

Авторский стиль

специальное приложение,
публицистическая проза

Поэт о критике

Марина ЦВЕТАЕВА



Поэт о критике. Марина Цветаева. Исходное издание: **Цветаева М.И. Избранные сочинения: в 2-х тт.** 2 автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. - М.: «Литература»; СПб: «Кристалл», 1999.

Публикация подготовлена редакцией ЛЖ «Авторский стиль» как специальное приложение публицистической прозы к выпуску журнала март-апрель 2012 года. Редакция не утверждает права на использованные материалы, все права остаются за их авторами.

Издание запрещено к коммерческому использованию и перепечатке в существующем виде. По всем вопросам обращайтесь по адресу autorstyle@gmail.com

На обложке картина
Татьяны Стрельбицкой
«Марина Цветаева»:



Писать стихи Цветаева начала очень рано. Уже в 1910 году ее поэзия отличалась мастерством. Сама она говорит, что величайшей страстью детства были книги. Читала все — книги старые и новые, запрещенные и разрешенные, те, которые были спрятаны в комнате сестры и те, что советовали читать грузья. Наверное, сама эта тяга к запретному и развила в ней чувство бунтарности и самостоятельности. Как следствие, поэтесса не приняла ни Февральскую, ни Октябрьскую революцию.

В 1911 году Марина встретила будущего мужа — Сергея Эфрона, из-за которого пришлось дважды круто изменить свою жизнь. Сначала она уехала за ним в Прагу, второй раз — когда возвращается за ним же в Россию — после того, как Эфрону дали разрешение вернуться на родину.

Вообще жизнь ее не была ни сладостью, ни подарком. Сергей Эфрон был офицером Добровольческой белой армии, сражавшейся против советской власти. Для того чтоб получить разрешение вернуться в Россию, ему пришлось вступить в сотрудничество с НКВД. А через некоторое время после возвращения мужа и дочь Ариадну арестовали по подозрению в шпионаже.

В августе 1941 года Марина Цветаева покончила с собой в Елабуге, где она была в эвакуации. Сергей Эфрон был убит в застенках НКВД. Ариадна осталась жива, но большую часть жизни провела в сталинских лагерях.

Творчество Цветаевой вернулось к читателю только в 1965 году, и уже тогда она была признана одной из величайших поэтесс не только Серебряного века, но и всей русской литературы.



«Souviens vous de celui a qui comme on demandoit a quoi faire il se peinoit si fort en un art qui ne pouvait venir a la cognoissance de guere des gens, — «J'en ay assez de peu», repondit-il. «J'en au assez d'un. J'en ay assez de pas un» Montaigne.

* Критика абсолютный слух на будущее. М.Ц.*

«Вспомните того человека, которого спросили, зачем он так усердствует в своем искусстве, которое никто не может понять. «С меня довольно немногих, — ответил он. — С меня довольно одного. С меня довольно и ни одного» (Монтень).

I. НЕ МОЖЕТ БЫТЬ КРИТИКОМ...

Первая обязанность стихотворного критика — не писать самому плохих стихов. По крайней мере — не печатать.

Как я могу верить голосу, предположим N, не видящего посредственности собственных стихов? Первая добродетель критика — зрячесть. Этот, не только раз — пишет, а раз печатает — слеп! Но можно быть слепым на свое и зрячим на чужое. Бывали примеры. Хотя бы посредственная лирика громадного критика Сент-Бева. Но, во-первых, Сент-Бев писать перестал, то есть поступил по отношению к себе, поэту, именно как большой критик: оценив, осудил. Во-вторых, даже — пиши он дальше, Сент-Бева, слабого поэта, покрывает Сент-Бев, большой критик, вождь и пророк целого поколения. Стихи — слабость большого человека, не больше. В порядке слабости и в порядке исключения. Большому — чего не простишь!

Но вернемся к достоверностям. Сент-Бев, за плечами которого большое творческое деяние, стихи писать перестал, то есть — поэт в себе отверг. N, за которым никакого деяния нет, не перестает, то есть на себе, как на поэте, упорствует. Сильный, имевший право на слабость, это право презрел. Слабый, этого права не имевший, на нем провалился.

— Судья, казни себя сам!

Приговор над собой, поэтом, гро-

матного критика Сент-Бева — мне порукой, что он плохого во мне не назовет хорошим (помимо авторитета — оценки сходятся: что ему — плохо, то мне). Суд Сент-Бева, критика, над Сент-Бевом, поэтом — дальнейшая непогрешимость и неподсудность критика.

Поощрение же посредственным критиком N посредственного

поэта в себе — мне порукой, что он хорошее во мне назовет и плохим (помимо недоверия к голосу — оценки не сходятся: если это хорошо, то мое, конечно, плохо). Ставь мне в пример Пушкина — я, пожалуй, промолчу и, конечно, задумаюсь. Но не ставь мне в пример? — не захочу, а рассмеюсь! (Что стихи стихотворного, умудренного всеми





чужими ошибками, критика, как не образцы? Не погрешности же? Каждый, кто печатает, сим объявляет: хорошо. Критик, печатающий, сим объявляет: образцово. Посему: единственный поэт, не заслуживающий снисхождения — критик, как единственный подсудимый, не заслуживающий снисхождения — судья. Сужу только судей.)

Самообольщение N-поэта — утвержденная погрешимость и подсудность N-критика. Не осудив себя, стал подсудным, и нас, подсудимых, обратил в судей. Просто плохого поэта N я судить не буду. На это есть критика. Но судью N, повинного в том, в чем винит меня — судить буду. Провинившийся судья! Спешный просмотр всех дел!

Итак: когда налицо, большого деяния и большого, за ним, человека, не имеется, следовательно — в порядке правила: плохие стихи стихотворному критику непростительны. Плохой критик — но, может быть, стихи хорошие? Нет, и стихи плохие. (? — критик.) Плохие стихи — но, может быть, критика хорошая? Нет, и критика плохая. N-поэт подрывает доверие к N-критику, и N-критик подрывает доверие к N-поэту. С какого конца ни подойди...

Подтверждаю живым примером. Г. Адамович, обвиняя меня в пренебрежении школьным синтаксисом, в том же отзыве, несколько строк до или спустя, прибегает к следующему обороту:

«...сухим, дерзко-срывающимся голосом».

Первое, что я почувствовала — невязка! Срывающийся голос есть нечто нечаянное, а не нарочное. Дерзость же — акт воли. Соединительное тире между «дерзко» и «срывающимся» превращает слово «дерзко» в определение



Бачурина Наталья.
«Марина Цветаева. Юность»

к «срывающимся», то есть вызывает вопрос: как именно срывающимся? не: от чего срывающимся?

Может ли голос сорваться дерзко? Нет. От дерзости, да. Заменим «дерзко» — «нагло» и повторим опыт. Ответ тот же: от наглости — да, нагло — нет. Потому что и нагло и дерзко-умышленное, активное, а срывающийся голос — нечаянное, пассивное. (Срывающийся голос. Падающее сердце. Пример один.) Выходит, что я нарочно, по дерзости, сорвала голос. Вывод: отсутствие школьного синтаксиса и более серьезное отсутствие логики. Импрес-

сионизм, корни которого, кстати, понимаю отлично, хотя подобным и не грешу. Г. Адамовичу хотелось дать сразу впечатление и дерзости и сорвавшегося голоса, ускорить и усилить впечатление. Не подумав, схватился за тире. Злоупотребил тире. Теперь, чтобы довести урок до конца:

Гневно-срывающимся, да. Явно-срывающимся, да. Гневно, явно, томно, заметно, злобно [«Злостно» уже не годится, ибо в «злостно» уже умысел (примеч. М. Цветаевой).], нервно, жалко, смешно... Годится все, что не содержит в себе преднамеренности, активности, все, что не спо-



рит с пассивностью срывающегося голоса.

Дерзким, срывающимся — да, срывающимся до дерзости — да, дерзко-срывающимся — нет.

Врачу, исцелися сам!

Ряд волшебных изменений
Милого лица...

Не вправе судить поэта тот, кто не читал каждой его строки. Творчество — преемственность и постепенность. Я в 1915 г. объясняю себя в 1925 г. Хронология — ключ к пониманию.

— Почему у Вас такие разные стихи?
— Потому что годы разные.

Невежественный читатель за манеру принимает вещь, несравненно простейшую и сложнейшую — время. Ждать от поэта одинаковых стихов в 1915 г. и в 1925 г. то же самое, что ждать ?? ?его же в 1915 г. и в 1925 г. одинаковых черт лица. — «Почему Вы за 10 лет так изменились?» Этого, за явностью, не спросит никто. Не спросит, а удостоверит, и, удостоверив, сам добавит: «Время прошло». Точно так же и со стихами. Параллель настолько полна, что продлю ее. Время, как известно, не красит, разве что в детстве. И никто мне, тридцатилетней, которую знал двадцатилетней, не скажет: «Как вы похорошели». Тридцати лет я стала очерченной, значительней, своеобразней, — прекрасней, может быть. Красивей — нет. То же, что с чертами — со стихами.

Стихи от времени не хорошеют. Свежесть, непосредственность, доступность, *beauté du diable* [Дьявольская красота (фр.).] поэтического лица уступают место — чертам. «Вы раньше лучше писали» — то, что я так часто слышу! — значит только, что читатель *beauté du diable* мою предпочитают — сущности. Красивость — прекрасности.

Красивость — внешнее мерило, пре-

красность — внутреннее. Красивая женщина — прекрасная женщина, красивый ландшафт — прекрасная музыка. С той разницей, что ландшафт может кроме красивого быть и прекрасным (усиление, возведение внешнего до внутреннего), музыка же, кроме прекрасной, красивой быть не может (ослабление, низведение внутреннего до внешнего). Мало того, чуть явление выходит из области видимого и вещественного, к нему уже «красивое» неприменимо. Красивый ландшафт Леонардо, например. Так не скажешь.

«Красивая музыка», «красивые стихи» — мерило музыкальной и поэтической безграмотности. Дурное просторечие.

Итак, хронология — ключ к пониманию. Два примера: суд и любовь. Каждый следователь и каждый любящий от данного часа идет назад, к истоку, к первому дню. Следователь-путь по обратному следу. Отдельного поступка нет, есть связь их: первый и все последующие. Данный час — итог всех предшествующих и исток всех будущих. Человек, не читавший меня всю от «Вечернего Альбома» (детство) до «Крысолова» (текущий день), не имеет права суда.

Критик: следователь и любящий.

Не доверяю также критикам — не то критикам, не то поэтам. Не удалось, сорвалось, уйти из этого мира не хочется, но пребывание ущемленное, не умудренное, а соблазненное собственным (неудачным) опытом. Раз я не смог — никто не может, раз нет вдохновения для меня — нет вдохновения вообще. (Было бы у меня первого бы.) «Я знаю, как это делается...» Ты знаешь, как это делается, но ты не знаешь, как это выходит. Следовательно, ты все-таки не знаешь, как это делается. Поэзия — ремесло, тайна — техника, от большей или меньшей степени *Fingerfertigkeit* (проворства рук) успех. Отсюда вывод: дара нет. (Был бы ? меня первого бы!) Из таких неудачников обыкновенно выходят критики — теоретически поэтической техники, критики-техники, на лучший конец — тщательные. Но техника, ставшая самоцелью, сама и самый худой конец.

Некто, от невозможности быть пианистом (растяжение жилы), сделался композитором, от невозможности меньшего — большим. Восхитительное исключение из грустного правила: от невозможности большого (быть творцом) — делаться меньшим («попутчиком»).

То же самое, как если бы человек, отчаявшись найти золото Рейна, заявил бы, что никакого золота в Рейне нет, и занялся бы алхимией. Взять то-то и то-то и получится золото. Да где ж твое что, раз знаешь — как? Алхимик, где ж твое золото?

Мы золото Рейна ищем и мы в него верим. И в конце концов



— отличие от алхимиков — мы его найдем [Нарочно беру гадательное золото Рейна, в которое верят только поэты. (Rheingold. Dichtergold — Золото Рейна. Золото поэта (нем.)). Возьми я золото Перу, пример вышел бы убедительней. Так, он честней (примеч. М. Цветаевой).].

Тупость так же разнородна и многообразна, как ум, и в ней, как в нем, все обратные. И узнаешь ее, как и ум, по тону.

Так, например, на утверждение: «никакого вдохновения, одно ремесло» («формальный метод», то есть видоизмененная базаровщина), — мгновенный отклик из того же лагеря (тупости): «никакого ремесла, одно вдохновение» («чистая поэзия», «искорка Божия», «настоящая музыка», — все общие места обывательщины). И поэт ничуть не предпочтет первого утверждения второму и второго — первому. Заведомая ложь на чужом языке.

II. НЕ СМЕЕТ БЫТЬ КРИТИКОМ...

...не должно сметь
Свое суждение иметь.

Господа, справедливости, а нет — хоть здравого смысла! Для того, чтобы иметь суждение о вещи, надо в этой вещи жить и ее любить.

Возьмем грубейший, то есть наинягляднейший пример. Вы покупаете себе пару сапог. Что вы о них знаете? Что они вам подходят — или не подходят, нравятся — или не нравятся. Что еще? Что они куплены в таком-то, предположим, лучшем, магазине. — Отношение свое 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 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 не красив. Но хорош он, как стих, или плох, могут сказать только знаток, любящий и... мастер. Судя о мире, в котором вы не живете, вы просто совершаете превышение прав.

Почему я, поэт, говоря с банкиром или с политиком, не даю ему советов — даже *post factum*, после банковского или государственного краха. Потому что я ни банка, ни государства не знаю и не люблю. Говоря с банкиром или с политиком я, в лучшем случае, спрашиваю — «Почему Вы в таком-то случае поступили так-то?» Спрашиваю, то есть желаю услышать и, по возможности, усвоить суждение о вещи, мне незнакомой. Не имея суждения и не смея иметь его, хочу услышать чужое. — Поучаюсь. —

Почему, в свою очередь, вы, банкиры и политики, говоря с сапожником, не даете ему советов? Потому что каждый сапожник, в лицо вам или себе в кулак, рассмеется: «Не ваше, барин, дело». И будет прав.

Почему же вы, те же банкиры и политики, говоря со мной, поэтом, даете мне советы: «Пишите так-то» и: «не пишите — так» и почему — самое изумительное — я, поэт, никогда еще, ни разу никому из вас, как тот предполагаемый сапожник, не рассмеялась в лицо: «Не ваше, барин, дело».

Есть в этом тонкий оттенок. Са-

пожник, рассмеявшись, не боится оскорбить — дело «барина» ведь выше. Он смехом только указывает на несоответствие. А поэт, рассмеявшись, оскорбит неминуемо — «поэт» обывательски ведь выше «банкира». Наш смех, в данном случае, не только указание другому места, но указание места — низшего. «Небо», указующее «земле». Так думает, так делит обыватель. И этим, сам не зная, лишает нас нашей последней защиты. Ничего оскорбительного — не понимать в сапогах, полное оскорбление — не понимать в стихах. Наша самооборона — оскорбление другого. И много, много должно воды утечь, обиды набезать, прежде чем поэт, переборов ложный стыд, решится сказать в лицо адвокату — политику — банкиру: «Ты мне не судья».

Дело не в выше и не в ниже, дело только в твоём невежестве в моей области, как в моем — в твоей. Ведь те же слова я скажу — уже говорю — и живописцу, и скульптору, и музыканту. Оттого ли что считаю их ниже? Нет. И тебя не считаю ниже. Мои слова и тебе, банкиру, и самому Игорю Стравинскому, если не понимает стихов, все те же: «Ты мне не судья».

Потому что — каждому свое.

Все вышесказанное мгновенно отпадает при наличии одного: перешагнуть через порог профессии. Так, больше чем к критикам и поэтам прислушивалась к словам покойного Ф. Ф. Кокоркина, любившего и понимавшего стихи во всяком случае не меньше меня. (Общественный деятель.) Так, больше критиков и поэтов ценю слово А. А. Подгаецкого-Чаброва (человек театра).

Чтите и любите мое, как свое. Тогда вы мне судья.

Вернемся к сапогам и стихам. Ка-



кие сапоги плохи? Те, что развалятся (сапожник). Те, что развалились (покупатель). Какое произведение искусства плохо? То, что не уцелеет (критик). То, что не уцелело (публика). Ни сапожнику, ни критику — мастерам своего дела — проверка не нужна. Знают наперед. Покупателю же, пары ли сапог, томика ли стихов, нужна давность с вещью, проверка временем. Вся разница в длительности этой проверки. Плохой сапог познается через месяц, для плохого произведения искусства, зачастую, нужен век. Либо «плохое» (непонятое, не нашедшее пророка) окажется прекрасным, либо «прекрасное» (не нашедшее судьи) окажется плохим. Здесь мы уже сталкиваемся с качеством матерьяла сапогов и стихов и всеми его последствиями, с учтимость материи и неучтимость духа. Каждый средний сапожник, при первом взгляде на сапог, скажет: хорош или не хорош. Ему на это не нужно чутья. Критику же, чтобы определить сейчас, хороша или нет вещь раз навсегда, нужно, кроме всех данных знания, чутье, дар провидца. Матерьял башмака — кожа — учтим и конечен. Матерьял произведения искусства (не звук, не слово, не камень, не холст, а — дух) неучтим и бесконечен. Нет башмаков раз навсегда. Каждая пропавшая строчка Сафо — раз навсегда. Поэтому (учтимость матерьяла) сапоги у сапожника в лучших руках, чем стихи в руках у критика. Нет непонятых сапог, а сколько непонятых стихов!

Но и сапог и стих уже при создании носят в себе абсолютное суждение о себе, то есть с самого начала

— доброкачественны или недоброкачественны. Доброе же качество у обоих одно — неснашиваемость.

Совпасть с этим внутренним судом вещи над собою, опередить, в слухе, современников на сто, а то и на триста лет — вот задача критика, выполняемая только при наличии дара.

Кто, в критике, не провидец — ремесленник. С правом труда, но без права суда.

Критик: увидеть за триста лет и за тридевять земель.

Все вышесказанное отношу и к читателю. Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо.

III. КОГО Я СЛУШАЮ...

Слушаю я, из не-профессионалов (это не значит, что я профессионалов — слушаю) каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше — обоих в одном.

Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему — отношение, а не оценка, посему не критика, посему, может быть, и слушаю. Если из его слов не встаю я, то во всяком случае виден — он. Род исповеди, как сны, которые видим у других: действуешь-то ты, но подсказывают-то я! Право утверждения, право отрицания — кто их оспаривает? Я только против права суда.

Идеальный пример такого любовного самодовления — восхитительная книга Бальмонта «Горные вершины», собирательное стекло всех его «да». Почему я верю Бальмонту? Потому что он большой поэт. И потому что он говорит о любимом. Но не может ли Бальмонт ошибиться? Может — и недавно сильно ошибся — в X. Но соответствует ли? Видению Бальмонта или не соответствует — в своей оценке Бальмонт Бальмонту соответствует, то



есть: Бальмонт, большой поэт, дан во весь рост. Глядя на X, увидел себя. Минуя X, видим Бальмонта. А на Бальмонта глядеть и Бальмонта видеть — стоит. Следовательно, даже в случае промаха, суд поэта над поэтом (в данном случае — прозаиком) — благо.

Кроме того, можно ли ошибиться — в отношении? Ведь вся оценка Бальмонтом X — явное отношение. Слыша и видя в нем то-то и то-то, он испытывает то-то и то-то. С чем тут спорить? Настолько единолично, что и учесть невозможно.

Оценка есть определение вещи в мире, отношение — определение ее в собственном сердце. Отношение не только не суд, само вне суда.

Кто же оспаривает мужа, которому нравится явно уродливая жена? Отношению все позволено, кроме одного: провозгласить себя оценкой. Возгласи тот же муж ту же уродливую жену первой красавицей в мире или даже в слободе — оспаривать и опровергать будет всякий. Отношение, наикрайнейшее и в какую угодно сторону, дозволено не только большому поэту, но и первому встречному — при одном условии: не переходить за границы личного. «Я так нахожу, мне так нравится», с наличием «я» и «мне» я и сапожнику позволю отрицать мои стихи. Потому что и «я» и «мне» безответственны. Но попробуй тот же сапожник, опустив я и мне, утвердить мою работу вообще негодной — что тогда? — что всегда: улыбнись.

Можно ли вывести из примера Бальмонта и X, что поэт, вообще не судья. Нет, конечно. Если лирик, в силу природы своей, тягу суда заменяет роскошью отношения (тягу бесстрастия — роскошью предпочтения), это не значит еще 1) что все поэты — лирики

2) что лирик не может быть судьей. Он просто не хочет быть судьей, хочет (обратно обывателю) любить, а не судить. Разное: не хотеть и не мочь. Хочет — может: вся библиографически-критическая деятельность лирика Ходасевича.

Когда я слышу об особом, одном каком-то, «поэтическом строе души», я думаю, что это неверно, а, если верно, то не только по отношению к поэтам. Поэт — утысяченный человек, и особи поэтов столь же разнятся между собой, как вообще особи человеческие. «Поэт в душе» (знакомый оборот просторечья) такая же неопределенность, как «человек в душе». Поэт, во-первых, некто за пределы души вышедший. Поэт — из души, а не в душе (сама душа — из!). Во-вторых, за пределы души вышедший — в слове. В-третьих, («поэт в душе») — какой поэт? Гомер или Ронсар? Державин или Пастернак — и, не в эпохах разница, а в сущностях — Гёте или Шиллер, Пушкин или Лермонтов, Маяковский или Пастернак, наконец?

Равенство дара души и глагола — вот поэт. Посему — ни непишущих поэтов, ни нечувствующих поэтов. Чувствуешь, но не пишешь — не поэт (где ж слово?), пишешь, но не чувствуешь — не поэт (где ж душа?) Где суть? Где форма? Тожество. Неделимость сути и формы — вот поэт. Естественно, что не пишущего, но чувствующего, предпочту не чувствующему, но пишущему. Первый, может быть, поэт — завтра. Или завтрашний святой. Или герой. Второй (стихотворец) — вообще ничто. И имя ему — легион.

Так, установив, вообще-поэта, наисущнейшую примету принадлежности к поэзии, утвердим, что на: «суть — форма и форма — суть» и кончается сходство

между поэтами. Поэты столь же различны, как планеты.

Необходимая отмета. В суде лирика (отношение) явно преобладает переоценка. (Просмотреть отзывы друг о друге германских и французских романтиков.) В суде эпика (оценка) — недооценка. Пример надличного Гёте, не доценившего Гёльдерлина, не доценившего Гейне, не доценившего Клейста. (Показательная недооценка — именно современников! И из современников — именно соотечественников! Тот же Гёте, доценивший молодого Байрона и переоценивший Вальтер-Скотта.) Пример, как будто разбивающий мое провозглашение права суда поэта над поэтом. Но только как будто. Право суда не есть еще право казни. Точнее: приговор еще не есть казнь. Или: казнь еще не есть смерть. Никому — даже Гёте — и ничьему слову — даже 80-летнему гётевскому — не дано убить Гейне: есмь! Гёте не доценил, а Гейне пребыл. Но (реплика) — будь Гейне слабей, он после нелестного отзыва Гёте мог бы покончить с собой, человеком или поэтом. Но будь Гейне слабей — он бы не был Гейне. Нет, Гейне — жизнь, и неубиенна. Отзыв Гёте о Гейне только лишний стимул к работе. («Проглядел — увидишь!») А для нас, через сто лет, стимул к мысли. Гёте — и такой промах! Откуда? — Задумываемся. — Сначала о Гёте и Гейне, исконной разнице, потом о возрастах: 80 л. и 30 л., о самом возрасте, есть ли возраст и что он есть, об олимпийстве и демонизме, о притяжении и оттолкновении, о многом...

Следовательно, даже в жестоком случае недооценки поэта поэтом, суд поэта над поэтом — благо.

Это — о поэтах. К тому еще прислушаюсь?

Ко всякому большому голосу я при-



слушаюсь, чей бы он ни был. Если мне о моих стихах говорит старик-раввин, умудренный кровью, возрастом и пророками, я слушаю. Любит ли он стихи? Не знаю. Может быть, никогда их и не читал. Но он любит (знает) все — из чего стихи, истоки жизни и бытия. Он мудр, и мудрости его на меня хватит, на мои строки.

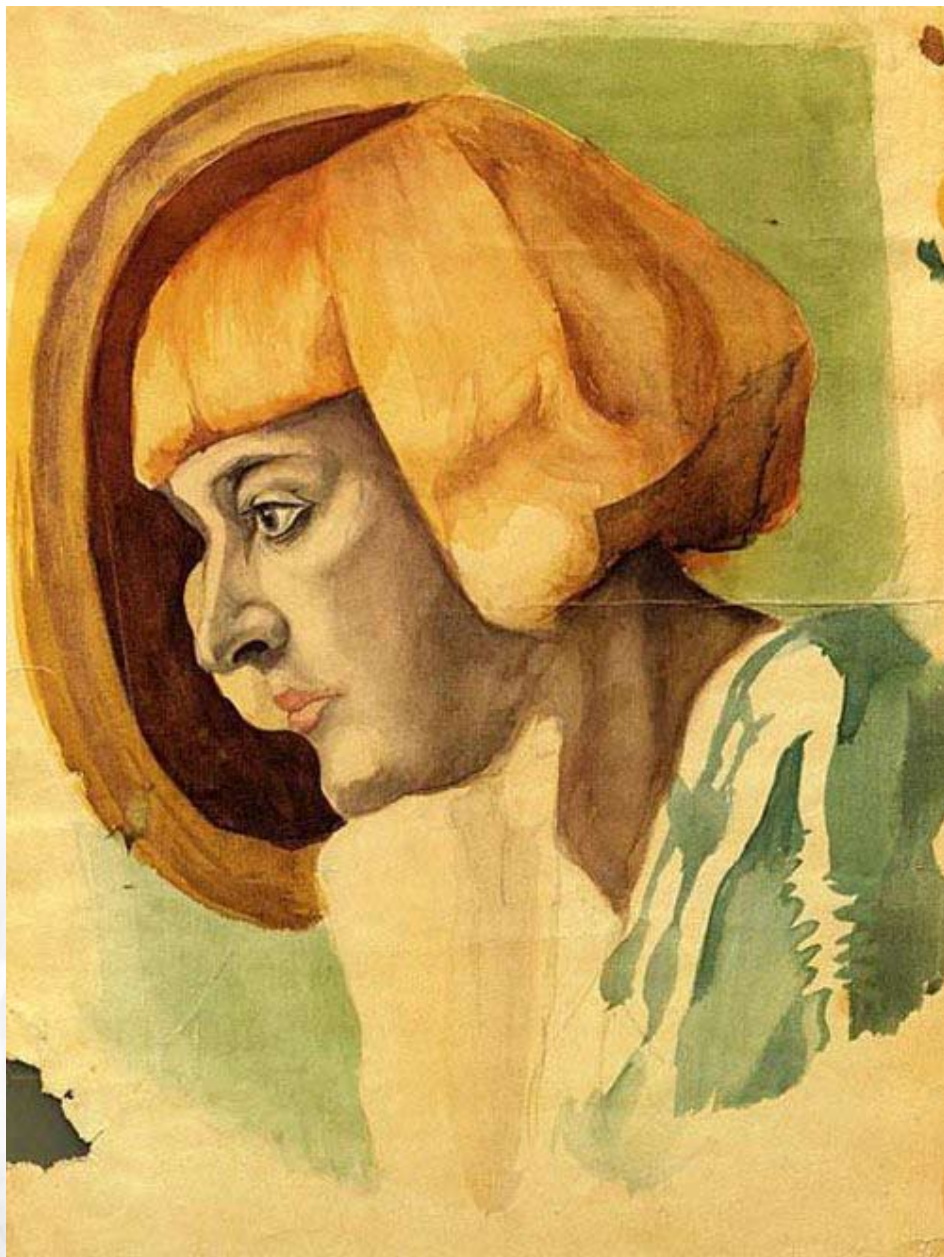
Прислушаюсь к раввину, прислушаюсь к Ромену Роллану, прислушаюсь к семилетнему ребенку, — ко всему, что мудрость и природа. Их подход космический, и если в моих стихах космос есть, они его прослышат и на него отзовутся.

Не знаю, любит ли Ромен Роллан стихи, беру крайний случай — что Ромен Роллан стихов не любит. Но в стихах, кроме стихов (стихотворной стихии), есть еще все стихии. Их Роллан любит достоверно. Ни ему во мне наличность стихии стихотворной, ни мне в нем отсутствие ее — не помешают, помешать не могут. «Я вам скажу по существу...» То есть все, что мне нужно.

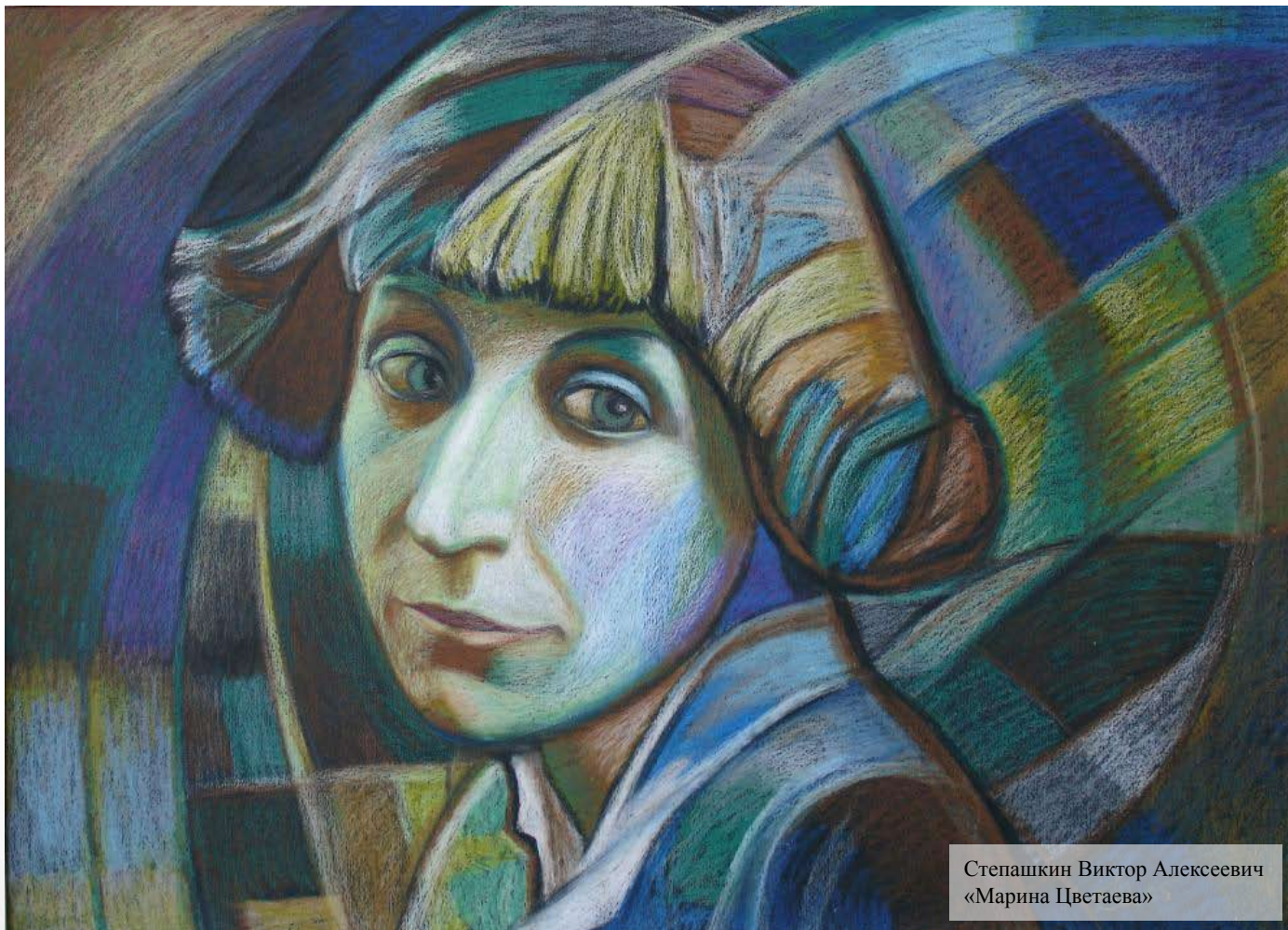
Говоря о семилетнем ребенке, говорю также о народе, ? неиспорченном первичном слухе дикаря.

Кого же я еще слушаю, кроме голоса природы и мудрости? Голос всех мастеровых и мастеров.

Когда я читаю стих о море, и моряк, ничего не понимающий в стихах, меня поправляет, я благодарна. То же с лесником, и кузнецом, и каменщиком. Из мира внешнего мне всякое даяние благо, потому что я в нем — нуль. А нужен он мне ежечасно. Нельзя о невесо-мостях говорить невесо-мо. Цель моя — утвердить, дать вещи вес. А для того, чтобы моя «невесо-мость» (душа, например) весила, нужно нечто из здешнего словаря и обихода, некая мера веса, миру уже ведомая и утвержден-



ная в нем. Душа. Море. Если неправильно мое морское уподобление, рушится весь стих. (Убедительны только частности: такой-то час моря, такой-то облик, облик его. На «люблю» в любви не отыграешься.) Для поэта самый страшный, самый злостный (и самый почетный!) враг — видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания. Поработить видимое для служения незримому — вот жизнь поэта. Тебя, враг, со всеми твоими сокровищами, беру в рабы. И какое напряжение внешнего зрения нужно, чтобы незримое перевести на видимое. (Весь творческий процесс!) Как это видимое должно знать! Еще проще: поэт есть тот, кто должен знать все до точности. Он, который уже все знает? Другое знает. Зная незримое, не знает видимого, а видимое ему неустанно нужно для символов. «Alles Vergdngliche ist nur ein Gleichniss» [«Все проходящее — лишь подобие» (нем.)]. Да, но нужно это Vergdngliche [Проходящее (нем.)]



Степашкин Виктор Алексеевич
«Марина Цветаева»

знать, иначе мое подобие будет ложным. Видимое — цемент, ноги, на которых вещь стоит. (Французское: «*ça ne tient pas debout* [Букв.: «вещь не стоит»].)

Формула Теофиля Готье (сравнить с гётевской!) — которой столько злоупотребляли и злоупотребляют:

«*Je suis de ceux pour qui le monde visible existe*»

[«Я из тех, для кого видимый мир существует» (фр.).]

обрывается на самом важном: как средство, а не как цель!

Самоценность мира, для поэта, вздор. Для философа — повод к вопросу, для поэта — к ответу. (Не верьте в вопросы поэтов! Все его: почему? — потому! и: зачем? — затем!) Но в доводах (подобиях) поэт должен быть осторожным. Сравнивая, предположим, душу с морем и ум с шахматной доской, я должна знать и океан и шахматы, каждый час океана и каждый ход доски. Изучить — все — жизни не хватит. И вот, на помощь, знатоки своего дела — мастера.

Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я.

Поэтому со стихами о море иду к моряку, а не к любителю поэзии. Что мне даст первый? Костяк — к душе. Что мне даст второй? В лучшем случае — ослабленное эхо души

же, меня же. Во всем, что не душа, мне нужен — другой.

Так, от профессий, ремесл — к наукам.

От мира заведомого к миру познаваемому. Так, от моряка, лесника, кузнеца, слесаря, пекаря — к историку, геологу, физику, геометру, — все расширяя и расширяя круг.

Ни один поэт, от рождения, не знает почвенных наслоений и исторических дат. Что я знаю от рождения? Душу своих героев. Одежды, обряды, жилища, жесты, речь — то есть все, что дается знанием, я беру у знатоков своего дела, историка и археолога. В поэме об Иоанне д'Арк, например:

Протокол — их.

Костер — мой.



IV. КОГО Я СЛУШАЮСЬ

«J'entends des voix, disait-elle,
que me commandent...»

[«Я слышу голоса, — говорила она,
— которые повелевают мной...»
(фр.)]

Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего — спорю, когда приказующего — повинуюсь.

Приказующее есть первичный, неизменяемый и не заменимый стих, суть представляющая стихом. (Чаще всего последним двустихием, к которому затем прирастает остальное.) Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу.

Левой — правой, выше — ниже, быстрее — медленнее, затянуть-оборвать, вот точные указания моего слуха, или — чего-то — моему слуху. Все мое писанье — вслушивание. Отсюда, чтобы писать дальше — постоянные перечитыванья. Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной. Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее — точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? не позволяю ли себе — своеволия?

Верно услышать — вот моя забота.
У меня нет другой.

V. ДЛЯ КОГО Я ПИШУ

Не для миллионов, не для единственного, не для себя. Я пишу для самой вещи. Вещь, путем меня, сама себя пишет. До других ли и до себя ли?

Здесь нужно различать два момента: момент созидательный и момент по-созданию. Первый без: зачем? весь — в как. Второй бы я назвала моментом бытовым, прикладным. Вещь написана: что с ней будет? кому придется? кому продам? О, не скрываю, что, по свершении вещи, последний вопрос для меня — наиважнейший.

Так, дважды, духовно и житейски: вещь дана, кто ее возьмет?

Два слова о деньгах и о славе. Писать из-за денег — низость, писать ради славы — доблесть. Просторечье и простомыслие ошибаются и здесь. Писать из-за чего бы то ни было, кроме самой вещи — обречение вещи на ровно-день. Так пишутся, и может быть и должны писаться, только передовицы. Слава ли, деньги ли, торжество ли той или иной идеи, всякая посторонняя цель для вещи — гибель. Вещь, пока пишется, — самоцель.

Зачем я пишу? Я пишу, потому что не могу не писать. На вопрос о цели — ответ о причине, и другого быть не может.

За 1917—1922 г. у меня получилась целая книга так называемых гражданских (добровольческих) стихов. Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея, в них, торжествует. Вдохновленная идеей добровольчества, я о ней забывала с первой строки — помнила только строку — и встречалась с ней лишь по проставлению последней точки: с живым, помимо воли моей воплощенным добровольчеством. Залог действенности так называемых гражданских стихов именно в отсутствии гражданского момента в процессе писания, в одиночности момента чисто-стихотворного. То же, что об идеологии — о моменте прикладном. По написании стихов,

я могу прочесть их с эстрады и обрести себе либо славу, либо смерть. Но если я об этом думаю, приступая к ним, я их не напишу или напишу так — что не заслужат ни славы, ни смерти.

Момент до-свершения и момент по-свершении. Об этом говорил Пушкин в строках о вдохновении и рукописи, и этого никогда не поймет простомыслие.

Слава и деньги. Слава — как широко — просторно — достойно-плавно. Какое величие. Какой покой. Деньги — как мелко — жалко — бесславно — суетно. Какая мелочь. Какая тщета.

Чего же я хочу, когда, по свершении вещи, сдаю вещь в те или иные руки?

Денег, друзья, и возможно больше. Деньги — моя возможность писать дальше. Деньги — мои завтрашние стихи. Деньги — мой откуп от издателей, редакции, квартирных хозяек, лавочников, меценатов — моя свобода и мой письменный стол. Деньги, кроме письменного стола, еще и ландшафт моих стихов, та Греция, которую я так хотела, когда писала Тезея, и та Палестина, которой я так захочу, когда буду писать Саула, — пароходы и поезда, везущие во все страны, на все и за все моря!

Деньги — моя возможность писать не только дальше, но лучше, не брать авансов, не торопить событий, не затыкать стихотворных брешей случайными словами, не сидеть с ? или У в надежде, что издаст или «пристроит», — мой выбор, мой отбор.

Деньги, наконец, — пункт третий и важнейший — моя возможность писать меньше. Не 3 стран<ицы> в день, а 30 строк.

[Пункт, меньше всего относящийся ко мне: 1) если я «и жить तो-



пится и чувствовать спешит» — то, во всяком случае, не печатать: так, с 1912 г. по 1922 г. не напечатала ни одной книги; 2) спешка души еще не означает спешки пера: «Мулодца», якобы написанного «в один присест», я писала, не отрываясь, день за днем, три месяца. «Крысолова» (6 глав) — полгода; 3) под каждой моей строкой — «все, что могу в пределах данного часа».

О «легкости» же моего письма пусть скажут черновики (примеч. М. Цветаевой).]

Мои деньги — это, прежде всего, твой выигрыш, читатель!

Слава? «Etre salui d'un tas de gens que vous ne connaissez pas» [«Когда вас приветствуют толпы людей, с которыми вы незнакомы» (фр.).] (слово покойного Скрябина, не знаю, собственное или присвоенное). Житейски — увеличенный бытовой груз. Слава — следствие, а не цель. Все великие славолубцы — не славолубцы, а властолюбцы. Будь Наполеон славолубцем, он бы не томился на Св. Елене, сем совершеннейшем из постаментов. Наполеону на Св. Елене не хватило не славы, а власти. Отсюда — терзания и подозрительная труба. Слава — пассивна, властолюбие — действенно. Слава — лежача, «почиет на лаврах». Властолюбие — конно, и эти лавры добывает. «Ради славы Франции и своей власти», — вот, в чистоте сердца, девиз Наполеона. Чтобы мир слушался Франции, а Франция — меня. Имя наполеоновской gloire — rouvoir [Славе — власть (фр.).]. О личной славе (чистейшей словесности) он, как прежде всего — человек действия, не помышлял. Жечь себя с двух концов ради рокота толп и лепета поэтов, для этого он слишком презирал и толпу и поэтов. Цель Наполеона — власть, последствия добытой власти — слава.

Славу, у поэта, я допускаю как рекламу — в денежных целях. Так, лично рекламой брезгуя, рукоплещу — внемерному и здесь — масштабу Маяковского. Когда у Маяковского нет денег, он устраивает очередную сенсацию («чистка поэтов, резка поэтесс», Америки, пр.). Идут на скандал и несут деньги. Маяковскому, как большому поэту, ни до хвалы ни до хулы. Цену себе он знает сам. Но до денег — весьма. И его самореклама, именно грубостью своей, куда чище попугаев, мартьшек и гарема Лорда Байрона, как известно — в деньгах не нуждавшегося.

Необходимая отмета: ни Байрон, ни Маяковский, для славы не пускают в ход — лиры, оба — личную жизнь, отброс. Байрон желает славы? Заводит зверинец, селится в доме Рафаэля, может быть — едет в Грецию... Маяковский желает славы? Надевает желтую кофту и берет себе фоном — забор.

Скандальность личной жизни доброй половины поэтов — только очищение той жизни, чтобы там было чисто.

В жизни — сорно, в тетради чисто [Чисто, читай: черно. Чистота тетради именно чернота ее (примеч. М. Цветаевой)]. В жизни — громко, в тетради — тихо. (Океан и в бурю дает впечатление тишины. Океан и в покой дает впечатление работы. Первое — созерцать в действии. Второе — работник на отдыхе. В каждой силе непрерывное присутствие тишины и работы. Покой, идущий на нас от каждой силы, есть наш покой за нее. Таков океан. Таков лес. Таков поэт. Каждый поэт — тихий океан.)

Так, воочию, опрокидывается общее место: в стихах все позволено. Нет, именно в стихах — ничего. В частной жизни — все.

Паразитизм славы. Так, в царстве растительном: власть — дуб, слава — плющ. В царстве животном: слава — куртизанка, почиющая на лаврах воина. Бесплатное, хоть и приятное, приложение.

Слава — некое Дионисиево ухо, наставленное на мир, гомерическое: qu'en diga-t-on? [Что об этом скажут? (фр.).] Оглядка, ослышка маниака. (Смесь маний: величия и преследования.)

Два примера беспримесного славолубия: Нерон и Герострат. Оба — маниаки.

Сопоставление с поэтом. Герострат, чтобы прославить свое имя, сжигает храм. Поэт, чтобы прославить храм, сжигает себя.

Высшая слава (эпос), то есть высшая сила — безымянна.

Есть у Гёте изречение: «Не нужно было бы писать ни единой строки, не рассчитывающей на миллионы читателей».

Да, но не нужно торопить этих миллионов, приурочивать их именно к этому десятилетию или веку.

«Не нужно было бы...» Но, очевидно, нужно (было). Скорее похоже на рецепт для других, чем для себя. Блистательный пример того же Фауста, непонятого современниками и разгадываемого вот уже сто лет. «Ich der in Jahrtausenden lebe...» [«Я, живущий в тысячелетьях» (нем.).] Гёте. Эккерман.

Что прекрасного в славе? Слово.

VI. РАЗНОВИДНОСТИ КРИТИКОВ

Обратимся к критику-профессионалу. Здесь различаемы три особи.

Первый — частый — критик-constateur (удостоверитель), критик-выжидатель, удостоверяющий вещь лишь по свершении ее, критик с десятилетней давностью. Если истинный критик — пророк, то этот — пророк-назад. Критик-post factum, частый и честный, это вся честная (ибо есть и другая) читательская толща. Америк не открывает, в ребенке мастера не узнает, на небезавшую лошадь (новичка) не ставит, от текущей современности воздерживается и грубо не промахивается.

Культурный читатель.

Но есть другой читатель — некультурный. Читатель — масса, читатель — понаслышке, с такой давностью post factum, что Надсона в 1925 г. считает современником, а 60-летнего Бальмонта — подающим надежды юнцом. Отличительная черта такого читателя — неразборчивость, отсутствие Orientierungssinn [Способности ориентироваться (нем.)]. Так, говоря «модернизм», мешает в одну кашу и Бальмонта, и Вертинского, и Пастернака, не отличая ни постепенности, ни ценности, ни места, созданного и занимаемого поэтом, и покрывая все это непонятным для себя словом «декаденты». (Я бы «декадент» вела от декады, десятилетия. У каждого десятилетия — свои «декаденты»! Впрочем, тогда было бы «декадисты» или «декадцы».) Такой читатель все, что позже Надсона, называет декадентством, и всему, что позже Надсона, противопоставляет Пушкина. Почему не Надсону — Пушкина? Потому что Надсона знает и любит. А почему Пушкина? Потому, очевидно, что Пушкину на Тверском бульваре поставлен памятник. Ибо, утверждаю, Пушкина

он не знает. Читатель понаслышке и здесь верен себе.

Но — хрестоматии, колы, экзамены, бюсты, маски, «Дуэль Пушкина» в витринах и «Смерть Пушкина» на афишах, Пушкинский кипарис в Гурзуфе и Пушкинское «Михайловское» (где собственно?), партия Германа и партия Ленского (обыватель Пушкина действительно знает с голосу!), однотомный Пушкин-Сытин с Пушкиным-ребенком — подперев скулу — и 500 рисунками в тексте (метод наглядного обучения поэзии. Стихи — воочию. Обыватель Пушкина действительно знает — с виду!) — не забыть, в гостиной (а то и в столовой!) — Репина — волочающаяся по снегу полу шинели! — вся это почтенная, изобилующая юбилеями, давность, — Тверской бульвар, наконец, с лже-пушкинским двустушием:

«И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрыя я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен. [Несмытый и несмываемый позор. Вот с чего должны были начать большевики! С чем покончить! Но лже-строки красуются. Ложь царя, ставшая ныне ложью народа (примеч. М. Цветаевой).]

По наслышке (тенора и баритона), по наглядке (уже упомянутое издание Сытина), по либретто и по хрестоматиям — и по либретто больше, чем по хрестоматиям! — вот знакомство русского обывателя с Пушкиным. И вот, против всего и вся — Пушкин и русский язык.

— Что вы любите у Пушкина? — Все.
— Ну, а больше всего? — Евгения Онегина. — А из лирики? — Пауза.
— Иногда — хрестоматическая реминисценция: «Зима. Крестьянин торжествует». Иногда — ассоциация по смежности — «Парус».

(Обыватель перед памятником Гёте: «Wer kennt Dich nicht, o grosser Goethe! Fest gemauert in den Erden!...»)[«Кто же не знает тебя, о великий Гёте! Замурованного в



Илья Бройдо
«Елабуга»



Памятник Марине Цветаевой
в Москве



землю» (нем.) Шиллер. Колокол.)

Из прозы, непреложно, «Капитанская дочка». Пушкинского Пугачева не читал никогда.

В общем, для такого читателя Пушкин нечто вроде постоянного юбиляра, только и делавшего, что умиравшего (дуэль, смерть, последние слова царю, прощание с женой и пр.).

Такому читателю имя — чернь. О нем говорил и его ненавидел Пушкин, произнося «Поэт и чернь». Чернь, мрак, темные силы, подтачиватели тронов несравненно ценнейших царских. Такой читатель — враг, и грех его —

хула на Духа Свята.

В чем же этот грех? Грех не в темноте, а в нежелании света, не в непонимании, а в сопротивлении пониманию, в намеренной слепости и в злобной предвзятости. В злой воле к добру. К читателю-черни я отношу всех впервые услышавших о Гумилеве в день его расстрела и ныне беззастенчиво провозглашающих его крупнейшим поэтом современности. К ним я отношу всех, ненавидящих Маяковского за принадлежность к партии коммунистов (даже не знаю, партийный ли. Анархист — знаю), к имени Пастернака прибавляющих: сын художника? о Бальмонте знающих, что он пьянствует, а о Блоке, что «перешел к большевикам». (Изумительная осведомленность в личной жизни поэтов! Бальмонт 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. (Блоковско-Ахматовской идиллии, кстати, не оспариваю, — читателю видней!) Блок не живет со своей женой, а Маяковский живет с чужой. Вячеслав — то-то. Сологуб — то-то. А такой-то — знаете?)

Так, не осилив и заглавия — хоть сейчас в биографы!

Такой читатель не только не читит — он не читает. И, не читая, не только относится — судит. К нему и только к нему слово его Пушкина:

«И не оспаривай глупца!»

Не оспаривать, а выбрасывать за дверь при первом суждении. Есть и критик-чернь. С легкой поправкой в степени безграмотности, о критике-черни то те,



что и о читателе-черни.

Критик-чернь — тот же читатель-чернь, но — мало — не читающий! — пишущий.

О двух типах критиков, являющих современность. О первом — дилетанте — в эмиграции, о втором — справочнике — в Советской России.

Кто в эмиграции не пишет критики? «Дать отзыв», «написать рецензию». (Дать отзыв, как будто бы — отозваться? Увы! Дают отзыв, зачастую, вовсе безотзывные, дают то, чего не дано, ничего не дают.) Пишут адвокаты, молодые люди без профессий, немалые — профессий посторонних, пишут все, пишет публика. Так, на вопрос: кто в эмиграции пишет критику? ответ: да кто ее не пишет?

Отцвела статья, цветет заметка. Отцвела цитата, цветет голословие. Читаю, предположим, о никогда не читанном мною, совсем новом авторе: фигляр. Что поручкой? Имя в конце столбца. Но я его никогда не слышала! Или слышала — в другой области. Где же оправдательный матерьял к фигляру или пророку — цитата? Ее нет. Должна верить на слово.

Критик-дилетант — накипь на поверхности сомнительного котла (публики). Что в нем варится? Темная вода. Темна и накипь.

Все вышесказанное — о критике безымянной, не выдвинувшей, пока, ни одного имени. («Имя» — не протекция, а дар.) Не много радости и от критики именной, бывает даже — именной.

Прискорбная статья академика Бунина «Россия и Инония», с хулой на Блока и на Есенина и явно-подтасованными цитатами (лучше никак, чем так!), долженствующими явить безбожие

и хулиганство всей современной поэзии. (Забыл Бунин свою «Деревню», восхитительную, но переполненную и пакостями и сквернословием.) Розовая вода, журчащая вдоль всех статей Айхенвальда. Деланное недоумение З. Гиппиус, большого поэта, перед синтаксисом поэта не меньшего — Б. Пастернака (не отсутствие доброй воли, а наличие злой). К статьям уже непристойным, отношу статьи А. Яблоновского о Ремизове, А. Яблоновского о моей «Германии» и А. Черного о Ремизове.

[«Ремизов и эмигрантская критика». Статья, которая еще будет написана. Не мной — так другим. Не сейчас — так через сто лет (примеч. М. Цветаевой) Примечание Редакции «Благонамеренного»: Мнения о писателях не заказаны. Но если признать тон статьи А. А. Яблоновского о Ремизове не исключительным по своему цинизму, то где и в чем наше отличие от проводников марксистской идеологии?].

Не сомневаюсь, что перечислила не все.

Резкое и радостное исключение — суждение о поэтах не по политическому признаку (отсюда — тьма!) — Кн. Д. Святополк-Мирский. Из журналов — весь библиографический отдел «Воли России» и «Своими Путиями».

Об одном частном случае, для меня загадочном. Критик (наиболее читаемый, любимый и признанный) говорит о чехо-словацком сборнике «Ковчег».

«...Лучше отметим наиболее интересные страницы сборника. К сожалению, для этого надо пройти мимо «Поэмы конца» М. Ц. — поэмы, которой, по крайней мере, пишущий эти строки, просто не понял; думается однако, что и всякий другой будет ее не столько читать, сколько разга-

дывать, и даже если он окажется счастливее и догадливее нас, то свое счастье он купит ценою больших умственных усилий».

Первое, что меня поразило в этом отзыве — кротость. Критик не судит, он только относится. «Я не понял», что это, — суждение? Признание. В чем? В собственной несостоятельности. «Непонятно» — одно, «я не понял» — другое. Прочел и не одобрил — одно. Прочел и не понял — другое. В ответ на первое: почему? В ответ на второе: неужели? Первое — критик. Второе — голос из публики. Некто прочел и не понял, но допускает возможность? случае другого читателя — большей догадливости и большего счастья. Правда, это счастье будет куплено ценою «больших умственных усилий...» Показательная оговорка. Потрудишься — добудешь, по мне — не стоит. В этом уже не кротость, а, если не злая воля, то явное отсутствие воли доброй. Так может сказать читатель, так не должен говорить критик. Поскольку: «не понимаю» — отказ от прав, поскольку «и не пытаюсь понять» — отказ от обязанностей. Первое — кротость, второе — косность. Натываясь на известную трудность, критик просто минует вещь. «Не столько читать, сколько разгадывать...» А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов. (Не говоря уже о «трудностях» синтаксиса!) Чтение — прежде всего — сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит. Воображения и доброй воли к вещи.

Мне зачастую приходилось слышать такие отзывы от работников в других искусствах: — «Трудно. Хочется отдохнуть, а тут доискивайся, вдумывайся...» Отдохнуть от чего? От труда в своем искусстве. Стало быть,



труд в своем искусстве ты признаешь. Ты только не хочешь того же — в моем. Что ж, может быть по-своему и прав. Делай свое, а я буду делать свое. В таких случаях, кстати, всегда сражала реплика: «А если я у Вас, серьезного музыканта, в ответ на сонату — трудна! — попрошу вальса, вы что скажете? Я ведь тоже устала от своей работы и тоже хочу отдохнуть». (Чистейшая педагогика!)

Человек понимал и, если не читал моих стихов, то по крайней мере читал мой труд и не просил от меня «легкой музыки».

Но это музыкант, работник в звуке. Что же сказать о критике, работнике в том же слове, который, не желая затраты умственных усилий, предоставляет понимать другим? О человеке слова у меня, человека слова, просящем «легких стихов».

Формула есть — и давняя. Под ней, со спокойной совестью, может подписаться данный:

Тебе поэзия любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

Лимонада, именно лимонада, хочет от меня (и вообще от поэзии) данный критик. В подтверждение своих слов приведу еще один оборот, уже о другом писателе: «...если бы такой-то делал то-то и то-то, «он бы и сам не оказался усталым, и своего читателя бы не утомил, а напротив порадовал бы его кое-где красивыми переплесками слова» (курсив М. Цветаевой).

Радовать читателя красивыми переплесками слова не есть цель творчества. Моя цель, когда я сажусь за вещь, не есть радовать никого, ни себя, ни другого, а дать вещь возможно совершеннее. Радость — потом, по свершению. Полководец, открывая бой, не думает ни о лаврах, ни о розах, ни о толпах, — только о бое, и меньше о победе, чем о той или иной позиции, которую нужно взять. Радость потом — и большая. Но и большая усталость. Эту усталость свою, по завершении вещи, я чту. Значит было что перебороть и вещь далась не даром. Значит — стоило давать бой. Ту же усталость чту и в читателе. Устал от моей вещи — значит хорошо читал и — хорошее читал. Усталость читателя — усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь и читателю и мне.

К эмигрантскому критику-любителю (этот — не любитель) мы еще вернемся на разительном образце. Обратимся теперь к другому типу критика, утвердившемуся в Сов<етской> России и, естественно, обратному эмигрантскому — критику-справочнику. Такого критика я бы назвала певцом дурного избраннычества.

Когда в ответ на мое данное, где форма, путем черновиков, преодолена, устранена, я слышу: десять а, восемнадцать о, ассонансы (профессиональных терминов не знаю), я думаю о том, что все мои черновые — даром, то есть опять всплыли, то есть созданное опять разрушено. Вскрытие, но вскрытие не трупа, а живого. Убийство.

«Г-же Ц., чтобы достичь такого-то эффекта, пришлось сделать то-то и то-то...» Во-первых: как часто — мимо! Во-вторых: кому это нужно — «пришлось», когда это сделано? Читателю? Как внимательный и любознательный читатель отвечу: нет. Писателю? Но раз я это сделала и, предположим, сделала хорошо, зачем мне из чужих уст то, что я знаю из собственного

опыта труда? В лучшем случае — повторение, подтверждение. Проверка задачи, которая бесспорно решена. То есть — проформа. Молодым поэтам, может быть? Рецепт для получения известных эффектов? Но назовите мне хотя бы одного крупного поэта, писавшего по чужим (всегда единоличным!) рецептам. (Не единоличных, в творчестве, нет.) Кроме того — «что русскому здорово, то немцу — смерть». Теория у поэта — всегда *post factum*, вывод из собственного опыта труда, обратный путь по следу. Я это сделал. Как я это сделал? И вот, путем тщательнейшей проверки черновиков, подсчета гласных и согласных, изучения ударений (повторяю, с этим делом не знакома) поэт получает известный вывод, над которым потом и работает и который и преподносит в виде той или иной теории. Но, повторяю, основа каждой новой теории — собственный опыт. Теория, в данном случае, является проверкой, разумом слуха, просто — осознанием слуха. Теория, как бесплатное приложение к практике. Может ли таковая послужить другим? Может, как проверка. Слуховой путь (того же Белого), подтвержденный уже готовым выводом Белого. Отпадает только труд осознания. Все остальное — то же. Короче: писать по-белому — а не по Белому. Писать по-белому, и, если нужно (?) подтверждать Белым. Но это все, что я могу сказать одобрительного о школах стихосложения и методе формального разбора в применении к газетному рынку. Либо труд ученого — и для ученых (теория стиха), либо живое слово — о живом — к живому (критика).

Критик-справочник, рассматривающий вещь с точки зрения формальной, минующий что и только видящий как, критик, в поэме не видящий ни героя, ни автора (вместо создано — «сделано») и

отыгрывающийся словом «техника» — явление если не вредное, то бесполезное. Ибо: большим поэтам готовые формулы поэтики не нужны, а не больших — нам не нужно. Больше скажу: плодить маленьких поэтов грех и вред. Плодить чистых ремесленников поэзии — плодить глухих музыкантов. Провозгласив поэзию ремеслом, вы втягиваете в нее круги, для нее не созданные, всех тех кому, кому не дано. «Раз ремесло — почему не я?» Читатель становится писателем, а настоящий читатель, одолеваемый бесчисленными именами и направлениями (чем меньше ценность, тем ярче вывеска), отчаявшись, совсем перестает читать.

Поэтические школы (знак века!) — вульгаризация поэзии, а формальную критику я бы сравнила с «Советами молодым хозяйкам». Советы молодым хозяйкам — Советы молодым поэтам. Искусство — кухня. Только бы меньше! Но, для полной параллели, и там и здесь жестокий закон неравенства. Равно тому как неимущий не может вбить в ведро сливок двенадцати дюжин желтков, залив все это четвертной ямайского рома, так и неимущий в поэзии не может выколдовать из себя неимеющегося у него матерьяла — дара. Остаются пустые жесты над пустыми кастрюлями.

Единственный справочник: собственный слух и, если уж очень нужно (?) — теория словесности Саводника: драма, трагедия, поэма, сатира, пр.

Единственный учитель: собственный труд.

И единственный судья: будущее.

VII. АВТОР И ВЕЩЬ

Часто, читая какую-нибудь рецензию о себе и узнавая из нее, что «формальная задача разрешена прекрасно», я задумываюсь: а была ли у меня «формальная задача». Г-жа Ц.

захотела дать народную сказку, введя в нее элементы те-то и те-то, и т. д.

Я (ударение на я) этого хотела? Нет. Этого я хотела? Нет, да нет же. Я прочла у Афанасьева сказку «Упырь» и задумалась, почему Маруся, боявшаяся упыря, так упорно не сознавалась в его виденном, зная, что назвать — спастись. Почему вместо да — нет? Страх? Но ведь от страха не только забиваются в постель — и в окно выбрасываются. Нет, не страх. Пусть — и страх, но еще что-то. Страх и что? Когда мне говорят: сделай то-то и ты свободна, и я того-то не делаю, значит я не очень хочу свободы, значит мне несвобода — дороже. А что такое дорогая несвобода между людьми? Любовь. Маруся упыря любила, и потому не называла, и теряла, раз за разом, мать — брата — жизнь. Страсть и преступление, страсть и жертва...

Вот — моя задача, когда я бралась за «Мулодца». Вскрыть суть сказки, данной в костяке. Расколдовать вещь. А совсем не создать «новую форму» или «народную форму». Вещь написана, я над ней работала, я слушала каждое слово (не взвешивала — выслушивала!), что работа в этой вещи есть — свидетельством 1) ее, для читателя, незаметность; 2) черновики. Но все это уже — ход вещи, осуществление ее, а не замысел.

Как я, поэт, т. е. человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет. И приходит. И не сомневаюсь, что будет приходить. Форма, требуемая данной сутью, подслушиваемая мною слог за слогом. Отолью форму, потом заполню... Да это же не гипсовый слепок! Нет, обольщусь сутью, потом воплощу. Вот поэт. И воплощу (здесь уже вопрос формы) возможно насущнее. Суть и есть форма, — ребенок не может родиться иным! Постепенное выявление черт — вот рост человека и рост творческого произведения. Поэтому, подходить «формально», т. е. рассказывать мне (и зачастую весьма неправильно) мои же черновики — нелепость. Раз есть беловик — черновик (форма) уже преодолен.

Чем рассказывать мне, что в данной вещи хотела дать — я, лучше покажи мне, что сумел от нее взять — ты. Народ, в сказке, истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой поэме!) истолковал сон поэта.

Критик: последняя инстанция в толковании снов. Предпоследняя.

VIII. ЧЕМ ДОЛЖЕН БЫТЬ КРИТИК

Бог путей и перекрестков, двуликий бог, смотрящий назад и вперед.

Критик: Сивилла над колыбелью:

Старик Державин нас отметил

И в гроб сходя благословил.

Париж, январь 1926