

Wiaczesław Kryłow

Uniwersytet w Kazaniu

## ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ЭССЕИСТИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

### The Poetics of the Literary-Critical Essays of Marina Tsvetaeva

**ABSTRACT:** The article deals with Marina Tsvetaeva's theoretical views on the essence and the objectives of the criticism as well as on the relationship of a poet and a critic. It is proved that Tsvetaeva removes the literary-critical discourse from the framework of the established institutional conditions and recognizes the exclusive right to criticize the poetry only for a "real" poet, the professional criticism loses its usual status in literature. On the assumption of these principles of the poetical criticism, the article reveals some specific features of the poetics of her literary-critical essays: the poetics of the digressions on the aesthetic topics, the active demonstration of the author's essence (the manifestation of the critic's "voice"), poetical polycitatoriality, the antinomy principle, the activation of the parallel as a method and a genre.

**KEYWORDS:** Marina Tsvetaeva, criticism, essay, author, citationality

Проза Марины Цветаевой была неоднократно предметом изучения в трудах ученых разных исследовательских направлений и школ<sup>1</sup>. Можно, по существу, говорить об особой отрасли цветаеведения в области изучения ее прозы.

---

<sup>1</sup> S. Karlinsky, *Marina Cvetaeva: Her life and Art*. Berkeley and Los Angeles, 1966, русский перевод: С. Карлинский, *Марина Цветаева: ее жизнь и творчество*, Москва 2015; Z. Maciejewski, *Proza Maryny Swietajewej jako program i portret artysty*, Warszawa 1982; S. Sontag, *A poet's prose*, [in:] *Marina Tsvetaeva. A Captive Spirit: Selected prose*, London: 1983, pp. 15–21; А. Смит, *Роль пушкинских подтекстов в поэтике Цветаевой*, *Studia Russica Budapestensia: Материалы III и IV. Пушкинологического коллоквиума в Будапеште*, Будапешт 1995; Ирма Кудрова, *Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность*, Санкт-Петербург 2003; О.А. Казнина, *Проза Марины Цветаевой*, [в:] *Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков*: В 3-х т. Т. 1., Кн. 2, Москва 2016, с. 807–829; нельзя не назвать в этом ряду и короткое, но емкое эссе Иосифа Бродского: Иосиф Бродский, *Поэт и проза*, [в:] *Бродский о Цветаевой: интервью, эссе*, Москва 1997, с. 56–76.

Однако опыты Цветаевой в области литературной критики изучены менее всего. Если они и становятся предметом исследования, то, как правило, критика Цветаевой привлекается как дополнительный рефлексивный источник для реконструкции ее идейно-эстетических взглядов<sup>2</sup>, взаимоотношений с литературным окружением, как дополнительный материал для построения истории критики русской эмиграции и т. д.

Нас же интересуют критические тексты Цветаевой не как источник объяснения ее эстетических взглядов, не содержательные характеристики русских поэтов в ее эссе, а углубленный анализ текстовой реальности критического дискурса, то есть исследование *поэтики* литературной критики Цветаевой. Возможны две системы отсчета в подходе к критике: с точки зрения самой литературы, постигаемой и оцениваемой критикой, и с точки зрения собственно критики «в многообразии ее задач и подходов к искусству и жизни»<sup>3</sup>. Нам ближе вторая система отсчета, позволяющая исследовать специфические особенности поэтики критики. К сожалению, такого подхода к литературно-критической эссеистике мы не обнаружили в цветаеведении. При этом мы опираемся на собственное понимание поэтики литературно-критического текста, выдвинутое в нашей монографии и докторской диссертации<sup>4</sup>. Поэтика критики определяется как раздел теории критики о принципах и приемах интерпретации и оценки художественного произведения и сопряженной с ним действительности, о соотношении и взаимодействии логико-аналитических и художественных элементов критического произведения, о совокупности приемов воздействия на читателя, о жанрово-композиционной структуре литературно-критических текстов.

Предлагаемая статья имеет целью выявление связей структуры и литературно-критических приемов Цветаевой с традициями русской модернистской (символистской) критики начала XX века. Для достижения поставленной цели используются структурно-семиотический и биографический методы, привлекаются элементы лингвистического, текстоведческого подхода к литературно-критическому тексту. В качестве источников привлекается не только эссеистика Цветаевой, но и материалы ее переписки. Вместе с тем мы учитываем

---

<sup>2</sup> В монографии польского ученого З. Мацеевского *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty* (Проза Марины Цветаевой как программа и портрет художника) цветаевская проза рассматривается как своеобразный автокомментарий к поэтическому творчеству.

<sup>3</sup> М.Г. Зельдович, *В поисках закономерностей: О литературной критике и путях ее изучения*, Харьков 1989, с. 62.

<sup>4</sup> В.Н. Крылов, *Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры*, Казань 2005; В.Н. Крылов, *Русская символистская критика: генезис, типология, жанровая поэтика (1890–1910 гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Казань 2007, с. 13–14.

важные наблюдения и выводы о ее литературно-критической эссеистике, носящие фрагментарный характер, в исследованиях прозы Цветаевой. В главе *Проза* книги С. Карлинского мы обратили внимание на чрезвычайно ценное замечание, правда, не получившее развитие, о том, что критический метод Цветаевой можно считать субъективным и импрессионистским, «с широким использованием характерных для Мережковского приемов объяснения путем противопоставления»<sup>5</sup>.

Особенного внимания заслуживает монография Ирины Шевеленко *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи* (2002, 2012). На нее мы будем опираться в первой части статьи, посвященной теоретическим взглядам Цветаевой на критику. Проблемы поэтики цветаевской критической эссеистики не являются непосредственным предметом исследования в книге Шевеленко. Она привлекает литературно-критические тексты, чтобы объяснить специфический тип литературного поведения Цветаевой в 1910–1920-е годы, подробно останавливаясь на программной для Цветаевой статье *Поэт и критик*, попутно высказывая ряд чрезвычайно ценных суждений об особенностях критического дискурса Цветаевой. Для нас особенно важна исходная методологическая установка, требующая «внимания к культурному контексту эпохи и ее ключевым дискурсам, в соотнесении с которыми автор развивает свои идеи и темы»<sup>6</sup>. В соответствии с материалом нашего исследования (литературно-критическая эссеистика, а не *вся* проза Цветаевой), полагаем, что эта установка плодотворна и при изучении критики.

Шевеленко прежде всего обращает внимание на то, как своими критическими опытами Цветаева, реформируя критический дискурс, вырывалась из рамок литературной культуры модернизма, хотя литературно-критический дискурс «сопротивлялся»<sup>7</sup>.

Не отвергая выводов Шевеленко о реформировании критического дискурса Цветаевой, мы все же видим в цветаевской критической эссеистике несомненную связь с предшествующей критической традицией – прежде всего с традициями символистской критики.

<sup>5</sup> С. Карлинский, *Марина Цветаева: ее жизнь и творчество*, Москва 2015, с. 332.

<sup>6</sup> И. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, Москва 2002, с. 12.

<sup>7</sup> Там же, с. 211.

## 1. Цветаева о критике и критиках

Критика становится полноправным элементом жанровой системы Цветаевой в годы эмиграции, хотя количественно число критических статей невелико.

Литературно-критическое кредо Цветаевой полнее всего выражено в статье *Поэт о критике*, свидетельствующей о том, что она знала русскую и западноевропейскую критику своего времени и XIX века. Перед нами рассуждение о взаимоотношениях критика и поэта, глубокое размышление о природе и задачах критики. По точному определению Шевеленко, предметом ее статьи были не «личности» и даже «не эмигрантская критика как таковая», в *Поэте и критике* «развивается прежде всего *полемика о языке критики*»<sup>8</sup> (курсив Шевеленко).

Для Цветаевой это была выстраданная статья, о чем свидетельствует ее переписка с Дмитрием Шаховским. В письмах 1926 года о корректуре статьи Цветаева отстаивает буквально каждую строку, каждое слово, сноску, подчеркнутое слово и т.п.<sup>9</sup>

Здесь она декларирует свою приверженность критике писательской (критике поэта)<sup>10</sup>, но не всякого, а того, кто не пишет «плохих стихов». Цветаева рассуждает не столько о критике вообще как виде литературно-публицистической деятельности, а именно о критике *поэзии*. Исключение из высказанного ею правила она делает для критика Сент-Бева, писавшего, по определению Цветаевой, «посредственную лирику»<sup>11</sup>, но он стихи перестал писать, то есть «поступил по отношению к себе, поэту, именно как большой критик»<sup>12</sup>. Цветаева выдвигает важное условие легитимности критического суждения: «Для того, чтобы иметь суждение о вещи, надо в этой вещи жить и ее любить»<sup>13</sup>. Для иллюстрации этой мысли она обращается к примеру с сапогами и искусством (возможно, это аллюзия на известное в русской критике выражение «сапоги выше Шекспира», восходящее к статье Достоевского *Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах*):

<sup>8</sup> И. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой*, с. 290; 293.

<sup>9</sup> М.И. Цветаева, *Письма 1924–1927*, Москва 2013, с. 301–303.

<sup>10</sup> Следует заметить, что и в своей практике в основном она писала о поэтах, за исключением отзыва на книгу кн. С. Волконского *Родина* – статью *Кедр*. Это также было продолжением символистской критики, реабилитировавшей прежде всего поэтическую критику.

<sup>11</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, *Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы*, Москва 1994, с. 274.

<sup>12</sup> Там же, с. 274.

<sup>13</sup> Там же, с. 278.

Возьмем 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. <...>. 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 всем, что не видимость вещи, может только в этой области живущий и работающий. Отношение – ваше, оценка вам не принадлежит. 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 некрасив. Но хорошо он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер<sup>14</sup>.

Ратуя за легитимность сужения поэта (мастера), Цветаева продолжила традиции серебряного века: оттеснение профессиональной критики и преобладание критики писательской<sup>15</sup>. Как известно, критика символистов расширила представления о писательской критике. Их выступления были продиктованы стремлением самостоятельно определять основные тенденции развития литературы, то есть решать задачи профессиональной критики, не сумевшей стать организатором литературного процесса. Цветаева идет радикальнее: она как бы выводит литературно-критический дискурс из рамок сложившихся институциональных условий и предлагает весьма утопический проект: «критик – абсолютный читатель, взявшийся за перо»<sup>16</sup>, а профессиональная критика лишается привычного статуса в литературе. Критика должна быть «отношением», а не «оценкой». В такой критике непременно проявляется личностное начало («виден – он»). Идеальным примером «такого любовного самодовления» выступает для Цветаевой Бальмонт-критик в книге *Горные вершины*.

В этом эссе Цветаева полемизирует с эмигрантской критикой. Цветаева предлагала считать, что «ценность произведения искусства абсолютна, а не является продуктом восприятия этого произведения в определенное время и в определенном месте», «задача критика состояла не в придании этой относительности, а в постижении „абсолютного суждения о себе“, скрытого в каждом произведении», поэтому «поэт и критик – оба стояли перед лицом Вечности»<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Там же, с. 278–279.

<sup>15</sup> Можно увидеть сходство в рассуждениях о критической поэзии Д.С. Мережковского и М. Цветаевой. Например, Мережковский говорил, что субъективно-художественный критик их (книги) «любит и ненавидит, ими живет и от них умирает, ими наслаждается и страдает» (Д. Мережковский, *Эстетика и критика*, Том. 1, Москва-Харьков 1994, с. 157). Ср: «Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости» (М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 281).

<sup>16</sup> Там же, с. 280.

<sup>17</sup> И. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой*, с. 292.

Хотя поводом для написания эссе стали статьи о поэтах в эмигрантской периодике (в первую очередь, Г. Адамовича), но в подтексте, не называя имени одного из основателей символизма в России Валерия Брюсова ни разу, она имела, по-видимому, и его, и свой опыт общения с его критикой<sup>18</sup>. Здесь продолжено размышление над тем, *кто не может быть критиком*: «Не доверяю также критикам – не то критикам, не то поэтам. <...> Из таких неудачников обыкновенно выходят критики – теоретически поэтической техники, критики-техники»<sup>19</sup>. Она как бы вспоминает все прежние обиды по отношению к себе: «И много, много должно воды утечь, обиды набежать, прежде чем поэт, переборов ложный стыд, решится сказать в лицо адвокату – политику – банкиру: „Ты мне не судья”»<sup>20</sup>. Цветаева дает афористическое определение критике: «Кто в критике не провидец, – ремесленник. С правом *труда*, но без права суда. Критик: увидеть за триста лет и за тридевять земель... Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо»<sup>21</sup> (курсив наш – В.К.).

Довольно едко пишет Цветаева о профессиональной критике, выстраивая при этом собственную классификацию критиков (раздел статьи *Разновидности критиков*). Здесь достается и критике, равнодушной к современности, и критике, копающейся лишь в «грязном белье», и критике формальной. К критику-черни она относит всякого, кто о Бальмонте знает, что «пьет, многоженствует и блаженствует», «Есенин тоже пьет, женится на старухе, потом на внучке старика, затем вешается», «Белый расходится с женой (Асей) и тоже пьет», «Ахматова влюбляется в Блока, расходится с Гумилевым и выходит замуж за – целый ряд вариантов», «Блок не живет со своей женой, а Маяковский живет с чужой», «Вячеслав – то-то. Сологуб – то-то. А такой-то – знаете?»<sup>22</sup>.

Показательна предпоследняя глава статьи – «Автор и вещь», где затрагивается извечный вопрос о соотношении авторского задания и того, что вычитывает «формальная критика». Цветаева, по существу, выступает не только

---

<sup>18</sup> Если рассмотреть отношения Цветаевой и Брюсова в свете проблем диалога критика и писателя и возникающих при этом аспектов (рецепция критики поэтом, формы этой рецепции с учетом эстетических взглядов поэта и т.д.), то диалог Цветаевой с мэтром Брюсовым показывает, что сам тип критики Брюсова был Цветаевой неприемлем. Первые опыты Цветаевой в области критики демонстрируют, что она продолжает в большей мере традиции символистской критики (не в ее формалистической тенденции, представленной Брюсовым, а в импрессионистско-субъективной). См.: В.Н. Крылов, *Поэт и критик (М. Цветаева и В. Брюсов)*, [в:] *Если душа родилась крылатой; Вопросы цветаевского музееведения. Особенности восприятия творчества М. Цветаевой современными читателями и учеными*. Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге, Елабуга 2015.

<sup>19</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 277.

<sup>20</sup> Там же, с. 279.

<sup>21</sup> Там же, с. 280.

<sup>22</sup> Там же, с. 290–291.

против формального подхода, распространившегося в советской России в 20-е годы, но и историко-генетического («рассказывать мне (и зачастую весьма неправильно) мои же черновики – нелепость»<sup>23</sup>). Она находит емкую формулу перехода от истока творчества – через само творение – к критике как «последней инстанции в толковании снов»<sup>24</sup>. «Народ, в сказке, истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой *поэме!*) истолковал сон поэта»<sup>25</sup> (курсив наш – К.В.). Обозначение критического истолкования как *поэмы* еще раз подтверждает взгляд Цветаевой на художественную сторону критического дискурса. А в самой последней и самой лаконичной главке (8-й) «Чем должен быть критик» Цветаева называет критика Сивиллой над колыбелью, вспомнив греческий миф о Сивилле.

Для Цветаевой критика – дело ответственное. В письме, отправленном Г.П. Федотову в период работы над статьей *Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)* она, осознавая, что не может написать о других советских поэтах ввиду отсутствия их книг в эмиграции, признается: «Все равно ничего исчерпывающего об остальных не могу дать, их много, книг мало, ненавижу безответственность»<sup>26</sup>. А в письме к неизвестному адресату,<sup>27</sup> отправленному в период завершения работы над статьей, Цветаева еще раз поднимает эту тему, не отделяя интенсивности и самоотдачи в труде над поэтическим творчеством и критической статьей: «...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»<sup>28</sup>.

## 2. Поэтика отступлений, авторское «я», риторика противопоставлений (активизация критической параллели)

Нет никаких сомнений в том, что Цветаева и в своей не столь богатой практике критика придерживалась выдвинутых принципов, что дает нам возможность опираться на них при изучении ее поэтики.

<sup>23</sup> Там же, с. 296.

<sup>24</sup> Там же, с. 296.

<sup>25</sup> Там же, с. 296.

<sup>26</sup> М.И. Цветаева, *Письма 1928–1932*, Москва 2015, с. 568.

<sup>27</sup> Составители тома переписки Цветаевой не установили, о ком идет речь.

<sup>28</sup> Там же, с. 573. Иосиф Бродский говорил о «почти кальвинистском духе личной ответственности» Цветаевой (*Бродский о Цветаевой*, Москва 1997, с. 70).

Критика Цветаевой, если следовать типологии писательской критики, – это критика «художника по преимуществу». Его литературно-критическая мысль «в решающей степени подчинена эстетическим критериям собственного художественного мира писателя»<sup>29</sup>.

Несмотря на свое декларативное отторжение от профессиональной критики, Цветаева, тем не менее, не могла не опираться на выработанные традицией риторические правила критического дискурса. Риторическое в критике проявляется в том, как она стремится убедить читателей в своем мнении и своем авторитете, вырабатывая совокупность убеждающих и аргументативных суждений. Теория критики тесно связана с категорией *убеждения*. В процессе убеждения, начиная с классической античной риторики, особая роль принадлежит эмоционально-психологическим факторам. С точки зрения современных представлений об аргументации,

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 подчеркивания роли логики явно недостаточно, чтобы говорить об аргументации в современном значении этого термина»<sup>30</sup>.

Принимая во внимание диалогическую природу критики, необходимо учитывать такие моменты риторического канона, как *dispositio*, *elocutio* и их проявление в специфике сюжета и композиции критической статьи, в использовании тропов, риторических фигур, ораторских приемов, цитатности и т.д.

Постоянно «живущая» в статье читательская аудитория, в общении с которой автор строит все развитие сюжета и всю систему доказательств, создает особое мышление критика, определяющее поэтику статьи: диалогичность при монологическом способе высказывания<sup>31</sup>.

Критические статьи Цветаевой не всегда возможно отнести к строго определенному жанру. Наиболее оптимально рассматривать ее литературно-критическую прозу в рамках своего рода сверхжанра – эссе.

<sup>29</sup> Г.В. Стадников, *О специфике писательской литературной критики*, [в:] *Зарубежная литературная критика*, Ленинград 1985, с. 18.

<sup>30</sup> Г.И. Рузавин, *Методологические проблемы аргументации*, «Вопросы философии» 1994, № 12, с. 110.

<sup>31</sup> А.М. Штейнгольд, *Анатомия литературной критики: Природа. Структура. Поэтика*, Санкт-Петербург 2003, с. 30.

Даже если ее статья формально (изначально) вырастает из отклика на поэтическую книгу (как, например, *Поэты с историей и поэты без истории* – отклик на выход в 1933 году собрания стихотворений сборника Пастернака в одной книге), она вырастает в философско-эстетическое эссе, посвященное проблеме развития поэта, поэтического «я». В связи с этим в центре статьи оказывается своеобразная концепция «поэтов с развитием» и «поэтов без развития».

Для поэтики ее статей характерны частые отступления на эстетические темы<sup>32</sup>. Как отмечала Ирма Кудрова, это «размышления о поэте и поэзии, об особенностях процесса творчества, о читателе, о «породах поэтов», о подражательности и влияниях, о нелепостях смерти поэтов»<sup>33</sup>. Самостоятельное значение приобретают, например, ее размышления о пути Блока – само по себе, потенциально вырастающее в отдельную тему в эссе:

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 еще 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<sup>34</sup>.

В блоковедении до сих пор упоминается цветаевская интерпретация «пути» поэта, но она глубоко личностна. Композиционно анализ поэзии Пастернака за два десятилетия открывает и завершает статью, обрамляя теоретические размышления о типах поэтического мышления и развития.

---

<sup>32</sup> И в этом она продолжает русскую национальную традицию критики «по поводу», подхватывая скорее не публицистические приемы шестидесятников, а т.н. «эстетическую» публицистику символистов. Критики-символисты не проверяли соответствие художественной системы фактов и событий в произведении фактам и событиям существующей реальности. Но в реальной практике как критики они не могли замкнуться в пределах только художественного произведения. Выход в «жизнь», к «злобе дня» осуществлялся в отстаивании своей позиции, в спорах, полемиках, в разнообразных формах обращенности к современнику – читателю и писателю. И здесь символисты были порой не менее публицистичны, чем их предшественники.

<sup>33</sup> Ирма Кудрова, *Марина Цветаева – рецензент поэтической книги («Световой ливень» и «Поэт-альпинист»)*, [в:] *Русский литературный портрет рецензия: Концепции и поэтика*, Санкт-Петербург 2000, с. 109.

<sup>34</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 409–410.

А в статье *Эпос и лирика современной России* (1932), посвященной соотнесению Маяковского и Пастернака,

за историко-литературными наблюдениями и освещением проблемы отношений художника и времени таится потенциал глубоких теоретических выводов, сопряженных 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 ее обращенности к миру и т.д.<sup>35</sup>

Поводом для статьи-рецензии «Световой ливень» стала подаренная Пастернаком книга *Сестра моя – жизнь*. Но она отличается от привычного представления о жанре рецензии введением автобиографически-интимных моментов<sup>36</sup> 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 вдвоем – 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. Отчужденностью на эстраде явно напоминал Блока. Было впечатление мучительной сосредоточенности, хотелось – как вагон, который не идет – 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!“<sup>37</sup>.

О том, что отзыв Цветаевой нарушает дискурсивные правила жанра, она 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»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> И.Б. Ничипоров, *Оппозиция эпоса и лирики в призме художнического зрения. О статье М. Цветаевой «Эпос и лирика современной России»*, <http://www.portal-slovo.ru/philology/37235.php> (5.10.2016).

<sup>36</sup> Нужно только учесть, что такое введение интимно-личностного начала характерно уже для символистской критики начала XX века. См.: изображение детских впечатлений от чтения стихов Лермонтова в статье Д.С. Мережковского *Лермонтов. Поэт сверхчеловечества*.

<sup>37</sup> Там же, с. 232.

<sup>38</sup> Там же, с. 245.

О непривычности жанровых ожиданий читателей этой рецензии писала И. Шевеленко:

«Световой ливень» был написан в несуществующем жанре — именно эту проблему они и почувствовали, но 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 дискурсом, кроме критического, «Световой ливень» у его читателей тоже не ассоциировался: статья о недавно вышедшей книге *должна была* вписываться в эти дискурсивные рамки<sup>39</sup>.

Говоря о поэтике критической прозы Цветаевой, нельзя пройти мимо активного проявления авторского начала в ее статьях. На рубеже XIX–XX веков происходят важные изменения в субъектной сфере, 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*»<sup>40</sup>. Эти процессы не обошли стороной и литературную критику, проявились в способах подачи материала (усиление функциональной роли «чужого» слова), в форме выражения авторского «я».

Критика серебряного века (особенно модернистская) обращена к личности автора, к его мировоззрению, к интерпретации загадок судьбы и глубинных основ творчества. Разные формы выражения авторского сознания в критике становятся проявлением диалогичности литературно-критического текста, его обращенности к читателю, произведению и к автору-художнику (последняя направленность диалога активизируется в критике начала XX века). Эти тенденции критики серебряного века нашли продолжение и у Цветаевой. Нужно подчеркнуть, что введение в текст статей воспоминаний, литературных впечатлений, непосредственного переживания искусства сближает критика «с автором лирического произведения, при этом сохраняя биографическое единство с самим собою, живым человеком»<sup>41</sup>. Сказанное имеет особенное значение для критики поэта.

С этой точки зрения, авторское «я» Цветаевой, ее «голос» — это голос человека, уверенного в том, что является ее выстраданным убеждением, вместе с тем заметен наступательный тон, тон непререкаемой и неотразимой уверенности — но не по отношению к интерпретируемому материалу, к писателю (это в практике Цветаевой проявляется редко), а в обращенности к публике, в том, как автор реализует свою волю, доказывает правоту своей позиции. Не

<sup>39</sup> И. Шевеленко, *Литературный путь...*, с. 204.

<sup>40</sup> С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва 2001, с. 292, 297.

<sup>41</sup> А.М. Штейнгольд, *Анатомия литературной критики...*, с. 28.

случайно свою первую большую статью *Световой ливень* Цветаева назвала «боевой»<sup>42</sup>.

Сначала Цветаева как бы обрушивает на читателя сконцентрированное поэтическое свидетельство отношения Пастернака к быту, подкрепленное множеством цитат, а затем пытается осмыслить то, что она поэтически продемонстрировала. Неоднократное проявление уверенного «голоса» 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 зарей, с землей, с травой...<sup>43</sup>.

Но вернемся к траве, верней шагнем за поэтом:

...во мрак, за калитку

В степь, в запах сонных лекарств...

(мяты, ромашки, шалфея)

Шалфея? Да, господа, шалфея. Поэт: как Бог, как ребенок, как нищий, не брезгует ничем<sup>44</sup>.

И почти настойчивые указания-советы: «Господа, эта книга – для всех. И надо, чтоб ее все знали, эта книга для душ то, что Маяковский для тел: разряжение в действии. Не только целебна – как те его сонные травы – чудотворна»<sup>45</sup>.

В статье *Поэт о критике* обращают на себя внимание названия глав с использованием модальных форм волеизъявления: «Не может быть критиком...», «Не смеет быть критиком...», «Чем должен быть критик» (курсив наш – К.В.).

Чеканные афористичные формулировки в этой же статье похожи на отповедь противников (связанную очевидно с отчужденностью Цветаевой в эмигрантской среде):

«Не вправе судить поэта тот, кто не читал каждой его строки»<sup>46</sup>.

«Вот вам мой стих. Он вам нравится или не нравится, доходит или не доходит, „красив” (для вас) или некрасив. Но хорош он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер»<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 679.

<sup>43</sup> Там же, с. 243.

<sup>44</sup> Там же, с. 243.

<sup>45</sup> Там же, с. 245.

<sup>46</sup> Там же, с. 276.

<sup>47</sup> Там же, с. 279. В критической прозе Цветаевой, как и в ее поэзии, ощутимы мотивы противостояния поэта и черни, творца и мещанина.

«Чтите и любите мое, как свое. Тогда вы мне судьи»<sup>48</sup>.

«Чем рассказывать мне, что в данной вещи хотела дать – я, лучше покажи мне, что сумел от нее взять – ты»<sup>49</sup>.

Или в статье *Мой ответ Мандельштаму*:

Это книга презреннейшей из людских особей – эстета, вся до мозга кости (NB! Мозг есть, кости нет) гниль, вся подгасовка, без сердцевины, без сердца, без крови, – только глаза, только нюх, только слух, – да и то предвзятые, с поправкой на 1925 год<sup>50</sup>.

Это не шум Времени. Время шумит в прекрасной канунной поэме Маяковского «Мир и Война», в «Рабочем» Гумилева, в российских пожарах Блока. <...> Шум времени Мандельштама – оглядка, ослышка труса<sup>51</sup>.

В статье *Эпос и лирика современной России* тон непререкаемой уверенности задан начальной фразой: «Если я, говоря о современной поэзии России, ставлю эти два имени рядом, то потому, что они рядом стоят»<sup>52</sup>. Цветаева внедряет свою позицию и через такие лексические формы, которые призваны обратить внимание читателя:

Напоминаю, что губка Пастернака – сильно окрашивающая<sup>53</sup>.

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 нем ничего<sup>54</sup>.

Теперь прошу о предельном внимании<sup>55</sup>.

В общем объеме информации литературно-критического текста, согласно лингвистическим исследованиям, важная роль принадлежит как внутритекстовой информации, так и информации, привносимой из других текстов, т.е.

<sup>48</sup> Там же, с. 280.

<sup>49</sup> Там же, с. 296.

<sup>50</sup> Там же, с. 310.

<sup>51</sup> Там же, с. 315.

<sup>52</sup> Там же, с. 375.

<sup>53</sup> Там же, с. 382.

<sup>54</sup> Там же, с. 391.

<sup>55</sup> Там же, с. 392.

гипертекстовой<sup>56</sup>. Но поскольку основным средством привнесения гипертекстовой информации выступают художественные цитаты, то введение художественной цитаты в подменяющей функции (т.е. мысли об объекте анализа формулируются за счет «чужого слова») приводит к росту содержательно-концептуальной информации литературно-критического текста<sup>57</sup>. Таким образом увеличивается художественность литературно-критического текста.

С актуализированного на рубеже XIX–XX вв. символистами понимания критики как творчества связано усиление смысловой и структурной значимости художественного элемента (особая роль цитатности, синтетическая жанрово-стилевая структура критического текста, свободно включающего элементы дневника, мемуаров, философского эссе и т.д.). В их статьях усиливается образность, ассоциативный характер доказательств, пропуск объяснительных звеньев, уменьшается дистанция между языком литературы и метаязыком ее описания, как следствие – недоговоренность и многозначность самих критических статей. В интерпретациях преобладает художественно-авторское (трансформирующее) 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 единственного числа) не становится единственной и определяющей формой.

Критик-художник обнаруживает себя и в уменьшении доли интерпретирующе-оценивающего авторского пласта и увеличении «чужого» слова в тексте статей. Критик при этом выступает своеобразным стилизатором, говорящим на языке рассматриваемого произведения. Типичные критики-художники – К. Бальмонт, А. Блок, М. Волошин, И. Анненский; в отдельные периоды творчества и в разных жанрах в этой роли могли выступать Д. Мережковский, А. Белый, З. Гиппиус. В перечисленном ряду для Цветаевой как критика осо-

---

<sup>56</sup> Г.С. Салова, *Информативные потенции цитаты в литературно-критическом тексте*, [в:] *Разновидности и жанры научной прозы: Лингвостилистические особенности*, Москва 1989, с. 107.

<sup>57</sup> Там же, с. 111. Содержательно-концептуальная информация (СКИ) – термин И.Р. Гальперина. СКИ сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации, понимание их причинно-следственных связей, их значимость в социально-экономической, политической, культурной жизни народа. <...> Точная 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 <...> СКИ – преимущественно категория текстов художественных См.: И.Р. Гальперин, *Текст как объект лингвистического анализа*, Москва 1981, с. 28.

бым авторитетом обладали Бальмонт и Волошин<sup>58</sup>. Их тексты должны рассматриваться наравне с поэзией и прозой.

Критические статьи Цветаевой также полны «чужих» слов, реминисценций, аллюзий. И этой особенностью она продолжала традиции серебряного века. Щедро используя в любой статье поэтический материал, Цветаева хотела быть доказательной, с другой стороны, это работало на повышение художественности, размывало строгие дискурсивные рамки и делало ее критическую эссеистику своеобразной лирической эссеистикой. Принцип количественно большего включения стихотворного материала в статью даже однажды был сформулирован 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)<sup>59</sup>.

Такой принцип восходил не только к символистам, но и к Белинскому.

В статьях Белинского о поэзии (на всех этапах его бурной эволюции) стихотворный текст не только занимает большое место, но и пользуется правом безоговорочной «неприкосновенности», что связано с осознанием специфики поэтической мысли и непереводаемости ее в иной способ выражения<sup>60</sup>.

Наиболее значительные статьи завершаются именно стихотворными цитатами. Вот концовка статьи *Эпос и лирика современной России*:

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

Ты спал, постлав постель на сплетне,

Спал и, оттрепетав, был тих.

Красивый, двадцатидвухлетний,

Как предсказал твой тетраптих.

Ты спал, прижав к подушке щеку,

<sup>58</sup> Книгу критической прозы Бальмонта *Горные вершины* она особенно высоко оценивала. См также о связи эссеистики Цветаевой с реформированием жанровой структуры критического дискурса М. Волошина: Р.С. Войтехович, *Три заметки на тему «Цветаева и Волошин»*, [в:] *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*: Восьмая цветаяевская международная научно-тематическая конференция (9–3 октября 2000 года) [Москва], Москва 2001, <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/tsv/?id=30&r=about> (1.10.2016).

<sup>59</sup> М.И. Цветаева, *Письма 1928–1932...*, с. 566.

<sup>60</sup> А.М. Штейнгольд, *Анатомия литературной критики...*, с. 85.

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<sup>61</sup>.

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

Что оставил от поэта пятнадцатилетний молот?  
 Льет дождь. Мне снится, из ребят  
 Я взят в науку к исполниту  
 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<sup>62</sup>.

Концовка статьи *Световой ливень*, занимая «сильную» позицию в композиции текста, как бы подхватывает поэтическую тему, оставляя ощущение некоторой недосказанности, побуждая читателя к сотворчеству.

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

... И вдруг пахнуло выпиской  
 Из тысячи больниц!<sup>63</sup>.

Основной *принцип* поэтики литературно-критической эссеистики – принцип антиномичности. Для стилистики Цветаевой (это и свойство ее поэтического стиля) характерно постоянное со/противопоставление, охватывающее нередко весь текст. Тяготение к риторике противопоставления и сравнения в критике Цветаевой прослеживается как на уровне фрагментов отдельных работ, так и воплощается в таком редком и трудном жанре критики, как параллель<sup>64</sup>. Обращение к этому жанру также возникло в ее творчестве не без влияния критики серебряного века.

<sup>61</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 396.

<sup>62</sup> Там же, с. 428.

<sup>63</sup> Там же, с. 245.

<sup>64</sup> Параллель, как известно, имеет древние традиции в философии, публицистике, риторике, литературе. Обычно самым знаменитым истоком называют *Сравнительные жизнеописания*

Критическая параллель – это статья, основанная на сравнении двух и более писателей, произведений, литературных героев, особенностей художественного мира и т.д. Основным жанрообразующим принципом параллели становится сравнительный анализ. Только в том случае, если сравнение охватывает весь текст, является его доминантой, определяет композицию статьи от начала до конца, обеспечивая связи между различными сопоставляемыми явлениями, можно говорить о параллели как *жанре*. Частное «вкрапление» (на микроуровне) сопоставления образует *прием* параллели. Параллель основана на одном из ведущих риторических средств – противопоставлении (антитезе). Как известно, именно антитеза позволяет ярче оттенить противоположные качества явлений; сопоставляя контрасты, мы лучше воспринимаем присутствие одних качеств в предмете и отсутствие в другом. Антитеза как риторический прием, организующая весь текст статьи (на макроуровне), становится ведущим композиционным принципом параллели. В этом жанре критик использует композиционные возможности со- и противопоставлений, позволяющие говорить о чертах конкретных различий, о точках соприкосновения творческих явлений и индивидуальностей.

В эпоху серебряного века с его широкой обращенностью к русской и мировой культуре этот жанр получает новую жизнь, активизируясь в критике самых разных направлений. Приведем несколько характерных названий статей-параллелей и книг-параллелей: А. Белый *Ибсен и Достоевский*, *«Трагедия творчества»*. *Достоевский и Толстой*, Вяч. Иванов *Ницше и Дионис*, *Вагнер и Дионисово действо*, М. Волошин *Эмиль Верхарн и В. Брюсов*, Л. Андреев и Ф. Сологуб, К. Бальмонт *Шелли и Байрон*, Розанов *Толстой и Достоевский об искусстве*, *Белинский и Достоевский*, *Пушкин и Лермонтов*, Л. Шестов *Шекспир и его критик Брандес*, *Добро в учении гр. Толстого и Ницше*, *Достоевский и Ницше*, В. Воровский *Базаров и Санин*, *Две матери*, К. Маркс и Лев Толстой, *Толстой и г. Горький*, Н. Абрамович *Религия красоты и страдания*. О. Уайльд и *Достоевский*, А.К. Закржевский *Религия. Психологические параллели*, А.С. Глинка (Волжский) *Достоевский и Чехов. Параллель* и т.д.

Критика серебряного века, как можно заметить, разнообразила этот жанр, вводя сопоставление типа «писатель – философ», «писатель – художник»,

---

Плутарха, оказавшие воздействие на европейскую науку и литературу. Русская критическая мысль, тесно связанная с западноевропейской, воспринимала и методологические возможности сопоставлений. Некоторые вехи судьбы жанра литературной параллели в русской критике XIX века рассмотрел Б.Ф. Егоров (См.: Б.Ф. Егоров, *О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль*, Ленинград 1980) – отдельные образцы параллелей у П.А. Вяземского, В.Г. Белинского, «чистые» образцы жанра у Д.И. Писарева, Ап. Григорьева, народников, критиков-марксистов. Но модернистская критика конца XIX – начала XX веков исследователем не привлекалась.

русско-зарубежные сопоставления (особенно у Волошина, Бальмонта); в объект сопоставления включаются мифологические образы и эстетические понятия (Дионис, мистерия и т.д.). В этом контексте очень любопытно описание риторических трактатов польского барокко, предложенное Ренатой Лахманн.

В этих трактатах обосновывается эстетическое и интеллектуальное очарование процесса, в результате которого из несходства развивается сходство, а из сходства – несходство. Сходство/различие воспринимается как игра, иллюзия... театр, сон, видение и фантазм <...> Проблематизация сходства сигнализирует о том эпистемологическом переломе, который Мишель Фуко датирует началом эпохи барокко <...> Потеря сходства компенсируется путем вымысла. Отражение сменяется воображением. Крушение мира, основой которого было сходство, разыгрывается на мировой сцене сходств<sup>65</sup>.

Думается, сказанное имеет отношение и к эпохе критической рефлексии рубежа XIX–XX веков (ведь типологически и барокко, и модернизм находятся на одной линии «вторичных стилей»).

Стремление символистов к широкой сопоставительности, к выстраиванию различных типологических связей, поиску предшественников в литературе вызвало активизацию в их творчестве параллели как *приема* и *жанра*. Особенно самое заметное место параллели заняли у Мережковского<sup>66</sup>, Волошина. Их опыт Цветаева, несомненно, учитывала.

Законченное выражение параллель получила в статье *Эпос и лирика современной России*. В письме к Г.П. Федотову она просит разрешить писать не обзор современной советской поэзии, а именно сопоставление Маяковского и Пастернака<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Р. Лахманн, *Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического*, Санкт-Петербург 2001, с. 86–87.

<sup>66</sup> Самое заметное место параллель заняла у Д. Мережковского, в творчестве которого прослежен переход от приема к параллели как жанру. Литературная параллель представлена у Мережковского в «чистом» виде: критическая монография-параллель *Лев Толстой и Достоевский*, статьи-параллели *Горький и Достоевский*, *Чехов и Горький*, *Суворин и Чехов*, *Две тайны русской поэзии (Некрасов и Тютчев)* и др. Внешним «опознавателем» жанра выступают контрастные (бинарные) оппозиции в названиях статей. Но у Мережковского много и частных контрастных параллелей, на которых строятся внешне монографические статьи. М Цветаева признавалась в одном из писем 1923 г.: «Я Мережковского знаю и люблю с 16 л<ет>, когда-то к нему писала (об этом же!) и получила ответ, – милый, внимательный, от равного к равному, хотя ему было тогда 40 л<ет> (?) и он был Мережковский, а мне было 19 лет – и я была никто» (М.И. Цветаева, *Письма 1905–1923*, Москва 2012, с. 561). Так, опыт Мережковского-критика отзывается в том, что композиционно сопоставление биографий поэтов отделяется от сравнения их творчества.

<sup>67</sup> М.И. Цветаева, *Письма 1928–1932...*, с. 568.

Статья Цветаевой – это редкий пример, когда практически в полной мере композиционно (на всех уровнях композиции) прослеживается со/противопоставление. Это сопоставление на уровне отдельных соседних предложений с использованием точно найденных индивидуальных контрастов:

Маяковский отрезвляет. Пастернак завораживает.

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

Когда мы читаем Пастернака, мы всё забываем, кроме Пастернака<sup>68</sup>.

Почти каждый абзац содержит противопоставление Пастернака и Маяковского:

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

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 Пастернака, как в неведомом месте по воду, куда-то по что-то – достоверно, но где? но что? – сущее, ощупью, наугад, каждый своим путем, 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 поют<sup>69</sup>.

Статья Цветаевой строится по принципу градации, все большего накопления контрастных особенностей. На уровне общей композиции статьи идет сравнение биографий поэтов, воздействие поэтов на публику по характеру их тем, отношению читателей к их поэзии, отношению поэтов к России. В конце эссе Цветаева говорит о родстве поэтов, но это общее (Пастернак и Маяковский «оба за новый мир») является общим только на первый взгляд. По Цветаевой, «единомыслие – не мера сравнения двух поэтов». Поэтому Маяковский

<sup>68</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений*: В 7 томах, т. 5, с. 384.

<sup>69</sup> Там же, с. 377–378.

и Пастернак связаны «только одной наличностью – силы» и общим отсутствием «пробела песни»<sup>70</sup>.

Проделанный анализ позволяет аргументированно подчеркнуть тесную связь цветаевской критической прозы с традициями модернизма – прежде всего с традициями символистского литературно-критического дискурса.

Статьи Цветаевой обнаруживают в той или иной мере преемственность с принципами субъективно-художественной критики Мережковского, импрессионизмом Бальмонта, Волошина. Подобно тому, как в художественном творчестве (лирической, драматической и эпической поэзии) Цветаева усваивала литературный материал предшественников (или даже «присваивала», как обозначил особенность Цветаевой Майкл Мейкин в книге *Poetics of Appropriation*), так и в литературно-критической эссеистике она усваивает и перерабатывает модернистские критические приемы и жанровые формы, доводя их до предельной трансформации. Вместе с тем Цветаева не превращалась в эпигона модернистской критики, а продолжала ее традиции в постсимволистский период, сохраняя свой «голос», тон непререкаемой и неотразимой уверенности в рассуждениях о художниках и искусстве. Важнейшей особенностью («принципом») ее поэтики становится принцип антиномичности, тяготение к риторике со/противопоставлений как на уровне отдельных фрагментов, так и целых жанровых форм, чем и объясняется активизация жанра параллели в ее творчестве.

---

<sup>70</sup> Там же, с. 396.