: «Понятие убеждения шире понятия аргументации, так как оно включает в свой состав не только логические, но и психологические, нравственные, стилистические, эстетические и т. п. элементы. К тому же подчёркивания роли логики явно недостаточно, чтобы говорить об аргументации в современном значении этого термина» [5, с. 110].

Принимая во внимание диалогическую природу критики, необходимо учитывать такие этапы риторического канона, как композиция (*dispositio*), словесное выражение (*elocutio*), проявляющееся в использовании тропов, риторических фигур, ораторских приёмов, цитат и т. д. «Постоянно “живущая” в статье читательская аудитория, в общении с которой автор строит всё развитие сюжета и всю систему доказательств, создаёт особое мышление критика, определяющее

⁶ Курсив наш. – В.К.

⁷ Сивилла (сибилла) – прорицательница в древнегреческой мифологии. Происходит от имени собственного одной из них.

поэтику статьи: диалогичность при монологическом способе высказывания», – отмечает А.М. Штейнгольд [6, с. 30].

Критические статьи Цветаевой не всегда возможно отнести к строго определённом жанру. Согласно наиболее распространённой точке зрения, её литературно-критическая проза написана в рамках своего рода сверхжанра – эссе [7].

Даже если статья М. Цветаевой формально или изначально представляет собой отклик на поэтическую книгу, она вырастает в философско-эстетическое эссе, посвящённое проблеме развития поэта, поэтического «я». Например, поводом к написанию эссе «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) послужило издание в 1933 г. собрания стихотворений Б.Л. Пастернака (Ц. 1994, с. 397–428). Вместе с тем в центре внимания автора оказывается своеобразная концепция «поэтов с развитием» и «поэтов без развития» (Ц. 1994, с. 398).

Для поэтики её статей характерны частые отступления на различные эстетические и историко-литературные темы. Как отмечает И.В. Кудрова, это «размышления о поэте и поэзии, об особенностях процесса творчества, о читателе, о “породах поэтов”, о подражательности и влияниях, о нелепостях смерти поэтов» [8, с. 109]. Так, в упомянутой статье «Поэты с историей и поэты без истории» отдельную тему составляют размышления о пути А. Блока. Цветаевская глубоко личностная интерпретация творческой судьбы поэта до сих пор учитывается в блоковедении наряду с другими объяснениями его эволюции:

«О Блоке можно сказать, что он от одного себя пытался уйти к какому-то другому себе. От одного, который его мучил, к другому, который мучил его ещё больше. Что характерно, Блок тем самым надеялся уйти от самого себя. Так смертельно раненный человек в страхе бежит от раны, так больной мечется из страны в страну, потом из комнаты в комнату и, наконец, с одного бока на другой.

Если Блок нам видится как поэт с историей, то эта история – лично его, Блока, История лирического поэта, лирика страдания. Если Блок нам видится поэтом, имевшим путь, то этот путь – лишь бегство по кругу от самого себя.

Остановиться, чтобы перевести дух.

И войти в дом, чтобы снова встретить там себя самого!

Разница лишь в том, что Блок с рождения побежал, в то время как другие оставались на месте.

Только однажды Блоку удалось убежать от себя – на жестокую улицу Революции. Это был соскок умирающего с постели, бегство от смерти – на улицу, которая его не заметила, в толпу, которая его растоптала. В обессиленную физически и надорванную духовно личность Блока ворвалась стихия Революции со своими песнями и разрушила его тело. Не забудем, что последнее слово “Двенадцати” Христос, – одно из первых слов Блока» (Ц. 1994, с. 409–410).

Композиционно открывает и завершает данную статью анализ поэзии Пастернака 1912–1932 гг., обрамляя теоретические размышления о типах поэтического мышления и развития.

А в упомянутой статье «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» «за историко-литературными наблюдениями и освещением проблемы отношений художника и времени таится потенциал глубоких теоретических выводов, сопряжённых с оригинальным осмыслением оппозиции понятий эпоса и лирики, значимой, как выясняется, не только на уровне организации самого произведения, но и в связи с внутренним складом творческой личности, особенностями её обращённости к миру и т. д.» [9].

Поводом для статьи-рецензии М. Цветаевой «Световой ливень» (1922) стала подаренная Б. Пастернаком книга «Сестра моя – жизнь» (1922) (Ц. 1994, с. 231–245). Данная работа отличается от привычного жанра рецензии введением автобиографически-интимных моментов⁸ и особенной дифирамбической направленностью:

«Стихи Пастернака читаю в первый раз. (Слышала – изустно – от Эренбурга, но от присущей и мне фронды, – нет, позабыли мне в люльку боги дар соборной любви! – от исконной ревности, полной невозможности любить вдвоём – тихо упорствовала: “Может быть и гениально, но мне не нужно”.) – С самим Пастернаком я знакома почти что шапочно: три-четыре беглых встречи. – И почти безмолвных, ибо никогда ничего нового не хочу. – Слышала его раз, с другими поэтами, в Политехническом Музее. Говорил он глухо и почти все стихи забывал. Отчуждённостью на эстраде явно напоминал Блока. Было впечатление мучительной сосредоточенности, хотелось – как вагон, который не идёт – подтолкнуть... “Да ну же...” и так как ни одного слова так и не дошло (какие-то бормота, точно медведь просыпается), нетерпеливая мысль: “Господи, зачем так мучить себя и других!”» (Ц. 1994, с. 232).

О том, что её отзыв нарушает дискурсивные правила жанра, Цветаева пишет в конце статьи:

«Это не отзыв: попытка выхода, чтобы не захлебнуться. Единственный современник, на которого мне не хватило грудной клетки.

Так о современниках не пишут. Каюсь» (Ц. 1994, с. 245).

Неоправданность ожиданий читателей в связи с жанром этой работы отмечает И.Д. Шевеленко: «“Световой ливень” был написан в несуществующем жанре – именно эту проблему они [критики] и почувствовали, хотя не смогли точно назвать. Статья Цветаевой не соответствовала той функции, которую *отзыв на книгу* призван был выполнять в литературной жизни. Но и ни с каким иным родом письма, кроме критической эссеистики, “Световой ливень” у его читателей тоже не ассоциировался: статья о недавно вышедшей книге *должна* была вписываться в эти дискурсивные рамки» [1, с. 204].

Говоря о поэтике критической прозы Цветаевой, нельзя не обратить внимания на активное проявление авторского начала⁹ в её статьях. В связи с этим отметим, что на рубеже XIX – XX вв. происходят важные изменения в субъектной сфере повествования, а именно развивается неклассический тип субъектных структур: «Речевая доминанта переносится в чужую речь», «объективность связывается не с прямым словом повествователя, а с его умением *говорить языком героев*» [10, с. 292, 297]. Эти процессы не обошли стороной и литературную критику, проявившись в способах подачи материала (усиление функциональной роли чужого слова), в формах выражения авторского «я». Литературно-критические произведения Серебряного века (особенно модернистские) обращены к личности писателя или поэта, его мировоззрению, в них интерпретируются загадки судьбы и глубинные основы творчества. Разные формы выражения авторского сознания в критике становятся проявлением диалогичности

⁸ Введение интимно-личностного начала характерно уже для символистской критики начала XX в. Например, Д.С. Мережковский в статье «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» изображает свои детские впечатления от чтения стихов М.Ю. Лермонтова (см. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0090-1.shtml).

⁹ Вопрос о специфике авторского «я» в критике XIX в. был поставлен А.М. Штейнгольд, рассматривающей творчество В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, А.А. Григорьева, Н.А. Добролюбова, Д.И. Писарева и др. [6].

текста, его направленности на читателя, произведение и автора-художника (последнее активизируется в критике начала XX в.). Нужно подчеркнуть, что введение в критическую статью воспоминаний, литературных впечатлений, связанных с непосредственным переживанием искусства, сближает критика «с автором лирического произведения, при этом сохраняя биографическое единство с самим собою, живым человеком» [6, с. 28]. Отмеченное имеет особенное значение для критики *поэта*.

С этой точки зрения авторское «я» Цветаевой – это голос уверенного человека, чьи убеждения выстраданы. Вместе с тем её уверенность непререкаема, а потому заметен наступательный тон. Но он распространяется не на писателя и не на интерпретируемый материал (это не свойственно Цветаевой, которая продолжает известную типологическую черту русской критики, отличающую её от европейской¹⁰), а на публику и проявляется в том, как автор реализует собственную волю, доказывает правоту избранной позиции. Не случайно свою первую большую статью «Световой ливень» Цветаева назвала «боевой» (Ц. 1994, с. 679).

В начале этого эссе она будто обрушивает на читателя множество цитат из стихов Пастернака, свидетельствующих о том, как подробно представлен быт в его творчестве, а затем пытается осмыслить то, что было поэтически продемонстрировано. Уверенный голос критика находит выражение в частых обращениях к читателю:

«Господа, вы теперь знаете про Пастернака и дождь. Так же у Пастернака: с росой, с листвою, с зарёй, с землёй, с травой... <...>

Но вернёмся к траве, верней шагнём за поэтом:

...во мрак, за калитку

В степь, в запах сонных лекарств...

(мяты, ромашки, шалфея)

Шалфея? Да, господа, шалфея. Поэт: как Бог, как ребёнок, как нищий, не брезгует ничем» (Ц. 1994, с. 243).

И почти настойчивые указания-советы:

«Господа, эта книга – для всех. И надо, чтоб её все знали, эта книга для душ то, что Маяковский для тел: разряжение в действии. Не только целебна – как те его сонные травы – чудотворна» (Ц. 1994, с. 245).

В статье «Поэт о критике» примечательны названия глав, в которых присутствуют модальные формы: «*Не может быть* критиком...», «*Не смеет быть* критиком...», «*Чем должен быть* критик»¹¹. Чеканные афористичные формулировки в этом произведении похожи на отповедь противникам, что связано, очевидно, с отчуждённостью в эмигрантской среде:

- «Не вправе судить поэта тот, кто не читал каждой его строки» (Ц. 1994, с. 276);
- «Вот вам мой стих. Он вам нравится или не нравится, доходит или не доходит, “красив” (для вас) или не красив. Но хорош он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер» (Ц. 1994, с. 279);
- «Чтите и любите моё, как своё. Тогда вы мне судьи» (Ц. 1994, с. 280);

¹⁰ Б.Ф. Егоров отмечает, что «в статьях русских критиков господствуют обращения к читателю, риторические приёмы, пропаганда идей и произведений литературы, и наоборот, здесь очень мало советов писателям; в крайнем случае, следовало беспощадное разоблачение писателя» [11, с. 35].

¹¹ Курсив наш. – В.К.

- «Чем рассказывать мне, что в данной вещи хотела дать – я, лучше покажи мне, что сумел от неё взять – ты» (Ц. 1994, с. 296).

Подобный тон наблюдаем и в статье «Мой ответ Осипу Мандельштаму» (1926) (Ц. 1994, с. 305–316):

- «Это книга презреннейшей из людских особей – эстета, вся до мозга кости (NB! Мозг есть, кости нет) гниль, вся подтасовка, без сердцевины, без сердца, без крови, – только глаза, только нюх, только слух, – да и то предвзятые, с поправкой на 1925 год» (Ц. 1994, с. 310);

- «Это не шум Времени. Время шумит в прекрасной канунной поэме Маяковского “Мир и Война”, в “Рабочем” Гумилёва, в российских пожарах Блока. Шум времени – всегда – канунный, осуществляющийся лишь в разверстом слухе поэта, превосходящий им. Маркс мог знать, поэт должен был видеть.<...> Шум времени Мандельштама – оглядка, ослышка труса» (Ц. 1994, с. 315);

- «Мой ответ Осипу Мандельштаму – мой вопрос всем и каждому: как может большой поэт быть маленьким человеком? Ответа не знаю» (Ц. 1994, с. 316).

В статье «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» интонация непререкаемой уверенности задана начальной фразой:

«Если я, говоря о современной поэзии России, ставлю эти два имени рядом, то потому, что они рядом стоят» (Ц. 1994, с. 375).

Кроме того, Цветаева выражает свою позицию через такие лексические формы, которые призваны обратить внимание читателя:

- «Напоминаю, что губка Пастернака – сильно окрашивающая» (Ц. 1994, с. 382);
- «Маяковскому в России только один – ровня. (Не говорю: в мире, не говорю: в слове, говорю: в России.) Если тот был “хлеба”, этот был “зрелищ”, то есть первым шагом души из хлеба, первой новой российской душой. Маяковский первый новый человек нового мира, *первый грядущий*. Кто этого не понял, не понял в нём ничего» (Ц. 1994, с. 391);
- «Теперь прошу о предельном внимании» (Ц. 1994, с. 392).

Следует также отметить важность информации, привносимой из других текстов, то есть гипертекстовой [12, с. 107]. Введение в литературно-критическое произведение художественных цитат приводит к росту его содержательно-концептуальной информации¹² [12, с. 111]. Более того, актуализированное символическими на рубеже XIX – XX вв. понимание критики как творчества привело к усилению смысловой и структурной значимости художественного элемента, что проявляется в особой роли цитатности, в синтетической жанрово-стилевой структуре критического текста, свободно включающего элементы дневника, мемуаров, философского эссе и т. д. В таких статьях усиливается образность, ассоциативный характер доказательств, разрешается пропуск объяснительных звеньев, уменьшается дистанция между языком литературы и метаязыком её описания, как следствие – недоговорённость и многозначность самих критических сочинений. В интерпретациях преобладает художественно-авторское (трансформирующее)

¹² Содержательно-концептуальная информация (СКИ) – термин И.Р. Гальперина. Она «сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ [содержательно-фактуальной информации], понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа... Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире. <...> СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. <...> Содержательно-концептуальная информация – преимущественно категория текстов художественных [13, с. 28].

начало, свидетельствующее не столько о предмете истолкования, сколько о воззрениях и субъективных взглядах *автора-критика*.

При этом открытое выражение авторского «я» (в форме 1-го лица ед. ч.) не является единственной и определяющей формой в подобных текстах. Критик-художник обнаруживает себя в уменьшении доли интерпретирующе-оценивающего авторского пласта и в увеличении чужого слова в статье. Он выступает своеобразным стилизатором, говорящим на языке рассматриваемого произведения. Типичные критики-художники – К. Бальмонт, А. Блок, М. Волошин, И. Анненский; в отдельные периоды творчества эту роль на себя брали Д. Мережковский, А. Белый, З. Гиппиус. В перечисленном ряду для Цветаевой как критика особым авторитетом обладали Бальмонт и Волошин¹³, чьи критические тексты она рассматривает наравне с поэзией и прозой.

Литературно-критические произведения М. Цветаевой полны чужих слов, реминисценций, аллюзий, то есть она следует традициям Серебряного века. С одной стороны, активное использование поэтического материала позволяет критику быть доказательным, с другой – этот приём способствует повышению художественности, размывает строгие дискурсивные рамки и делает критическую эссеистику Цветаевой лирической. Причина включения стихотворного материала в критическую статью была сформулирована ею в письме к Г.П. Федотову от 26 (?) ноября 1932 г.: «В Тургеневской библиотеке я не записана. Так что обращаюсь к Вам с просьбой: достать что можете. Чем больше достанете – тем живее будет вещь (о стихах можно писать только на примерах, т. е. возможно меньше говоря, возможно больше давая говорить)»¹⁴ (Ц. 2015, с. 566).

Наиболее значительные критические статьи Цветаевой завершаются именно стихотворными цитатами. Вот концовка статьи «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)»:

«Для песни нужен тот, кто наверное уже в России родился и где-нибудь, под великий российский шумок, растёт. Будем жить.

...Ты спал, постлав постель на сплетне,
Спал и, оттрепетав, был тих.
Красивый, двадцатидвухлетний,
Как предсказал твой тетраптих.
Ты спал, прижав к подушке щёку,
Спал со всех ног, со всех лодыг,
Врезаясь вновь и вновь с наскоку
В разряд преданий молодых.
Ты в них врезался тем заметней,
Что их одним прыжком достиг.
Твой выстрел был подобен Этне
В предгорье трусов и трусих.

Пастернак – Маяковскому» (Ц. 1994, с. 396).

¹³ Книгу критической прозы К. Бальмонта «Горные вершины» она особенно высоко оценивала. См. также статью Р.С. Войтеховича о связи эссеистики М. Цветаевой с жанровой структурой критического дискурса М. Волошина [14].

¹⁴ Такой принцип восходит не только к символистам, но и к В.Г. Белинскому. В его статьях о поэзии стихотворный текст занимает большое место и «пользуется правом безоговорочной “неприкосновенности”, что связано с осознанием специфики поэтической мысли и непереводаемости её в иной способ выражения» [6, с. 85]. Символисты, внёсшие значительный вклад в развитие именно поэтической критики (то есть критики, обращённой к лирике как литературному роду), продолжали традиции, заложенные Белинским.

А вот финал статьи «Поэты с историей и поэты без истории»:

«Что оставил от поэта пятнадцатилетний молот?

Льёт дождь. Мне снится, из ребят

Я взят в науку к исполину

И сплю под шум, месящий глину...

Итак, под шум серпа и молота, что рушит и строит, под звук собственных утверждений “близкой дали социализма” Пастернак спит детским, волшебным, лирическим сном.

...Как только в раннем детстве спят» (Ц. 1994, с. 428).

Такое завершение статьи, подхватывая поэтическую тему, оставляет ощущение некоторой недосказанности, побуждает читателя к сотворчеству. См. также окончание статьи «Световой ливень»:

«И никто не захочет стреляться, и никто не захочет расстреливать...

...И вдруг пахнуло выпиской

Из тысячи больниц!» (Ц. 1994, с. 245).

Основной *принцип* поэтики литературно-критической эссеистики – антиномичность. Для стилистики Цветаевой (и поэтический, и критической) характерно постоянное сопоставление или противопоставление. Оно прослеживается на уровне фрагментов отдельных работ, а также воплощается в таком редком и трудном жанре, как параллель, обращение к которому возникло не без влияния критики Серебряного века.

Критическая параллель – это статья, основанная на сравнении двух и более писателей, произведений, литературных героев, особенностей художественного мира и т. д. Её основным *жанрообразующим* принципом является сравнительный анализ. Но говорить о параллели как о *жанре* можно только в том случае, если сравнение охватывает весь текст, является его доминантой, определяет композицию от начала до конца, обеспечивая связи между различными сопоставляемыми явлениями. В свою очередь, частные сравнительные вкрапления (на микроуровне) образуют *приём* параллели. Данный жанр основан на одном из ведущих риторических средств – противопоставлении, или антитезе. Как известно, именно антитеза позволяет ярче оттенить противоположные качества явлений; сопоставляя контрасты, мы лучше воспринимаем присутствие каких-либо качеств в одном предмете и их отсутствие в другом. Антитеза, организующая весь текст статьи (на макроуровне), представляет собой основной композиционный принцип параллели.

В эпоху Серебряного века с его широкой обращённостью к русской и мировой культуре этот жанр получает новую жизнь, активизируясь в критике самых разных направлений. Приведём несколько характерных названий статей-параллелей и книг-параллелей:

– «Шелли и Байрон» (1895) К. Бальмонта;

– «Шекспир и его критик Брандес» (1898), «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» (1907), «Достоевский и Ницше (философия трагедии)» (1903) Л. Шестова;

– «Ницше и Дионис» (1904), «Вагнер и Дионисово действо» (1905) Вяч. Иванова;

– «Ибсен и Достоевский» (1905), «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911) А. Белого;

- «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» (1907), «Леонид Андреев и Фёдор Сологуб» (1907) М. Волошина;
- «Толстой и Достоевский об искусстве» (1906), «Белинский и Достоевский» (1914), «Пушкин и Лермонтов» (1914) В. Розанова;
- «Базаров и Санин. Два нигилизма» (1909), «Две матери» (1911), «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911) В. Воровского;
- «Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский» (1909) Н. Абрамовича;
- «О Леониде Андрееве и Фёдоре Сологубе» (1909) В. Полонского;
- «Религия. Психологические параллели» (1913) А. Закржевского;
- «Достоевский и Чехов. Параллель» (1913) А. Глинки (Волжского) и т. д. Серебряный век, как можно заметить, разнообразил этот жанр, вводя такие сравнения, как:
 - *писатель – философ*, например у М. Гельрота «Ницше и Горький (элементы нищезанства в творчестве Горького)» (1903);
 - *писатель – художник*, как у С. Булгакова «Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьёв, Толстой (параллели)» (1902);
 - *русский автор – зарубежный автор*, что особенно характерно для критических статей М. Волошина, К. Бальмонта;
 - сопоставления с мифологическими образами и эстетическими понятиями (Дионис, мистерия и т. д.).

Развитые, усложнённые и детализированные сравнения – одна из особенностей стиля символистской критики. Последняя, по мнению Д.Е. Максимова, от критики русских «толстых журналов» отличается «стремлением опереться на далёкие и непривычные для большинства русских читателей сферы культурного опыта всех времён и народов, обилием редких имён и названий» [15, с. 187].

Значительное место параллели занимают в творчестве Д. Мережковского¹⁵ и М. Волошина, чей опыт учитывала М. Цветаева.

Данному жанру соответствует её статья «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)». Примечательно, что в письме к Г.П. Федотову она просит разрешения писать не обзор современной советской поэзии, а именно *сопоставление* двух мастеров слова (Ц. 2015, с. 568).

Названная статья – это редкий пример, когда на всех уровнях композиции прослеживается сопоставление. В частности, оно представлено в рамках соседних предложений, в которых используются точно найденные индивидуально-авторские контрасты:

«Маяковский отрезвляет. Пастернак завораживает.

Когда мы читаем Маяковского, мы помним всё, кроме Маяковского.

Когда мы читаем Пастернака, мы всё забываем, кроме Пастернака» (Ц. 1994, с. 384).

Почти каждый абзац содержит противопоставление двух поэтов:

«Пастернак не хотел славы. Может быть, боялся сглазу: повсеместного, непричастного, беспредметного глаза славы. Так Россия должна беречься Интуризма.

¹⁵ На связь метода Цветаевой с характерным для Мережковского приёмом объяснения через противопоставление указывал С. Карлинский [3, с. 332].

А Маяковский ничего не боялся, стоял и орал, и чем громче орал – тем больше народу слушало, чем больше народу слушало, тем громче орал – пока не доорался до «Войны и мира» и многотысячной аудитории Политехнического музея – а затем и до 150-миллионной площади всей России. (Как про певца – выпелся, так про Маяковского: выорался.)

У Пастернака никогда не будет площади. У него будет, и есть уже, множество одиноких, одинокое множество жаждущих, которых он, уединенный родник, поит. Идут за Маяковским и по Пастернаку, как в неведомом месте по воду, куда-то по что-то – достоверно, но где? но что? – сущее, ощупью, наугад, каждый своим путём, все врозь, всегда вразброд. На Пастернаке, как на ручье, можно встретиться, чтобы вновь разойтись, каждый напившись, каждый умывшись, унося ручей в себе и на себе. На Маяковском же, как на площади, либо дерутся, либо спеваются» (Ц. 1994, с. 377–378).

Статья Цветаевой строится по принципу градации, в ней накапливаются различия между Маяковским и Пастернаком. На уровне общей композиции сравнению подвергаются биографии поэтов, их отношение к России, характер тем, воздействие на публику, читательская оценка их поэзии. В конце эссе говорится об их родстве, ведь они «оба за новый мир» (Ц. 1994, с. 394). Но эта общность является таковой лишь на первый взгляд. По Цветаевой, «единомыслие – не мера сравнения двух поэтов», поэтому Маяковский и Пастернак связаны «только одной наличностью – силы» и объединяющим их «пробелом песни» (Ц. 1994, с. 396), в остальном они различны.

Итак, проделанный анализ позволяет включить цветаевскую критику в более широкий контекст традиций модернизма, прежде всего в символистский литературно-критический дискурс. Её статьи обнаруживают в той или иной мере преемственность с принципами субъективно-художественной критики Д. Мережковского, импрессионизмом К. Бальмонта и М. Волошина. Подобно тому как в художественном творчестве (лирической, драматической и эпической поэзии) М. Цветаева, по словам М. Мейкина, усваивала/присваивала литературный материал предшественников [16], так и в литературно-критической эссеистике она усваивает и перерабатывает модернистские критические приёмы и жанровые формы. Вместе с тем Цветаева не превращается в эпигона модернистской критики, а сохраняет свой голос, тон непререкаемой и неотразимой уверенности в рассуждениях о художниках и искусстве. Важнейшей особенностью её поэтики становится принцип антиномичности, она тяготеет к риторике сравнений и противопоставлений как на уровне отдельных фрагментов, так и в рамках целых жанровых форм, чем и объясняется активизация жанра параллели в её творчестве.

Источники

- Ц. 1994 – *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. – 718 с.
 Ц. 2015 – *Цветаева М.И.* Письма, 1928–1932. – М.: Эллис Лак, 2015. – 622 с.

Литература

1. *Шевеленко И.Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Нов. лит. обзор., 2002. – 463 с.

2. *Крылов В.Н.* Поэт и критик (М. Цветаева и В. Брюсов) // «Если душа родилась крылатой...»: Вопросы цветаевского музееведения, особенности восприятия творчества М. Цветаевой современными читателями и учёными, методические аспекты изучения творчества Поэта в школах и вузах: Материалы VII Междунар. Цветаевских чтений в Елабуге. – Елабуга: ЕлТИК, 2015. – С. 154–164.
3. *Карлинский С.* Марина Цветаева: её жизнь и творчество / Пер. с англ. С. Василенко. – М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2015. – 383 с.
4. *Стадников Г.В.* О специфике писательской литературной критики // Зарубежная литературная критика. – Л.: ЛГПИ, 1985. – С. 3–20.
5. *Рузавин Г.И.* Методологические проблемы аргументации // Вопр. философии. – 1994. – № 12. – С. 107–114.
6. *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики. Природа, структура, поэтика. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 202 с.
7. *Маслаков А.А.* Жанрово-структурные особенности эссеистики русских поэтов XX века: на материале произведений А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, М.И. Цветаевой, И.А. Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д, 2016. – 29 с.
8. *Кудрова И.* Марина Цветаева – рецензент поэтической книги («Световой ливень» и «Поэт-альпинист») // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000. – С. 106–114.
9. *Ничипоров И.Б.* Оппозиция эпоса и лирики в призме художнического зрения. О статье М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России». – URL <http://www.portal-slovo.ru/philology/37235.php>, свободный.
10. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. – М.: Изд-во Рос. гос. гуманит. ун-та, 2001. – 420 с.
11. *Егоров Б.Ф.* О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. – Л.: Сов. писатель, 1980. – 318 с.
12. *Салова Г.С.* Информативные потенции цитаты в литературно-критическом тексте // Разновидности и жанры научной прозы: Лингвостилистические особенности. – М.: Наука, 1989. – С. 106–120.
13. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
14. *Войтехович Р.С.* Три заметки на тему «Цветаева и Волошин» // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений: VIII Цветаевская междунар. науч.-тем. конф. (9–13 окт. 2000 г.). – М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2001. – URL: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/tsv/?id=30&r=about>, свободный.
15. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 526 с.
16. *Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1997. – 311 с.

Поступила в редакцию
30.12.16

Крылов Вячеслав Николаевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия
E-mail: krylov77@list.ru

**The Poetics of M. Tsvetaeva's Literary Essays
and the Traditions of Modernist Criticism in the Early 20th Century**

V.N. Krylov

Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia

E-mail: krylov77@list.ru

Received December 12, 2016

Abstract

The paper studies the poetics of Marina Tsvetaeva's literary essays. It deals with such themes as M. Tsvetaeva's standpoint in the literary life of the 1910s, her outlook on nature and the criticism objectives, relationship of the critic and the poet, and implementation of theoretical views in critical practice.

The study has been performed in order to identify the links between M. Tsvetaeva's patterns and literary methods and the traditions of Russian modernist criticism of the early 20th century. To achieve the above-said aim, structural, semiotic, and biographical methods have been used along with the elements of linguistic analysis of the literary and critical text. Both M. Tsvetaeva's essays and her correspondence have served as the sources of information.

The paper provides a number of examples to argue about M. Tsvetaeva's commitment to literary criticism, as well as her negative attitude to formal approach, vulgar and biographical, historical and genetic research methods of literary creativity. Her critical work is associated with the category of responsibility that was important for M. Tsvetaeva. Detours on aesthetic themes are typical of the poetics of her essays.

Having analyzed M. Tsvetaeva's essays, we have concluded that the author's spirit is strongly manifested in her criticism. Its peculiarity is expressed in an offensive tone of the indisputable and irresistible confidence. M. Tsvetaeva's essays evolve a number of trends in the modernist criticism of the early 20th century (she introduces in the text her memoirs, personal experience, and the emotions she got from a piece of art). Another form of M. Tsvetaeva's communication with the traditions of modernism is a semantic and structural stress on the importance of other people's texts, a special role of the poetic word in the essay, rhetoric of oppositions, and appeal to the possibilities of the genre of parallels. The findings are essential for the study of poetics criticism of the 20th century and works by M. Tsvetaeva.

Keywords: Marina Tsvetaeva, modernism, literary criticism, essay, author's spirit, citationality, opposition rhetoric, parallel

References

1. Shevelenko I.D. Tsvetaeva's Literature Pathway: Ideology – Poetics – Author's Identity in the Epoch Context. Moscow, Nov. Lit. Obozrenie, 2002. 463 p. (In Russian)
2. Krylov V.N. Poet and critic (M. Tsvetaeva and V. Bryusov). *“Esli dusha rodilas' krylatoi...”*: Voprosy tsvetaevskogo muzevedeniya, osobennosti vospriyatiya tvorchestva M. Tsvetaevoi sovremennymi chitatelnyami i uchenymi, metodicheskie aspekty izucheniya tvorchestva Poeta v shkolakh i vuzakh: Materialy VII Mezhdunar. Tsvetaevskikh chtenii v Elabuge [“If Your Soul Was Born with Wings”: Problems of Tsvetaeva's Museology, Specifics of Perception of M. Tsvetaeva's Works by Modern Readers and Sciences, Methodological Aspects of Studying the Works of the Poet in Schools and Universities: Proc. VII Int. Tsvetaeva Read. in Elabuga]. Elabuga, EITIK, 2015, pp. 154–164. (In Russian)
3. Karlinskii S. Marina Tsvetaeva: Her Life and Creative Work. Moscow, Dom-Muzei M. Tsvetaevoi, 2015. 383 p. (In Russian)
4. Stadnikov G.V. On the Specifics of Literary Criticism. Leningrad. LGPI, 1985, pp. 3–20. (In Russian)

5. Ruzavin G.I. Methodological problems of argumentation. *Voprosy Filosofii*, 1994, no. 12, pp. 107–114. (In Russian)
6. Shteingold A.M. The Anatomy of Literary Criticism. Nature, Structure, Poetics. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2003. 202 p. (In Russian)
7. Maslakov A.A. Genre and structural specifics of essays written by the Russian poets of the 20th century: Based on the works of A.A. Blok, O.E. Mandelstam. M.I. Tsvetaeva, and I.A. Brodsky. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss.* Rostov-on-Don, 2016. 29 p. (In Russian)
8. Kudrova I. Russian Literary Portrait and Criticism: Concepts and Poetics. *Marina Tsvetaeva – retsenzent poeticheskoi knigi (“Svetovoi liven’” i “Poet-al’pinist”)* [Marina Tsvetaeva – a Reviewer of Poetic Book (“Light Shower” and “Alpinist-Poet”)]. St. Petersburg, Izd. S.-Peterb. Univ., 2000, pp. 106–114. (In Russian)
9. Nichiporov I.B. Opposition of epics and lyrics through the prism of artistic view. On M. Tsvetaeva’s article “Epics and lyrics in today’s Russia”. *SLOVO*. Available at: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37235.php>. (In Russian)
10. Broitman S.N. Historical Poetics. Moscow, Ross. Gos. Gumanit. Univ., 2001. 420 p. (In Russian)
11. Egorov B.F. On Literary Criticism Skills. Genres. Composition. Style. Leningrad, Sov. Pisatel’, 1980. 318 p. (In Russian)
12. Salova G.S. Varieties and Genres of Scientific Prose: Linguostylistic Characteristics. *Informativnye potentsii tsitaty v literaturno-kriticheskom tekste* [Informative Potentials of the Quotation in Literary Criticism]. Moscow, Nauka, 1989, pp. 106–120. (In Russian)
13. Gal’perin I.R. Text as an Object of Linguistic Investigation. Moscow, Nauka, 1981. 140 p. (In Russian)
14. Voitekhovich R.S. Three notes on the theme “Tsvetaeva and Voloshin”. *Marina Tsvetaeva i tvorcheskie vstrechi, perevody ee sochinenii: VIII Tsvetaevskaya mezhdunar. nauch.-tem. konf.* (9–13 okt. 2000 g.) [Marina Tsvetaeva and Meetings, Translations of Her Works: VIII Tsvetaeva Int. Sci. Conf. (Oct. 9–13, 2000)]. Moscow, Dom-Muzei M. Tsvetaevoi, 2001. Available at: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/tsv/?id=30&r=about>. (In Russian)
15. Maksimov D.E. A. Blok’s Poetry and Prose. Leningrad, Sov. Pisatel’, 1975. 526 p. (In Russian)
16. Meikin M. Marina Tsvetaeva: Poetics of Digestion. Moscow, Dom-Muzei M. Tsvetaevoi, 1997. 311 p. (In Russian)

⟨ **Для цитирования:** Крылов В.Н. Поэтика литературно-критической эссеистики М. Цветаевой и традиции модернистской критики начала XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 77–91. ⟩

⟨ **For citation:** Krylov V.N. The poetics of M. Tsvetaeva’s literary essays and the traditions of modernist criticism in the early 20th century. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2017, vol. 159, no. 1, pp. 77–91. (In Russian) ⟩