

Елена Романова

Опыт творческой биографии  
СОФИИ ПАРНОК

*“Мне одной предназначенный путь...”*



*“ Мне одной предназначенный путь...”*

---

К 120-летию со дня рождения  
СОФИИ ПАРНОК





Елена Романова

Опыт творческой биографии  
СОФИИ ПАРНОК

---

*“ Мне одной предназначенный путь ...”*



Издательство СПбИИ РАН  
«Нестор-История»

Санкт-Петербург  
2005

УДК 8(47)82(092)  
ББК 83.3Р-8

**Е. А. Романова**

Опыт творческой биографии Софии Парнок. «Мне одной предназначенный путь...». — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского института истории РАН «Нестор-История», 2005. — 402 с., ил.

София Парнок (1885—1933), поэт, переводчик, литературный критик, автор нескольких оперных либретто, принадлежит к числу тех трагических фигур Серебряного века, чьи имена до недавнего времени пребывали в забвении. Между тем ее поэтический дар был высоко оценен такими ее современниками, как М. Волошин, Вл. Ходасевич, А. Ахматова. По мере того как творческое наследие Парнок силами отечественных и зарубежных исследователей возвращается читателю, все очевиднее становится ценность ее поэзии для русской литературы.

В книге петербургской исследовательницы Е. А. Романовой представлен опыт нового прочтения творческой биографии Парнок, осуществленный сквозь призму развития и реализации внутренних мифологем ее поэтического сознания. Использование в качестве источников обширной мемуарной и научной литературы по Серебряному веку, привлечение прежде не вводившихся в научный оборот архивных материалов позволило автору не только представить творческую биографию поэта в сложных и многообразных связях с культурным контекстом начала XX века, но и воссоздать саму атмосферу той эпохи.

*В оформлении обложки использован фрагмент акварели  
М. Волошина «Феодосия». 1927 г.*

ISBN 5-98187-088-5

© Е. А. Романова, 2005  
© Издательство СПбИИ РАН  
«Нестор-История», 2005

Моим родителям –  
с любовью и благодарностью



## От автора

Судьба поэта в России незавидна. Судьба поэта Софии Парнок в этом смысле не исключение. Расцвет ее творчества пришелся на годы, когда лирическая поэзия, сделавшись пережитком, была сметена браваурными маршами первых пятилеток. «Жестокому веку» воителей было «не до стихов», «не до отдельных одиночеств». Парнок мало печатали и мало читали. Лучшие ее стихи при жизни так и остались неопубликованными. Только в конце 1970-х годов благодаря известному петербургскому филологу С. В. Поляковой имя Парнок было возвращено на карту русской поэзии XX века.

Максимилиан Волошин на вопрос анкеты: «Какую книгу вы бы взяли на необитаемый остров?» — ответил: «Стихи Софии Парнок»<sup>1</sup>. Своего рода островным временем стало для меня написание этой книги. Остров-Миф, Остров-Одиночество, Остров-Душа, Остров-Орфей... Жаждущему приблизиться к тайне Души и Лиры лучшего места, чем остров, не найти.

И вот, запечатав послание в бутылку, я отпускаю его на волю волн, что объемлют Вселенную «звонами звуковых течений». Не широкому кругу читателей и не узкому кругу специалистов адресована эта книга. Ее адресат — София Парнок, однажды и навсегда стихами вошедшая в мою жизнь, и может быть, еще те немногие, кто остается верен чуду поэзии, кто и в наше глухое время видит в ней больше реальности и правды, чем в злободневной суете.

Настоящая книга не является в строгом смысле биографией и на роль исчерпывающего жизнеописания не претендует, хотя привлечение прежде не вводившихся в научный оборот архивных источников позволило заполнить некоторые существовавшие в биографии Парнок лакуны. Моим замыслом было скорее исследование биографии души поэта — попытка, рассмотрев в единстве проблематику творческой идеологии, поэтики и авторской идентичности, выявить мифопоэти-

---

<sup>1</sup> См.: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 770.



ческий стержень личности и судьбы, проследить на фоне широкого биографического контекста основные этапы духовного роста и творческого становления Парнок.

Стремясь сохранить внутреннее лирическое единство сюжета и полнее раскрыть вершинный период зрелой лирики Парнок, я отказалась от жесткой хронологии изложения событий. Повествование начинается «прямо со середины», с вокзальной суеты феодосийского перрона, ставшего в судьбе Парнок своеобразным водоразделом: приехав в Судак автором одной, довольно скромной по своим художественным достоинствам книжечки стихов, из Крыма в Москву она возвращалась поэтом цветаевской формулы<sup>1</sup>. И если искать точку максимального мифопоэтического напряжения, то именно 1922 год стал для Парнок временем обретения поэтического дара, равного дару души.

Жанр книги, ее язык и образный ряд ближе к литературному эссе, нежели к научной монографии. Такой подход был выбран вполне осознанно. Своими принципами он восходит к статье Марины Цветаевой «Поэт о критике», где сущность критики определяется как «толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов», а на самого критика возлагается задача в новой поэме истолковать сон поэта. Поиском ключа к «сновиденным» тайнам и стала для меня работа над этой книгой, представляющей собой опыт «живого» прочтения творческой биографии Софии Парнок, поэта большого душевного дара и трагической судьбы.

В заключение считаю своим приятным долгом выразить глубокую признательность *Дмитрию Алексеевичу Магинскому*, учителю и другу, в течение многих лет неизменно оказывавшему помощь в работе над этой темой. Хочется сказать слова благодарности *Елизавете Леонидовне Эпельбаум*, любезно предоставившей мне возможность ознакомиться с личным архивом и библиотекой С. В. Поляковой, что позволило существенным образом расширить круг используемых источников; а также поблагодарить коллег и друзей, чья помощь была бесценным подспорьем в работе: *Т. В. Коновалову*, *Е. Б. Коркину*, *В. П. Кунзенко*, *Е. И. Лубянникову*, *М. В. Михайлову*, *А. Е. Скибу*, *И. В. Упадышеву*, *Н. В. Черниговскую*.

---

<sup>1</sup> В своем эссе «Поэт о критике» М. Цветаева писала: «Равенство дара души и глагола — вот поэт» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 5. С. 282).

## Глава I

### «ТАМ РОДИНА МОЯ, ГДЕ ВОСХОДИЛ МОЙ ДУХ...»

*Крым Софии Парнок. Рождение поэта*

10 декабря 1921 года на перроне феодосийского вокзала София Парнок навсегда просталась с Крымом. После четырехлетнего отсутствия она возвращалась в Москву с подругой и нехитрым дорожным скарбом, уместившимся в одном кирпичного цвета ящике, на стенке которого мелом был нацарапан номер и буквы: РСФСР. Из деталей этого дня именно ящик больше всего запомнился Марине Спендиаровой, принимавшей участие в проводах. «Стоит здесь у моря под солнцем, а потом, пролетев по снегу мимо сосен и берез, остановится на вокзале в Москве»<sup>1</sup>, — записала она в дневнике, очень точно угадав главное: над головой отъезжающих, в который раз, пылало все то же бесприютное «кочующее небо», и где-то там, за тридевять земель, в неизвестном и грозном мире предстояло заново строить жизнь. «Эти дни помогал отъезду С. Я. Парнок в Москву. Только что отправил»<sup>2</sup>, — сообщал Максимилиан Волошин в письме к матери 10 декабря 1921 года. Гудок отходящего поезда, скрежет колес, лица друзей, исчезающие в клубах пара. Отчалил перрон, а вместе с ним — жизнь длинной в четыре долгих крымских года, ставших временем рождения *поэта* Софии Парнок.

С землей, «где суровая пустыньность холмов зовет к подвижничеству, а вечер тает в радужных красках перламутровой бездны»<sup>3</sup>, Парнок связывали прочные узы родства, какие, может быть, не связывали

---

<sup>1</sup> Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. Ереван, 1975. С. 365.

<sup>2</sup> Из письма М. Волошина к матери от 10.12.1921 г. (Цит. по: Купченко В. С. Я. Парнок и М. А. Волошин: к истории взаимоотношений // Лица: биографический альманах. М., СПб., 1992. Вып. 1. С. 413).

<sup>3</sup> Герцык А. Из круга женского. Стихотворения. Эссе. М., 2004. С. 456.

ее ни с одним другим местом на земле. Дом на крутом склоне, висячий балкончик, перила, обвитые диким виноградом, бархатистая зелень долины, серебрящейся от росы, голубой Ай-Георгий и развалины Генуэзской крепости, ряд сухих выжженных холмов и запах полыни, — таким, должно быть, остался Судак в ее памяти. «Южной родиной», «родиной своей души», местом, где «откипела кровь» и «восходил дух», называла она древнюю Сугдейю, постоянно возвращаясь к ней в стихах и письмах. «Все чаще начинает меня тянуть в Судак. У нас уже пахнет весной, и я с умилением вспоминаю первые зацветающие миндали и как по канавкам бежит вода»<sup>1</sup>, — признавалась Парнок спустя годы. Грустью, нежностью и любовью веет от каждой ее строки, обращенной к Крыму и его обитателям. «Думаю, что летом мы не увидимся, и когда увидимся — не знаю. Только знай, что я, несмотря на то, что большая тяжесть на меня навалилась — и чем дольше я живу, тем она тяжелее — все-таки не забываю старых друзей, моей южной родины и всегда думаю о ней с благодарностью»<sup>2</sup>, — читаем в одном из последних писем Парнок к Евгении Герцык, близкому многолетнему другу поэтессы.

Именно дом семьи Герцык, хранивший особую атмосферу любви, нежности, доброжелательства к большим и маленьким его обитателям, стал для Парнок в судакские годы тем прибежищем души, каким не сумел для нее стать отчий дом. Здесь для всех находились слова утешения и поддержки. Самоотверженность, щедрость, способность к самоотдаче составляли, пожалуй, основу характеров. При всех повседневных трудностях и горестях Герцыки являли собой удивительное содружество. Дух «великого сестринства» царил в доме, и дети росли в нем, окруженные неизменной заботой старших. Для Парнок, чье детство было омрачено непониманием, отчужденностью и чувством одиночества, отношения в этой семье представлялись чудесным даром судьбы. Летом 1925 года, отзываясь на смерть старшей из сестер Герцык, Аделаиды, Парнок писала Евгении: «Когда Бог пошлет и мне отдых, в последнюю минуту вспомню тебя и то, что есть в жизни прекрасные случаи гармонии: что у тебя, такой как ты есть, была такая

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 1.03.1926 г. (Цит. по: Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5–6. С. 22).

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 4.05.1929 г. (Цит. по: De visu. 1994. № 5–6. С. 28).

чудесная сестра. Есть же в жизни такое трогательно-правильное!<sup>1</sup> Слушая, как шуршат по гравию детские шаги, наблюдая рядом с собой рост хрупкой, еще не окрепшей души, жадно вбирающей в себя трепеты и краски древних судакских холмов, Парнок невольно проникалась доверием и к своему, не слишком счастливому детству. В одном из ее стихотворений той поры, посвященном Аделаиде Герцык, встают картины давно минувшего: родительский дом, закат, распахнутое окно и первые тревожно-щемящие «крылатые миги»:

Без посоха и странничьей котомки  
Последний путь не мыслится поэту,  
Но, все оставивши, без них уйду я в путь.

На немудреное крыльцо, на землю эту,  
Где некогда звучал мой голос ломкий,  
Приду глазами вещими взглянуть.

Я в детскую войду и вновь открою  
На запад обращенное оконце:  
Таким же заревом тогда пылала твердь,

И обагренное закатывалось солнце...  
А я мечтать училась, что герою  
Кровавая приличествует смерть. (157)<sup>2</sup>

\* \* \*

София Яковлевна Парнок родилась 30 июля (ст. ст.) 1885 года в Таганроге. Ее отец Яков Соломонович Парнок был провизором и владельцем аптеки, почетным гражданином города, мать Александра Абрамовна Идельсон принадлежала к первому поколению женщин-врачей в России. Дед Парнок по матери, как вспоминают родные, был для своего времени довольно образованным человеком, прекрасно владел русским и немецким языками, любил литературу и музыку.

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 21.07.1925 г. (De visu. С. 19).

<sup>2</sup> Здесь и далее стихи Парнок цитируются по: *Парнок С. Собрание стихотворений / Вступит. статья и примечания С. В. Поляковой.* — СПб.: Инапресс, 1998. В скобках указывается порядковый номер стихотворения.

Дети (в 1891 году у Парнок появились брат и сестра) воспитывались с гувернантками, получили хорошее домашнее образование, а затем продолжили его в гимназии.

Поступив по экзамену в IV класс Таганрогской Мариинской гимназии, София Парнок, как явствует из ее документов, получила по окончании учебы «одобрительный аттестат об успехах в науках и поведении»<sup>1</sup>. В общем курсе гимназии значились такие предметы, как Закон Божий, русский язык с церковнославянским, словесность, математика, география всеобщая и русская, естественная история, физика, физическая география, история всеобщая и русская, французский и немецкий языки, педагогика, гигиена, чистописание и рукоделия. После окончания гимназического курса Парнок была принята в VIII дополнительный класс «для специального изучения сверх Педагогики и Дидактики, избранного ею предмета — Русского языка. Представленные ею в Педагогический Совет письменные упражнения признаны Советом весьма удовлетворительными»<sup>2</sup>.

Ранняя смерть матери и второй брак отца, женившегося на гувернантке, не дали Парнок испытать чувство надежности семьи и навсегда лишили ее ностальгии по детству. Неуютно и одиноко чувствовала она себя в родном доме. Отношения с отцом, омраченные взаимным непониманием, с каждым годом становились все отчужденнее. Спустя несколько лет после окончания гимназии Парнок делилась со своим будущим мужем: «В глазах отца я — сумасбродная девчонка и больше ничего. Мой образ мыслей и вкусы оскорбляют его патриархальные добродетели, и он снисходит ко мне»<sup>3</sup>. Состоявшаяся еще через год встреча дочери и отца была более чем холодной: «Мне очень плохо, Вовочка, в родительском доме, — пишет Парнок. — Вчера утром приехала; вот уже целые сутки здесь, а с отцом ни одного слова не сказала, ни единого. Вероятно боится, чтобы денег не попросила... мне так же тяжело здесь, как и было два года назад»<sup>4</sup>. Драматичность

---

<sup>1</sup> Из личного дела С. Я. Парнок (ЦГИА. Ф. 361. Оп. 2. Ед. хр. 5129).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Из письма к В. М. Волькенштейну от 23.06.1906 г. (Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок // Парнок С. Собрание стихотворений. СПб., 1998. С. 6).

<sup>4</sup> Из письма к В. Волькенштейну от 30.05.1907 г. (Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 6–7).

ситуации, очевидно, усугублялась тем, что и дочь и отец, несмотря на их неспособность найти общий язык, искренне любили друг друга.

Дом, где проживала семья Парнохов в Таганроге, находился на пересечении Итальянского переуллка и Монастырской улицы (ныне ул. Александровская). Недалеко от них, по Николаевской улице, располагался большой двухэтажный особняк из красного кирпича, принадлежавший «небогатому нефтепромышленнику»<sup>1</sup> и владельцу ювелирных фабрик, миллионеру Гирши Фельдману. Его дочь, актриса Ф. Г. Раневская, спустя много лет вспоминала: «С. Я. Парнок я знала, как и всю ее семью, с детства»<sup>2</sup>. Разница в возрасте между девочками составляла одиннадцать лет, но они принадлежали к одному кругу, ходили по одним и тем же улицам, имели общих знакомых, учились в одной гимназии и, должно быть, обе лечили зубы у племянника Чехова. Их отцы, добропорядочные и всеми уважаемые граждане своего города, вечно спешившие куда-то по неотложным делам, при встрече неизменно раскланивались друг с другом. А дети росли, взрослели, запоем читали книжки и мечтали о подвигах. «В пять лет была тщеславна, — вспоминала Раневская, — мечтала получить медаль за спасение утопающих... У дворника на пиджаке медаль, мне очень она нравится, я хочу такую же, но медаль дают за храбрость — объясняет дворник. Мечтаю совершить поступок, достойный медали»<sup>3</sup>. Героической романтикой были проникнуты грезы и юной Сони Парнох, импульсивной, увлекающейся, страстной. Не случайно в стихотворении, посвященном А. Герцык, детство ассоциируется у Парнок с тревожным заревом заката и мечтами о героических подвигах («А я мечтать училась, что герою // Кровавая приличествует смерть» — 157).

«Новые идеи», проникавшие сквозь толщу стен гимназии, вольные мысли и крамольные революционные настроения будоражили умы и волновали сердца юных таганрожцев. О «делах прогресса» и борьбе за светлое будущее горячо шептались в рекреациях, писали в дневниках

---

<sup>1</sup> «Мой отец был небогатый нефтепромышленник», — писала Ф. Г. Раневская в несбывшихся воспоминаниях, пытаясь уложить факты своей биографии в приемлемое для советской цензуры русло (См.: *Щеглов Д. Фаина Раневская*. М. 1998. С. 136).

<sup>2</sup> Из письма Ф. Г. Раневской к С. В. Поляковой от 28.03.1974 г. (личный архив С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Из воспоминаний Ф. Г. Раневской (Цит. по: *Щеглов Д. Фаина Раневская*. С. 14).

и до хрипоты спорили, прогуливаясь по вечерам в городском саду. «Вольными мыслями» оказался захвачен и старший брат маленькой Фаины. Как-то, поссорившись с отцом, он обвинил его в воровстве и эксплуатации народа. Младшая сестра восприняла услышанное буквально. «Ее дорогие игрушки, ботики, муфточка — все, вплоть до самой забытой куклы под тахтой, — все, все, ужасно! Ясно, что жить под одной крышей с ворами невыносимо. План побега тщательно разрабатывался. <...> Немногословный жандарм перехватил маленьких Фельдманов у вокзала и, погрузив в коляску, доставил в участок, где их уже ждали окаменевшие родители. Дома последовала незатейливая расправа в виде банальной трепки»<sup>1</sup>.

В семье Парнохов конфликт отцов и детей разыгрывался, очевидно, не менее драматично. Вольнолюбивые устремления младшего поколения, шедшие вразрез с «патриархальными добродетелями» главы дома, неизбежно приводили к столкновениям. По-видимому, особую тревогу отца вызывала старшая дочь, своевольная, гордая, независимая. «Образ мыслей» дерзкой семнадцатилетней «мятежницы» запечатлен в ее стихах гимназической поры. Размышления о судьбе России и судьбе еврейского народа выдержаны в духе революционной романтики. В одном из текстов 1903 года Россия выступает как «дитя неразумное», в котором дремлют «силы могучие», и «надобны руки лишь смелые, чтоб разбудить силы русские». В другом стихотворении, также обращенном к России, Парнок в качестве развернутой метафоры использует сказочный сюжет о спящей красавице и прекрасном принце-избавителе, воскресителе правды, призванном пробудить ото сна прекрасную возлюбленную. Но принц далеко, «задержан силой в месте он глухом», и нужно чудо, божественная «прихоть», чтобы он смог услышать «крики, стоны битвы». Стихотворение «Евреям» проникнуто верой в грядущее возрождение народа Израиля: «Пусть притеснения, униженья // Усилят многолетний гнет — // Они ускорят пробуждение // И дух еврейский оживет». Таким образом, уже в ранних стихах Парнок намечается основная линия натяжения ее гражданской лирики. Позднее, как мы увидим, место сказочного принца-избавителя займет «расцветов будущих задумчивый хозяин» (22), а спящая красавица-Русь превратится в «многолюбящую странницу», сменившую

---

<sup>1</sup> Щеглов Д. Фаина Раневская. С. 135–136.

«державы крест на крест простой» (24). Тема Израиля также получит свою разработку в лирике Парнок 1920-х годов.

Идейные бури сотрясали семьи, а за стенами домов дышал благодушием и покоем жаркий, южный, утопающий в зелени Таганрог. Сухой летний воздух, стройные улицы, обсаженные белыми акациями и пирамидальными тополями. Днем город замирал в неподвижном знойном мареве. И только мороженщик, громохая по мостовой железными колесами тачки, лениво выкрикивал под окнами: «Сахарно морожено!» А по вечерам в городском саду играл симфонический оркестр, «дирижер-итальянец неистово махал белой палочкой»<sup>1</sup>, и весь город, казалось, источал благоухание. «В этот час, — вспоминал Валентин Парнах, брат С. Я. Парнок, — после тяжелой жары, девушки и юноши выходили на улицу. Они спешили на свидание в городской сад или гавань. На плечах гречанок развевались красные, лиловые, желтые, оранжевые шарфы. Вечер, отягченный южным мраком, хранил юные тайны. На пустынной улице вдруг вяло благоухание: через минуту из-за угла появлялась раздушенная бронзово-смузлая гречанка в легком белом платье и опять исчезала в черной ночи. Дни тянулись лениво. Греки медленно перебирали четки. Мелкими зернами сыпались греческие слова. На бортах пароходов и на вывесках парикмахерских не увядала древность — греческие буквы»<sup>2</sup>. Греки, персы, турки, армяне, татары... Пестрота уживающихся здесь народов и культур создавала особый, восточный колорит, отличавший Таганрог от других городов российской провинции. В порту, пропахшем морской солью и корабельными смолами, мерно покачивались на волнах разномастные торговые суда, груженные хлебом, шерстью, маслом, икрой, традиционно экспортировавшимися за границу. Как отмечают историки, в первом десятилетии XX века таганрогский рейд занимал второе место в России по размерам вывоза и шестое — по количеству привозимых товаров.

Теплым летним вечером так хорошо сидеть в саду близ обрыва, любуясь Таганрогским заливом. Где-то внизу мирно шумит прибой. В греческом монастыре уныло звенят колокола. Окна домов раскрыты,

---

<sup>1</sup> *Скорыходов Г.* Разговоры с Раневской. М., 1999. С. 357.

<sup>2</sup> *Парнах В.* Пансион Мобер. Воспоминания (машинопись с правкой автора) (РГАЛИ. Ф. 2251. Оп. 1. Ед. хр. 44).



и из каждого несется музыка. «В Таганроге было множество меломанов, — рассказывала Ф. Г. Раневская, — во многих домах стояли фортепьяно. Знакомые мне присяжные поверенные собирались друг у друга, чтоб играть квартеты великих классиков. Однажды в специальный концертный зал пригласили Скрябина, у рояля стояла большая лира из цветов. Скрябин, выйдя, улыбнулся цветам. Лицо его было обычным, заурядным, пока он не стал играть, и тогда я услышала и увидела перед собой гения. Наверно, его концерт втянул, втолкнул мою душу в музыку... В нашем городе гастролировал пианист Гофман, игравший Шопена как никто больше. Так мне тогда казалось. В театре в нашем городе гастролировали прославленные артисты. И теперь еще я слышу голос и вижу глаза Павла Самойлова в „Привидениях“ Ибсена: „Мама, дай мне солнца“ — я, помню, рыдала»<sup>1</sup>.

Театр, о котором вспоминала Раневская, являлся предметом особой гордости жителей Таганрога. Его здание было построено в 1866 году в стиле неоклассицизма архитектором К. Лондероном, приглашенным из Одессы. Небольшой, но вместительный зал отличался великолепной акустикой, снискавшей ему славу одного из лучших в России. Изящная роспись, тонкая лепка и огромная бронзовая люстра создавали впечатление изысканности и роскоши. За образец для его внутренней отделки были взяты интерьеры знаменитого Миланского театра оперы Ла Скала. С 1866-го по 1886 год в театре существовала итальянская оперная труппа. На сцене шли оперы Россини, Верди, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. С. Даргомыжского. Одним из организаторов, директоров и хормейстеров итальянской оперы был Г. Молла, во многом содействовавший развитию музыкальной культуры города.

В Таганроге, по свидетельству современников, на меломанском увлечении сходились все классы и национальности. Город буквально жил музыкой. И нет ничего удивительного в том, что именно музыка с детских лет и на всю жизнь стала одним из страстных увлечений Софии Парнок. Впечатления от спектаклей и концертов оставили след в ее стихах гимназической поры. Так, опера французского композитора Сен-Санса «Самсон и Далила» послужила отправной точкой стихотво-

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний Ф. Г. Раневской (Цит. по: *Шеглов А. Раневская. Фрагменты жизни.* М., 1998. С. 12).

рения, обращенного одновременно и к героине, и к исполнительнице главной роли. Образ «роскошной и властной» Далилы, чей голос наводит чару и воспламеняет кровь, вызывает в юной поэтессе восторженный трепет. Любовная страсть, помноженная на таинство «звуковых течений», позднее станет одной из ведущих мифологем поэтического сознания Парнок. На протяжении всего творчества она не раз будет обращаться к сюжетам, так или иначе объединяющим голос (музыку), любовь и смерть. Но уже здесь, в полудетских стихах мы видим первые интуитивные подходы к этой теме: «Сильно, как смерть, пьянительно-прекрасно // Ее все существо таинственно и властно // Ласкало и влекло неудержимо к ней. // Южанки пламенной весь океан страстей, // Казалось, в песнь свою она вложила, // Роскошная и властная Далила!»<sup>1</sup>

Писать стихи, по собственному признанию, Парнок начала с семи лет. Однако сохранилась лишь часть их, написанная в старших классах. Так называемая «Гимназическая тетрадь» (тексты 1901–1903 гг.) представляет подобие лирического дневника, в котором с трогательной наивностью запечатлены чувства, мысли, переживания юной поэтессы. В художественном отношении ранние стихи Парнок далеки от совершенства. При всем желании в них невозможно угадать того своеобразного и большого поэта, каким станет их автор спустя годы. Гораздо интереснее гимназическая тетрадь с психологической точки зрения. «Цветы поэзии игривой», экспромты, шутки, стихи на случай перемежаются в ней с любовной лирикой и философскими размышлениями.

Остроумно, иронично, порой гротескно, живописует Парнок себя и свое окружение. Предметом сатиры становится и «педагог мудрости отменной», присланный в Таганрог «для блага дела обученья», и «белокурый купидон», обожатель женского пола Иличка Редичкин, и одноклассницы, аккуратно, «точно куры», выводящие па на блещущем паркете танцевального зала. Ирония и самоирония останутся в характере и творчестве Парнок до последних дней. С горькой улыбкой накануне ухода она скажет о себе и своем поколении: «В крови и рифмах недостача. // Уж мы не фыркаем, не скачем, // Не ржем и глазом не косим, — // Мы примирились с миром сим» (222). Но юной

---

<sup>1</sup> Стих. Далиле (Цит. по: Гимназическая тетрадь. 1901–1903 гг. Фотокопия из архива С. В. Поляковой).

таганрогской барышне до «примирений» еще далеко. Ее судьбой покуда правит «пафос любви и безумных дел». «Ищи во всем очарованье // В науках и искусстве, // В объятьях, сладостном лобзаньи // И в чувстве»<sup>1</sup>, — таково жизненное кредо шестнадцатилетней гимназистки, мечтающей «сердца людей тревожить — // И словом сеять в них добро, // И словом зло их уничтожить!»<sup>2</sup>

Примерно половину текстов гимназической тетради составляет любовная лирика. Она останется главным жанром и в творчестве зрелого поэта. «В канун последней иль предпоследней весны» на совершенно ином поэтическом уровне, с иной мерой понимания и проникновения Парнок будет говорить, по существу, о том же — о пламенном круге любовного жара, о сладости, трепете и зное чувственного огня. Беспощадные, страстные «пожары» вовсю уже полыхают на страницах гимназической тетради. «Страшная жажда любви» погружает мечты в «истому», ласки возлюбленной сводят с ума. «Эта сила и страсть твоего поцелуя // Для меня — бездна муки и счастья...»<sup>3</sup>, — признается лирическая героиня в одном из стихотворений 1903 года.

Любовь, по убеждению поэта, — «дар неба для земли». «Тяжко на божием свете живется» тем, кто не знает этого чувства. Жизнь, когда в ней есть очарованье, «летит, как сладкий сон, // Как пир любви и наслаждений»<sup>4</sup>. Чувственный мир в ранних стихах Парнок необорим и всепоглощающ. Он пьянит, манит, чарует, причиняет муки и дает «все упоенья рая». Уже здесь, в гимназической тетради, мы встречаем метафоры вина, опьянения и пожара, краугольные для всей любовной лирики Парнок. Соприкосновение с «жаркой», «жадной» волной бытия рождает уверенность: «такую страстью шутить нельзя». Вот только ни обуздать, ни воплотить в полной мере этот «океан страстей» поэт еще не умеет. Для этого еще не найдены слова.

«Жаркая Виоголоса» веденеевских циклов (1932–1933), страна поцелуев, хмеля и неги, определенно сродни тому заветному краю, о котором грезит юная душа, склоняясь над тетрадкой:

---

<sup>1</sup> Стих. «Что жизнь, когда в ней нет очарованья?» (Гимн. тетрадь).

<sup>2</sup> Стих. Юному поэту (Гимн. тетрадь).

<sup>3</sup> Стих. «Эта сила и страсть твоего поцелуя...» (Гимн. тетрадь).

<sup>4</sup> Стих. Ответ на послание (Гимн. тетрадь).

Голос чарующий, голос взволнованный  
Тихо шептал мне: «Туда —  
В мир наслажденья, в мир очарованный  
Мы полетим навсегда.

Здесь на земле все темнее становится  
Здесь атмосфера душна...  
Ну полетим поскорее! Готовится  
Страшная, видишь, гроза!»

Нежный и в душу ко мне проникающий  
Голос звучал мне ея:  
«Будешь в восторгах любви утопаючи  
Жизнь прожигать у меня!»<sup>1</sup>

Строки приведенного стихотворения незатейливы по форме, почти банальны по содержанию. И если не знать зрелого творчества Парнок, в них можно было бы увидеть не более чем юношеские вариации на тему лермонтовского «Демона» или тургеневской «Клары Милич». И все же за каждой строкой здесь, по-видимому, стоит ничем не опосредованный личный опыт соприкосновения с реальностью иного порядка.

Видение, ставшее отправной точкой стихотворения, трудно назвать в полном смысле слова видением. Оно абсолютно бесплотное и обладает единственным достоверным признаком — голосом. Лишь к концу становится понятно, что речь идет о некоем женском существе, обещающем поэту восторги любви в ином, таинственном мире. И мир этот не имеет ничего общего с душевной темной атмосферой земли. Таким образом, голос, то есть звук, по логике сюжета не только несет очарование, но и становится проводником между двумя мирами. Предстоящий полет во вспышках молний окончательно выводит сюжет за рамки реальной действительности.

В этом раннем стихотворении, пожалуй, как ни в одном другом, сквозь бесхитростную словесную ткань проступают архетипические для внутреннего мифа Парнок образы и символы. Очарование жаркой волной бытия, испепеляющие сердце «восторги любви», о которых

---

<sup>1</sup> Гимн. тетрадь.

грезит автор на заре своей юности, определяют как тембр лирического голоса Парнок, так и ее путь преодоления земных пределов. Женский образ, возникающий в «сквозной раме» бытия, будет и в дальнейшем служить поэту своеобразным «мостом» из мира реального в мир сновиденный, а голос возлюбленной станет одним из атрибутов «последнего мига», необходимым условием преображения и прорыва в иные пласты существования. Много позже Парнок повторит в стихах попытку ухода на «голосовой» волне, и волна эта вновь, как и в раннем стихотворении, окажется связанной с женским началом мироздания.

Маем 1903 года датированы тексты, завершающие гимназическую тетрадь. Прощаясь с родными пенатами, Парнок вспоминает счастливые часы, проведенные среди книг и друзей. Стихотворения «Экспромт „Справочному отделу“» и «В альбом Лизочке Данцигер» — последнее «прости» уходящему детству. После окончания гимназии Парнок резко обрывает связи с Таганрогом и уезжает за границу. Женева, Петербург и снова Женева. Учеба в Консерватории, путешествие по Италии. Спустя год — возвращение в Россию. Петербург, Москва, молодость и музыка, любовь и литературные скитания. И переезды, переезды, переезды. Но если бы ее спросили о том заветном часе, когда в жизни поэта кончается биография и начинается судьба, она, почти наверняка, вспомнила бы Судак.

Там родина моя, где восходил мой дух,  
Как в том солончаке лоза... (77)

\* \* \*

По точному замечанию Е. Б. Коркиной, в стихах Парнок 1917–1921 годов, написанных в Судаке, «врожденный трагизм голоса совместился с сужденным трагизмом судьбы»<sup>1</sup>, что в конечном итоге и определило будущую Парнок, автора таких шедевров любовной лирики, как циклы «Большая Медведица» и «Ненужное добро». Однако, читая крымские тексты поэтессы, трудно представить, что они написаны в самые, может быть, страшные годы, выпавшие на долю ее поколения. Среди стихов Парнок не найти строк, посвященных Граж-

---

<sup>1</sup> Цит. по: De visu. С. 11.

данской войне, голоду, красному террору. А между тем именно эти события составляли жизненный субстрат, питавший ее лирику. Вслед за Волошиным Парнок могла с полным правом повторить: «Никто из вас не ведал то, что мы // Изжили до конца, вкусили полной мерой...»<sup>1</sup> Это время навсегда оставило след в сердцах уцелевших. С посеревшими, усталыми, словно опаленными лицами возвращались они к жизни, неся в себе отныне новое знание о мире и Боге, и о том, «чего нельзя забыть до смертного часа»<sup>2</sup>. «...Так внутренне значительны эти годы во всей своей трудности и безрадостности, что я не отказалась бы от них. И радости, какие были, и боль — все было самое настоящее, а не слова, слова, как нередко бывало раньше. Конечно, эти годы не поколебали, а напротив, укрепили сознание духовной осмысленности жизни, но только труднее это все выразить в словах, потому что требовательней стала я к правдивости слов»<sup>3</sup>, — делилась в 1924 году Е. Герцык с одним из своих корреспондентов.

Стихи, написанные под стрекот пулеметов, даже если это стихи о сладостных снах, звучат совсем иначе, когда замечаешь вдруг мельчайшие крупинки пороховой пыли на изгибе листа. Порох въедлив и памятлив. А потому, прежде чем обратиться непосредственно к текстам, попытаемся с помощью разрозненных свидетельств, воспоминаний, документальной хроники хотя бы отчасти почувствовать время, в которое «испепелялось сердце» и душа постигала свои глубины.

Внешняя сторона жизни Парнок в Судаке 1917–1921 годов документирована скупо и фрагментарно. Известно, что поэтесса приехала в Судак из Москвы в конце лета 1917 года. «Согласно романтической версии, которую представляют воспоминания ее друзей, причиной этому была болезнь Людмилы Владимировны Эрарской<sup>4</sup>, адресата нескольких любовных стихотворений, о которой много лет спустя Парнок скажет: „Никогда, даже после моей смерти, не перестанет

---

<sup>1</sup> Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 281.

<sup>2</sup> Из воспоминаний Ф. Г. Раневской (Цит. по: Щеглов Д. Фаина Раневская. Монолог. М., 1998. С. 168).

<sup>3</sup> Из письма Е. К. Герцык к Л. И. Шестову от 26.01.1924 г. (Сестры Герцык. Письма. СПб., 2002. С. 646).

<sup>4</sup> Эрарская Людмила Владимировна (ок. 1890–1964) — близкий друг Парнок, актриса (до революции — театра К. Незлобина, в 1930-е гг. и до конца жизни — Московского театра кукол).

болеть моя душа о ней“. Однако не исключено, что отъезд в Крым был продиктован состоянием здоровья самой Парнок»<sup>1</sup>, — сообщает первый биограф поэтессы С. В. Полякова. Так или иначе, после кипящей и бурлящей революционными настроениями Москвы относительно спокойный, вечный, залитый солнцем Крым должен был казаться благословенным, райским оком. Сообщая свой судакский адрес, Парнок пишет Волошину в середине сентября: «Погода стоит чудесная и я все еще не могу притти в себя от этого неожиданного лета и покоя»<sup>2</sup>. Но очень скоро волны хаоса и беспорядка достигают Крыма. «У нас идет дело к войне между севером и югом»<sup>3</sup>, — констатирует 27 ноября М. Волошин. В. А. Оболенский, приехавший в Крым из Петербурга в декабре 1917 года, об этих днях вспоминал уже в эмиграции: «Симферопольские впечатления не давали мне больших надежд на возможность благополучного выхода из положения. Пережив большевистский переворот в Петербурге, я ясно видел, что и Крыму его не избежать. Но на южном берегу мягко светило декабрьское солнце, а кругом было столько веселой, жизнерадостной молодежи, что невольно исчезали мрачные мысли, и казалось, что, вопреки логике надвигавшихся событий, „все образуется“»<sup>4</sup>.

Первые дни нового 1918 года отмечены в Крыму приходом советской власти. «9-го января мы услышали со стороны Ялты пушечные выстрелы и вскоре узнали от буюк-ламбатских татар, что в Севастополе объявлена советская власть и что пришедший из Севастополя миноносец бомбардирует Ялту. Для меня было очевидно, что через несколько дней большевики завладеют всем Крымом...»<sup>5</sup>, — читаем у В. Оболенского. В эти же дни в Феодосии рабочие захватывают арсенал, создают большевистский ревком и штаб Красной гвардии. 10 января революция докатывается до Коктебеля: «крестьяне из соседней деревни Султановка приходят делить экономию братьев Юнге. „Вылитое вино, разделен скот, хозяйственные орудия, разграблены все при-

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 22.

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 16.09.1917 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 3).

<sup>3</sup> Цит. по: Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. СПб., 1997. С. 244.

<sup>4</sup> Оболенский В. А. Моя жизнь. Мои современники. Paris, 1988. С. 579.

<sup>5</sup> Там же.

пасы“, — сообщал Волошин Петровой 15 января»<sup>1</sup>. В Судак советская власть влетает в буквальном смысле слова на крыльях. М. Спендиарова записывает в дневнике: «*Январь*. На аэроплане прилетели в Судак большевики. Все мы выбежали на берег. Аэроплан (гидроплан. — МС) лежал на самом краю берега. Из него вышло несколько человек в солдатской форме. Вскоре приехали наши местные большевики — счастливые, улыбающиеся, торжественные. Один за другим они бежали к аэроплану с ружьями наперевес»<sup>2</sup>. Так радостно и почти невинно начинался крымский ад, о котором позже рассказывала Фаина Раневская, близкая приятельница Парнок: «18, 19, 20, 21 год — Крым — голод, тиф, холера, власти меняются, террор: играли в Симферополе, Евпатории, Севастополе, зимой театр не отапливался, по дороге в театр на улице опухшие, умирающие, умершие, посреди улицы лошадь убитая, зловоние, а из магазина разграбленного пахнет духами, искали спирт, в разбитые окна видны разбитые бутылки одеколона и флаконы духов, пол залит духами. Иду в театр, держусь за стены домов, ноги ватные, мучает голод»<sup>3</sup>. Но Перекоп, кровавая мясорубка, красный террор и ужасы Бела Куна были еще впереди. Пока же, зимой 1917–1918 годов, несмотря на суровые условия быта, жизнь в Судаке как будто течет своим обычным руслом: устраиваются домашние спектакли, концерты, вечера, пишутся стихи, статьи и картины, рождается музыка.

В годы Гражданской войны в Судаке сложилось особое творческое содружество людей, для которых время тяжелейших испытаний оказалось плодотворнейшим и благословенным. Интенсивная духовная жизнь, интересы, далекие от повседневности, составляли в те дни основу их бытия наперекор войне, разрухе, голоду. Сестры Аделаида и Евгения Герцык, актрисы Людмила Эрарская, Евгения Буткова, композитор Александр Спендиаров, поэт Максимилиан Волошин представляют круг друзей Парнок того времени. В Судаке и Коктебеле продолжают, словно вокруг ничего не происходит, читать книги, писать и обсуждать написанное, встречаться, общаться и работать.

К началу судакской жизни Парнок относится ее знакомство с

---

<sup>1</sup> Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. С. 246.

<sup>2</sup> Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 350.

<sup>3</sup> Щеглов А. Раневская. Фрагменты жизни. М., 1998. С. 29–30.



композитором А. А. Спендиаровым, вылившееся в многолетнюю совместную работу над оперой «Алмаст». В декабрьские дни 1917 года А. Герцык среди прочего сообщает в письме М. О. Гершензону: «У нас бывает Парнок, оставшаяся здесь на зиму. Она получила работу, заказ от Спендиарова написать либретто на его оперу на тему из „Тысячи и одной ночи“ и приходит читать нам отдельные сцены...»<sup>1</sup> О первой встрече музыканта с будущим автором либретто рассказывает в своих воспоминаниях Л. В. Эرارская: «К нам кто-то тихо постучался. Открыв дверь, я увидела человека небольшого роста. Из-под серой фетровой шляпы глядели на меня приветливые глаза в роговых очках. „Здравствуйте, — сказал он, приподняв шляпу и улыбаясь. — Я бы хотел видеть артистку Эرارскую и поэтессу Парнок“»<sup>2</sup>. «С этого дня началось не прекращавшееся в течение всего процесса создания оперы сотворчество композитора и поэтессы. Драматургическая линия, образы героев, ритмический рисунок текста — все обсуждалось совместно. Поэтесса приходила к Спендиарову ежедневно. Во флигеле было неприятно. Закутанный в пелерину с капюшоном, похожий на кудесника, Спендиаров встречал ее словами: „Не снимайте пальто, Софья Яковлевна, здесь дьявольски холодно!“ Горела коптилка. Ее слабый свет едва освещал стоящие у конторки фигуры поэтессы и композитора. В эти дни во флигеле звучала на скрипке яркая музыка вступления к песне ашуга. Затем стали слышаться много раз повторяемые музыкальные фразы самой песни. Еще не наступила весна, а закутанные энтузиасты, переставив ночник на пианино, уже распевали вновь рожденную арию:

В плен взяла певца с певучим сазом  
Красота твоя.  
Ранит сердце, опьяняет разум  
Красота твоя...

Жизнь становилась все жестче. Запас дров и керосина, заготовленный осенью 1917 года, подходил к концу. Совершенно исчезли из

---

<sup>1</sup> Из письма А. К. Герцык к М. О. Гершензону от 2.12.1917 г. (Цит. по: Сестры Герцык. Письма. М., 2002. С. 243).

<sup>2</sup> Из воспоминаний Л. В. Эرارской (Цит. по: *Спендиарова М.* Спендиаров. М., 1964. С. 111–112).

продажи спички...»<sup>1</sup> В феврале 1918 года А. Герцык сообщает друзьям в Москву: «Уже недели три Судак в руках большевиков — были вооруженные столкновения, аресты, обыски, реквизиции и т. д. У нас в старом доме произвели обыск <...>. Взяли кое-какие вещи — книг не тронули и денег не требовали, б<ыть> м<ожет>, зная, что их нет у нас. (У многих знакомых взяли с угрозами.) Теперь к их хозяйничанью здесь привыкли — нет больше страха, тем более что татары выразили им покорность и выдали оружие. И вообще страху бы совсем не было, если бы не дети <...>. Сердце и ум переполнены от напора горячечных впечатлений. Страшно интересно жить! <...> Газет мы почти не получаем, живем слухами, порой фантастичными...»<sup>2</sup>

В апрельские дни 1918 года, по свидетельству В. Оболенского, до южного побережья доходят слухи о том, что на Крымском полуострове появились немецкие войска. 18 апреля взят Перекоп, 22-го — Симферополь, 30-го — Севастополь и Феодосия. С согласия германского командования в середине июня формируется крымское правительство, во главе которого был поставлен командир татарской дивизии генерал Сулькевич. При немцах в Крыму, по словам Волошина, наступила «полоса тихого благополучия, безвестности и апатии»<sup>3</sup> вплоть до прихода Красной армии. О ситуации в Судаке весной 1918 года узнаем из письма А. Герцык: «Хочется сказать, что мы целы, несмотря на татаро-большевицко-анархистский смерч, пронесшийся над Крымом, и теперь изнываем тревогой о Москве и всех близких на севере. Теперь немцы заповили нас, и Судак обратился в какой-то Мюнхен с Bierhall'ами, немецкими вывесками и т. д. Их здесь тысячи две, и они всюду разместились — и у нас тоже. Смотрю на это, как на дикую сказку, и жду, что сгинет все, как морок»<sup>4</sup>.

К началу весны 1919 года большевики завладели Украиной, в середине марта заняли северную Таврию и подошли к Крымскому полуострову. В конце марта (по ст. ст.) махновская конница перешла

---

<sup>1</sup> Спендиарова М. Спендиаров. М., 1964. С. 112–113.

<sup>2</sup> Из письма А. К. Герцык к М. Б. Гершензон от 3.02.1918 г. (Цит. по: Сестры Герцык. Письма. С. 244).

<sup>3</sup> Цит. по: Кунзенко В. Странствие Максимилиана Волошина. С. 258.

<sup>4</sup> Из письма А. К. Герцык к Гершензонам от 8.05.1918 г. (Цит. по: Сестры Герцык. Письма. С. 248).

вброд Сиваш около Перекопского перешейка и зашла в тыл передовым линиям добровольческих войск. Настроение в Крыму стало тревожным. А в Судаке в эти смутные мартовские дни Парнок и Спендиаров приступили к работе над вторым актом «Алмаст». 4 марта Парнок писала Спендиарову: «Милый Александр Афанасьевич! Если Вы свободны сегодня после обеда, то зайдите ко мне и захватите с собой цветные карандаши. Давайте проставим ударения на втором акте „Алмаст“ у меня. Вчера ко мне доносилась музыка „Алмаст“, когда Вы играли и пели внизу, и мне было очень грустно, что я не могу спуститься вниз и послушать, как следует. Чем больше я слушаю „Алмаст“, тем больше она меня пленяет. Мне очень грустно, что в Судаке нет ни одного человека, чьим мнением Вы могли бы дорожить как музыкант. Я уверена, что будь подле Вас кто-нибудь из Ваших собратьев по искусству, вы бы сразу воспряли духом и, наконец, уверовали бы в то, что Вы можете написать настоящую превосходную оперную музыку»<sup>1</sup>.

В Крыму под большевиками весной 1919 года жилось относительно спокойно. В Оболенский следующим образом описывал ситуацию, сложившуюся в те месяцы: «Была, как и в других местах, введена трудовая повинность. На улицах устраивали облавы на прохожих, гнали случайно пойманных людей грузить поезда, отправляли на фронт рыть окопы и т. п. Но убийств и расстрелов, из страха перед которыми столько народа бежало из Крыма, не было»<sup>2</sup>. Жизнь шла на южном побережье под гул тяжелых орудий английских дредноутов. Отступившая добровольческая армия остановилась перед Керчью, на Акмонайском перешейке. Восточнее Феодосии не прекращались бои, корабли союзников вели обстрел побережья. На всей территории Крыма большевиками было введено осадное положение. И все же контрнаступление Белой армии остановить не удалось. Под натиском наступавших из Керчи добровольцев большевикам пришлось отступить из Крыма. «После трехмесячного умирания Крым снова почувствовал биение жизни»<sup>3</sup>, — писал В. Оболенский. «Никогда еще в Судаке не было такого количества

---

<sup>1</sup> Из письма к А. А. Спендиарову от 4.03.1919 г. (Цит. по: *Спендиарова М.* Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 355).

<sup>2</sup> *Оболенский В. А.* Моя жизнь. Мои современники. С. 650.

<sup>3</sup> Там же. С. 655.

праздных людей, как летом 1919 года, — вспоминала М. Спендиарова. — Отмечая бурное наступление белой армии, они проводили время в увеселениях. Всюду звучали модные песенки Вертинского, салонная цыганщина, аргентинское танго»<sup>1</sup>.

«Ласковое, синее, над садами вечеряющее небо» казалось мирным и вечным. Как в прежние «бестревожные годы», тихо шумело море, и темные кипарисы бесстрастно качали тонкими вершинами. В тихие летние ночи, должно быть, по-прежнему хотелось слушать, как дышит где-то внизу море, и глядеть на уходящую в бесконечную даль серебряную лунную дорожку... «Чувство мира и безопасности, навеваемое величественно-мирной природой, было настолько сильно, что оно совершенно заглушало тревожное знание того, что происходило кругом»<sup>2</sup>. Одно из стихотворений А. Герцык весны 1919 года так передает это странное ощущение мира и покоя под грохот орудийных залпов:

Греет солнце, как прежде  
В бестревожные годы.  
Всюду вешние всходы  
В изумрудной одежде.

Шумно бегают дети,  
Реют птицы в лазури,  
Будто не было бури,  
Будто мирно на свете.

Только то стало ново  
В каждый миг этой жизни,  
Что к небесной отчизне  
Потянулись мы снова<sup>3</sup>.

Менялись власти. Красных из Крыма вытесняли белые, белых — зеленые, зеленых — снова красные; ЧК сменялось контрразведкой; белые грабежи — красным беспределом; голод — тифом и мертвецами

---

<sup>1</sup> Спендиарова М. Спендиаров. С. 118.

<sup>2</sup> Оболенский В. А. Моя жизнь. Мои современники. С. 585.

<sup>3</sup> Sub rosa. Аделаида Герцык. София Парнок. Поликсена Соловьева. Черубина де Габриак. М.: Эллис Лак, 1999. С. 184.

на фонарных столбах. А в Судаке горстка интеллигентов, преодолевая трудности военного быта, продолжала жить интенсивной творческой жизнью. Устраивались, как и год назад, полупрофессиональные концерты, спектакли, литературные чтения. Много позже в письме к А. Спендиарову Парнок вспоминала «постановки в Судаке, когда Крым был отрезан от России, и в Судаке шла своя, обособленная и по-своему очень творческая жизнь, когда приходилось всё создавать собственными силами, не рассчитывая ни на какие ресурсы извне, когда для того, чтобы создать декорации и костюмы, приходилось брать у добрых знакомых мебель и одежду»<sup>1</sup>. На одном из таких вечеров в сентябре 1919 года были исполнены Персидский марш, ария шаха и Молитва из «Алмаст». Помимо музыки Спендиарова в концерте прозвучали произведения Бетховена, Грига, Шопена, Мошковского; был представлен драматический отрывок из «Ревизора», а также мелодекламация «Эдельвейс» в исполнении Парнок и Спендиарова. Той же осенью в зале гостиницы Гюль-Тепе усилиями местной художественной интеллигенции состоялся детский вечер, для которого Парнок «написала детскую пьеску в стихах под названием „Танцовщица и солдат“, а Спендиаров для этой пьесы музыку»<sup>2</sup>.

По свидетельству Л. Эрарской, «несмотря на трудное беспокойное время, работа над оперой „Алмаст“ и творческие свидания Александра Афанасьевича и Софьи Яковлевны продолжались»<sup>3</sup>. 27 февраля (ст. ст.) 1920 года был закончен второй акт. 29 марта, в первый день Пасхи — начат третий. В это время отступающая армия Деникина, докатившись до Новороссийска, спешно эвакуировалась в Крым, ставший последним оплотом Белого движения. 27 марта Крым был объявлен на осадном положении. Портовые города были забиты беженцами, все хуже становилось с продовольствием. Деникина на посту главнокомандующего сменил Врангель, но коренных перемен это не принесло. Белое движение было обречено.

«Когда, после эвакуации Новороссийска, маленький Крым стал единственной территорией южнорусского государства, — вспоминал В. Оболенский, — фронт и тыл почти слились между собой и их

---

<sup>1</sup> Из письма к А. А. Спендиарову от 26.10.1927 г. (цит. по копии Е. Б. Коркиной).

<sup>2</sup> Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 357.

<sup>3</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 358.

взаимное влияние выразилось в постоянном соприкосновении жестокости фронта и разврата тыла. <...> Хотя террор стал менее случайным, он все же оставался чрезмерным. По-прежнему производились массовые аресты не только виновных, но и невиновных, по-прежнему над виновными и невиновными совершало расправу упрощенное военное правосудие»<sup>1</sup>. О бытовой стороне жизни тот же Оболенский сообщал: «Оклад, который я получал по должности председателя губернской земской управы, был одним из высших окладов в Крыму. Даже врангелевские министры получали меньше. <...> Моей семье, жившей на мое „огромное“ жалованье, приходилось отказывать себе в самых основных потребностях жизни сколько-нибудь культурных людей: занимали мы маленькую квартирку на заднем дворе, о прислуге, конечно, не мечтали, вместо чая пили настой из собранных моими детьми горных трав, сахара и коровьего масла совсем не употребляли, мясо ели не чаще раза в неделю. Словом, жили так, чтобы только не голодать. Одежда и обувь изнашивались, и подновлять их не было никакой возможности, ибо стоимость пары ботинок почти равнялась месячному окладу моего содержания. Так жили люди не воровавшие, не бравшие взяток, но получавшие высокие оклады. А как же жилось тем, кто получал в два, три и четыре раза меньше меня! Оставшиеся честными в буквальном смысле слова голодали»<sup>2</sup>. Чтобы поддержать преподавателей и учащихся Судакской общественной гимназии, летом 1920 года Л. Эрарская и А. Спендиаров организуют Большой художественный вечер в саду гостиницы Гюль-Тепе. На вечере звучит музыка Чайковского, Глинки, Грига, Мусоргского; разыгрывается восточная драма «Саиба», написанная Е. Герцык; Парнок читает цикл из трех стихотворений «У цыган»; исполняется Восточная пляска с хором из оперы «Князь Игорь» в постановке Эрарской.

Отрывок из воспоминаний М. Спендиаровой дает представление о последних днях Белой армии в Судак: «В ресторане бывшей гостиницы Кара-Бебера шел спектакль „Роман“. В роли Кавалини выступала Л. В. Эрарская. В зале много офицеров, прибывших с фронта на побывку. Во время сцены поднесения цветов из публики от имени Александра Афанасьевича был поднесен Людмиле Владимировне ве-

---

<sup>1</sup> Оболенский В. А. Моя жизнь. Мои современники. С. 725, 727.

<sup>2</sup> Там же. С. 731.

нок. На следующий день в Судаке шли бои между белыми и красно-зелеными. Среди трупов на местах боев я узнала офицеров, присутствовавших накануне на спектакле. Бои происходили и у нас в саду. Александр Афанасьевич находил в доме „безопасные точки“ (от пуль, которые пробивали стекла окон. — МС) и укрывал в них всю семью»<sup>1</sup>.

11 ноября Врангель отдает приказ об оставлении Крыма. Начинается трагедия спешной эвакуации. 14 ноября красными взята Феодосия, 15-го — Севастополь; 16-го Фрунзе дает Ленину телеграмму о ликвидации Южного фронта. В Крыму окончательно устанавливается власть большевиков.

Красная армия-освободительница была встречена на южном побережье всеобщим ликованием. С ее приходом уставшие от гражданской войны крымчане связывали свои надежды на лучшее. Оптимистическим настроением проникнуто стихотворение Волошина, написанное в эти дни и посвященное Сибирской 30-й дивизии, занявшей Феодосию: «В полях последний вопль доволен, // И смолк железный лязг мечей, // И мутный зимний день растоплен // Кострами жгучих кумачей»<sup>2</sup>. О первых днях большевистской идиллии читаем и в воспоминаниях Л. Эрарской: «Через два-три дня после прихода Красной Армии комиссар Шимановский собрал участников нашей самостоятельности и начались концерты-митинги. Хор под управлением Александра Афанасьевича пел революционные песни. Я читала стихи. Как-то Александр Афанасьевич сыграл „Хайтарму“ и вдруг кто-то крикнул из публики: „Ну, а теперь валяй яблочко!“»<sup>3</sup>

Но уже в декабре по всему Крыму начинаются массовые аресты и расстрелы. По воспоминаниям очевидцев, кровавая крымская бойня шла месяцами. Пулеметное таканье слышалось каждую ночь до утра.

Собирались на работу ночью. Читали  
Донесенья, справки, дела.  
Торопливо подписывали приговоры.  
Зевали. Пили вино.

---

<sup>1</sup> Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 360.

<sup>2</sup> Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 418.

<sup>3</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 361.

С утра раздавали солдатам водку.  
Вечером при свече  
Выкликали по спискам мужчин, женщин.  
Сгоняли на темный двор.

Снимали с них обувь, белье, платье.  
Связывали в тюки.  
Грузили на подводу. Увозили.  
Делили кольца, часы.

Ночью гнали разутых, голых  
По оледенелым камням,  
Под северо-восточным ветром  
За город в пустыри.

Загоняли прикладами на край обрыва.  
Освещали ручным фонарем.  
Полминуты работали пулеметы.  
Доканчивали штыком.

Еще недобитых валили в яму.  
Торопливо засыпали землей.  
А потом с широкою русскою песней  
Возвращались в город домой.

А к рассвету пробирались к тем же оврагам  
Жены, матери, псы.  
Разрывали землю. Грызлись за кости.  
Целовали милую плоть<sup>1</sup>.

Это стихотворение Волошина, «Террор», запечатлело события декабря 1920 года. Написанное белым стихом, коротко и скупое, оно по форме и по силе эмоционального воздействия напоминает хронику, где за каждой строкой, словно на киноплёнке, встают лица, судьбы, жизни. Свидетель и участник судакских событий тех страшных месяцев М. Н. Квашнина-Самарина позднее вспоминала: «В начале декабря 1920 года к нам неожиданно прибежала Варвара Леонидовна Спендиарова, которая очень взволнованно рассказала, что в Судак пришел

---

<sup>1</sup> Волошин М. Стихотворения и поэмы. С. 276–277.



особый карательный отряд, имеющий полномочия арестовывать и расстреливать жителей. Через несколько дней пришли они в наш дом с ордером на арест моего брата и увели его»<sup>1</sup>. Очевидцы утверждали, что «повсеместные расстрелы офицерства „приняли особенно ужасную форму в Феодосии“. Правда, был еще Судак — но сведения о нем в печать не попали. А там схваченных не только расстреливали, но и сбрасывали со скал на мысе Алчак, рубили шашками, распинали... (Возглавлявший судакскую ЧК садист Катвицкий был вскоре сам расстрелян — но две тысячи его жертв это не воскресило)»<sup>2</sup>. Местные старожилы рассказывали, что по ночам Алчак светился от фосфора разлагающихся трупов: хоронить не разрешалось.

12 февраля 1921 года Волошин писал матери: «Пришлось переживать это время и видеть то, что стоит за пределами ужаса»<sup>3</sup>. Впоследствии он приводил такую статистику террора: «За первую зиму было расстреляно 96 тыс<яч> — на 800 т<ысяч> всего населения, т. е. через восьмого. Если опустить крестьянское население, не пострадавшее, то городского в Крыму 300 тыс<яч>. Т. е. расстреливали через второго. А если оставить интеллигенцию, то окажется, что расстреливали двух из трех»<sup>4</sup>.

В числе других в начале 1921 года были арестованы А. Герцык и С. Парнок. Тюремное заключение, продлившееся несколько недель, по счастью, закончилось для них, благодаря помощи московских друзей, освобождением. Дни, проведенные в «каменном склепе» одного из бывших винных подвалов, отражены Аделаидой Герцык в «Подвальных очерках» и стихотворном цикле «Подвальные».

Ночь ползет, тая во мраке страшный лик.  
Веки тяжкие открою я на миг.  
На стене темничной пляшет предо мной  
Тенью черной и гигантской часовой.  
Чуть мерцает в подземельи огонек.  
Тело ноет, онемевши от досок...<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Квашина-Самарина М. Н. В красном Крыму // Минувшее. Париж. 1986. Т. 1. С. 336.

<sup>2</sup> Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. С. 306.

<sup>3</sup> Цит. по: Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. С. 311.

<sup>4</sup> Цит. по: Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. С. 311.

<sup>5</sup> Sub rosa. С. 198.

Террор и аресты продолжались. Несмотря на хлопоты Волошина в Судаке был расстрелян граф Р. Капнист. 23 марта Спендиаров, Парнок, Эрарская и Буткова пишут совместное письмо А. М. Горькому: «Глубокоуважаемый Алексей Максимович! <...> обращаемся к Вам, как к товарищу по искусству, с горячей просьбой создать нам условия для спокойной работы в нашей области. Все мы находимся на службе в местном отделе народного образования, кроме того я — Спендиаров — занят сочинением четырехактной оперы на сюжет армянского поэта Ованеса Туманяна по либретто, написанному Софьей Яковлевной Парнок, совместно с которой я веду эту работу»<sup>1</sup>. Через несколько дней Спендиаров был арестован. Его последующее освобождение слободчане отмечали как праздник. «Во флигеле веселятся. Папа играет, Стевен поет. Людмила Владимировна тоже там. Сейчас папа играет мою любимую польку»<sup>2</sup>, — читаем в дневнике М. Спендиаровой.

«Весна пришла // Зловещая, голодная, больная. // Глядело солнце в мир незрячим оком»<sup>3</sup>, — писал Волошин о весне 1921 года в стихотворении «Красная Пасха». Коренастый, с седеющей бородой, он появлялся в эти весенние месяцы в разных местах со своим неизменным рюкзаком, где лежали небогатые гонорары: хлеб, пшено, хамса; помогал, поддерживал, кормил. «Рыбешек жарили в касторке. Это издавало такой страшный запах, что я, теряя сознание от голода, все же бежала от этих касторовых рыбок в соседний двор. Помню, как он огорчался этим. И искал новые возможности меня покормить»<sup>4</sup>, — вспоминала Ф. Раневская.

С приходом весны в Судак жители ощутили первые признаки надвигающегося голода. «Папа собирается ловить крабов, чтобы кормить семью»<sup>5</sup>, — записывает в дневнике М. Спендиарова. Арест, нервное и физическое истощение подорвали и без того слабое здоровье Парнок. В мае она пишет Волошину: «Что же касается меня, то я, действительно, больна — у меня туберкулез легких и я еле волочусь от

---

<sup>1</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 361–362.

<sup>2</sup> Там же. С. 362.

<sup>3</sup> Волошин М. Стихотворения и поэмы. С. 277.

<sup>4</sup> Цит. по: Щеглов Д. Фаина Раневская. С. 32.

<sup>5</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 362.

слабости; о моем переезде в Симферополь не может быть и речи — на жизнь в городе у меня, разумеется, сил не хватит при теперешнем питании. Милый Максимилиан Александрович, еще раз благодарю Вас за Ваше горячее, истинно-товарищеское отношение ко мне и прошу Вас, сделайте так, чтобы меня не теребил Симферополь — я уже совсем настроилась помереть в Судак. Людмила Владимировна также благодарит Вас, но по состоянию здоровья из Судака уехать не может. Очень радуюсь скорой встрече с Вами — хочется Ваших стихов и хочется Вам высказать, как Вы мне милы душевно стали при последней нашей встрече в Судак. Да хранит Вас Бог!»<sup>1</sup>

Летняя засуха, опустошившая виноградники, грозила побережью голодным мором. Зиму ждали с отчаяньем и страхом за детей. Уже к осени «жизнь поселка была парализована голодом, тяжело обрушившимся на Судак»<sup>2</sup>. Сентябрьские записи Марины Спендиаровой лаконичны и красноречивы: «3 сентября. Простое хорошее утро. Хлеба ни кусочка. 9 сентября. Есть хочется. Руки не сжать в кулак»<sup>3</sup>. Между тем общая обстановка в стране несколько смягчилась. Летом, как только стал возможен выезд, многие потянулись на север. В мае выехала из Крыма А. Цветаева с сыном. Осенью засобирались в Москву Парнок и Эрарская.

Одно из последних свидетельств крымской жизни Парнок — запись М. Спендиаровой от 16 сентября (по ст. ст.): «Именины Людмилы Владимировны Эрарской. Мы с папой пили чай на длинной татарской террасе. На столе тоненький пирог с бекмесом, несколько печеных груш, виноград, бутылка вина. Перед глазами долина в вечернем свете. Потом спустились в саклю Софьи Яковлевны. На маленьком костре варился бекмес. Софья Яковлевна перед пламенем. Невидящие голубые широко открытые глаза, устремленные на огонь»<sup>4</sup>. С этих сивилловых, широко открытых невидящих глаз, глаз, глядящих в глубь огня, мог бы, если когда-то придет ему время, начинаться фильм о рождении поэта.

---

<sup>1</sup> Из письма к М. Волошину от 12.05.1921 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 6–6 об.).

<sup>2</sup> Спендиарова М. Спендиаров. С. 124.

<sup>3</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 363.

<sup>4</sup> Цит. по: Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова. С. 363.

\* \* \*

Годы, проведенные в Судаке, стали во внутренней биографии Парнок временем обретения и постижения своей души. Борьба с «томным знойным духом» плоти в себе и одновременно необычайный духовный прорыв, взлет, творческое озарение характеризуют стихи поэтессы тех лет. Соприкосновение с древней киммерийской землей, казалось хранящей в себе отзвуки «незабвенных нег, незабвенных песен» прошлого, увлечение античной поэзией и образом Сафо<sup>1</sup> подвели Парнок к безднам, о которых ее душа до сих пор лишь смутно догадывалась и которые ей предстояло постичь. «Минувший сумрак» бытия пробудил в поэте память тысячелетий. Отдавшись «сладостному сну» воспоминаний, душа погружалась в античность, узнавая в ней свое «эолийское детство», постигая свою древность. Очарованная образом Сафо, Парнок училась проникать в поэтическое сознание за грань реального земного бытия, в те сферы, куда дано проникать лишь ясновидцам и Поэтам. «Лабораторию» ее души тех лет представляют антологические стихи, позднее составившие сборник «Розы Пиерии».

«Бескровной и бледной стилизацией под древнюю классическую поэзию» назвала эту книгу С. В. Полякова<sup>2</sup>. Столь суровая оценка из уст филолога-классика, знавшего эолийскую лирику не в переводах Вяч. Иванова, а в ее подлинном «архаически-строгом» звучании, обусловлена, на наш взгляд, профессиональным подходом и тем художественно-эстетическим критерием, которым руководствовалась исследовательница при анализе сборника. Действительно, с точки зрения стиля, формы, языка «Розы Пиерии» трудно было бы отнести к разряду поэтических шедевров. Однако голос Парнок слышится в этой маленькой книжечке, несмотря на все ее формальные несовершенства. Сквозь «расхожие штампы» и «красиво-греховную бутафорию» бьет живой ключ души, в основе своей — дословесный и внесловесный. Может быть, именно в этом трепетном живом биении, для которого еще не были найдены единственно верные слова, и заключено стран-

---

<sup>1</sup> По свидетельству художника Л. Квятковского, собрание стихов Алкея и Сафо в переводах Вяч. Иванова, вышедшее в 1914 г., Парнок много читала, живя в Судаке (См.: Парнок С. Собрание стихотворений. С. 509).

<sup>2</sup> См.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 82–85.

ное, ничем иным необъяснимое очарование этой «благоуханнейшей», по словам Волошина, книги<sup>1</sup>.

Перед нами — отнюдь не литературная переработка вторичного материала и не отражение действительности, «пропущенное через несколько слоев литературной традиции», как полагала С. В. Полякова. Сафо для Парнок в эти годы такая же абсолютная реальность, как шум прибрежной волны или дуновение ветра. Непрерывающийся внутренний диалог с десятой музой звучит в ушах «струнными звонами». И свою задачу Парнок осознает «вдохновенной заботой» — «отпустить на волю, из сердца вылить» лирные звуки. Знание поэтессы о Сафо лежит за языковыми пределами, в других измерениях и координатах.

Звуки эолийской лиры вводят Парнок в состояние, близкое к гипнотическому. Они пробуждают воспоминания о прошлой жизни: «Не забыла, видно, я в этой жизни // Незабвенных нег незабвенных песен, // Что певали древле мои подруги // В школе у Сафо» (38)<sup>2</sup>. Охваченная памятью словно хмелем, лирическая героиня Парнок воспевает благословенный край, колыбель песнопенья, последнюю пристань Орфея, где «дивной жадностью душа была жадна» и один вдохновенный порыв сменялся другим. Оттолкнувшись от реальных событий вчерашнего дня, автор уходит в глубокое прошлое, сквозным бытием создавая сложное, вечно двоящееся пространство, где мир и возлюбленная существуют в двух измерениях одновременно.

Образ Сафо, десятой музы, занимавший мысли и чувства Парнок на протяжении ряда лет, объединяет собой большую часть стихотворений сборника. Лирическим обращением к древнегреческой поэтессе открываются «Розы Пиерии». С первых же строк Парнок утверждает родство и устанавливает особую духовную преемственность между собой и своим адресатом. Общий источник творческого вдохновения сближает поэтесс, несмотря на разделяющие их годы:

---

<sup>1</sup> О «Розах Пиерии» см. письмо М. Волошина от 22.12.1922 г. (Купченко В. С. Я. Парнок и М. А. Волошин: к истории взаимоотношений. С. 419).

<sup>2</sup> Кроме указанного случая в «Розах Пиерии» тема прошлых воплощений слышится и в цикле «Пенфесилея», в частности в строках: «Ненависти древней до этой жизни // Не донесла я...» (71).

Цвет вдохновения! Розы Пиерии!  
Сафо, сестра моя! Духов роднит  
Через столетия — единоверие.  
Пусть собирали мы в разные дни  
Наши кошницы, — те же они,  
Нас обольстившие розы Пиерии! (61)

Своего рода ответ на страстный оклик души, опрокинутой в прошлое, представляет собой диптих «Сны Сафо», звучащий от имени десятой музы и обращенный в форме пророчества в будущее. Подобная перекрестная направленность автора и адресата друг к другу дает ощущение совершающейся в сновиденных пространствах встречи двух звучащих в унисон душ. Во втором стихотворении диптиха Сафо рассказывает подруге приснившийся ей «странный сон», в котором она провидит время будущей славы, пришедшей к ее стихам: «„Сафо!“ я слышу — на все голоса мое // Суетно перепевается имя — „Сафо!..“»; «Вот она слава, Сафо...» (66).

Другой, не менее «странный» сон, поведала Сафо Киприде в первом стихотворении диптиха:

Снилось мне, — взываю к подругам милым:  
«Долго ль бегать мне? Баловницы, где вы?»  
И напрасным криком бужу я только  
Сонное эхо.

А в золотых сандалях заря восходит,  
Но не наше там розовеет море,  
И земля другая в росе дымится, —  
Где же ты, Сафо?

В благовоньи трав незнакомый привкус  
Горькой сладости. На лугах родимых  
Ни анис, ни роза, ни медуница  
Так не дышали.

Я ступаю тяжко, как будто стола  
Мягкоструйная — не по мне, и лира,  
Лира — щит мой верный — томит мне руку  
Тяжестью новой...

И к ручью склоняюсь — о, злое чудо! —  
В ясном зеркале отраженным ликом  
И разгневана и люблюсь, плача, —  
Кто же там, Сафо? (65)

Как мы видим, во сне героиня попадает в край, где все удивляет ее несхожестью со знакомыми ей с детства местами. Там есть и море, и земля, и ручьи, и травы, но все это ничуть не похоже на привычный пейзаж. Чужой далекий край, «другая земля» предстает во сне взору Сафо. Любопытно отметить, что «другую» землю и «другое» море мы встречаем также в последнем, обращенном к десятой Музе стихотворении Парнок, где иным берегом по сравнению с Элладой оказывается берег Черного моря, на котором лирической героине предстоит «домечтать» мечты Сафо: «Так на других берегах, у другого певучего моря, // Тысячелетья спустя, юной такой же весной...» (68).

Непривычной для Сафо «горькой сладостью» благоухает во сне чужая земля. Но тому, кто хоть раз побывал в Судаке, знаком этот горьковатый полынный аромат древней Сугдейи. О своеобразии судакского пейзажа, непохожего на привычный юг, писала в своих воспоминаниях Е. Герцык: «Бежишь. В лицо ветер, пахнущий полынью и горными травами. Солнце, зной. Но где же здесь упоение юга, романтического юга, с ароматами мирта, лавра, с пышной листвой, свисающей со скал, с тихо лепечущей под ногами водой? Ничего этого нет»<sup>1</sup>. Характерный горько-сладкий аромат сурового, выжженного и иссушенного солнцем края отмечали обе сестры Герцык. У Е. Герцык в главе «Судак» встречаем следующее описание: «Но потом — один миг — дуновение ветерка с сладко и горько зацветающей дикой маслины...»<sup>2</sup> А. Герцык писала о Судаке как о «замкнутом в грядях гор уголке земли», «где горечь полыни сменяется сладким запахом винограда»<sup>3</sup>. Естественно предположить, что и София Парнок, мечтавшая спустя годы еще хотя бы раз посидеть на «полынной горке», хранила в своей памяти ни с чем не сравнимый привкус «горькой сладости» своей второй родины.

---

<sup>1</sup> Герцык Е. Воспоминания. М., 1996. С. 45.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Герцык А. Из круга женского. С. 456.

В одном из стихотворений лета 1915 года именно *горький* привкус вереска становится для Парнок символом родного края: «И расстаемся мы не потому ль // (Ах, был весь Рим в том профиле орлином!), // Что горьким вереском и острым тмином // В моей стране цветет июль?» (41). Здесь, как и в «Снах Сафо», горькому привкусу родных трав противопоставлен запах «сладостной розы», как символ заморских земель.

Незнакомое ощущение собственного тела во сне Сафо объясняет тяжестью одежд. Легкий радостный дар вдохновения сменяется в ее душе тревожным, доселе неизвестным томлением. Новая тяжесть лиры, которую почувствовала Сафо в своей руке, — принадлежность другой эпохи, «символ „высокого жребия“, масонский знак братства *высшего духовного подвига*»<sup>1</sup>, о котором писала Парнок в статье «Ходасевич». Счастливая благословенная Греция еще не знала этой священной тяжести поэтического призвания, костра и Голгофы восходящего духа.

Склонясь над ручьем, Сафо видит во сне свое отражение, видит и не узнает. Представший в зеркале ручья «отраженный лик» одновременно и пугает, и притягивает героиню. Разгневанная совершившейся подменой, очарованная и растерянная вглядывается Сафо в черты чужого лица, смотрящего на нее из дальних далей. И дали эти, очевидно, тот берег, к которому «ветром из-за моря» «доструится» однажды «дыханье Эллады». В своем лице десятая муза узнаёт черты восприимчивости, призванной «тысячелетья спустя» допеть «недозвучавшие» когда-то «незабвенные песни». Так, обратным отражением, Парнок удаётся восстановить связь времен, создать ощущение взаимного сопри-сутствия.

К диптиху «Сны» примыкает стихотворение «Ты дремлешь, подруга моя...», также написанное от имени Сафо и обращенное к некоей возлюбленной сквозь «певучий сумрак» охватившей обеих дремы. Пространство текста — все то же пространство «странного сна», раздвигающего пределы сознания. Автор и адресат находятся на той зыбкой, едва уловимой грани яви и сна, когда реальности двух миров переплетаются в причудливые узоры: «Как сладко: тебе — засыпать, // А мне пробудиться не мочь...» (67). В отличие от возлюбленной, еще только засыпающей, только открывающей для себя пространство грез,

---

<sup>1</sup> De visu. 1994. № 5–6. С. 10.



героиня, говорящая голосом Сафо, видит свой последний «сладостный сон». И сон этот, быть может, вновь лишь виденье, прорыв, летящее в будущее благословенье. Как совершившемуся вопреки всем законам чуду дивится Сафо близости возлюбленной: «Затем, что не сон ли, скажи, // И это блаженное ложе, // И сумрак певучий, и ты, // И ты в моих тихих руках?» (67). Невозможность земной встречи, тоска, вечный оборот назад вынуждают Парнок искать непривычных для земного человеческого сознания путей сближения, осваивать пространства, до сих пор еще не освоенные.

Сон как реальность иного порядка, как способ постижения «божьих бездн» и бездн собственной души входит в поэзию Парнок в качестве одной из ведущих тем именно в крымские годы. Мотив сновидений, выводящих за пределы действительности, дарующих прозрение и провидение, впервые отчетливо прозвучал в «Розах Пиерии». В дальнейшем, уже в «Лозе» и в стихах к ней примыкающих, сон становится для Парнок частью жизненного пространства, в котором дышит и познает себя пробуждающаяся душа. О снах молит она: «Хотя во снах мне снись, Сугдейская Сибилла!» (77), «Каждый вечер я молю // Бога, чтобы ты мне снилась...» (122); во сне обретает дар яснослышанья: «Отметил Господь и меня, // И тайные звуки мне снятся...» (96). «Сон незабвенный», «страшный сон», сон, распахивающий створки двери «дотоль закрытой», или сон, возносящий с глухого дна на горные высоты духа — все это лишь различные оттенки одной темы, со времен Крыма и Сафо вошедшей в творчество Парнок.

В последнем из обращенных к Сафо стихотворений Парнок говорит о себе в третьем лице как о той, кому суждено уже в наших днях доиграть и довоплотить один из великих мифов античности — миф Сафо:

Так на других берегах, у другого певучего моря,  
Тысячелетя спустя, юной такой же весной,  
Древнее детство свое эолийское припоминая,  
Дева в задумчивый день перебирала струну.

Ветром из-за моря к ней доструилось дыханье Эллады,  
Ветер, неявный другим, сердце ее шевелит:  
Чудится деве — она домечтает мечты твои, Сафо,  
Недозвучавшие к нам песни твои допоет. (68)

Душа, обретшая свое древнее эолийское детство, вместе с ним обретает и осознание предназначенного пути. Как будто чуть сверху смотрит на себя автор, вырастая над берегом, морем и самим собой. Маленькую одинокую фигурку, «в задумчивый день» перебирающую струну, видит душа, поднимающаяся все выше и выше. Спустя десять лет Парнок напишет на «Розах Пиерии», подаренных Н. Е. Веденеевой: «Было и такое. Этой книжке теперь десять лет, а мне сто, но все-таки она когда-то была моею и потому твоей»<sup>1</sup>.

Еще один античный миф, миф души Амазонки, применительно к себе разрабатывает Парнок в «Розах Пиерии». В триптихе «Пенфесилея» автор использует сюжет поединка между Ахиллом и царицей амазонок Пенфесилеей для выражения одной из драматических коллизий своей души. Героиня цикла — современная амазонка, для которой царица древних воительниц — отодвинутая в далекое прошлое «праматерь». Здесь мы видим иное, нежели в отношении Сафо, утверждение родства, родства по крови, более грубого и менее осознанного. В жилах героини течет «неукротимая кровь амазонок». Ее неудержимо влечет к себе «битвы смертельной великолепье». Но между современной воительницей и ее названной «праматерью» пролегает пропасть, поскольку «ненависти древней до этой жизни» новая Пенфесилея не донесла. Парнок творит в данном случае свой собственный поэтический миф, где образ героини совмещает в себе черты, казалось бы, несовместимые. Перед нами амазонка, которая «клянет воительниц злую долю» и выходит на битву, вооруженная «не копьем смертельным, — нетленной розой». К тому же, в ее руках вместо щита — лира, атрибут не амазонки, но Сафо, готовой «петь роковую Трою». На стыке двух древних мифов рождается новый миф и новый образ: неукротимой воительницы, тихо отводящей от сердца щит, чтобы каплями крови напитать пиерийскую розу, цвет вдохновения и творчества.

Античная «жила», активно разрабатываемая Парнок в «Розах Пиерии», продолжается и в «Лозе» рядом антологических стихотворений, что свидетельствует о непрекращающейся внутренней соотнесенности поэтессы в эти годы с живительным ключом древнего эллинского духа. Взяв на себя роль преемницы Сафо, Парнок претворяет ее образ в свою плоть и кровь. Поэтессе нет нужды больше подражать

---

<sup>1</sup> Архив С. В. Поляковой.

чужому голосу, перепевать чужие мотивы. Приняв Сафо в себя, Парнок обретает в «Лозе» «дар глагола», дар «нарекать имена». Десятая муза, став частью души и судьбы, перестает быть предметом поэзии, переселившись в глубинные пласты сознания. Но след ее все же мелькает в «Лозе» легкой тенью. Над павшим воином стихотворения «Не под женский вопль умирать герою...» поэтесса склоняется «плачущей Музой», десятой Музой, то есть Сафо, зная за собой внутреннее право преемственности. Так из «Роз Пиерии» всходила «Лоза», книга, возвестившая рождение Поэта цветаевской формулы<sup>1</sup>. В сборнике Парнок 1922 года «дар души» получил наконец адекватное выражение в слове, ту неповторимую звуковую тональность, которая есть свойство поэтического голоса.

Но не только через античность душа постигала свои глубины. Интерес к Востоку в широком смысле характеризует крымский период творчества Парнок. В Судаке ею было написано либретто оперы «Алмаст» по мотивам легенды об одном из событий армянской истории XVIII века. К этому же времени, вероятно, относится замысел драматической поэмы, для которой Парнок просит у Волошина сведений о восточном оккультизме, астрологии, мессианских пророчествах и книг, характеризующих Восток начала XIX века<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Равенство дара души и глагола — вот поэт», — писала Марина Цветаева в эссе «Поэт о критике» (*Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 5. С. 282*).

<sup>2</sup> О существовании подобного замысла мы узнаем из письма Е. Герцык к М. Волошину: «Между тем сейчас у меня к Вам новая книжная просьба, т. е. собственно, не у меня, а у Софьи Яковлевны. И не столько просьба о книгах, как о советах и указаниях. Она задумала драматическую поэму из времени начала XIX в. — и вот у нее недостает материалов. Нет ли у Вас какой-нибудь книги, ярко характеризующей *английское общество времен Питттов*? И между прочим о Grummel'e? Помнится, что в «Альционе» московском вышла книжечка о нем, — нет ли у Вас ее? А затем — *Восток*, той же эпохи, т. е. Сирия, борьба арабских племен там и так далее. Это время путешествий на восток Байрона, Ламартина и других. Может быть, Вы могли бы указать что-нибудь хотя бы краткое внешнее, но яркое об этом? И наконец — еще важные сведения, нужные по теме, — восточный (арабский, семитский) оккультизм [специально, нет ли в нем гдн-нибудь *пророгеств* мессианских или каких-либо других?], сведения по *их* астрологии и т. д. <...> Я смело обращаюсь за советом по всем этим областям, т. к. знаю вашу эрудицию в этом. Конечно, мы не надеемся, что вы можете дать сейчас книги, отвечающие на все эти вопросы. Но все же очень прошу — что-нибудь пришлите, а об остальном подумайте при случае и помогите указанием, советом. С большой благодарностью будет принята всякая Ваша помощь» (Сестры Герцык. Письма. М., 2002. С. 544–545).

Библейские сюжеты, осмысление роли еврейства, приобщение к родовым истокам также получили в этот период особое звучание в лирике Парнок. С юных лет смутно чувствуя за плечами тысячелетний опыт души и не умея его объяснить, Парнок связывала свое интуитивное знание с генетической памятью. В письме к Л. Я. Гуревич в 1908 году она писала: «Я чересчур еврейка для того, чтобы творчество у меня могло быть наивным. <...> А между тем случилось так, что я начала серьезно думать о творчестве, почти ничего не читав. Вкус у меня развит в ущерб всему. То, что я должна была бы прочесть, я не могу уже теперь, мне это скушно. Я душевно гораздо старше, чем нужно для начала»<sup>1</sup>. Однако только в крымские годы Парнок впервые обращается всерьез к ветхозаветным темам, создавая такие шедевры, как «Агарь»<sup>2</sup>, «Каин», «Тоска», «В те дни младенческим напевом...».

О месте и значении в мировом историческом процессе богоизбранного народа, как будто выпившего *всю* «Господню первую любовь», Парнок размышляет в стихотворении «Не на хранение до поры...». Израилю, издревле в бескорыстном служении несшему Богу свои дары, в страшные дни современного апокалипсиса, поэт предрекает возвращение былого величия и духовного первенства: «И оттого твой древний свет // Над миром всходит вновь, Израиль, // Что крест над церковью истаял // И в этой церкви Бога нет!» (131).

Тема грядущего царства Израиля звучит в стихотворении на фоне суровых страстных обличений, адресованных официальной христианской церкви: «Вы, пастыри Христовых стад, // Купцы с апостольской осанкой! // Что ваша жертва? Только вклад: // Внесли и вынули из банка!» (131). Такие строки у автора, вдохновенно писавшего в 1916 году: «Мы все пройдем, но устоят Кремль, // И по церквам не отзвучит прокимен» (118), кажутся на первый взгляд несколько неожиданными. Тем не менее отголоски подобных настроений мы встречаем и в другом стихотворении Парнок того же времени («И так же кичились они...»), продолжающем мрачные размышления автора об особой судьбе православной России. И если в 1915 году, несмотря на происходя-

---

<sup>1</sup> Письмо к Л. Я. Гуревич от 22.07.1908 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 9).

<sup>2</sup> Стихотворение «Агарь» высоко оценил М. Волошин, писавший Парнок: «Но где моя любимая „Агарь“? окончена ли она?» (Цит. по: Купченко В. С. Я. Парнок и М. А. Волошин: к истории взаимоотношений. С. 419).

шие мировые катаклизмы, будущее страны виделось поэту в радужных красках «религиозного упоения»: «Порфиру сменит ли на рубище, // Державы крест на крест простой, — // Над странницею многолюбящей // Провижу венчик золотой» (24), — то в наступивших «смутных временах», накануне «полного затмения», даже русская речь, особая гордость поэта, получает горький и уничижительный эпитет: «растленная русская речь». Потрясшие Россию события Парнок сравнивает с вавилонскими днями, когда карой народам за грех гордыни стало смешение языков. Негативные перемены, произошедшие не только в жизни, но и в самом строе русской речи после Октябрьской революции, привели, по мнению автора, к тому, что люди перестали друг друга понимать, и оскверненная русская речь превратилась в «кощунственный звук», «вестницу гибели» и тьмы.

Оба названных текста, по-видимому, относятся к 1922 году, так как входят в рукопись, посланную осенью того же года М. Волошину<sup>1</sup>. На фоне произошедших к тому времени внутренних метаморфоз души настроения, прозвучавшие в рассмотренных стихах, кажутся нам явлением вполне закономерным. Приобщение к древним пластам культуры, пробуждение генетической памяти, выход на иные уровни сознания позволили Парнок преодолеть узкоконфессиональные рамки и обрести знание гораздо более глубокое и сложное, чему, бесспорно, способствовал и круг ее общения тех лет.

Вживание в античные и библейские темы, увлечение Востоком, разработка древних сюжетов открыли перед Парнок новые горизонты. Киммерийская земля обучила ее «тайновидчеству», о котором писала Марина Цветаева: «Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком — всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец»<sup>2</sup>. За годы, проведенные в Крыму, непостижимым чудом интенсивной внутренней работы «окрылился слух» поэта, и «дар тайнослышанья тяжелый» вошел в сердце. Душа, обретшая себя, отныне просит «древнего рокового вина» духа, в котором только и есть «утоленье»: «Не хочу вина молодого, // И не в нем утоленье духу, — // Ты мне древнего дай, рокового, // Что, как страсть, благородное, сухо»

---

<sup>1</sup> Авторизованная машинопись Парнок из архива Волошина (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 155).

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 195.

(83). Будто в подземных глубинах, просыпаются и вскипают в поэте могучие огненные силы. На древнем киммерийском берегу душа обретает о себе сокровенное и страшное знание. «Древний хмель» и «древний пламень» играет в жилах, «как мед столетний кровь густа», и «тайные звуки» снятся поэту в «странных снах».

Таков итог крымского периода в жизни Софии Парнок, завершившегося высочайшим духовным прорывом и творческим взлетом 1922 года. Третий стихотворный сборник автора, «Лоза», вышедший уже в Москве, но пронизанный воздухом древней Сугдеи, стал поворотным моментом в творчестве Парнок, с которого, по существу, она начинается как Поэт.

## Глава II

### «Я ХОЧУ МОЮ ДУШУ В СЛОВАХ ОТРАЗИТЬ...»

*Попытка Петербурга. Литературные скитания*

Санитарный поезд шел на север, мелькали станции и верстовые столбы. Менялся пейзаж. Приближалась долгожданная Москва, засыпанная снегом, с давно не виданными многоэтажными домами, вереницами светящихся окон, городской суетой куда-то бегущих в голубых морозных сумерках улиц: Кузнецкий мост, Арбат, Мясницкая, Поварская, Хлебный, Борисоглебский. Как давно это было: севрские фигурки, чуть золотой фэй, едва уловимый запах французских духов. Должно быть, странно, сладко и нелепо вспоминать, кутаясь в промерзшем вагоне под мерный стук колес в чье-то старое обтрепанное пальто, полумрак старинных гостиных, стройные ряды книг в кожаных переплетах, сияние люстр и счастливые молодые лица тех, других, невозвратных отныне дней...

Новый 1916 год, «последний год старого мира», Парнок встречала в Петрограде, куда приехала в ту зиму вместе с Цветаевой. Это была их последняя совместная поездка накануне разрыва. Хорошо знавшая петербургский литературный мир, печатавшаяся и сотрудничавшая в ряде столичных изданий, Парнок «вывозила в свет» младшую подругу, щедро делясь дружбами и знакомствами. «Над Петербургом стояла вьюга. Именно — стояла: как кружащийся волчок — или кружащийся ребенок — или пожар. Белая сила — уносила»<sup>1</sup>. И был такой мороз. И сани так быстро летели. И в вихре снежинок кружились каналы, дворцы и бальных размеров залы с огромными мраморными каминами и белыми медведями на полу. «И у всех молодых людей проборы — и томики Пушкина в руках, и налакированные ногти, и налакированные головы — как черные зеркала. <...> О, как там любят стихи! Я за

---

<sup>1</sup> *Цветаева М.* Нездешний вечер // *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 281.

всю свою жизнь не сказала столько стихов, сколько там, за две недели. И там совершенно не спят. В 3 ч. ночи звонок по телефону. — „Можно придти?“ — „Конечно, конечно, у нас только собираются“. И так — до утра»<sup>1</sup>, — вспоминала Цветаева свой приезд в Петербург 1916 года. «Из вьюги в залу, из белой пустыни вьюги — в желтую пустыню залы, без промежуточных инстанций подъездов и вводных предложений слуг»<sup>2</sup>.

Одним из петербургских домов, где любили стихи и поэтов и где в ту зиму гостили Парнок и Цветаева, был дом Софьи Исааковны Чацкиной и Якова Львовича Сакера, редакторов толстого петербургского журнала «Северные записки», в котором с 1913 года постоянно работала в качестве литературного критика Парнок. «Как сейчас стоит перед глазами обставленная с артистической небрежностью небольшая одухотворенная квартира редакции. Недалеко от камина — широкая, покрытая персидским ковром тахта, на которой, шурясь от папиросного дыма и становясь от этого похожей на японку, сидит с виду тишайшая, но внутренне горячая Софья Исаковна»<sup>3</sup>, — вспоминал сотрудничавший в «Северных записках» Федор Степун. «Дом „Северных Записок“ был дивный дом: сплошной нездешний вечер. Стены книг, с только по верхам приметными темно-синими дорожками обоев, точно вырезанными из ночного неба, белые медведи на полу, день и ночь камин, и день и ночь стихи, особенно — „ночь“»<sup>4</sup>, — читаем у Марины Цветаевой.

Любопытную портретную зарисовку С. И. Чацкиной оставил в одном из своих писем 1915 года Николай Пунин: «Я обедал у Чацкиной и провел у нее вечер. Она была в белом платье с черным кушаком и в черных лакированных туфлях. Мы обедали вдвоем — впервые испытанное мною ощущение; я никогда еще не обедал у умной женщины без посторонних. Мы говорили о любви и о Стендале. Она увлекается им исключительно, понимает и знает <...>. Сколько в ней ума и как мало темперамента в мыслях! — если бы даже она писала самые умные вещи, я думаю, ее нельзя было бы читать без скуки»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Из письма Цветаевой к М. Кузмину (Цит. по: *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 6. С. 207–208).

<sup>2</sup> *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 281.

<sup>3</sup> *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. СПб., 2000. С. 230–231.

<sup>4</sup> *Цветаева М.* Нездешний вечер // *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 288.

<sup>5</sup> Из письма Н. Пунина к А. Аренс от 9.07.1915 г. (Мир светел любовью. Н. Пунин. Дневники. Письма. М., 2000. С. 92).



Чацкина и Сакер были давними знакомыми Парнок еще по петербургскому периоду ее жизни. Их дом и круг их общения в течение нескольких лет составляли среду «культурного обитания» юной провинциальной барышни, обосновавшейся в Петербурге по возвращении из заграницы. Как вспоминал Федор Степун, «Яков Львович Сакер, курчавый, сутулый публицист-философ, и Софья Исаковна Чацкина, нервная изящная женщина, — были типичными русскими интеллигентами-общественниками, но одновременно и людьми „нового культурного сознания“. <...> Над письменным столом Сакера висел портрет Канта. Душе Софьи Исаковны символическое искусство было ближе народнически-направленческой беллетристики „Русского богатства“»<sup>1</sup>. В их гостеприимной квартире тех лет бывали как известные, так и начинающие поэты, публицисты, философы, музыканты. Редакционные вечера «Северных записок» в 1913–1916 годах собирали шумное пестрое «многоголосье»: «для осуществления своего издательского плана оба редактора искали новых молодых сотрудников, одинаково далеких как от снобистического эстетизма „Аполлона“, так и от культурного варварства идейной интеллигентщины»<sup>2</sup>. В этот петербургский дом, где днем и ночью пылал камин и «милейшая хозяйка» без устали принимала гостей, Парнок попала, будучи еще никому не известным начинающим поэтом.

Вчерашняя выпускница Таганрогской Мариинской гимназии, она приехала в Петербург после года, проведенного за границей, в Женеве. Женевские архивы хранят скудные сведения о пребывании Парнок в Швейцарии: 20 октября 1903 года ею было получено право на проживание в Женеве. В анкете значится адрес: 7, rue de l'Université, Pension Guigon. Архив Женевской консерватории сообщает: с осени 1903-го по весну 1904 года София Парнок проходила обучение по классу фортепиано (второй год обучения). 16 июня 1904 года «mademoiselle Sophie Parnokh» выехала из Женевы в Россию. Вот, пожалуй, и все, что достоверно известно об этом периоде в жизни поэтессы. Воспоминания Л. Г. Плехановой, дочери известного революционера-марксиста, с семьей которого Парнок общалась в Женеве, добавляют несколько

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. С. 229–230.

<sup>2</sup> Там же. С. 230.

ярких штрихов к портрету юной таганрогской барышни, бывавшей в их доме: «Это было давно... Но я живо помню Соню Парнок. Она у нас не жила. Мы жили тогда на rue de Condolle, напротив Университета. Она в двух шагах. Она училась в Консерватории. У меня осталось от нее очень теплое воспоминание. Я любила ее умное, привлекательное лицо, ее живой ум, отсутствие всякой шаблонности, ее сердечность. В моей библиотеке до сих пор сохранилась книга, которую она мне подарила. Книга об Ибсене. Мы тогда увлекались Ибсеном. На первой странице, ее почерком, длинная цитата из Бранда. <...> Я помню, что тогда эти строгие строки меня поразили. Я как-то не ожидала их от нее. <...> Наша встреча длилась не очень долго. Может быть, год. Потом одна из нас покинула Женеву. Но через некоторое время Соня была проездом в Женеве, и мы опять встретились на короткое время. У меня осталось впечатление, что это было тревожное время ее жизни, и я помнила те строки на обложке книги. С этого времени она мне не давала о себе знать. Я слышала, что она пишет стихи, что о ней говорят. Но мне не удалось узнать ничего другого»<sup>1</sup>.

Вернувшись в Россию накануне бурных революционных событий, Парнок осенью 1904 года поступает в Петербургскую консерваторию. «Осень началась хмурая, дождливая»<sup>2</sup>, — вспоминала З. Гиппиус. В воздухе стоял грозный гул митингов и волнений. Газеты сообщали о демонстрациях и террористических актах. Нарастающий рев грядущего будоражил молодые умы, пьянил радостным хмелем свободы и чувством грядущей катастрофы. «Тысячелетняя старушка — карамзинская „История государства российского“ — умирала»<sup>3</sup>. О тех месяцах В. Оболенский вспоминал уже в эмиграции: «Лето 1904 года ознаменовалось событием, которое может считаться отправным этапом революции 1905 года: 15-го июля был убит всемогущий министр внутренних дел фон Плеве. Это был первый случай в истории революционного террора, когда террористический акт повлек за собой не усиление реакции, а, наоборот, ее ослабление. Начался период так называемой общественной „весны“, вскоре сменившийся периодом революционных бурь»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Из письма Л. Г. Плехановой к Т. Л. Никольской (РО РНБ. Ф. 1278. Оп. 2. Ед. хр. 40).

<sup>2</sup> Гиппиус З. Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С. 295.

<sup>3</sup> Чулков Г. Годы странствий. М., 1999. С. 87.

<sup>4</sup> Оболенский В. А. Моя жизнь. Мои современники. С. 263.

Прокатившиеся по Петербургу студенческие волнения не обошли стороной и консерваторию. «С самого начала учебных занятий уже было заметно несколько напряженное настроение, обострившееся к декабрю, но пока еще не имевшее демонстративного характера. Первое заявление о самовольно устроенной учащимися сходке было сделано директором в экстренном заседании Совета 7 февраля 1905 г. Затем волнения, возникшие во всех учебных заведениях, отразились в Консерватории настолько, что пришлось прекратить занятия до 15 марта»<sup>1</sup>. Попытки дирекции продолжить занятия, спровоцированные ею аресты учащихся вызвали резкую отповедь Н. А. Римского-Корсакова в Открытом письме на имя директора консерватории. Старания руководства водворить порядок не привели к желаемым результатам, и директор консерватории А. Р. Бернгард был вынужден подать в отставку. Постановлением дирекции из консерватории были исключены учащиеся, замеченные в «производстве беспорядков». А 21 марта 1905 года великий князь Константин Константинович подписал приказ об исключении Римского-Корсакова из состава профессоров.

Увольнение всемирно известного композитора имело огромный общественный резонанс. Выражая свою солидарность с выдающимся музыкантом, из консерватории уходят А. К. Глазунов, А. К. Лядов, А. Н. Есипова, Ф. М. Блумфельд, А. В. Вержбилович. Консерваторцы устраивают многочисленные митинги в защиту любимых профессоров, пишут протесты. Апогеем весенних революционных событий в Петербурге стала памятная премьера «Каша бессмертного», поставленного 27 марта 1905 года учащимися консерватории под управлением Глазунова. Студенческие волнения продолжались, и дирекция консерватории была вынуждена прекратить занятия до сентября.

И хотя сведений об участии Парнок в студенческих «беспорядках» мы не имеем, почти немислимо представить ее в стороне от происходившего в те месяцы. Тем более что ее ближайшие друзья по консерватории — М. Гнесин, М. Штейнберг, Ю. Вейсберг — были учениками Римского-Корсакова. Независимая и свободолюбивая, с обостренным чувством справедливости и «левыми» демократическими взглядами, Парнок непременно должна была оказаться в гуще событий. Ее друзья

---

<sup>1</sup> Очерк пятидесятилетия деятельности Санкт-Петербургской консерватории. СПб., 1912. С. 122.

принимали активное участие в революционно-демократическом движении и расплачивались карьерой за свои убеждения. Так, Михаил Гнесин в 1905 году был исключен из консерватории за революционную деятельность. Годом ранее за участие в студенческих волнениях В. Волькенштейн, будущий муж Парнок, был отчислен из университета. «Такой блестящий, умный, талантливый, — писала о нем С. И. Чацкина в письме к Л. Я. Гуревич, — такой красавец — в самый разгар деятельности неожиданно вырванный из общества и сосланный в глухую, далекую деревню — но огорчаясь за него, друзья его могут гордиться им, и это должно служить им утешением»<sup>1</sup>.

Отучившись один семестр, 9 апреля 1905 года Парнок забирает из консерватории свои документы. Той же осенью мы вновь застаем ее в Женеве: на сей раз она поступает на юридический факультет Университета<sup>2</sup>. Но и здесь ее учеба не была продолжительной. Весной 1906 года она окончательно возвращается в Россию. Диплома о высшем образовании, несмотря на ряд предпринятых попыток, Парнок так и не получила. В анкете 1930 года в графе об образовании она указывает: «неоконченное высшее (юридический факультет и Консерватория)»<sup>3</sup>.

Импульсивная, увлекающаяся, талантливая, обожающая музыку и поэзию, Парнок по возвращении в Россию с головой окунается в культурную жизнь столицы, посещает литературные салоны, кружки, вечера, много общается и многому учится, проходя свои «жизненные университеты». Среди друзей начинающей поэтессы — композиторы М. Гнесин, Ю. Вейсберг, М. Штейнберг, литераторы Л. Гуревич, А. Чапыгин, В. Волькенштейн.

Петербургский круг общения Парнок во многом определил характер ее раннего творчества, образ мыслей, вкусы и пристрастия. Как пишет первый биограф поэтессы С. В. Полякова, «В. М. Волькенштейн, высокообразованный и приятный человек, литератор и автор более чем посредственных и банальных стихов и пьес, имел в эти годы большое влияние на Парнок. Он направлял ее чтение и был, наравне

---

<sup>1</sup> Из письма С. И. Чацкиной к Л. Я. Гуревич от декабря 1903 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. № 197. Л. 2 об.).

<sup>2</sup> В архиве Женевского университета сохранились сведения о подаче заявления Софией Парнок на юридический факультет 28.10.1905 г.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 1276. Оп. 1. Ед. хр. 16.

с композитором Гнесиным, главным судьей и советчиком в ее литературных делах, с которым Парнок подробно обсуждала в письмах свои новые стихи и послушно следовала его указаниям»<sup>1</sup>. Волькенштейн, в то время уже много печатавшийся и состоявший постоянным сотрудником «Журнала для всех», ввел Парнок в литературные круги и всячески содействовал ее первым шагам в литературе. Не без его помощи в 1906 году состоялся дебют поэтессы в периодике.

Дружба с Волькенштейном не только оказала влияние на эстетические и художественные вкусы начинающей поэтессы, но, кажется, определила на несколько лет и сам стиль ее поэзии. Искренно восхищаясь стихами своего молодого наставника, Парнок во всем, что касается творчества, старается следовать его примеру. Обращаясь к нему с просьбой прислать свои новые вещи, она пишет: «Вы знаете, как мне необходимы настоящие стихи»<sup>2</sup>. Ее собственная поэзия в эти годы, надо признаться, не отличалась ни оригинальностью, ни самобытностью.

Парнок, в силу особенностей своего творческого дарования, начала трудно, почти на ощупь, с чужих слов и образов, с мучительных поисков формы, адекватной собственной внутренней сущности. О поэтах подобного строя души, «поэтах без истории», чистых лириках «с неусыпным ощущением судьбы, то есть себя» писала Марина Цветаева в одном из своих литературных эссе: «Редко кому из чистых лириков сразу даны *те* слова — его слова! Часто от беспомощности они начинают с чужих слов...<...>. Чистые лирики буквально учатся говорить, ибо поэтический язык есть физика их творчества, тело их души, а всякое тело подлежит развитию. И тяжелее всего лирику удастся найти именно свое слово, а вовсе не свое чувство, поскольку его он имеет от рождения»<sup>3</sup>. Именно поиском верного и точного слова более всего обеспокоена Парнок в начале своего творческого пути. Слову, его символической сути, она придает огромное значение, признавая за ним самостоятельную действенную силу: «Слова представляются мне чем-то опасно-ценным, и мне иногда вдруг начинает казаться, что говорить их, не ища, т. е. предварительно не испытав все беспокойства искания

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 10.

<sup>2</sup> Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 69.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 403.

их, грешно»<sup>1</sup>, — пишет Парнок Волькенштейну в 1906 году. Недовольство своим творчеством, характерное для юной Парнок, восходит, вероятно, все к тому же несоответствию слишком общих, пока еще чужих слов и индивидуального образного строя души, данного во всей своей полноте от рождения. Невозможность адекватно «сказать себя», выразить свои мысли и чувства приводят Парнок в отчаяние. «... У меня есть только один момент любви к тому, что я пишу — это, когда я себе воображаю то, что я думаю, написанным. А потом, когда я уже написала, я неудовлетворена, раздражена или, что хуже всего, равнодушна»<sup>2</sup>, — признается Парнок в письме к мэтру и наставнику.

Как отмечает в своей работе С. В. Полякова, «десятилетие между первым выступлением Парнок в печати (1906 год) и выходом в свет первого сборника стихов „Стихотворения“ (1916 год) было годами ученичества. Парнок пишет и печатает много стихов<sup>3</sup> и, как бы в поисках пути, пробует себя в различных литературных жанрах»<sup>4</sup>. Рассказы, повести, детские сказки, оперное либретто, пьеса в стихах и первые опыты в области перевода — таков, помимо стихов, жанровый репертуар начинающего автора. Пестрота и разнообразие литературных форм, к которым обращается Парнок, свидетельствует об интенсивном и упорном поиске своей «лирической плоти», «физики своего творчества».

Стихи Парнок того времени с точки зрения их художественной ценности вряд ли привлекут внимание ценителя русской поэзии. По справедливому замечанию С. В. Поляковой, им свойственна «банальная краснота, банальная ритмика, <...> неумение включать в поэзию личный опыт, тонуший в „плетении словес“»<sup>5</sup>. Иначе говоря, стихи молодой поэтессы ничем не выделялись на общем усредненном фоне сладкозвучных «лирических бряцаний» эпохи. Парнок начинала так без-

---

<sup>1</sup> Из письма к В. М. Волькенштейну от 14.05.1906 г. (Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 13).

<sup>2</sup> Из письма к В. М. Волькенштейну от 9.05.1906 г. (Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 13).

<sup>3</sup> Стихи Парнок печатались в эти годы в «Журнале для всех», «Образовании», «Вестнике Европы», «Новом журнале для всех», «Русской мысли», «Всеобщем ежемесечнике», «Новой жизни», «Северных записках».

<sup>4</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 12.

<sup>5</sup> Там же. С. 68–69.

надежно и беспомощно, что нужно было, вероятно, быть Ходасевичем, чтобы угадать в ее ранней лирике «лица необщее выражение». В некрологе на смерть Парнок Ходасевич вспоминал: «В маленьком поэтическом альманахе, которого уж не помню теперь названия и который вышел в Петербурге летом 1906, а может быть, и 1905 года, среди расхожих, обыкновенных стихов символической поры, отмеченных расплывчатостью мысли и неточностью словаря (я и сам писал тогда именно такие стихи), — вдруг внимание мое остановило небольшое стихотворение, стоящее как-то особняком. В нем отчетливость мысли сочеталась с такой же отчетливой формой, слегка надломленной и парадоксальной, но как нельзя более выразительной. Между бледными подражаниями Бальмонту, Брюсову, Сологубу и недавно появившемуся Блоку пьеска выделялась своеобразием. Теперь я забыл, но тогда она мне запомнилась, так же как имя автора: С. Парнок»<sup>1</sup>.

В приведенном отрывке Ходасевич очень точно подметил одну из характерных черт поэтического дарования Парнок: в эпоху господства литературных лагерей и поэтических направлений она оказалась такой же «одинокой» и «дикой», как он сам или как чуть позднее вошедшая в литературу Цветаева. И дело, очевидно, было не только в принадлежности к поколению, опоздавшему, по словам Ходасевича, «родиться». В случае Парнок «классический» тембр голоса, выпадающий из общей тональности эпохи модерна, — скорее врожденное свойство, в некотором смысле — генетика души, работающая на уровне *под-* или *над*сознания и формирующая систему взглядов и оценок.

Точка зрения Парнок на вопрос о художественных направлениях в искусстве, обозначенная ею в одной из ранних критических статей, свидетельствует о близости ее позиций с позициями современников, остро осознававших условность и ограниченность «узконаправленного подхода» к явлениям культуры и литературы<sup>2</sup>. Проповедуя «прямые пути к неомраченному источнику» классических образцов вместо «кривых» всевозможных литературных направлений, Парнок писала:

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 4. С. 315.

<sup>2</sup> См. об этом: Блок А. О лирике // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 135; Могульский К. О литературной критике // Мочульский К. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 218; Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 369.

«Вехами на дороге теоретического мышления служат, в области литературы, исследователю, так называемые „литературные школы“, знаменующие в истории моменты решительного преобладания тех или иных эстетических воззрений. Но „литературная школа“, как всякая боевая организация, сражающаяся под определенным знаменем, имеет в виду защиту так или иначе занятых позиций, а не сдачу их во имя истины (ибо истина невидима глазам, ослепленным другими светочами)...»<sup>1</sup>

Позиция, занятая критиком в отношении литературных группировок, соответствовала характеру его творческой индивидуальности. Поэзию Софии Парнок современные исследователи склонны рассматривать вне руслу господствовавших в первой четверти XX века художественных направлений<sup>2</sup>. Но, как отмечает С. В. Полякова, Парнок «не была поэтом без родословной: корни ее генеалогического древа начинаются от Каролины Павловой, Баратынского и, прежде всего, Тютчева, поэтов, которые при всей разности присущей им манеры, связаны с ней: тому свидетельство — ссылки на их имена и реминисценции их стихов, рассеянные по сборникам Парнок»<sup>3</sup>. Возводя «классический дух» поэзии Парнок к творчеству трех вышеназванных поэтов и особенно к Тютчеву, исследовательница в то же время настаивает на отсутствии даже в ранних стихах автора каких бы то ни было литературных влияний своего времени. Однако анализ поэтического и критического наследия поэтессы позволяет, на наш взгляд, говорить об уроках символизма, пройденных автором в период ученичества и поразному осмысленных и преломленных в разные периоды творчества. Отголоски поэзии Сологуба, Гиппиус, неожиданно возникающие переклички с Блоком, параллели с Ходасевичем и Цветаевой свидетельствуют о сложной и «многоступенчатой» соотнесенности творчества Парнок с творчеством ее современников.

Сочетание этического императива с эстетической взыскательнос-

---

<sup>1</sup> Полянин А. В поисках пути искусства // Северные записки. 1913. № 5–6.

<sup>2</sup> См. об этом: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 42; Богомолов Н. Поэты вне течений и групп: Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Марина Цветаева и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 т. М., 2000–2001. Т. 2. С. 651.

<sup>3</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 44.



тью, формальная строгость стиха и ориентация на классическую пушкинскую традицию в поэзии, свойственные зрелому творчеству Парнок, дают некоторые основания для постановки вопроса о принадлежности ее к так называемым «неоклассикам». Активное участие поэтессы в литературном содружестве «Лирический круг», декларировавшем возвращение к классической поэзии, как будто дает для этого дополнительные основания. Но расплывчатость данного литературоведческого термина, обозначающего и конкретную литературную группировку начала 1920-х годов, куда входили Н. Захаров-Мэнский, Н. Гиляровская, Н. Минаев, и более широкое постсимволистское движение в поэзии, связанное с именами Б. Садовского, Ю. Верховского, В. Бородаевского, П. Радимова и др., и еще более широкое явление внутренней духовной соотнесенности с пушкинским духом поэзии (сюда, несомненно, относится и поэзия Парнок, и поэзия Ходасевича), вынуждает нас все же отказаться от его употребления.

Литературно-критическая позиция Парнок также не вполне поддается строгой научной классификации. Прежде всего следует отметить, что облик Парнок-критика заметно отличается от облика Парнок-поэта. В нем гораздо явственнее проступает неонародническая «идейная» струя, базирующаяся на критериях «прогрессивности», «гуманизма» и «общественной значимости». Особенно заметно это на примерах ранних статей Парнок, где еще не достигнуто то гармоничное сочетание эстетических и общественных тенденций, которое свойственно зрелой критике поэтессы 1920-х годов. Странным образом «двоящийся» облик поэта и критика может быть отчасти объяснен общей стилистикой Серебряного века, тяготеющей к своеобразной игре и смене масок. Не последнюю роль, определенно, должен был здесь играть и псевдоним. По-видимому, используя его, Парнок отнюдь не задавалась целью скрыть от читателя имя истинного автора опубликованных статей и рецензий. Скорее «Андрей Полянин» позволил материализоваться одному из внутренних «голосов», которых в поэте обычно бывает множество. Подобный же феномен отмечал А. В. Лавров в творчестве З. Гиппиус: «В писательском облике Гиппиус теперь обозначаются две ипостаси, две равнозначные составляющие, — З. Н. Гиппиус и Антон Крайний, подразумевавшие, соответственно, ее индивидуальное и „общественное“ „я“: девичьей фамилией обычно подписаны художественные тексты, псевдонимом — литературно-кри-

тические и философско-публицистические статьи»<sup>1</sup>. Возможно, в творчестве Парнок мы имеем дело с явлением того же порядка.

О своих петербургских впечатлениях Парнок, уже в 1930-е годы, вспоминала в разговоре со Львом Горнунгом, который записал тогда же в дневнике: «Софья Яковлевна начала вспоминать свой приезд в Петербург и знакомство с поэтами, жившими там. В основном это были Александр Блок, Михаил Кузмин, Вячеслав Иванов, Федор Сологуб и Макс<имилиан> Волошин. С последним у нее началась еще тогда большая дружба, которая продолжалась и в Крыму до конца его жизни. Она бывала на „башне“ у Вячеслава Иванова и, кстати, вспомнила, что однажды Вяч<еслав> Иванов читал свои стихи у ее подруги Аделаиды Герцык. Софья Яковлевна сказала, что Ахматова в то время только-только начала появляться в кругу писателей»<sup>2</sup>. Знакомство Парнок с Волошиным действительно относится к петербургскому периоду ее жизни, но «большая дружба» между двумя поэтами, о которой пишет Горнунг, возникла позднее, уже в Крыму. О первом же своем, весьма расплывчатом впечатлении, оставшемся от встречи с молодой поэтессой, Волошин сообщает в письме к матери в 1915 году: «Хотелось бы знать, кто это Парнок. Я ее видел когда-то давно в Петербурге мельком: она тогда бывала всегда именно с Тусей Крандиевской и была с нею, кажется, очень дружна»<sup>3</sup>.

Анна Ахматова, как и Парнок, только начинавшая в те годы выходить в свет, насколько мы можем судить, не произвела на последнюю особого впечатления. Трудно сказать, когда именно произошло знакомство двух поэтесс, но, очевидно, их настоящая встреча состоялась лишь в начале 1920-х годов. Пока же, «галантно введенная» в поэзию Гумилевым и Кузминым, Ахматова, волею судьбы, оказалась для Парнок во «вражеском стане». Статья «Отмеченные имена»<sup>4</sup>, где среди рецензируемых книг оказывается и «Вечер», первый стихотворный сборник будущей «царскосельской музыки», включает в себе отри-

---

<sup>1</sup> Лаеров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 50.

<sup>2</sup> Запись из дневника Л. В. Горнунга от 24.08.1931 г. (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 65).

<sup>3</sup> Купченко В. С. Я. Парнок и М. А. Волошин: к истории взаимоотношений. С. 408.

<sup>4</sup> Полянин А. Отмеченные имена // Северные записки. 1913. № 4.

цательную оценку ахматовского творчества. По мнению строгого и сурового критика, каким был в те годы Андрей Полянин, поэтесса живет «в плену маленькой личной жизни» и потому не может вызывать интереса у любителей истинной поэзии. «В мире Анна Ахматова отгородила себе уголок, столь эгоистически-укромный, <...> что пришельцу в нем душно, тесно, неудобно, а подчас попросту скучно...»<sup>1</sup> В свете резкой критики, обращенной со стороны Парнок к акмеизму и его представителям, характер ранних высказываний Андрея Полянина о поэзии Ахматовой следует скорее отнести на счет «партийных предубеждений» автора.

В этой связи любопытен факт посещения Парнок знаменитой «башни» Вяч. Иванова, о котором упоминает в своем дневнике Л. В. Горнунг. При том «органичном и стойком неприятии символизма», какой обнаруживает в литературной позиции Парнок С. В. Полякова<sup>2</sup>, присутствие поэтессы на знаменитых литературных вечерах в кругу символистов кажется в ее биографии событием несколько неожиданным. Однако дневники ее ближайшего друга и наставника Михаила Гнесина, возможно, проливают свет на интересующий нас вопрос. Не питавший в юности симпатии к символизму, Гнесин в 1906 году, по его собственному признанию, открывает для себя поэзию символистов и становится завсегдатаем литературных вечеров «на башне»: «Уже годом позже (то есть в 1906 году. — Е. Р.) я бывал в кружке Вячеслава Иванова и с восхищением относился ко многому в поэзии символистов. До этого я любил только лишь раннего Бальмонта. Мой друг Владимир Михайлович Волькенштейн, сам — начинающий поэт, дольше меня сопротивлялся чарам новой русской поэтической школы и вследствие этого не питал пристрастия к кружку Вячеслава Иванова»<sup>3</sup>. Очень может быть, что Парнок в эволюции своих взглядов относительно современной поэзии была все же ближе к Гнесину, нежели к Волькенштейну, и вместе с первым посещала литературный салон символистов, где бывали в то время многие известные писатели, художники, артисты, музыканты.

О знаменитых «средах» Вячеслава Иванова, о той атмосфере,

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> См. комментарий С. В. Поляковой в кн.: *Парнок С. Собрание стихотворений*. С. 140.

<sup>3</sup> *Гнесин М.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1961. С. 137.

которая царила в «башне», отчасти дают представление рассказы современников. Михаил Кузмин о своем первом посещении «башни» записал 18 января 1906 года в дневнике: «Поднявшись на лифте в пятый этаж, мы нашли дверь не запертою и прямо против входных дверей длинный стол с людьми вроде трапезы. В комнате со скошенным потолком, в темно-серых полосатых обоях, горели свечи в канделябрах и было уже человек сорок людей»<sup>1</sup>. Сергей Городецкий, часто бывавший на ивановских средах, впоследствии вспоминал: «Большая мансарда с узким окном прямо в звезды. Свечи в канделябрах. <...> Собирались поздно. <...> Спорили бурно и долго. Блестящий подбор сил гарантировал каждой теме многоцветное освещение — но лучами все одного и того же волшебного фонаря мистики. <...> Надо отдать справедливость, что много в этих „средах“ было будоражащего мысль, захватывающего и волнующего <...>. После диспута, к утру, начиналось чтение стихов. Это происходило превосходно. Возбужденность мозга, хотя своеобразный, но все же исключительно высокий интеллект аудитории создавали нужное настроение. Много прекрасных вещей, вошедших в литературу, прозвучали там впервые»<sup>2</sup>. Впервые на «башне» прозвучала и «Незнакомка» Блока. Об этом чтении в своих мемуарах рассказывает К. Чуковский: «Из Башни был выход напологую крышу, и в белую петербургскую ночь мы, художники, поэты, артисты, опьяненные стихами и вином, — а стихами опьянялись тогда, как вином, — вышли под белесое небо, и Блок, медлительный, внешне спокойный, молодой, загорелый (он всегда загорал уже ранней весной), взобрался на большую железную раму, соединявшую провода телефонов, и по нашей неотступной мольбе уже в третий, в четвертый раз прочитал эту бессмертную балладу своим сдержанным, глухим, монотонным, безвольным, трагическим голосом. И мы, впитывая в себя ее гениальную звукопись, уже заранее страдали, что сейчас ее очарование кончится, а нам хотелось, чтобы оно длилось часами, и вдруг, едва только произнес он последнее слово, из Таврического сада, который был тут же, внизу, какой-то воздушной волной донеслось до нас многоголосое соловьиное пение»<sup>3</sup>. Возможно и Софии Парнок,

---

<sup>1</sup> Литературное наследство. Т. 92. С. 151.

<sup>2</sup> Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 331–332.

<sup>3</sup> Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 221.

юной, страстно влюбленной в поэзию и музыку, здесь, «на башне» доводилось слышать Блока. Возможно и ей навсегда запомнился молодой, загорелый, счастливый своим вдохновением поэт, стоящий на фоне петербургского белесого неба. Здесь же, в сводчатой зале, обставленной старинной итальянской мебелью, Парнок могла слышать и знаменитое пение поэта-денди, «петербургского Уайльда» Михаила Кузмина. Костюм элегантного покроя, запах «Астриса», изящная небрежность в манерах, огромные удивительные «византийские глаза». Смугловатые руки легко касаются клавиш. «— Но что же мне играть? Я не помню, я забыл ноты...

Дитя, не тянися весною за розой,  
Розу и летом сорвешь...»<sup>1</sup>

Окруженный знатоками, поет и играет Кузмин, читают стихи знаменитости и начинающие. «Таврический мудрец», в черном сюртуке с черным галстуком, завязанным бантом, «шурясь из-под пенсне и потряхивая золотой гривой, произносит приговоры. Вежливо-убийственные по большей части. Жестокость приговора смягчается только одним — невозможно с ним не согласиться, так он едко-точен. Похвалы, напротив, крайне скупы. Самое легкое одобрение — редкость»<sup>2</sup>.

Об одном из вечеров «на башне» Михаил Гнесин записал в дневнике: «Между прочим, на одной из „сред“ у Вячеслава Иванова я демонстрировал свой „Гимн чуме“. Хотя собрание было, как всегда, очень многочисленное, я не могу сказать, чтобы очень многие меня слушали, да и выслушать-то эту очень сложную вещь <...> не так-то легко. По крайней мере знаменитая „троица“ — Мережковский, Зинаида Гиппиус и Философов — довольно громко разговаривали во время моего исполнения, и я даже слышал невольно как они обсуждали тему предстоящего фельетона. Зато Вяч. Иванов слушал с подлинным воодушевлением»<sup>3</sup>.

Легко представить себе в тот вечер среди благодарных слушателей «Гимна чуме» и Софию Парнок, пришедшую, скажем, поддержать

---

<sup>1</sup> Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 106.

<sup>2</sup> Там же. С. 55.

<sup>3</sup> Гнесин М. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 149–150.

своего друга — молодого композитора. «Троица» парнасских небожителей, спокойно беседовавших под звуки фортепиано, вряд ли могла вызвать в тот момент в молодой поэтессе, больше всего в жизни любившей музыку, добрые чувства и мысли. Но обратила ли Зинаида Гиппиус внимание на юную сероглазую особу с тяжеловатым «лермонтовским» взглядом, бетховенским лбом и слегка надменным поворотом головы, должно быть, время от времени возмущенно поглядывающую в ее сторону? Навела ли в тот или иной вечер хотя бы на мгновение свой острый лорнет, чуть прищулив близорукие глаза? Трудно ответить на этот вопрос. Но мы можем с уверенностью утверждать, что «зеленоглазую наяду», Парнок, как начинающий поэт и литератор, не могла миновать на перепутьях своей литературной судьбы: слишком велик был масштаб личности Гиппиус, ее известность и влияние среди культурной элиты. Так или иначе, Парнок была, безусловно, знакома с поэзией и прозой «декадентской мадонны», признанного мэтра, «дерзкой нарушительницы моральных и бытовых устоев»<sup>1</sup>, эпатировавшей публику своим экстравагантным поведением и потому ставшей «источником всевозможных слухов и легенд, зачастую совсем далеких от реальности»<sup>2</sup>. Как литературный критик, Гиппиус в те годы прочно занимала одну из ведущих позиций в журнальном мире. Ее авторитет в данной области был настолько велик, что не только начинающие литераторы, но и маститые авторы боялись попасть на кончик ее острого и беспощадного пера.

Мнения будущего критика Андрея Полянина о статьях своего знаменитого предшественника — Антона Крайнего (З. Гиппиус) — мы, к сожалению, не знаем. Единственный раз имя Гиппиус Парнок упоминает в 1914 году в статье об Андрее Белом в контексте общего разговора о прозе поэта. «Статистическая любознательность в области истории литературы» привела на тот момент молодого критика к твердому убеждению, сформулированному кратко и весьма категорично: «хорошие прозаики писали дурные стихи, а дурные поэты — хорошую прозу». За подтверждением высказанного тезиса Парнок обращается к творчеству своих известных современников. «Музы В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, З. Гиппиус, С. Городецкого,

---

<sup>1</sup> Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 13.

<sup>2</sup> Там же.

например, щедрые на подарки в области стихотворства, какими подарками порадовали нас в области прозы? Читая прозу этих поэтов, мы готовы защищать положение: „чем лучше поэт, тем хуже его проза“...»<sup>1</sup> Ряд поэтов, в который попадает в данном случае Зинаида Гиппиус, говорит о признании за ней автором поэтического дара и определенного уровня мастерства. По крайней мере, как поэт Гиппиус получает из уст «сурового критика» благожелательную оценку<sup>2</sup>.

Трудно представить, как могли бы сложиться личные отношения столь своеобразных и непредсказуемых натур, как Зинаида Гиппиус и София Парнок, в чем-то схожих и близко соприкасающихся (гораздо ближе, чем это может показаться на первый взгляд), в чем-то — прямо противоположных и бесконечно далеких. Но путь Парнок среди многочисленных «литературных лагерей» был в огромной степени предопределен ее дружбой с В. Волькенштейном, выведившим молодую поэтессу в свет и щедро делившимся своими литературными связями. Судя по всему, именно ему Парнок обязана знакомством с Л. Я. Гуревич, которое, вероятнее всего, состоялось в конце 1907 года или в начале 1908 года и сыграло огромную роль в жизни молодой поэтессы.

Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940), литературный и театральный критик, прозаик, переводчица, дочь известного педагога и историка Я. Г. Гуревича, издательница, владелица и сотрудница (с 1891-го по 1898 год) журнала «Северный вестник», к середине 1900-х годов была широко известна в среде читающей российской интеллигенции. В качестве критика она в каком-то смысле составляла конкуренцию Зинаиде Гиппиус, будучи в литературных кругах того времени фигурой значительной и авторитетной. Имея почти двадцатилетний опыт рабо-

---

<sup>1</sup> Полянин А. «Петербург» // Северные записки. 1914. № 6. С. 141.

<sup>2</sup> О Бальмонте Парнок писала в том же 1914 г.: «Пусть не звучна сейчас муза Бальмонта, — она творила историю поэзии, и лишь два имени будут говорить воображению историка — Пушкин и Бальмонт: ни с чьими именами, кроме этих двух, не ассоциируются периоды в русской поэзии» (Полянин А. [рецензия] Наталия Крандивская. Стихотворения // Северные записки. 1914. № 2. С. 180). Поэзия Городецкого в статье «В поисках пути искусства» также получила достаточно высокую оценку: «...если мы задержались на оценке „нового направления“ (речь идет об акмеистах. — Е. Р.), то причиной тому отнюдь и не интерес, вызываемый именами новых Адамов: все они за исключением С. Городецкого, поэта хоть и талантливого, но ненадежного, — средней величины стихотворцы, не более того» (Северные записки. 1913. № 5–6. С. 229).

ты в различных периодических изданиях, никогда не изменявшая своей «устремленности к моральным постулатам»<sup>1</sup>, она пользовалась неизменным уважением у лучших издателей своего времени, приглашавших ее к сотрудничеству и почитавших за честь публиковать ее работы. На многие годы Гуревич становится для Парнок старшим другом, наставницей и духовным авторитетом.

В сентябре 1907 года Парнок выходит замуж за Владимира Волькенштейна. В силу ряда причин брак между двумя литераторами оказался кратковременным. Объясняя свой уход от Волькенштейна, Парнок писала Л. Я. Гуревич: «Я решила не возвращаться к Владимиру Михайловичу потому, что как для него, так и для меня наше сожителство было вредным, и иначе это и быть не могло. Мы великолепно подходили друг другу и по степени развития душевного и умственного и по художественным вкусам, и именно поэтому не следовало никогда портить наших отношений браком. <...> Неизбежен волевой элемент, а я над собою, и даже рядом с собою, в моей судьбе не могу примирить чужую волю с моей. Эта борьба (в самом широком смысле этого слова, разумеется) отнимала у меня чересчур много сил, чтобы я не отказалась от нее из *самосохранения*. <...> Авторитетность Влад<имира> Мих<айловича> меня подавляла всячески. Мне не нужен умный муж и не нужен муж с призванием, я сама ищу „музы“, роль „музы“ я сыграла отвратительно, со скукой, без всякого вдохновения и пользы, словом провалилась в этой роли. Сама перестала писать и ничего прекрасного Владим<ир> Михайл<ович> при мне не написал. <...> Я не могу любить, если мне нечего делать для человека. Если бы мне нужно было „спасать“ Влад<имира> Мих<айловича>, я бы никогда не ушла, хотя бы это грозило мне тем, что я из себя ничего не сделаю, но от чего же мне было спасти его? Вышел просто „литературный брак“, в котором более сильный пишет, а другой изредка пописывает, самый плохой тип брака. Если бы я осталась с Влад<имиром> Михайл<овичем>, то век пописывала бы, а теперь либо я буду писать, либо совсем не буду писать; этак лучше»<sup>2</sup>.

Творчества и творческой самостоятельности, свободы воли и про-

---

<sup>1</sup> Вольнский А. Запоздавшая друидесса // Минувшее. Исторический альманах. М.: СПб., 1994. № 17. С. 252.

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 2.02.1909 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 17–20).



явления требует от Парнок ее чувство судьбы. «Я никогда, к сожалению, не была предоставлена самой себе, и в этом, может быть, все мое несчастье. Несравненно значительнее и решительнее чувство ответственности перед самим собой, чем чувство ответственности перед кем бы то ни было. Есть минута, когда нужно сосредоточиться, иначе уж никогда не сосредоточишься. Я надеюсь, что я еще не пропустила ее»<sup>1</sup>. Очевидно, мотивами творческих исканий и внутреннего духовного становления был во многом обусловлен уход поэтессы от мужа и отъезд из Петербурга. Выше личного благополучия и жизненной обустроенности Парнок ставит свое поэтическое призвание. Потребность в творческой самореализации оказывается сильнее всех иных чувств, и в начале 1909 года Парнок уезжает в Москву, чтобы, по ее собственному признанию, «начать после краха сызнова в кредит, да еще в кредит не у общественного мнения, а у собственной совести»<sup>2</sup>.

О первых месяцах жизни в Москве Парнок сообщает Гуревич весной 1909 года: «Моя жизнь здесь внутренне мало отличается от петербургской моей жизни. Я только что спокойней как-то стала и нормальнее все-таки, хотя лишних чувств еще очень много, и собою я не бываю довольна. Общества никакого, я мало где бываю, и все меньше и меньше получаю удовольствия от всяких зрелищ. Есть несколько человек, с которыми я встречаюсь, но это общение удовольствия мне не доставляет, потому что сознание полной предоставленности самой себе, которое укрепляется этим общением, скорее тревожит, чем радует меня. В Петербурге я несколько избаловалась, привыкла к тому, чтобы вокруг меня говорили на моем языке; здесь же у меня значительно больше свободного времени. Я работаю больше, чем там, и читаю больше»<sup>3</sup>. В это время Парнок пишет несколько сказок для детей, ряд стихотворений и рассказ, «мало на рассказ похожий»<sup>4</sup>, который сама называет «слабой попыткой в духе Флобэра, по манере»<sup>5</sup>.

По-видимому, уединенная и тихая жизнь, какую Парнок ведет

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 31.07.1908 г. (РГАЛИ. Л. 12 об.).

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 2.02.1909 г. (РГАЛИ. Л. 15 об.).

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 16.03.1909 г. (РГАЛИ. Л. 29 об.–30 об.).

<sup>4</sup> О рассказе или повести «Антон Иванович» Парнок сообщает Гуревич в письмах от 16.02.1909 г. и от 16.03.1909 г.

<sup>5</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 16.03.1909 г. (РГАЛИ. Л. 31 об.).

после отъезда из Петербурга, дает ей возможность сосредоточиться на жизни внутренней, взглянуть на себя со стороны, о многом задуматься и многое переосмыслить. В этот трудный для молодой поэтессы момент человеком, поддерживавшим ее в творческих и жизненных исканиях, стала Л. Я. Гуревич. К ней Парнок обращается за советом, к ее мнению жадно прислушивается, ее похвал и одобрения мечтает заслужить, о ней отзывается с восхищением и любовью.

Письма Парнок к Гуревич этого времени — искренняя и горячая исповедь существа, борющегося с самим собой за собственную душу, ищущего, мучающегося, страдающего и сомневающегося, но все же идущего своими, только ему ведомыми путями духовного роста. И на этих нелегких творческих путях Гуревич становится для Парнок оплотом и надеждой, примером и путеводной звездой, к которой обращены мысли поэтессы: «Для меня совершенно необходимо, чтобы Вы считали меня хорошим человеком; в искусстве я стою на верной почве, а в жизни мне необходима опора, и Ваше отношение ко мне для меня Вы, вероятно, не сознаете, как важно. Моя рассудочность как-то совершенно не мешает полной хаотичности, и нужна путеводная верная точка, постоянная, недвигающаяся, чтобы я из всякого заблуждения видела бы ее неизменно существующей, пусть даже временами она и тяготит меня, необходимо, чтобы было к чему *вернуться*. И то, что Вы — не моя фантазия, а действительный, реальный образ — так для меня ново и прекрасно, что ни разу еще я не могла думать о Вас без восхищенного удивления и нежности самой почтительной»<sup>1</sup>.

Духовный авторитет Гуревич, личности, несомненно, одаренной и незаурядной<sup>2</sup>, оказал огромное влияние на формирование взглядов и литературных приверженностей молодой поэтессы, в судьбе которой на правах старшей коллеги Гуревич принимала живейшее участие. При ее активном содействии и под ее руководством Парнок осуществляла свои первые профессиональные шаги на литературном поприще, в

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 12.04.1909 г. (РГАЛИ. Л. 34–37).

<sup>2</sup> О своем первом впечатлении от встречи с еще совсем юной Любовью Гуревич писал А. Вольнский: «Л. Я. Гуревич остановила на себе мое внимание. Было сразу видно, что это существо замечательное. Она сидела между всеми, творила вместе с кружком нечто общее, а между тем пребывала все время, во всех своих репликах на боевые темы секунды в какой-то своей безмодной вековечной цитадели. <...> Моральный пафос горел в ней особенно ярким огнем» (Вольнский А. Запоздавшая друидесса. С. 249).

частности — в качестве переводчика и литературного редактора<sup>1</sup>. В начале 1910 года Гуревич рекомендует стихи молодой поэтессы П. Б. Струве, возглавлявшему в то время один из авторитетнейших толстых журналов — «Русскую мысль»<sup>2</sup>. Удивленная и обрадованная столь лестным предложением, Парнок не скрывает в письмах своего восторга: «Струве представляется мне доброй феей в очень хорошей сказке. Она вдруг приходит и спрашивает: „Хочешь быть царем?“ и назавтра или даже в тот же миг оказывается, что ты действительно царь»<sup>3</sup>. Стихотворение Парнок «Чья воля дикая над нами колдовала...» было опубликовано в июльской книжке «Русской мысли» за 1911 год.

С именем Гуревич связаны и первые критические выступления Парнок на страницах периодической печати. Летом 1911 года С. И. Чацкина, давняя приятельница и коллега Гуревич, сообщает последней об успешном завершении переговоров, касающихся некоторых кадровых изменений в составе редакции журнала «Всеобщий ежемесячник»<sup>4</sup>, где Чацкина и Я. Л. Сакер предполагали с осени осуществлять руководство. О перспективах издания и планах редакции Я. Сакер писал Гуревич: «Несмотря на некоторые колебания, я все же очень рад этому делу. В том виде, в каком оно существует — газета, иллюстр., научно-популяр. сборники, ежемес. журнал — оно дает широкую возможность для приложения и литературного, и общественного труда»<sup>5</sup>. О предполагаемом характере обновленного журнала Сакер в том же письме сообщает: «...постараемся осуществить задачу: не давая „обывательщины“, создать интеллигентный широко-демократический

---

<sup>1</sup> Парнок была привлечена к коллективной работе по переводу и редактированию «Стихотворений в прозе» Бодлера (*Шарль Бодлэр*. Стихотворения в прозе. Перевод с французского под редакцией Л. Гуревич и С. Парнок. Книгоиздательство «Посев». СПб., 1909).

<sup>2</sup> В мае 1910 г. Парнок пишет П. Б. Струве: «Глубокоуважаемый Петр Бернгардович, по совету Л. Я. Гуревич, я решаюсь предложить Вам мои стихи для „Русской Мысли“. Присылаю пока два. Я буду очень рада, если Вы найдете их подходящими» (РО РНБ. Ф. 753. Ед. хр. 79).

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 31.01.1910 г. (РГАЛИ. Л. 42 об.).

<sup>4</sup> Журнал «Всеобщий ежемесячник» выходил в Петербурге в издательстве «Брокгауз-Ефрон» в качестве бесплатного приложения к «Всеобщей газете» с января 1910 г. по декабрь 1911 г. Официальным издателем журнала был К. П. Кириллов, редактором — П. Н. Рябов.

<sup>5</sup> Из письма Я. Л. Сакера к Л. Я. Гуревич от 28.06.1911 г. (ИРЛИ. 20.073. Л. 1).

орган»<sup>1</sup>. Насколько можно судить по трем вышедшим книжкам, поставленную редакцией задачу во многом удалось осуществить.

Озабоченная поиском произведений и авторов для будущего издания, Чацкина обращается за советом и помощью к Гуревич: «Пожалуйста, дорогая Любовь Яковлевна, записывайте, что Вам будет попадаться в смысле материала, и приходит в голову в смысле сотрудников, и сообщайте мне. Видели ли Вы Софью Яковлевну и не можете ли сообщить мне ее адрес? Я хотела бы написать ей и постараться заинтересовать ее журналом»<sup>2</sup>. Парнок охотно откликнулась на предложение Чацкиной и послала ей несколько своих стихотворений, которые издательница приняла с восторженными похвалами в адрес начинающего автора: «Вчера получены 4 стихотворения для журнала от С<офьи> Як<овлевны>. Вещи истинно поэтические, полные силы. Какой талант! Как бы мне хотелось перетянуть ее в Пг»<sup>3</sup>. Судя по всему, Чацкиной удастся всерьез заинтересовать Парнок журналом и привлечь ее к постоянному сотрудничеству. Во всяком случае, в конце октября 1911 года мы застаем поэтессу уже в Петербурге. Ее возвращение в столицу было в первую очередь связано с работой во «Всеобщем ежемесечнике», где в октябрьском номере за 1911 год она дебютирует в качестве литературного критика со статьей «Несколько слов о современной поэзии»<sup>4</sup>. В этом же номере были опубликованы и три стихотворения поэтессы.

Первая литературно-критическая статья Парнок была посвящена альманаху «Антология», вышедшему в книгоиздательстве «Мусагет» в 1911 году и включавшему в себя «образцы творчества» трех десятков современных поэтов. «Взрывы банальности», которые Парнок отмечает в стихах авторов «новой школы», представляются ей «явлением отнюдь не случайным». «Столь разнородных в своих творческих проявлениях поэтов», как считает критик, объединяет отсутствие «пламени», то есть отсутствие ярких мыслей и ярких чувств, способных

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 2 об.

<sup>2</sup> Из письма С. И. Чацкиной к Л. Я. Гуревич от 19.06.1911 г. (ИРЛИ. 20.144. Л. 1 об.).

<sup>3</sup> Из письма С. И. Чацкиной к Л. Я. Гуревич от 14.08.1911 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 197. Л. 8).

<sup>4</sup> Полянин А. Несколько слов о современной поэзии // Всеобщий ежемесечник. 1911. Октябрь.

вдохнуть жизнь в безупречную, с точки зрения исполнения, форму. В современной поэзии начинающий критик Андрей Полянин обнаруживает опасные тенденции, превращающие стихи в красивое «плетение словес», а их авторов — в «чародеев для легковесных». Среди этих «чародеев» оказываются и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и С. Соловьев, и Вяч. Иванов.

Возможно, в своих суждениях о новой поэзии Парнок проявила излишнюю категоричность и максимализм, свойственный молодости. Но, несмотря на некоторую легковесность заявлений, прозвучавших из уст критика-дебютанта, Парнок, кажется, действительно удалось уловить настроения, витавшие в то время в воздухе. Несколькими годами позже ее старшая коллега, чуткий и тонкий поэт А. Герцык, в одном из частных писем, говоря о Вяч. Иванове, отметила в нем те же «опасные» для поэта симптомы успокоенности и благополучия, разрушающие тонкий «стихотворный нерв»: «Он так мирен, благорасположен ко всем, „приятно“ талантлив, (т. е. не задевая ничто и никого — не революционно) и в семье его все обстоит так благополучно, что напряженное любопытство скоро улеглось. И право, он похож на совсем безвредного и неопасного обывателя. Вам странно? Не знаю, прочно ли это, и не знаю, что у него на душе (мы встречаемся очень внешне), но несомненно, что он сейчас спокоен, доволен — (в смысле удовлетворенного честолюбия), и чужд всякой трагедии»<sup>1</sup>. Именно «чуждость трагедии», очевидно, почувствовала и София Парнок в творчестве поэтов «новой школы». От духовной бесплодности и творческого оскудения попыталась она бесхитростно предостеречь современную ей поэзию. Искренняя и горячая душа молодого критика жаждала «увидеть того прекрасного беспощадного избранника, который войдет в хранилище современной поэзии, как в отчий дом, и возьмет, как свое, все, созданное такой кропотливой, упорной, неблагодарной и столь необходимой работой».

Из писем Парнок к Гуревич и Гнесину осени-зимы 1911 года мы узнаем, что в это время поэтесса много и напряженно работает, ее дни настолько насыщены неотложными журнальными делами, что практически не остается времени на дружеские визиты и светское общение.

---

<sup>1</sup> Из письма А. Герцык к М. Волошину от 18.01.1914 г. (Цит. по: Сестры Герцык. Письма. С. 153).

«Я часто думаю о Вас и очень Вас люблю, — пишет Парнок Гнесину. — Как-то у Шапир я встретила Надежду Товиевну и обещала навестить ее, но до сих пор этого не сделала, в чем себя виню; но теперь я все время так занята, что такая нелюбезность мне простительна. С тех пор, как я приехала из Москвы, я в работе беспрерывно. Мечтаю о том, чтобы порадовать Вас, наконец, чем-нибудь вполне достойным Вашего внимания<sup>1</sup>. Как видите, я еще не потеряла надежды на значительное усовершенствование в моей работе»<sup>2</sup>.

Вероятно, одним из мотивов, побудивших Парнок к переезду в Петербург, была возможность непосредственного общения с Гуревич, к которому поэтесса стремилась все свое пребывание в Москве. Весной 1909 года в одном из писем к своей старшей коллеге и наставнице Парнок признавалась: «Когда я уехала из Петербурга, я ни о чем не жалела, только о том, что я не буду видеть Вас»<sup>3</sup>. Теперь, казалось бы, возвращение в столицу давало шанс на осуществление заветных желаний. Однако встречаются Парнок и Гуревич в эти месяцы гораздо реже, чем можно было бы предположить. И даже их визиты к Чацкиной, из-за загруженности обеих работой, редко совпадают. В октябре 1911 года Парнок занята написанием очередной статьи для «Всеобщего ежемесячника». За советом и помощью начинающий критик по-прежнему обращается к Гуревич: «Милая, дорогая Любовь Яковлевна, я страшно соскучилась по Вас, и все надеялась встретиться с Вами у Софии Исааковны. Но наши посещения не совпали, к прискорбию моему. Теперь я сама очень занята, и буду все время сидеть дома, но мне просто необходимо повидать Вас. Если Вы собираетесь к Софии Исааковне, предупредите меня, дорогая, об этом; я хотя на час заеду к ней, когда Вы будете у нее. Кроме того, что мне необходимо посмотреть на Вас и послушать Ваш голос, я хочу спросить еще у Вас совета касательно моей заметки о Теофиле Готье. У меня явилась мысль параллельно сказать несколько слов о манере творчества Флобера; мне представля-

---

<sup>1</sup> Как мы узнаем из письма Парнок к Гуревич от 1.12.1911 г., в это время Парнок поглощена работой над некоей повестью, следов которой нам, к сожалению, обнаружить не удалось: «София Исааковна говорила Вам о моей повести. Это первая моя большая работа. Вы, конечно, понимаете, как страшно мне за нее. Все мои мысли и все мое время заняты ею» (РГАЛИ. Л. 77).

<sup>2</sup> Из письма к М. Ф. Гнесину 1911 г. (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 614).

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 12.04.1909 г. (РГАЛИ. Л. 35 об.).

ется занимательным контраст между этими двумя художниками»<sup>1</sup>. Статья Парнок о Теофиле Готье была опубликована во «Всеобщем ежемесячнике» в декабре 1911 года<sup>2</sup>.

Французский поэт-романтик, «безукоризненный мастер письма», занимающий «исключительное место в ряду своих соратников», Теофиль Готье представляется взыскательному критику идеальным воплощением творца, образцом для подражания и достойным предметом поклонения. Удивительная беспримерная легкость письма, отличавшая Готье-писателя, становится в статье предметом особого внимания молодой поэтессы. «Символом радости» представляется Парнок «безусильное» творчество поэта-романтика, с божественной непринужденностью гения, творящего совершенное: «Безболезненно рождающаяся, чудесно-вольной поступью шествует творческая мысль его, от рождения уже облаченная в великолепие и роскошь. Для нарядов ее открыты сокровищницы словаря неисчерпаемого и редчайшего, и бессчетные драгоценные ожерелья эпитетов нанизаны для нее колдовскою рукой. Поистине, Теофиля Готье можно назвать королем Эпитета. В романах, новеллах, путешествиях, комедиях, критических статьях, поэмах и на диво отточенном сонете мы чувствуем этот блеск и *тогность*, опьянительную, счастливую точность выражения».

Не случайно именно *тогность* словесного выражения кажется Парнок столь пленительной во французском поэте. Как мы уже отмечали, ее собственная стихотворная муза шла в эти годы тернистыми и многотрудными путями поиска *своих*, точных и единственно верных слов. «Я хочу мою душу в словах отразить, // Я хочу их в глубинах души находить // Яркость их не должна быть случайной»<sup>3</sup>, — писала Парнок в одном из ранних стихотворений. «Беспримерная мука», с которой доставалось слово молодой поэтессе, порой вызывала в душе чувство отчаяния и тоски: «Но бессильно-мятежен исканий порыв // Я найти моих слов не умею». Тем таинственнее и чудеснее должна была казаться Парнок загадка «счастливого письма» Готье.

Во второй петербургский период Парнок особенно сближается с

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 26.10.1911 г. (РГАЛИ. Л. 55).

<sup>2</sup> Полянин А. Теофиль Готье // Всеобщий ежемесячник. 1911. Декабрь.

<sup>3</sup> Стихотворение «Я молчу, потому что боюсь разлюбить...» (Из письма к М. Гнесину от 31.05.1906 г. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 614).

издателями «Всеобщего ежемесячника» С. Чацкиной и Я. Сакером. В их доме поэтесса часто бывает по редакционным делам, захватившим ее с головой. От Чацкиной Парнок узнает теперь новости, касающиеся Гуревич: «От Софии Исааковны я получаю сведения о Вашем здоровье и работе, и благодаря этому не чувствую себя совсем оторванной от Вас, что для меня было бы мучительно»<sup>1</sup>. Парнок по-прежнему стремится к общению с Гуревич, с тем же восторженным вниманием следит за ее статьями, появляющимися в печати. Но обстоятельства складываются таким образом, что в свой второй петербургский период Парнок оказывается по большей части предоставлена самой себе. Гуревич предельно занята работой и потому не имеет возможности уделять много душевного внимания своей воспитаннице. Именно в эти месяцы писательница активизирует свое сотрудничество с журналом «Русская мысль» и планирует издание отдельной книги своих критических статей. Еще летом П. Струве писал Гуревич: «Я лично очень желаю, чтобы Вы писали в „Русской Мысли“ о театре и чтобы Вы, наконец, вообще стали больше писать. За статью об Альбове (я просил Брюсова попросить Вас о ней) очень благодарен: она Вам к тому же весьма удалась. Пишите возможно больше: Вам нужно давать такой совет, других следует удерживать от писания»<sup>2</sup>.

Настойчивые уговоры Струве возымели свое действие, и осенью того же года «Русская мысль» получает от Гуревич две статьи. Первая, «От „быта“ к „стилю“», появилась в ноябрьской книжке журнала, в декабре была опубликована другая — «О посмертных художественных произведениях Толстого». В это же время Струве предлагает Гуревич издать сборник ее критических статей. Судя по всему, у редактора «Русской мысли» были свои далеко идущие планы относительно участия Гуревич в журнале, и статья о Толстом должна была стать лишь прологом к началу нового этапа совместной работы.

Очевидно, напряженный жизненный ритм не располагал Гуревич к частым встречам и беседам, требующим не только времени, но и больших душевных затрат. Отсутствие дружеской опеки и внимания со стороны старшей коллеги, по-видимому, и стало основной причиной тех пессимистических настроений, которые проскальзывают в это

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 26.10.1911 г. (РГАЛИ. Л. 55 об.).

<sup>2</sup> Из письма П. Б. Струве к Л. Я. Гуревич от 26.08.1911 г. (ИРЛИ. 20.097. Л. 58–58 об.).



время в письмах Парнок<sup>1</sup>. Без заботливого участия Гуревич она чувствует себя потерянной и одинокой, лишенной казалось бы самого необходимого в жизни. Единственное, что отвлекает ее от грустных мыслей и не дает впасть в уныние — это продолжающаяся работа в издании Чацкиной и Сакера и планы на будущее, с этой работой связанные. Между тем декабрьский номер «Всеобщего ежемесечника» оказался последним. С нового года журнал перестал существовать. Как личную трагедию восприняла Парнок закрытие издания. За несколько месяцев работы она успела сдружиться и с делом, и с людьми, в нем участвовавшими. К тому же, конец журнала в тот момент означал для Парнок крах всех ее надежд на профессиональную карьеру. Пребывание в Петербурге становилось все более тягостным и, по существу, ничем не оправданным.

Находясь в состоянии, близком к отчаянью, Парнок обращается к Гуревич, как к последнему оплоту, ища у нее поддержки и защиты: «Мне необходимо повидать Вас хотя бы один час, чтобы хоть сколько-нибудь подбодриться. Все события с журналом очень тягостно отозвались на мне, и по отношению моей работы у меня наладилось самое безрадостное настроение. О многом я хотела бы с Вами посоветоваться. Мое уныние меня пугает»<sup>2</sup>. Должно быть, в начале 1912 года Гуревич не имела ни душевных, ни физических сил<sup>3</sup> на то, чтобы удержать импульсивную и эмоциональную Парнок от скоропалительных решений.

В начале 1912 года Парнок возвращается в Москву с твердым убеждением в необходимости для себя серьезной работы. Но ни жизненные обстоятельства, ни состояние здоровья, ни тягостное настроение этому не способствовали. Год 1912-й проходит в жизни и творчестве Парнок под знаком «Музы-Смерти». Вплоть до начала 1913

---

<sup>1</sup> «Сама же я в данное время бездарна до неприличия, и приуныла. Впрочем, сообщать об этом ни к чему: стиль моего письма достаточно красноречиво повествует о моем бессилии» (из письма к Л. Я. Гуревич от 26.10.1911 г. РГАЛИ. Л. 55 об.).

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 2.01.1912 г. (РГАЛИ. Л. 56).

<sup>3</sup> В начале февраля 1912 г. Струве выказывает беспокойство относительно состояния здоровья Гуревич: «Как Вы чувствуете себя *физически*? Помните, что Вам следовало бы летом поехать в санаторию. Можно ли вас навестить в больнице и где можно было бы свидеться с Вами, если не в больнице?» (Из письма П. Б. Струве к Л. Я. Гуревич от 2.02.1912 г. ИРЛИ. 20.097. Л. 50–50 об.).

года мы не имеем о поэтессе практически никаких сведений. Скорее всего, часть времени она провела в родном Таганроге в связи с грустными семейными событиями. Смерть отца, скончавшегося в 1912 году, произвела на нее сильнейшее впечатление, надолго утвердив в душе мрачные пессимистические настроения, отразившиеся в ее творчестве 1912–1914 годов.

О том, какое влияние имело это трагическое событие на формирование мировоззрения и мировосприятия поэтессы тех лет, можно судить по ее письмам к Л. Я. Гуревич января 1913 года: «За время нашей разлуки, почти незаметно для меня, но, очевидно, со строгой постепенностью, переродилось мое сознание, и все, прежде нужное, стало ненужным. Несмотря на то, что я почти никогда не могу поймать себя на *мысли* о смерти отца, я думаю, что сознание основной бесцельности, даже не сознание, а ощущение, вызвано именно этой смертью. С отцом я была очень далека, т. ч. смерть его была для меня не смертью кого-то любимого, а смертью, как таковой. И это зрелище я увидела впервые. Я не понимаю его, и не поняла даже тогда, когда видела весь процесс, но ощущение уничтожения минутами доходит до такой остроты, до такой ясности, что все другие чувства затемняются им»<sup>1</sup>.

Вероятно, во второй половине или в конце 1912 года Парнок вновь приезжает в Петербург. На свой страх и риск она предпринимает ряд походов по редакциям в поисках работы. Об одном из таких походов в новую, только что начавшую выходить петербургскую газету «Русская молва»<sup>2</sup> она позже рассказывает в письме к Гуревич: «Приехав в Петербург, я узнала о „Русской Молве“, и мне захотелось попробовать свои силы в газете, но 2 встречи с Садовским охладили меня. У меня было чувство, что предложить свои услуги Садовскому было бы неделикатно, да и сам он вскользь заметил, что он „очень жаден“ и бóльшую часть работы выполняет сам»<sup>3</sup>. Третья в жизни Парнок «попытка Петербур-

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 4.01.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 57).

<sup>2</sup> Первый номер «Русской молвы» вышел в Петербурге 9.12.1912 г. Издатель и редактор газеты — А. Тыркова (1869–1962), писательница, журналистка. Политическое лицо издания определялось в основном статьями Д. Д. Протопопова и П. Б. Струве. Большое внимание в газете уделялось вопросам литературы и искусства. В ней сотрудничали А. А. Блок, И. А. Бунин, Д. С. Мережковский, Б. К. Зайцев, А. М. Ремизов, Л. Н. Столица, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Верховский, Б. А. Садовской и др. литераторы.

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 4.01.1913 г. (РГАЛИ. Л. 58).

га» закончилась вновь разочарованиями и отъездом, который был на сей раз неодобрительно встречен друзьями, видевшими в этом определенную «духовную легковесность». В письме к Гуревич от 4 января 1913 года Парнок пытается объяснить свое очередное, неожиданное и стремительное, исчезновение: «Мой отъезд из Петербурга — действие гораздо менее легкомысленное, чем мой приезд в Петербург. Едучи туда, я глупо думала, что то, что не приходит *изнутри*, может быть вызвано внешними толчками. Мой отъезд я считаю актом самой элементарной добросовестности. Ю<лия> укоряла меня в истеричности, импрессионизме, в духовной легковесности и т. д. Она не права, — в этом я серьезно убеждена. Мне очень трудно писать обо всем этом и неприятно. Ю<лия> говорила мне: „уезжая Вы расписываетесь в полной своей несостоятельности“; я это сознаю лучше, чем все, и именно это, что я это сознаю, заставляет меня быть решительной, — да, я расписалась в несостоятельности, п. ч. моя гордость мне дороже моего самолюбия»<sup>1</sup>.

Приезд в Петербург Парнок объясняет в письме желанием с помощью «внешних толчков» изменить свое внутреннее душевное состояние. Тяга к подобным «пространственным» переменам была вообще свойственна натуре Парнок. Путешествия и переезды казались ей верным способом к обновлению собственной души. В одном из писем к Гуревич, исполненная самых мрачных настроений и тягостных раздумий о своей жизни, Парнок пишет: «Я мечтаю о большом путешествии, как о средстве к возрождению, но думаю — это самообман»<sup>2</sup>. Отчасти, может быть, этой жаждой к возрождению и надеждой на новую жизнь в новом жизненном пространстве объясняются непредсказуемые, «бурные» и «страстные» метания поэтессы между двумя столицами, вызывавшие недоумение и досаду друзей.

Другой не менее важной причиной столь устойчивого притяжения Парнок к Петербургу, вне всяких сомнений, являлось ее страстное желание быть в непосредственной близости к Гуревич. Чувствуя себя душевно гораздо комфортнее в Москве<sup>3</sup>, поэтесса тем не менее дважды

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 57–57 об.

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 14.03.1911 г. (РГАЛИ. Л. 48).

<sup>3</sup> Еще в 1908 г. Парнок мечтала о Москве и писала Гуревич: «Хорошо было бы, если бы мы с Вами жили в Москве; я о Москве мечтаю давно. Хоть бы просто съездить туда нам вместе» (письмо от 22.07.1908 г. РГАЛИ. Л. 8).

пытается вернуться в Петербург, но каждый раз судьба как будто противится этому решению, и обстоятельства складываются несчастливым образом. В этот приезд Парнок, судя по всему, вновь не удастся достичь желаемого. Встреча, на которую возлагались большие надежды и ожидания, не состоялась. «О том, как на меня подействовала невозможность видеть Вас, я говорить не стану; думаю я теперь часто так: все, что случается, хорошо, п. ч. так должно быть, и чем хуже, тем лучше»<sup>1</sup>, — с горечью признается поэтесса в письме к Гуревич уже из Москвы.

Узнав о неудачном визите Парнок в «Русскую молву», Гуревич, будучи членом редакции<sup>2</sup>, со своей стороны, предпринимает ряд шагов и добивается положительного решения вопроса, о чем и сообщает, с присущим ей тактом, своей подопечной. В счастливых переменах, произошедших в настроении редакции, Парнок без труда узнает заботливую руку старшей коллеги: «...милая Любовь Яковлевна, меня очень удивило, что Садовской „прямо просил“ Вас „убедить“ меня работать в газете. Он знает по разговорам Софии Исааковны, что область критики у меня та же, что у него: в „Северных Записках“ он будет писать на тему, которую я хотела взять. Вероятно, его согласие на мое участие в газете внушено ему Вами. Ну, да это, конечно, не важно»<sup>3</sup>. Вмешательство Гуревич на этот раз вызвало в душе Парнок двойственное чувство. Забота и внимание были по-прежнему приятны, но оказалась задетой профессиональная гордость, что говорит об определенном стремлении к самостоятельности и независимости.

Почти в это же время, с января 1913 года в Петербурге начинает выходить новый литературно-политический журнал «Северные записки» под руководством С. И. Чацкиной и Я. Л. Сакера. Естественно, Парнок оказывается среди активных участников этого издания. В письме от 4 января 1913 года она сообщает Гуревич: «Я предложила Софии Исааковне для „Северн<ых> записок“ тему „Критика критик“ (Ваш сборник и сборник Горнфельда) — о методах критики. Тема, по-моему, превосходная, но кроме Николая Лазаревича<sup>4</sup> мы никого для этой

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 4.01.1913 г. (РГАЛИ. Л. 58 об.).

<sup>2</sup> В «Русской молве» Гуревич возглавляла театральный отдел.

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 4.01.1913 г. (РГАЛИ. Л. 58).

<sup>4</sup> Имеется в виду поэт, писатель, драматург и историк культуры Н. Л. Шапир, сотрудничавший в «Северных записках».

работы не подыскивали. Что Вы думаете по этому поводу?»<sup>1</sup> Новый петербургский журнал, очевидно, привлекал Парнок как широкими творческими возможностями, открывающимися перед молодым литератором, так и прогрессивной демократической платформой, восходящей к идеалам народничества.

Таким образом, в начале 1913 года Парнок начинает одновременно сотрудничать в качестве литературного критика в двух петербургских изданиях: газете «Русская молва» и журнале «Северные записки».

Критическим выступлением, в котором наиболее полно отразилась литературная позиция Парнок «петербургского периода», на наш взгляд, является статья «В поисках пути искусства», опубликованная в журнале «Северные записки»<sup>2</sup>. Данная статья по существу являет собой единственный в литературной критике Парнок пример теоретической статьи. В центре внимания критика оказывается «так называемая» теория «акмеизма» или «адамизма», заявленная незадолго до этого на страницах журнала «Аполлон» Н. Гумилевым и С. Городецким<sup>3</sup>.

В своей критике акмеистической теории Андрей Полянин ссылается на «обстоятельную статью» В. Брюсова, давшего «достойную оценку» манифесту «новых Адамов»<sup>4</sup>. Соглашаясь с основными положениями статьи Брюсова, Парнок придает своим рассуждениям остропублицистический обличительный оттенок.

Как и Брюсов, Парнок считает акмеистическую теорию искусственным, «никак прагматически не обусловленным» построением. Но если присяжный критик «Русской мысли» достаточно сдержан и корректен в своем определении: «Акмеизм <...> — тепличное растение, выращенное, под стеклянным колпаком литературного кружка, несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово»<sup>5</sup>, то Андрей Полянин обидно изошрен и явно раздражен: «„Акмеизм“ или „адамизм“ существует покамест в виде недодуманной и недочувствованной идеи в воображении его изобретателей <...>, в истинно-

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 4.01.1913 г. (РГАЛИ. Л. 58 об).

<sup>2</sup> Полянин А. В поисках пути искусства // Северные записки. 1913. № 5–6.

<sup>3</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм; Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1.

<sup>4</sup> Брюсов В. Новые течения в русской поэзии // Русская мысль. 1913. № 4.

<sup>5</sup> Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. С. 134.

убогих критико-проповеднических опытах Н. Гумилева и С. Городецкого». Обращаясь к программным статьям теоретиков «адамизма», Брюсов отмечает слабость их аналитических построений, признавая все же за ними, как за поэтами, несомненный талант: «Критику надо признать очень слабой. Сергей Городецкий и Николай Гумилев, оба, несомненно, интересные и даровитые поэты, никогда не были хорошими теоретиками»<sup>1</sup>. «Слабая критика» «адамистов» под пером Парнок превращается в «суетливый лепет» «новоявленных мыслителей», которых, главным образом, отличает «непривычка к мышлению». К тому же, как поэты они представляются Андрею Полянину, за исключением С. Городецкого, лишь «средней величины стихотворцами». Вызывающий, несдержанный тон статьи Парнок, доходящий порой до откровенного снобизма, выдает в авторе руку еще неопытного критика, не умеющего найти верную интонацию и избежать эффектных, но поверхностных характеристик и определений.

Начав с критики акмеизма, Парнок переходит далее к разговору о «литературных направлениях» вообще и их отношении к «единому пути искусства». В данной части статьи мы находим у Андрея Полянина явные смысловые и стилистические переключки с более ранней работой Л. Гуревич «От „быта“ к „стилю“», оказавшей, насколько мы можем судить, заметное влияние на образ мыслей и характер литературно-критического подхода молодого автора.

Опубликованная в ноябрьской книжке «Русской мысли» за 1911 год, статья Гуревич была посвящена вопросам теории и практики художественного творчества, в частности — такому сложному и противоречивому явлению русской литературы и культуры, как символизм. В непосредственном отклике Парнок на выступление Гуревич слышится голос внимательного и благодарного читателя: «Вашу статью „От быта к стилю“ я прочла с большою радостью. И в смысле содержания, и в смысле изложения многое в ней для меня пленительно»<sup>2</sup>. Насколько мы можем судить из сопоставления двух текстов, невидимый « плен » мыслей и образов чужого сознания оказался для Парнок прочнее и глубже, чем это может показаться на первый взгляд.

Относительно вопроса о значении различных «эстетических докт-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 135.

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 1.12.1911 г. (РГАЛИ. Л. 76).

рин» в искусстве, мнение Парнок, высказанное в статье, зиждется на твердом убеждении в том, что источник «эстетической мудрости» заключен не в различных художественных теориях, а непосредственно в «бесценных образцах» творческой мысли великих классиков: «...значение деятельности „литературных школ“, в поисках пути искусства, сводится к роли религиозных сект, возводящих то или иное теологическое пристрастие в основу своего вероучения. Ищущий религиозной истины идет мимо сект к великим основателям религий, принесшим миру откровения. И искатель, алчущий эстетической мудрости, отвергнув кривые „литературных направлений“, должен устремлять свой шаг к неомраченному источнику эстетического опыта, к тем бесценным образцам теоретического прозрения, которые оставлены нам великими художниками». Но к тому же «истинному первоисточнику эстетического опыта — к тем показаниям о творческих процессах, к тем указаниям относительно норм художественного творчества, которые оставили нам сами творцы, величайшие из светочей искусства»<sup>1</sup> направляла молодую науку о литературе и Л. Гуревич в статье «От „быта“ к „стилю“».

В своем «классическом» пафосе Парнок почти буквально следует за старшей коллегой, совпадая с ней не только в строе мыслей, но и в отдельных оборотах речи, в самом построении фразы и расстановке акцентов. Так «жаждущий эстетического света» из статьи Гуревич превращается у Парнок в «искателя, алчущего эстетической мудрости», а сам «истинный первоисточник эстетического опыта» — в «неомраченный источник эстетического опыта». И даже удивление Парнок в отношении «счастливой способности к забвению» среди современников звучит вариацией на тему, заданную Гуревич. «В самом деле, даже как-то непонятна становится всеобщая слепота в суждениях об искусстве, когда подумаешь, сколь многое уже было раскрыто и освещено светом гениальной мысли в литературных документах, сохранившихся от наших классиков»<sup>2</sup>, — недоумевает Гуревич в статье, и словно эхо ей вторит Парнок, играя гранями той же мысли: «Поистине, <...> если вдуматься в то, что все это явилось *после Пушкина*, после Пушкина, чей образ есть рассказанная словами сущность искусства, — как не придти в унылое смятение?»

---

<sup>1</sup> Гуревич Л. От «быта» к «стилю» // Русская мысль. 1911. № 11. С. 96.

<sup>2</sup> Там же.

Смелым и несколько неожиданным в рассуждениях Парнок о поисках пути искусства кажется введение богословской образности и богословского словаря. Возможно, сравнивая «литературные школы» с «религиозными сектами», а искателя «эстетической мудрости» — с искателем «религиозной истины», Парнок исходила из личного творческого и духовного опыта и собственного «еретического» пути поэта-искателя. Внутреннее ощущение автора в приведенном высказывании напоминает духовные устремления последователей первохристианства, ратовавших за возрождение христианского учения в чистоте и первозданности. Непосредственное и прямое обращение к Богу, минуя институты церковной власти, представлялось искателям религиозной истины единственно верным и возможным путем духовного восхождения. По-видимому, подобный «прямой» путь был близок натуре самой Парнок, как в духовных, так и в творческих исканиях. Уже в 1920-е годы она признавалась в письме к Е. Герцкык: «Я не умею молиться мученикам, а молюсь прямо Богу»<sup>1</sup>.

В связи с проблемой акмеизма и «литературных школ» Парнок дает в статье беглый ретроспективный обзор смены стилей и направлений в поэзии последнего времени. В поле зрения критика оказываются два художественных течения: реализм и символизм. Реализм как теория искусства представляется Парнок явлением, не заслуживающим особого внимания, маловыразительным «в чудовищной своей наивности». «Любителям природы», видевшим главную задачу искусства в «бездумной добросовестности изображения внешнего мира», Андрей Полянин выносит практически тот же вердикт, который выносит им и Л. Гуревич, определившая «натурализм» как доктрину, «отличающуюся необыкновенной наивностью и не меньшей живучестью». Поиском внутренних оснований «поэтического воздействия» был обусловлен приход символизма, совершившего, как пишет Парнок, «паломничество в мир внутренний, в дух свой».

Прежде чем обратиться непосредственно к рассуждениям поэтессы о «трагических уроках» символизма, следует отметить, что в литературной критике начала 1910-х годов эта тема затрагивалась неоднократно. После программных выступлений Вяч. Иванова и А. Блока, опубли-

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцкык от 13.03.1925 г. (Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5–6. С. 18).



ликованных на страницах журнала «Аполлон» в 1910 году и посвященных осмыслению пройденного символизмом пути, а также поиску возможных выходов из создавшегося кризиса, свои «рецепты» по спасению отечественной словесности в той или иной форме предложили многие известные критики того времени. Среди них была, несомненно, и Л. Гуревич, давшая «идеалистическому направлению» русской литературы в статье «От „быта“ к „стилю“» обстоятельную характеристику. Эта характеристика во многом совпадает с основными положениями статьи Андрея Полянина, касающимися данной «литературной школы».

Одним из главных отличительных принципов символизма Парнок называет принцип «черпания *из себя*». Того же мнения придерживалась и Л. Гуревич. Давая в своей статье определение символизму, она в частности писала: «Символизм как бы обращал зрение художника внутрь себя, — там, внутри, указывал ему искать содержание для своего творчества»<sup>1</sup>. И Парнок, и Гуревич объясняют причину «катастрофы», произошедшей с символизмом, отсутствием «сурового художественного принципа», «эстетическим анархизмом» его последователей. «Никакого определенного эстетического канона у символистов, конечно, не было. Напротив, все они как раз в этой области оказывались искателями, своего рода аргонавтами. Но снаряжаясь в путь, и компаса не взяли они с собой, — никакого руководящего критерия для разграничения художественного от нехудожественного»<sup>2</sup>, — писала Л. Гуревич. По ее представлениям, именно «освобождение себя от каких-либо внутренних норм» привело в символизме к тому, что «„душа“ поэта просто выливалась в искусство все свое „естественное“ содержание»<sup>3</sup>. Тех же оснований придерживается в своей аргументации и Андрей Полянин: «Возведя в принцип черпание *из себя*, символисты упустили из виду: 1) что нет содержания неиссякаемого и что с великой, неустанной заботливостью должно следить за чашей своей, дабы, в один прекрасный день, не найти ее опустевшей; 2) что муть, лежащая на дне, не всегда есть благородный осадок старого вина; 3) что не всякая капля даже переполненного сосуда драгоценна. Символист спустился в себя с сетью, сплетенную не суровым художественным принципом, а рукою

---

<sup>1</sup> Гуревич Л. От «быта» к «стилю» // Русская мысль. 1911. № 11. С. 91.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Там же. С. 93.

самодовольною и неразумною, и вот почему сеть его наполнилась недостойной лова плотвой».

Близкое восприятие «великого заблуждения символизма» мы находим и в одной из глав книги В. Ходасевича «Некрополь»: «Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме „саморазвития“. Он требовал, чтобы это развитие совершалось; но как, во имя чего и в каком направлении — он не предугадывал, предугадывать не хотел, да и не умел. От каждого, вступавшего в орден <...>, требовалось лишь непрерывное горение, движение — безразлично во имя чего. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью — идти как можно быстрее и как можно дальше. Это был единственный, основной догмат»<sup>1</sup>. Отсутствие «сурового художественного принципа», которое ставит Парнок в вину символистам, есть не что иное, как «непрерывное горение» «безразлично во имя чего», обусловившее, по Ходасевичу, неудачу символизма и превратившую историю символизма «в историю разбитых жизней»<sup>2</sup>.

Отсутствие высокого жизненного и творческого критерия привело, по мысли Парнок, представителей символизма к тому, что у них «на переднем плане» «весьма неожиданно» для них самих оказались «чисто литературные задачи»: «Обвинение в культе „чисто литературных задач“ заслужено символистами потому, что всякая форма, не будучи оправдана содержанием, есть не более, как выполнение литературной задачи, и образцами таких, неоправданных содержанием, форм наполнила поэзию лирика символистов».

С. В. Полякова, давая общую оценку литературных взглядов Парнок, утверждала, ссылаясь в частности на статью «В поисках пути искусства»: «Неприятие символизма было у Парнок очень органичным и стойким»<sup>3</sup>. Между тем оснований для столь категоричного вывода ни в литературной критике, ни в эпистолярном наследии поэтессы мы не находим. Напротив, именно представителей символизма, А. Блока и Ф. Сологуба, Парнок выделяет из общего круга так называемых «новых поэтов» в статье 1911 года. Сам же символизм как литературное течение, насколько мы можем судить по статье «В поисках пути

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Конец Ренаты // Ходасевич В. Собр. соч. Т. 4. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> См.: Парнок С. Собрание стихотворений С. 140.

искусства», оказывается в глазах поэтессы явлением, достойным всяческого уважения и внимания. Об этом свидетельствует не только ход мыслей критика, но и тон высказывания, ставший в части, посвященной символизму, более благородным и сдержанным. Трагедия символизма, воспринятая критиком и вызвавшая в душе сочувствие и сопереживание, позволила найти верную тональность: «Приподнявший край занавеса, опущенного над тайной „поэтического воздействия“, и вновь обольстивший литературу мечтою о царстве духа, колыбели творчества, символизм, как теория искусства, достоин всяческого уважения, но несравненно значительнее он для нас тем, что судьбой своею он послужил нам поистине трагическим уроком». Таким образом, для Парнок символизм, в отличие от акмеизма, футуризма и реализма, оказался той единственной литературной и жизненной школой последних лет, которой было дано в своих творческих исканиях приподнять «край занавеса» в святая святых — в царство духа. И «обломки символизма» говорят поэтессе гораздо больше, чем «новые принципы» и «грядущие завоевания» акмеизма и его представителей.

В творческой лаборатории Парнок петербургского периода, пожалуй, именно литературная критика представляет наибольший интерес для исследователя: в ней гораздо отчетливее, нежели в поэзии, проступают индивидуальные черты, определяющие «физиономию» автора и код его личной самоидентификации на данном этапе. Литературно-критическая «закваска», полученная в «школе» Гуревич, стала, как нам представляется, тем основополагающим стержнем художественно-эстетических воззрений Парнок, который во многом определил ее литературную и гражданскую позицию. Парнок, безусловно, сближает с Гуревич принципиальная ориентация на «идейную», учительную традицию русской литературы и русской критики, настойчивое обращение к классике в поисках выхода из литературного тупика современности, наконец, совмещение высокого нравственного пафоса неонароднического толка с идеалистической эстетикой и чуткостью к художественным исканиям эпохи.

Мысль о «растрavляющей совести силе» искусства, в частности его критической отрасли, о ее воспитательном значении лежит в основе литературной позиции и художественных взглядов Парнок данного периода. В одном из писем к Л. Гуревич молодая поэтесса так формулирует свои представления о задачах литературной критики: «...Прочла

Вашу статью о письмах Чехова, статью, для меня, как все Ваши статьи, необычайно близкую по духу и значительную. В ней многое нашла такое, от чего я волнуюсь, что наводит на созерцание себя и на печальное раздумие о своей участи. Я думаю, что лишь над людьми искренно и глубоко *недобросовестными* Ваши статьи не имеют этой *растравливающей* совесть силы. Для меня же и мне подобных они полны воспитательного значения, — вот почему я так высоко ценю Вашу критическую деятельность»<sup>1</sup>.

По справедливому замечанию Е. Б. Коркиной, Парнок-критику было свойственно сочетание «эстетической взыскательности» с «несколько архаическим в ее время этическим императивом»<sup>2</sup>. «Свободной одухотворенной жизни», «подлинного чувства и подлинной мысли», «правдивого изображения» требует Андрей Полянин от художественного произведения. В «духовной инертности», недодуманности и недочувствованности идеи обвиняет критик современную поэзию. Парнок твердо убеждена, что истинное создание искусства дышит и озаряется «подлинным чувством и подлинной мыслью, прошедшими через горнило художественного принципа». Наставляя молодых художников на путь творчества, критик адресует им призыв, исполненный морального пафоса: «искать и выявлять высокие ценности в хаосе своего я, созидать и разрушать во имя созидания же, — непрерывной духовной жизни должен, прежде всего, учиться художник». «Воплощением художественного идеала» для Парнок с первых же ее шагов на литературном поприще становится Пушкин, чей образ, по глубокому убеждению критика, «есть рассказанная словами сущность искусства».

Уже в ранней критике Парнок намечаются определенные тенденции, получившие развитие в ее более поздних статьях и рецензиях. Как показывает анализ творческого наследия поэтессы, ее литературным и художественным взглядам с юности был присущ определенный консерватизм, связанный с внутренней соотнесенностью с классической пушкинской традицией стихосложения. По мысли критика, образ Пушкина, «как совершенное изваяние, воплощая черты художественного идеала, вещает нам о том, к чему должен стремиться созидающий». В этой связи становится понятной непримиримая позиция в

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 19.04.1913 г. (РГАЛИ. Л. 67).

<sup>2</sup> См.: Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5–6. С. 3.

отношении языковых инноваций, которая отчетливо прослеживается в литературной критике Парнок раннего периода. Футуристические эксперименты со словом получают отрицательную оценку поэтессы в статье «Отмеченные имена»<sup>1</sup>. Игоря Северянина, одного из наиболее ярких экспериментаторов, Парнок обвиняет в «нечуткости к духу родного языка». Тем же, кто озабочен «обогащением русской речи», поэтесса предлагала брать пример с Т. Готье, который «взрывая многовековые залежи языка, <...> полными пригоршнями дарил Франции позабытые ею драгоценности». Позиция Парнок по данному вопросу тверда и неизменна на протяжении всего творческого пути. «Деятельность исследователя» для нее неоспоримо значительнее и «плодотворнее прихоти изобретателя».

Легкость пера, разнообразие языковых приемов, остроумие и оригинальность составляют сильную сторону критики Парнок раннего периода. Однако наряду с несомненными литературными достоинствами ее статьи и рецензии этого времени отличает излишняя экспрессивность и риторичность. В демонстративной резкости суждений слышится некоторая легковесность и высокомерие, судя по всему, свойственные не только литературной критике, но и характеру молодого «строптивного» автора.

Независимость во взглядах и оценках при отсутствии личного внутреннего опыта, глубины проникновения и понимания порой оборачивается для начинающего литератора позерством и беспочвенной самоуверенностью. Так, в начале 1909 года, после посещения одного из известнейших литературных кружков начала века, Парнок писала Гуревич: «Была я здесь в Литературно-Художественном Кружке. Ассортимент великолепный — все поэты и философы с тиком. Андрей Белый истеричен и глуп до грации, у Кречетова лоб в 1 сантиметр. Тут же Абрамович (Арский) тоже, из уважения, устроил на лице тик, Бердяев с высунутым языком; на всем печать золотухи и онанизма. Вячеслав Иванов сравнил Блока с Некрасовым, все это было бы смешно, когда бы не было так мерзко!»<sup>2</sup> Насмешливо-саркастический тон высказывания и характер оценок гораздо больше говорят об авторе, нежели о лицах, попавших в поле его зрения. Должны были

---

<sup>1</sup> Полянин А. Отмеченные имена // Северные записки. 1913. № 4.

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 16.02.1909 г. (РГАЛИ. Л. 25).

пройти годы, чтобы к духовному авторитету того же Николая Бердяева Парнок обратилась в трудных жизненных обстоятельствах. Весной 1925 года, опасаясь за жизнь и здоровье близкого человека, она писала Е. Герцык: «Я бы пошла к священнику, но ни одного не знаю, к кому хотелось бы пойти. Если помнишь имя и фамилию, и церковь духовника Николая Александровича<sup>1</sup>, сообщи мне»<sup>2</sup>.

Критический подход Парнок начального периода отличает склонность к обобщающим выводам, не всегда базирующимся на продуманном и глубоком анализе. Разговор о «молодой поэзии», которая «изнывает в бездорожье» и являет собой «бессилие созидающего духа», составляет неотъемлемую часть большинства статей Андрея Полянина 1911–1913 годов. Но подобные рассуждения в это время составляли общее место литературно-критических и аналитических статей, посвященных теории и практике художественного творчества. После известных выступлений Вяч. Иванова и А. Блока о современном состоянии русского символизма, «новый литературный кризис» стал одной из ведущих тем литературной критики. На общем «проблемном» фоне приговор, выносимый Андреем Поляниным всей современной поэзии, представлялся некоторым «превышением полномочий», особенно если учесть, что сам «суровый мэтр» — пока еще автор весьма посредственных стихов. Возможно, в этом несоответствии Парнок-поэта требованиям и критериям Парнок-критика — наиболее уязвимая точка критических выступлений поэтессы данного периода. Критик-стихотворец, попрекающий других тем, с чем не справился еще сам, в глазах читателя теряет право на снисхождение<sup>3</sup>.

Статьи и рецензии Парнок этого времени дают некоторое представление о тогдашних взглядах поэтессы на творческий процесс и принципы художественного творчества. Здесь, как и во многом другом, Парнок вне всяких сомнений испытала влияние литературного авто-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 13.03.1925 г. (De visu. С. 18).

<sup>3</sup> М. Цветаева в эссе «Поэт о критике» утверждала: «Первая обязанность стихотворного критика — не писать самому плохих стихов. По крайней мере — не печатать. <...> Критик, печатающий, сим объявляет: образцово. Посему: единственный поэт, не заслуживающий снисхождения — критик, как единственный подсудимый, не заслуживающий снисхождения — судья. *Сужу только судей*» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 274–275).

ритета Л. Гуревич. В своем восприятии искусства как формы человеческого общения, призванной служить высоким нравственным идеалам духовного просвещения, Андрей Полянин, как и Гуревич, исходит из презумпции «виновности» творца в акте творения. «Автор должен жить в своем творении, как Бог во вселенной — вездесущий и невидимый»<sup>1</sup>. В этом высказывании Флобера, которое приводит Гуревич в своей статье «От „быта“ к „стилю“» заключен один из основополагающих принципов ее художественной эстетики. По убеждению писательницы, «лишь высшим самообладанием художника, победою его духовного начала над анархией душевных влечений и страстей»<sup>2</sup> достигается красота произведения. Художник, подобно Богу, «усилием сознательной организующей воли» достигает воплощения собственного замысла в совершенную форму.

По представлениям Гуревич, предметом искусства оказывается образ, почерпнутый из внешней действительности, пропущенный через внутренний мир авторского «я» и ставший, тем самым, выражением его духовного «содержания». Данная концепция представляется нам в своих главных составляющих гораздо ближе к традиционному рационалистическому восприятию основ художественного творчества, нежели к трансцендентному предстоянию «иным мирам», открывшемуся в мироощущении символистов. Строгий научно-реалистический подход к творческому процессу обусловил и особый «рукотворный» словарь критика. Понятия естественных наук и ремесел писательница переносит на явления культуры. «По законам чудодейственной творческой химии совершается в художнике работа над претворением действительности»<sup>3</sup>. Художники, словно кузнецы, «куют свой стиль и свои души». Благодаря «серьезной умственной дисциплине» и «одухотворенной творческой воле» им удается создание высокохудожественных произведений.

Парнок в своей литературной критике данного периода руководствуется теми же представлениями о сущности творческого процесса. Культ разума, мысли и интеллекта, определивший характер ранней лирики Парнок, лежит в основе ее художественно-эстетических представ-

---

<sup>1</sup> Гуревич Л. От «быта» к «стилю». С. 103.

<sup>2</sup> Там же. С. 102.

<sup>3</sup> Там же. С. 98.

лений. Умение подчинить эмоциональные «пристрастия» «разумной творческой воле», «разумная любовь к образу», с точки зрения Андрея Полянина, составляют неотъемлемую часть истинного художественного дарования. В статье «Несколько слов о современной поэзии», рассуждая о соотносительности формы и содержания, само понятие содержания критик, прежде всего, связывает с «интеллектуальным замыслом». «Чудесно-вольной поступью» в совершенных произведениях Готье «шестьует творческая мысль», воспеванию которой Парнок посвящает отдельный абзац.

В подходе Андрея Полянина к таинству творчества чувствуется та же, что и у Гуревич, «научная жилка», стремление к рациональному объяснению, к четкому выявлению главных составляющих данного феномена. Творческий принцип великого французского романтика Парнок определяет как «созидательный механизм», подчиненный своим, строго выверенным законам. Не случаен в этой связи и «ремесленный» словарь, переходящий из одной статьи в другую. Говоря о значении формы в искусстве, Парнок отмечает, что в поэзии, в отличие от живописи, «готовится не облачение само по себе, а именно для той или иной определенной мысли или чувства; и пусть это облачение сделано царственным, — если оно сшито не по росту, не по осанке, если тело так тщедушно, что теряется в нем, — художественная ценность его незначительна». Полюбившуюся метафору поэта Готье использует и применительно к творчеству Т. Готье. Мысль Готье, «от рождения уже облаченная в великолепие и роскошь», шестьует «вольной поступью», и «для нарядов ее открыты сокровищницы словаря неисчерпаемого».

По прочтении большинства ранних статей Андрея Полянина создается впечатление, что в представлении автора творческий принцип оказывается, подобно делу портного, рукотворным ремеслом, которому можно обучиться, если следовать строго указанным правилам. Чудо творческого преображения как будто исчезает под чересчур пристальным и умозрительным взглядом ученого-критика, пытающегося постичь механизм божественной тайны творчества и овладеть им. «Но откуда же, за что такая божественная, безуспешная легкость письма, столь соблазнительная и коварная для беспечных?» — задается вопросом критик и отвечает словами Готье: «Искусство — это наука, наука очарований и красоты».

Фраза поэта-романтика, выдающая в нем склонность к рациональ-



ному мышлению, как нельзя лучше соответствовала эстетическим представлениям самой Парнок. Для нее, насколько мы можем судить по статьям, в этот период был особенно важен «человеческий», волевой элемент творчества. «Не одной только Божией милостью, но самодержавной человеческой волей, — изучением лексических словарей <...> вот чем встроена эта божественная легкость творчества», — пишет поэтесса, размышляя об особенностях таланта Т. Готье. В идеальном поэте Парнок привлекает абсолютная доминанта его творческой воли, которой подчинен весь процесс творчества. И если французский романтик в глазах поэтессы все же «чародей», то «чары» его — дело его же «чародейских» рук, безусловно владеющих мастерством созидания. Что «должно» и чего «не должно» воплощать в слове, решает сам творец. Истинно великим художником, как полагает Парнок, может считаться только тот художник, который *согласно своей гениальной воле* творит «совершенное». И потому — «прекрасны причуды рифмы, когда поэт владеет этими причудами, а не они им».

Портрет идеального творца, каким он предстает на страницах литературной критики Парнок 1911–1913 годов, претерпит на протяжении последующих лет ряд существенных изменений. Весьма наивные, книжно-рационалистические в своей основе, представления о творчестве и творческом процессе уступят место внутренним откровениям творца, пронесшего сквозь жизнь «священную тяжесть лиры».

Весьма неожиданным фактом творческих и жизненных исканий Парнок является обнаруженная нами на страницах ноябрьской книжки «Русской мысли» за 1913 год рецензия на сборник рассказов С. Холщевникова «Новая крепь», подписанная псевдонимом Парнок «А. Полянин». Эта небольшая и не слишком приметная рецензия — единственный факт присутствия Парнок-критика в издании П. Струве — интересна самим фактом своего появления, так как раскрывает перед нами одну из неизвестных страниц творческой биографии критика.

Обстоятельства, сопутствовавшие появлению данной рецензии, свидетельствуют о предпринятой осенью 1913 года попытке привлечения Софии Парнок в качестве постоянного сотрудника к работе в одном из авторитетнейших «толстых» журналов начала 1910-х годов. Головокружительной карьере молодого, мало кому известного критика были свои причины и свои объяснения. Инициатором приглашения Парнок в издание Струве являлась Л. Я. Гуревич, с начала 1913 года

сменившая В. Я. Брюсова на посту заведующего беллетристическим отделом «Русской мысли».

Переписка Гуревич со Струве, относящаяся к лету 1913 года, свидетельствует об активном поиске новых литературных сил для непосредственного участия в журнале<sup>1</sup>. Вероятно, одним из возможных авторов Гуревич видела и Парнок. О серьезности намерений старшей коллеги можно судить по тому предложению, которое одновременно с публикацией рецензии поступило в адрес начинающего критика от имени редакции. Как следует из отклика Парнок, Гуревич не только предполагала ее постоянное сотрудничество в качестве рецензента, но также рассчитывала поручить ей ведение одного из отделов, что для молодого литератора представлялось весьма и весьма заманчивым.

Складывающаяся столь счастливым образом ситуация, казалось, предвещала осуществление давних надежд Парнок. Естественно, она принимает предложение Гуревич, тем более что оно соответствовало желанию молодого критика обрести наконец постоянную штатную работу в журнале. Далее ситуация неожиданным образом осложнилась. Вслед за предложением «Русской мысли» в начале ноября Парнок получает другое, не менее значимое для нее предложение. Из письма поэтессы к Гуревич узнаем некоторые подробности ноябрьских событий: «Милая Любовь Яковлевна, вчера ночью я сообщила Якову Львовичу и Софии Исааковне о предложении, сделанном мне „Русской Мыслию“, результатом чего был длинный и бурный разговор. Оказывается, что „Северн<ым> Запискам“ желательно было все время иметь меня в качестве постоянного сотрудника, и что не заявляли они об этом исключительно оттого, что не хотели обременять меня работой. Тот отдел, который Вы поручили мне в „Русской Мысли“, необходим в „Северн<ых> Записк<ах>“, и вести его, за неимением друг<их> критиков, София Исааковна и Яков Львович в мечтах, так сказать, предназначали мне. Ввиду того, что вести тот же отдел в двух журналах я не могу, и вопрос был поставлен ребром, я, размыслив, пришла к заключению, что не вправе отказывать „Северн<ым> Запискам“, и несмотря на всю лестность предложения „Русской Мысли“, решила отказаться от него»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. письма П. Б. Струве к Л. Я. Гуревич от 25.06.1913 г. и от 20/7.08.1913 г. (РО ИРЛИ. 20.097).

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 3.11.1913 г. (РГАЛИ. Л. 71–71 об.).

Последовавшие одно за другим предложения «Русской мысли» и «Северных записок» — возглавить критико-библиографический отдел каждого из них — поставили Парнок в начале ноября 1913 года перед проблемой выбора. Несмотря на всю привлекательность, которую, несомненно, представляло для нее приглашение «Русской мысли», все же по ряду причин она остановила свой выбор на «Северных записках». В письме к Гуревич поэтесса писала: «Я уверена, что Вы поймете мотивы, руководившие мною при выборе между „Русской Мыслию“ и „Северными Записками“ и не станете пенять на меня за это. „Русская Мысль“ мне, как и Вам, — чужая; в Северных же Записках мне мила возможность большой созидательной работы. Кроме того, отказывая „Русской Мысли“, в сущности, не Вашей, а *гужой*, я несколько не „обижаю“ Вас, отказывая же Северн<ым> Записк<ам>, — выходит так, что я „обижаю“ Софию Исааковну и Якова Львовича. Эти, выплывшие вчера, соображения вынудили меня на категорическое решение. <...> Жду от Вас на это письмо ответа и очень прошу не сердиться на меня за отказ: по иному я не могу поступить»<sup>1</sup>.

Принятое «категорическое решение» Парнок во многом объясняла возможностью для себя «большой созидательной работы», то есть в конечном итоге, очевидно, — свободой и независимостью, которые предоставлял ей журнал Чацкиной. Начавший выходить с января 1913 года, он являл собой благодатную почву для приложения молодых творческих сил, жаждущих размаха, эксперимента, самореализации. К тому же его издатели, С. И. Чацкина и Я. Л. Сакер, были давними хорошими знакомыми Парнок, относившимися к ней с дружеским участием и симпатией. Обидеть их отказом, бросить в трудный для редакции момент на произвол судьбы казалось Парнок равносильным личному предательству. Благородство души определило выбор в пользу обиженных и нуждающихся, представляющих собой наиболее слабое и уязвимое звено.

Тем не менее вряд ли аргументы, высказанные Парнок в защиту своего решения, могли удовлетворить Гуревич, чьи расхождения с издателями «Северных записок», судя по всему, носили принципиальный характер. «Чужая», по представлениям Парнок, для Гуревич «Русская мысль», в которой, кстати сказать, к этому времени последняя

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 71 об.–72.

занимала один из ведущих постов, захватывала внимание писательницы с каждым днем все больше и больше. Как отмечал С. С. Гречишкин, «ни один печатный орган (кроме „Северного вестника“) не играл в жизни Л. Я. Гуревич такой важной роли, как „Русская мысль“»<sup>1</sup>. Принимая активное участие в литературной политике журнала, во многом определяя его физиономию, Гуревич, естественно, болела за него душой, как за свое кровное дело. Дилемму между «Русской мыслью» и «Северными записками», которая возникла для Гуревич в конце 1912 года, она решила в пользу издания Струве, несмотря на отчаянные уговоры Чацкиной и Сакера, связывавших с Гуревич большинство своих надежд относительно нового издательского предприятия.

Как явствует из переписки, изначально предполагалось, что Гуревич не только войдет в редакцию «Северных записок», но фактически будет осуществлять идейное руководство и определять общую политику нового издания. Возможно, что и сам замысел «Северных записок» возник как совместная идея коллег-единомышленников, мечтавших о своем собственном журнале. Однако позднее Гуревич отошла от проекта, по-видимому, не удовлетворенная как общим ходом дел, так и редакционной политикой издания. Для Чацкиной и Сакера отказ Гуревич от участия в совместном проекте оказался неожиданным и потому болезненным ударом. Огорченный и обескураженный, Сакер писал: «Дорогая Любовь Яковлевна, с очень тяжелым чувством читал я Ваше письмо. Вы знаете, что я Вас очень люблю и глубоко уважаю, а потому получить от Вас такой приговор лично себе, С<офье> И<сааковне>, делу — это самое тяжелое, что можно было бы ожидать. Ночью, по возвращении из типографии, я дал письмо С<офье> И<сааковне>, и до утра мы думали и говорили о нем, о Вас. Если Вы правы — нужно оставить дело, устраниться. Это наше общее решение, которое само собою напрашивалось из всего предыдущего. Дело было задумано именно с целью работать совместно с кругом лиц, в особенности с Вами. Никогда мы в наших планах, предположениях не отделяли Вас от него, Вы всегда в них присутствовали, как нечто необходимое, неразрывно с ними связанное. С<офья> И<сааковна> смотрела

---

<sup>1</sup> Гречишкин С. С. Архив Л. Я. Гуревич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 23.

на себя все время лишь как на Вашу помощницу и скажу Вам, что она не взялась бы за дело, если бы не Вы, не уверенность в Вашем отношении, в том, что ей будет принадлежать главным образом черная работа»<sup>1</sup>.

Все уговоры, просьбы и дипломатические шаги Чацкиной и Сакера не привели ни к чему. Гуревич решительно отказывалась принимать участие в руководстве журналом. Характер ее претензий к редакции «Северных записок» выясняется из более позднего письма Сакера, отвечающего на обвинения писательницы: «Дорогая Любовь Яковлевна, я только что пришел и прочел Ваше письмо к Соф. Ис. Я очень обрадовался ему — я давно ждал суда над собою с Вашей стороны, и, наконец, этот суд наступил. И как ни суровы Вы, но суд все же лучше ожидания его. <...> Я отрицаю, что редакция действовала деспотически, что она не принимала рукописей, отказывала сотрудникам, которые, подходя к направлению журнала, не являлись выразителями *взглядов* редакции. Наоборот, я могу назвать Вам ряд случаев, когда редакция *искала* сотрудников, зная, что они даже только *частью* примыкают к направлению, могу указать на статьи, принятые несмотря на то, что они не вполне соответствовали „духовному настроению“»<sup>2</sup>. Обвинения в деспотизме и «жесткой руке» Сакер относил в основном на свой счет, поскольку именно он определял политическую ориентацию и гражданскую платформу издания.

И даже после того, как от Гуревич был получен недвусмысленный отказ, Чацкина и Сакер не оставляли попыток привлечения писательницы к работе в журнале. Однако до конца существования журнала Гуревич оставалась от него подчеркнута в стороне. Очевидно, ее разногласия с редакцией «Северных записок» носили принципиальный характер, и даже добрые личные отношения не могли изменить ситуации. В дальнейшем, насколько мы можем судить, противоречия между Гуревич и издателями «Северных записок» не только не сгладились, но, наоборот, еще более углубились, что привело в начале 1917 года к отказу от всяческих «деловых» контактов. «Дорогая Любовь Яковлевна, Вы правы — прекратим теперь „деловые“ отношения — надолго ли,

---

<sup>1</sup> Из недатированного письма Я. Л. Сакера к Л. Я. Гуревич (РО ИРЛИ. 20.073. Л. 6–6 об.).

<sup>2</sup> Из письма Я. Л. Сакера к Л. Я. Гуревич от 26.11.1914 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 174. Л. 1).

навсегда ли — не знаю. Ваше желание я исполню»<sup>1</sup>, — читаем в одном из последних писем Сакера к Гуревич.

В этой ситуации решение, принятое Парнок осенью 1913 года, неизбежно должно было повлечь за собой разрыв отношений между нею и ее старшей коллегой. Выбор между «Северными записками» и «Русской мыслью» оказался для Парнок не только выбором в пользу того или иного журнала, но и вопросом сохранения или потери в дальнейшем влияния и руководства, которое на протяжении ряда лет осуществляла по отношению к ней Гуревич. Таким образом, осень 1913 года стала для поэтессы временем принятия серьезных решений, во многом определивших ее дальнейшее становление как литературного критика. Единственное обнаруженное на сегодняшний день выступление Парнок в роли рецензента журнала «Русская мысль» свидетельствует о реально существовавшей для нее на тот момент возможности иных, альтернативных путей в отечественной журналистике. Отказом от сотрудничества с изданием П. Б. Струве, фактически означавшим выход из-под какой бы то ни было опеки, в жизни поэтессы был завершен этап ученичества. Данное ею согласие возглавить один из отделов недавно возникшего петербургского журнала «Северные записки» положило начало новому самостоятельному и плодотворному периоду ее творческой биографии.

---

<sup>1</sup> Из письма Я. Л. Сакера к Л. Я. Гуревич от 15.01.1917 г. (РГАЛИ. Л. 3).

### Глава III

## «НЕЗНАКОМКА С ЧЕЛОМ БЕТХОВЕНА...»

*София Парнок и Марина Цветаева.*

*Два мифа — две судьбы*

«Ни одного крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул и не вырос голос — нет»<sup>1</sup>, — утверждала Марина Цветаева в одном из своих литературных эссе 1930-х годов. В полной мере эти слова могут быть отнесены к творческой биографии Софии Парнок: зимой 1921 года она возвращалась в Москву не автором третьеразрядных, хотя и добротных стихотворений, а будущим автором «Лозы» и веденеевских циклов. Впрочем, для читающего большинства она по-прежнему оставалась поэтом одной, довольно скромной по своим художественным достоинствам книжечки, вышедшей в 1916 году. Благоуханнейшим оазисом глядели со страниц «Стихотворений» сквозь полынью грозного шестилетия любовные «бури» и «пожары» мирных дней. Все теперь стало далеким прошлым: тишь старинной усадьбы и «благодный» Сан-Марко, широкий фетр и белые перья, и наивный восторженный лепет о хозяине «будущих расцветов», чей приход спустя пару лет обернулся кровавым бунтом и «мистически тупыми» лицами российской глубинки...

С точки зрения внутренней самореализации, первый поэтический сборник Парнок, состоявший в основном из текстов 1914–1915 годов, несомненно, представлял собой «значительную ступень вверх» по сравнению с более ранними произведениями автора. Как справедливо отмечала С. В. Полякова, «между стихотворениями 1905–1912 годов и лучшими вещами из <стихотворений> пролегает пропасть; трудно поверить, что их писал один и тот же поэт»<sup>2</sup>. В ряде текстов, представ-

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Поэт и время // Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 338.

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 71.

ленных на страницах книги, уже угадывается будущая Парнок с ее разговорной интонацией, точностью эпитета, прозаической простотой дикции, особым искусством видения. Однако, по тонкому замечанию исследовательницы, несмотря на проступающие сквозь толщу «хорового поэтического начала» черты личного творчества, сборник «в большинстве своих стихотворений все же несамостоятелен и оказывается повторением коллективного опыта»<sup>1</sup>, в котором доминирует «сплав ставших привычными поэтических представлений, навыков, интонаций, уже не являющихся ничьим личным достоянием»<sup>2</sup>.

В «Стихотворениях» мы застаем Парнок в период ломки ее поэтического голоса. Трудно и неровно идет процесс высвобождения лирического «я» из чужеродного плена. Как все переходное и зыбкое стихи Парнок тех лет шероховаты благословенной шероховатостью роста: приглаженное под общую гребенку поле вдруг затопорщилось новыми, сильными всходами, строка зазвенела, и слово обрело необходимую упругость. Очевидные перемены в стилистике поэтического мира Парнок на рубеже 1914–1915 годов были вызваны, насколько мы можем судить, внутренними причинами мировоззренческого характера. Религиозные мотивы, зазвучавшие в лирике поэтессы со времени заграничного путешествия весной 1914 года, потребовали иного тембра, иных образно-лексических средств выразительности. Чудо духовного преображения, ставшее одной из центральных тем поэзии Парнок предреволюционного периода, лейтмотивом проходит в текстах сборника 1916 года, составляя его эмоционально-смысловой контекст.

Одним из основополагающих моментов духовной биографии Парнок, повлиявшим на всю ее дальнейшую судьбу, несомненно, является ее переход в православие. Еврейка по крови и вероисповеданию<sup>3</sup>, она приняла крещение, судя по всему, где-то между 1907 и 1914 годами. Комментируя это событие, С. В. Полякова, в частности, писала: «Что послужило поводом для столь решительного шага, который Парнок сочла необходимым легитимировать обрядом, неизвестно, но как по-

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 71.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Брак Парнок с В. М. Волькенштейном в сентябре 1907 года был совершен по еврейскому обряду.



казывают ее послереволюционное творчество и переписка, в которых сквозит несколько, может быть, даже подчеркнутое исповедание православия, когда это могло только повредить, Парнок крестилась по велению сердца»<sup>1</sup>. Об этом же свидетельствуют и поэтические тексты 1914–1915 годов, пронизанные чувством религиозного восторга и христианской просветленности. Достаточно назвать такие стихотворения, как «Словно дни мои первоначальные...» (2), «С пустынь доносятся...» (3), «Голубыми туманами с гор на озера плывут вечера...» (8), «Как светел сегодня свет!» (11), где мотив религиозного преображения и радостного приятия божьего мира, пронизанного лучами вселенской любви, свидетельствует о перевороте мировоззренческого характера в образно-стилистической структуре поэтического мира автора.

По странному, неисповедимому закону судьбы католический собор далекой Италии, «благостный Сан-Марко», однажды представший в лучах заходящего солнца, приводит поэта в состояние, близкое к религиозному экстазу:

Пять куполов твоих — как волны...  
Их плавной силой поднята,  
Душа моя, как кубок полный,  
До края Богом налита. (7)

Стихотворение «Я не люблю церквей, где зодчий...», являющее собой пример лирики «философски-медитативного ряда», дает некоторое представление об особенностях мировоззрения Парнок середины 1910-х годов. Очевидно, что идеи и настроения, питающие ее творческое сознание тех лет, в основе своей восходят к церковно-православной традиции. Парнок периода «религиозного упоения» целиком находится под влиянием ортодоксальных представлений о мире и Боге. С горячностью неопита она воплощает в своей поэзии идею вселенского соборного начала в противовес автономии отдельного человеческого сознания. Так, красота Миланского собора с его феодальной мятежностью становится для поэта символом западного индивидуалистического мировосприятия, в котором мотив человеческого дерзновения нарушает предвечную божественную гармонию:

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 21.

Я не люблю церквей, где зодчий  
Слышнее Бога говорит,  
Где гений в споре с волей Отчей,  
В ней не затерян, с ней не слит,

Где человеческий дух тщеславный  
Как бы возносится над ней, —  
Мне византийский купол плавный  
Колочей готики родней. (7)

Эстетическое переживание, послужившее поводом к стихотворению, осмысляется автором в религиозно-философском ключе. При этом тонкое сопоставление особенностей византийской и готической архитектуры определенно несет на себе отпечаток неославянофильских тенденций, характерных для времени и эпохи. С возобновлением в начале 1910-х годов старинного спора о путях отечественной культуры особое значение приобрел вопрос о духовно-эстетических основах религиозного искусства Запада и Востока. Принципиальное различие художественных стилей осмыслялось в ряде работ этого времени на религиозно-философском уровне. Близкую к размышлениям Парнок онтологическую архитектуру православного и католического сознания находим в книге Н. Бердяева, активного сторонника русского духовного ренессанса: «Для католического Запада Христос объект, Он вне человеческой души, Он предмет устремленности, объект влюбленности и подражания. Поэтому католический религиозный опыт есть вытягивание человека ввысь, к Богу. Католическая душа — готична. <...> В католическом храме, как и в душе католической, есть холод, — точно сам Бог не сходит в храм и в душу. И душа страстно, томительно рвется вверх, к своему объекту, к предмету любви»<sup>1</sup>.

Вписанные в общее русло русского религиозного ренессанса, поэтические размышления Парнок о преимуществах византийской архитектуры и восточнохристианского мистического опыта представляют весьма симптоматичное явление в отечественной культуре Серебряного века. Славянофильские идеи, критика Запада и противопоставление Западу России с ее всемирной теократической миссией были чрезвы-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. Смысл творчества. Paris, 1985. С. 343.

чайно популярны в эпоху нового сближения культурного сознания с Церковью. В этом смысле стихотворение Парнок «Люблю тебя в твоём просторе я...» лишь повторяет на уровне школьных прописей откровения русской религиозной мысли времен Хомякова и Тютчева: «Пусть у Европы есть история, — // Но у России: житие» (24). Накануне одной из самых страшных российских катастроф, в разгар войны и смуты, Парнок с эсхатологическим оптимизмом смотрит в будущее. За гранью времен Россия видится ей осуществленным идеалом соборного сознания и святости:

Порфиру сменит ли на рубище,  
Державы крест на крест простой, —  
Над странницею многолюбящей  
Провижу венчик золотой. (24)

Не только поэзия, но и литературная критика Парнок этого времени испытала на себе влияние славянофильских идей. В рецензии Андрея Полянина на книгу Ремизова «Весеннее порошье» размышления о судьбе России становятся композиционной и смысловой «сердцевиной» текста: «Необъятность ли русской земли тому причиной, — в России более, чем где-либо, тоскуют о том, как „вынести простор безкончинный“, и не только в яростные года событий, а в мирные периоды истории, чувствуешь, что Россия страна с грозной судьбою и надобно, чтобы она была покрыта „покровом надежным“»<sup>1</sup>. Книга Ремизова привлекает Парнок «вдохновенными и вещими словами о России», в которых слышится уверенность «зрячего сердца»: «не погибнет русский народ», «страстной огонек» веры сохранит его в страшные для России годы. Критик, как и автор, полагает: «Спасов Страстной огонек сохранит душу и родимое имя России»<sup>2</sup>.

Как отмечала С. В. Полякова, важным событием в формировании мировоззрения Парнок тех лет была германская война, способствовавшая развитию пацифистских и патриотических настроений поэтессы. «Пацифизм Парнок имел религиозно-христианскую окраску (война

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Алексей Ремизов. Весеннее порошье // Северные записки. 1915. № 7–8. С. 262.

<sup>2</sup> Там же. С. 263.

понималась ею как нарушение заповеди „не убий“), а патриотизм вытекал из славянофильской веры в особый путь России»<sup>1</sup>. Обличая нечеловеческое братоубийственное начало кровавой усобицы, Парнок в ряде стихотворений своего первого сборника прибегает к историческим и библейским сопоставлениям, вносящим в гражданскую лирику эсхатологический оттенок. Спираль времен, сжатая до палимпсеста, теряет свойство линейности, и в игру вступают иные законы построения пространства:

Как встарь, смешение наречий, —  
Библейский возвратился век,  
И поднял взгляд нечеловечий  
На человека человек. (21)

Не случайно в одном из стихотворений о войне всплывают древнерусские реалии, и будущий летописец грозных дней получает имя «нового Пимена». Стилизуя рассказ о современных событиях под седую старину, Парнок остается верна своим славянофильским настроениям. Будущее России в эти годы видится ей в патриархально-православных тонах: «Мы все пройдем, но устоят Кремль, // И по церквам не отзвучит прокимен» (118). Своеобразным религиозным народничеством веет от строк, рисующих крестьянскую, почти лубочную, идиллию завтрашнего дня: «На небе зарево пылающих окраин. // На легкую шинель сменяя свой тулуп, // Идет, кто сердцем щедр и мудро в речи скуп — // Расцветов будущих задумчивый хозяин» (22). Но очень скоро «задумчивый хозяин» «будущих расцветов» вступил в свои реальные права, и приход его Парнок встретила отнюдь не столь романтически восторженно. «В деревне сейчас жутковато: что ни день приходят крестьяне с новыми требованиями; лица у них мистически тупые, и с каждым днем мне понятней изречение: „чем больше я вижу людей, тем больше я люблю собак“»<sup>2</sup>, — писала она летом 1917 года Максимилиану Волошину. Жизнь вносила свои коррективы. Менялся мир. Росла душа. И все реже в котловинах небытия лукавил слух.

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 19.

<sup>2</sup> Из письма С. Парнок к М. Волошину от 20.06.1917 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931).

Одним из важнейших событий предреволюционных лет в жизни и творчестве Парнок стало знакомство с Мариной Цветаевой. Ее образом навеяны лучшие лирические строки «Стихотворений». И хотя в сборнике среди посвящений имя Цветаевой не значится, он обращен к ней самым фактом своего появления. В тесном переплетении дней, строк, любовных безумств, московских вьюг и петербургских метелей рождался его замысел. Они были молоды. И жизнь, как сумасшедший капитан, рвалась к «буревым побережьям» еще никем не виданной Любви...

На сегодняшний день история взаимоотношений двух известных женщин-поэтов не нуждается в особом представлении. Благодаря работам С. В. Поляковой, опубликованным в конце 1970-х — начале 1980-х годов, этот эпизод цветаевской биографии вошел в научную литературу и получил достаточно широкий спектр оценок, толкований, интерпретаций. Тему Цветаева — Парнок в разные годы затрагивали такие биографы и исследователи творчества М. Цветаевой, как С. Карлинский, А. Саакянц, В. Швейцер, М. Разумовская, И. Кудрова, А. Павловский, С. Ельницкая, Л. Фейлер, И. Шевеленко, Дж. Таубман. И все же книга Поляковой «Незакатные оны дни»<sup>1</sup> остается в своем роде непревзойденным бестселлером, к которому на протяжении вот уже двадцати лет обращаются все так или иначе затронутые данной темой. Без ссылок на эту работу в наши дни не обходится ни одна научная биография Цветаевой. Предложенная исследовательницей оригинальная, глубокая, местами спорная интерпретация поэтического материала и его жизненного контекста положила начало острой полемике.

Предварительный итог многолетней дискуссии, развернувшейся в цветаеведении вокруг сюжета Цветаева — Парнок, был недавно подведен М. Духаниной в ее статье «Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении»<sup>2</sup>. Характеризуя в целом работы, посвященные данному вопросу, и особо отмечая труды

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. Ann Arbor: Ardis, 1983.

<sup>2</sup> Духанина М. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 года). Сборник докладов. М., 2001.

Поляковой, исследовательница приходит к заключению о существовании двух условных направлений в разработке мифологемы Цветаева — Парнок: «...представители первого направления в принципе хотели бы, чтобы такого прецедента, как отношения с Парнок, вообще не было в биографии Цветаевой, а представители второго, напротив, искренне полагают, что только Парнок владела сердцем и умом Цветаевой до конца ее дней»<sup>1</sup>. Иными словами, по мнению автора, критерием подхода в обоих случаях оказывается не «спокойная и беспристрастная объективность»<sup>2</sup>, а целый комплекс внутренних мировоззренческих проблем, не позволяющий порой исследователям выйти за рамки собственных представлений и вкусов.

Столь резкое и непримиримое размежевание в научном стане вызвано, на наш взгляд, причинами от науки далекими: копыя скрещиваются в благородной «жажде мщенья» за ту или иную героиню. В любовном «поединке» давно минувших лет исследователь чаще всего оказывается третьим роковым элементом. Слишком тонка и непрочна нить между двумя мирами, слишком трудно составляется мозаика чужих жизней. Единственный верный, как нам кажется, в данном случае путь предложила сама Цветаева, выявив однажды механизм приближения к вечной «тайне двух»: «Мать ошиблась. Я не в Онегина влюбилась, а в Онегина и Татьяну (и, может быть, в Татьяну немножко больше), в них обоих вместе, в любовь. И ни одной своей вещи я потом не писала, не влюбившись одновременно в двух (в нее — немножко больше), не в них двух, а в их любовь. В любовь»<sup>3</sup>. Очевидно, только так, «влюбившись одновременно в двух», в их встречу и любовь, возможно шаг за шагом пройти эту непростую историю, таящую в себе отголоски одной из глубинных тайн мироздания.

Биографическая канва взаимоотношений Парнок и Цветаевой достаточно подробно изложена в книге С. Поляковой. Ряд материалов позднее был введен в оборот Д. Бургин. Любопытные наблюдения, касающиеся данной темы, встречаются в работах М. Духаниной, А. Саакянц, И. Шевеленко. Разбирая поэтические тексты, исследователи в той или иной степени восстанавливают картину реальных событий,

---

<sup>1</sup> Духанина М. Указ. соч. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. С. 193.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 71.

реконструируют атмосферу и психологические мотивы, запечатленные в стихах, анализируют авторский стиль и поэтическую манеру. Гораздо меньше внимания в научной литературе уделялось до сих пор мифопоэтической интерпретации цикла «Подруга» и стихов Парнок, обращенных к Цветаевой. Между тем подобный подход представляется нам гораздо более органичным самой природе поэтического творчества, поскольку он позволяет максимально приблизиться к сути, не разрывая живую ткань творческого воплощения. Думается, этот принцип подхода к поэзии имела в виду Цветаева в эссе «Поэт о критике», когда выдвигала перед исследователем задачу «истолковать сон поэта». Это мы, в меру своих возможностей, и попытаемся осуществить.

Каков бы ни был в конечном итоге «приговор» исследователей и читающей публики, несомненно одно: в судьбе обоих поэтов эта встреча стала роковой, если в понятие «рок» включать реализацию некоторых врожденных мифов и архетипов, которые каждая несла в себе. Миф «души Амазонки», притягивавший Цветаеву с детства, в заснеженной Москве 1914 года нашел свое воплощение в образе трагической незнакомки стихотворного цикла «Подруга».

Первое цветаевское стихотворение, обращенное к Парнок, датировано 16 октября 1914 года. Примерно к этому же времени большинство исследователей относят и знакомство двух поэтов. Тем ошеломительнее эмоциональный накал стихотворения, открывающего цикл. Кажется, что роман начинается «прямо со середины». «Сквозь бездну двух или трех дней», без малейшей экспозиции читатель попадает в эпицентр любовного сюжета, где все столь неожиданно, прекрасно и головокружительно, что кажется сном. «Ироническую прелесть» совершившейся подмены Цветаева принимает без тени робости или смущения. Она вступает в неизведанную сферу чувств так же легко и непреложно, как в сон или мир детских грез, откуда заимствуется образный арсенал и романтическая символика стихотворения:

Вы счастливы? — Не скажете! — Едва ли!  
И лучше, — пусть!  
Вы слишком многих, мнится, целовали.  
Отсюда — грусть.

Всех героинь шекспировских трагедий  
Я вижу в Вас.  
Вас, юная трагическая лэди,  
Никто не спас.

Вы так устали повторять любовный  
Речитатив.  
Чугунный обод на руке бескровной —  
Красноречив.

Я Вас люблю! — Как грозовая туча  
Над Вами — грех!  
За то, что Вы язвительны, и жгучи,  
И лучше всех.

За то, что мы, что наши жизни — разные  
Во тьме дорог,  
За Ваши вдохновенные соблазны  
И темный рок,

За то, что Вам, мой демон крутолобий,  
Скажу прости,  
За то, что Вас — хоть разорвись над гробом! —  
Уж не спасти.

За эту дрожь, за то, что — неужели  
Мне снится сон? —  
За эту ироническую прелесть,  
Что Вы — не он. (41)<sup>1</sup>

В «юной трагической лэди», которую «никто не спас», без труда угадываются и «Дама с камелиями», и «светло-надменная княжна» Джаваха, и таинственная незнакомка из раннего цветаевского стихотворения «Вокзальный силуэт». Всех героинь своего «детского Шекспира»<sup>2</sup>, «и крест, и шелк, и каски» своих врожденных упований Цветаева мгновенно узнает в облике подруги, как узнала когда-то среди

---

<sup>1</sup>Здесь и далее стихи Цветаевой цитируются по: *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990, с указанием порядкового номера.

<sup>2</sup>*Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 405.



гипсовых слепков с античной скульптуры *свою* Амазонку: «И — вот она! Вот — отброшенная к плечу голова, скрученные мукой брови, не рот, а — крик. Живое лицо меж всех этих бездушных красот! Кто она? — Не знаю. Знаю одно — *моя!*»<sup>1</sup> И словно эхом к этим полудетским воспоминаниям звучат стихи «Подруги»:

Сердце сразу сказало: «Милая!»  
Всё тебе — наугад — простила я,  
Ничего не зная — даже имени!  
О любви меня, о любви меня! (49)

Объясняя выбор, сделанный ею на складе гипсовых слепков, Цветаева вспоминает в автобиографической новелле «Шарлоттенбург», что тогда хотелось «чего-то очень *своего*, не выбранного, а полюбленного с первого взгляда, *преднагертанного*»<sup>2</sup>. И этим *преднагертанным* для тогда еще совсем юного существа стала Амазонка как одно из воплощений мирового женского начала. В руке судьбы и символическом значении подарка Цветаева не сомневалась, а потому на все остальное смотрела с полнейшим равнодушием чужестранца: «И так как столь же *моего* мне больше не найти, и так как мне ничего (никого!), кроме нее, не нужно — не раздумывая присоединяю к ней некую благонравную и туповатую девицу с чем-то вроде шарфика на волосах — первую попавшуюся!»<sup>3</sup> Комментируя спустя годы эту историю, Цветаева заключает: «Итак, моя любовь с первого взгляда — Амазонка! Возлюбленный враг Ахиллеса, убитая им и им оплаканная, а та, другая, благонравная, моя „первая попавшаяся“ — не кто иной, как *Аспазия!*»<sup>4</sup> И неизвестно, что больше удивляет поэтессу: встреча с царицей амазонок или не-встреча с одной из умнейших и образованнейших женщин Древней Греции.

В стихах «Подруги», рисуя момент знакомства с Парнок, Цветаева утверждает ту же «кровную» любовь с первого взгляда и предназначенность обеих друг другу: «Но тоска во мне — слишком вечная, // Чтоб

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 172.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 173.

была ты мне — первой встречною» (49). «...Автор, стоит будущей его подруге переступить порог, уже предзнает всю важность этой минуты. Еще не осознанное притяжение, даже влюбленность, выражается в охватившем обеих смятении, в безотчетных движениях и словах, в том ощущении загадки и значительности, которое служит предвестьем любви»<sup>1</sup>. Этот психологически выверенный комментарий С. В. Поляковой к стихотворению «Могу ли не вспоминать я...» очень точно передает атмосферу первой встречи, какой она осталась в памяти младшей подруги. С обреченности на Любовь, для которой еще не найдено определение, Цветаева начинает один из своих блистательных, страстных и трагических мифов, воплощенных в слове. «Итак, моя любовь с первого взгляда — Амазонка!»<sup>2</sup>, — могла бы повторить поэтесса осенью 1914 года.

Как явствует из стихов Цветаевой, ее встреча с Парнок произошла в одном из московских салонов. Д. Бургин местом встречи двух поэтесс называет дом А. Герцык. По версии же Марии Кудашевой, Цветаева и Парнок познакомились у Н. Крандиевской<sup>3</sup>. Так или иначе, очень скоро роман двух поэтесс перестает быть тайной для окружающих. В ту зиму подруги часто появлялись вместе в литературных салонах художественной Москвы. Об одном из таких вечеров рассказывал спустя годы П. П. Сувчинский: «Первое мое воспоминание о ней (о Цветаевой. — Е. Р.) относится к 14-му или 16-му году приблизительно. Я в Москве издавал журнал, который назывался „Музыкальный современник“, с Римским-Корсаковым. Его жену звали Юлия Лазаревна Вайсберг. Два раза я был приглашен к ним на такие очень странные сеансы. Марина Цветаева тогда считалась лесбиянкой, и там, на этих сеансах, я два раза ее видел. Она приходила с поэтом Софьей Парнок. Обе сидели в обнимку и вдвоем, по очереди, курили одну папиросу»<sup>4</sup>.

Парнок, к тому времени уже достаточно известная в литературных кругах, печатавшаяся в толстых журналах и выступавшая как критик в ряде периодических изданий, щедро делилась с младшей подругой своими друзьями. А. Н. Римский-Корсаков, старший сын знаменитого

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. С. 43–44.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 173.

<sup>3</sup> См.: Лосская В. Марина Цветаева в жизни. М., 1992. С. 57.

<sup>4</sup> Там же. С. 156.

композитора, и Ю. Л. Вейсберг были давними знакомыми Парнок еще по Петербургской консерватории. Их связывали не только приятельские отношения, но и совместное творчество. С Римским-Корсаковым Парнок одновременно сотрудничала в журнале «Северные записки», для Вейсберг чуть позднее написала либретто оперы «Русалочка».

По воспоминаниям Л. Брик, давней приятельницы Парнок, именно последняя привела однажды к ним Марину Цветаеву. Говорили о поэзии, об искусстве, читали стихи. В этом доме в 1910-е годы Парнок была частой гостьей. Л. Ю. Брик много позже вспоминала о ней: «Мы (Осип Максимович и я) были друзьями и она, году в 1911–1914 подолгу жила у нас во время ее ссор с Раей Альбрехт. Соня часами, по телефону, выясняла отношения с ней. Мы, по дружбе, хорошо относились к ее (соныным) стихам <...>. Я с ней часто ходила в Охотный ряд, мы покупали три дюжины черноморских устриц (вкусные, лучше французских) бутылочку дешевого белого вина; потом вонючего сыра у Елисеева и шли домой завтракать. Брик в рот не брал ни устриц, ни такого сыра и, отворачивая нос, ел яичницу»<sup>1</sup>.

Вспоминая дружбу своей сестры с Софией Парнок, А. И. Цветаева писала: «Они появлялись вместе на литературных вечерах, увлекались стихами друг друга, и каждое новое стихотворение одной из них встречалось двойной радостью. Марина была много моложе Сони, но Соня прекрасно понимала, какой поэт вырастает из Марины»<sup>2</sup>. Словесный портрет подруг находим у той же А. Цветаевой: «Как эффектны, как хороши они были вдвоем: Марина — выше, стройнее, с пышной, как цветок, головой, в платье старинной моды — узком в талии, широком внизу. Соня — чуть ниже, тяжелоглазая, в вязаной куртке с отложным воротником»<sup>3</sup>.

Описание одного из вечеров, на котором присутствовали Парнок с Цветаевой, оставил Б. Зайцев, хорошо знавший обеих: «В тот вечер много народу сидело за большим столом в столовой, очень яркий свет, шум, говор — ужин московский, и среди гама литературных гостей тихий хозяин за всем следит, угощает, подливает вина, успеваает с

---

<sup>1</sup> Из письма Л. Ю. Брик к Т. Л. Никольской от 24.05.1974 г. (РО РГБ. Ф. 1278. Оп. 2. Ед. хр. 14).

<sup>2</sup> Цветаева А. Неисчерпаемое. М., 1992. С. 39.

<sup>3</sup> Там же.

каждым сказать несколько слов — бесшумно все это и приветливо. Против меня сидел Алексей Толстой, зычно рассказывал, хохотал, и нельзя было не хохотать с ним — что за актер, что за дар комический! Марина Цветаева вертит папироску, нервно и хрупко, сыплет колкими и манерными словечками. Болезненного вида Ходасевич. Есенин — совсем юный еще паренек, русачок, волосы в скобку, слегка подбоченясь, круглый и свежий, даровитый, еще не пропившийся, не погубивший дара своего и себя. Изыщно-таинственная Соня Парнок — с умными, светлыми глазами, русская Сафо. Эренбург. <...> После ужина читали стихи. Марина Цветаева стрекотала острые и нервные свои строки, с такими же переломами, как сама, с таким же жеманством, как всегда, — с еще свежими, иногда и пронзительными ритмами. Соня таинственно полу-распевала сафические строфы — эта спокойно, скорее задумчиво, тоже покуривая папироску, но совсем по-другому, чем Цветаева (у той все рвалось и горело в руках). Страстно кричал свои стихи Эренбург...»<sup>1</sup>

Бывали подруги и в доме Жуковских-Герцык, ставшем в 1910-х годах своего рода салоном, который посещали известные писатели, поэты, философы. Здесь можно было в один вечер встретить и Толстых, и Зайцевых, и «милых обормотов», Н. Бердяева с женой и Л. Шестова, В. Иванова и Л. Столицу. Кстати, в квартире последней на Мясницкой улице в те годы проходили литературные вечера, о которых сохранились любопытные заметки «звездочки московской богемы» Нины Серпинской: «На „Золотой грозди“ я встретила знакомых поэтесс: Софью Яковлевну Парнок, с выпуклым мужским бетховенским лбом, вдумчивыми большими серыми глазами, тонким бледным лицом и аристократическими руками; некрасивую, угловатую блондинку Любовь Копылову; свежую, простую, непосредственную Аду Чумаченко <...>. Длинные столы с деревянными, выточенными в псевдорусском кустарном стиле спинками широких скамей, убранство столов с такими же чарками и солонками подчеркивало мнимую национально-народную основу творчества хозяйки. Большая чарка, обходя весь стол, сопровождалась застольной здравицей. <...> Здесь — все считали себя людьми одного круга, веселились и показывали таланты

---

<sup>1</sup> Зайцев Б. К. М. О. Цетлин // Собр. соч.: В 5 т. Т. 9. М., 2000. С. 227–228.

без задней мысли о конкуренции. После ужина все, в лоск пьяные, шли водить русский хоровод с поцелуями, с пеньем хором гимна „Золотой грозди“<sup>1</sup>.

В декабре 1914 года Цветаева и Парнок уезжают вместе на несколько дней в Ростов Великий. Е. О. Волошина, жившая в это время в Москве, делилась своими тревогами с Ю. Л. Оболенской: «...Что Вам Сережа наговорил? Почему Вам страшно за него? — Знаю, что он опять собирается в санаторию, но думаю, что он опять раздумает. — Вот относительно Марины страшновато: там дело пошло совсем всерьез. Она куда-то с Соней уезжала на несколько дней, держала это в большом секрете. Соня эта уже поссорилась со своей подругой, с которой вместе жила и наняла себе отдельную квартиру на Арбате. Это меня и Лилю очень смущает и тревожит, но мы не в силах разрушить эти чары...»<sup>2</sup> Поездка в Ростов послужила темой одного из лучших стихотворений цикла «Подруга» («Как весело сиял снежинками...»), в котором описывается день веселья, восторгов и безумств, начинающийся с прогулки по рождественскому рынку и завершающийся после головокруглительно дерзких «жажд» и обещаний под сводами старинного собора любовной сценой в монастырской гостинице:

...Как голову мою сжимали Вы,  
Лаская каждый завиток,  
Как Вашей брошечки эмалевой  
Мне губы холодил цветок.

Как я по Вашим узким пальчикам  
Водила сонною щекой,  
Как Вы меня дразнили мальчиком,  
Как я Вам нравилась такой... (46)

В начале следующего 1915 года роман продолжает стремительно развиваться. Е. О. Волошина, обеспокоенная судьбой молодых супругов Эфронов, в один из февральских дней наносит визит Парнок:

---

<sup>1</sup> *Серпинская Н.* Флирт с жизнью. М., 2003. С. 146–147.

<sup>2</sup> Из письма Е. О. Володиной к Ю. Л. Оболенской от 30.12.1914 г. (Цит. по: *Полякова С.* Незакатные оны дни. С. 47).

«...Я вчера была у Сони и проговорили мы с ней много часов и было у нее в речах много провалов, которые коробили меня, и были минуты в разговорах, когда мне было стыдно за себя за то, что я говорила о ней с другими людьми, осуждая ее, или изрекала холодно безапелляционные приговоры, достойные палача...»<sup>1</sup> Как отмечала С. В. Полякова, «обоснованность тревоги Волошиной подтверждают стихи этого времени»<sup>2</sup>. В них восторг любви достигает, кажется, своего максимального накала. Цветаевские тексты января 1915 года рисуют завораживающий многообразием оттенков образ пленительной и властной обладательницы таинственных «чар», с трудом поддающихся определению:

Свободно шея поднята,  
Как молодой побег.  
Кто скажет имя, кто — лета,  
Кто — край ее, кто — век?

Извилина неярких губ  
Капризна и слаба,  
Но ослепителен уступ  
Бетховенского лба.

Светло-коричневым кольцом  
Слегка оттенены,  
Владычествуют над лицом  
Глаза, как две луны.

До умиленности чист  
Истаявший овал.  
Рука, к которой шел бы хлыст  
И — в серебре — опал.

Рука, ушедшая в шелка,  
Достойная смычка,  
Неповторимая рука,  
Прекрасная рука. (48)

---

<sup>1</sup> Из письма Е. О. Волошиной к Ю. Л. Оболенской от 5.02.1915 г. (Цит. по: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 50).

<sup>2</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 51.

Огромное личное обаяние Парнок, незаурядность и многогранность ее натуры, щедрость души и дар человечности отмечали многие из ее друзей. А. И. Цветаева, общавшаяся с Парнок на протяжении долгих лет, в своих воспоминаниях писала: «Я была в восторге от Сони. И не только стихами ее я, как и все вокруг, восхищалась, вся она, каждым движением своим, заразительностью веселья, необычайной силой сочувствия каждому огорчению рядом, способностью войти в любую судьбу, все отдать, все повернуть в своем дне, с размаху, на себя не оглядываясь, неумная страсть — помочь. И сама Соня была подобна какому-то произведению искусства, словно — оживший портрет первоклассного мастера, — оживший, — чудо природы! Побыв полдня с ней, в стихии ее понимания, ее юмора, ее смеха, ее самоотдачи — от нее выходил как после симфонического концерта, потрясенный тем, что есть на свете — такое...»<sup>1</sup> Вполне естественно, личность подобного склада не могла не вызвать живейшего отклика в душе Марины Цветаевой.

С. В. Полякова, проведя тщательный, в том числе фактологический, анализ стихотворного цикла «Подруга», пришла в своей работе к заключению о полном несоответствии портрета героини, созданной автором, реальному портрету адресата стихов. По мнению исследовательницы, «в угоду созданной демонической маске Цветаева изменяет характер Парнок» и «регуширует образ лирической героини под импонирующий ее воображению идеал — роковую женщину»<sup>2</sup>. За подтверждением своих слов Полякова обращается к одной из фотографий Парнок тех лет, с которой «смотрит мягкое, даже нежное, отнюдь не властное лицо...»<sup>3</sup> Привлечение единственного портретного снимка в качестве главного аргумента в пользу «благонадежности» облика Парнок кажется нам малоубедительным, настолько разной предстает поэтесса на фотографиях. К тому же мгновение, запечатленное на пленке, редко способно передать все многообразие оттенков человеческой личности. Гораздо более существенной представляется нам апелляция исследовательницы к свидетельствам современников. Однако вывод о

---

<sup>1</sup> Цветаева А. Неисчерпаемое. С. 40.

<sup>2</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 85–86.

<sup>3</sup> Там же. С. 86.

том, что «показания писем Парнок (в стихах этого раннего периода она тоже несколько стилизует свой автопортрет), и особенно воспоминания людей, которые общались с нею, решительно не подтверждают наличия у Парнок этих демонически-романтических черт»<sup>1</sup>, представляется нам излишне категоричным. Среди современников образ трагической леди, подвластной «темному року» и сеющей «вдохновенные соблазны», неожиданно находит серьезных союзников.

Так, отчасти близкую цветаевской стилистике трактовку мы обнаруживаем в стихотворении В. Волькенштейна<sup>2</sup>, обращенном к Парнок. Над его героиней витают те же «грозовые тучи» соблазна и рока, та же непреодолимая «чара» своеволия: «С любовью ты слила безумье и порок, // Беспечно надо мной торжествовать умела; // И ныне, властвуя душою охладелой, — // Довольна ли, скажи?.. Я отдал все, что мог»<sup>3</sup>. Черты той же властолюбивой, страстной и сильной природы угадываются в строках А. Герцык: «Смотрю, как страсть ненасытная // Сдвигает жадную бровь»<sup>4</sup>. В другом стихотворении того же автора демонически притягательный, роковой образ, к которому «влачится жадно» дух, «не знавший бурь», встает еще более осязаемо: «Вокруг души твоей и день, и ночь скитаюсь, // Брожу, не смея подойти. // Над бездной тихой колыхаясь, // Встают блудящие огни»<sup>5</sup>.

Но если в стихотворном произведении мы все же имеем дело с поэтической реальностью, подчиненной своим специфическим законам, то в некрологе мы вправе рассчитывать на кадры подлинной хроники. Именно такой портрет Парнок оставил В. Ходасевич. Но даже в этом подчеркнуто строгом документе, лишенном поэтической экспрессии, мы находим черты, которые могли бы послужить отправ-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> На сходство двух образов обратила внимание П. Дордиенко, опубликовавшая стихотворение В. М. Волькенштейна. Однако исследовательница, очевидно, под воздействием идеи С. В. Поляковой о стилизованном образе Парнок в цикле «Подруга», не придала совпадению особого значения. (Дордиенко П. Неопубликованные стихотворения С. Парнок и В. Волькенштейна. НЛО. 1998. № 30. С. 267).

<sup>3</sup> НЛО. 1998. № 30. С. 267.

<sup>4</sup> Герцык А. «Таясь за белыми ставнями» // Sub rosa: Аделаида Герцык. София Парнок. Поликсена Соловьева. Черубина де Габриак. М., 1999. С. 186.

<sup>5</sup> Герцык А. «Вокруг души твоей и день, и ночь скитаюсь» // Sub rosa. С. 195.



ной точкой образа цветаевской героини: «София Яковлевна не была хороша собой. Но было что-то обаятельное и необыкновенно благородное в ее серых, выпуклых глазах, смотрящих пристально, в ее тяжеловатом, „лермонтовском“ взгляде, в повороте головы, слегка надменном, в незвучном, но мягком, довольно низком голосе. Ее суждения были независимы, разговор прям»<sup>1</sup>. Вправе ли мы искать еще большего сближения лирики и документа? Свидетельство Ходасевича, на наш взгляд, окончательно снимает с автора «Подруги» обвинения в стилизации и «демонологизации» духовного облика адресата.

Портрет героини цикла «Подруга» разработан Цветаевой в рамках романтически окрашенной стилистики ее юношеских стихов. Отсюда — появление в текстах устойчивых для этого времени сравнений и метафор. Так, например, летящее «вскач» сердце находит параллель в поэме «Чародей», где «сердце, растеряв подковы, летит в галоп»; сопоставление волос героини со шлемом встречается также в стихах к дочери: «И косы свои, пожалуй, // Ты будешь носить, как шлем»; «волос рыжеватый мех» повторяет сравнение, использованное в стихотворении к Петру Эфрону. Судя по всему, именно определенная условность языковой символики позволила Поляковой в конечном итоге поставить вопрос о стилизации духовного облика адресата. И все же, как нам кажется, склонность к тем или иным стилистическим приемам никоим образом не свидетельствует о намеренном отходе автора от правды и сути образа. Цветаева в случае с «Подругой» не сгущает краски и не ищет романтического эффекта. Она только угадывает и кристаллизует на уровне поэтического образа с помощью ряда мифологем странное «содружество» неведомых сил, играющих в душе Незнакомки с «челом Бетховена».

С помощью знакомого и послушного арсенала автор постепенно нащупывает тот «вход и ввод»<sup>2</sup> в миф, который составляет сущностное ядро личности. «Трагическая лэди», «героиня всех шекспировских трагедий», Парнок представляется Цветаевой немислимым фейерверком прямо противоположных и взаимоисключающих возможностей: она «язвительна и жгуча», грустна и таинственна, притягательна и

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. Т. 4. С. 316.

<sup>2</sup> Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 205.

подвластна «темному року». Как «непрочтенная страница» из полудетских воспоминаний она манит предчувствием тех самых «бредней», которыми — об этом Цветаева знала отродясь — только и можно жить.

Одной из характерных особенностей цикла «Подруга» является необычайная его насыщенность образами, составляющими портрет героини. Калейдоскоп персонажей проходит перед нами: незнакомка, демон, странница, трагическая леди, Снежная королева, Амазонка. И образы эти не вытесняют друг друга. Они сочетаются и сосуществуют иногда в пределах одного и того же текста. Так, «шелковый черный панцирь» соседствует с тросточкой, «рыжая каска» — с «осколком льда», шлем волос — с веером, «бешеных волос металл» — с замерзшим от луны голосом. Цветаева как будто колеблется, как будто не знает, на чем остановиться, так многое ей узнается в облике подруги. При этом сочетание в героине черт прямо противоположных: страсти и холода, жара и льда, огня и снега создает неповторимое своеобразие образа, рождает чувство полноты и интенсивности бытия.

В первом же стихотворении автор не только признается в любви «юной трагической лэди», но и вписывает ее образ в определенную систему координат: «мой демон крутолобый». В этом определении для Цветаевой времен «Юношеских стихов» был заключен своеобразный универсальный код личности, превосходящей в своем потенциале человеческий масштаб и человеческие возможности. Демоном в это время поэтесса называла себя, Байрона, Ахматову. Тот же, что и в случае с Парнок, оттенок восхитительного «изобилия» заключает в себе образ Чародея, по совместительству — и ангела и демона:

Он был наш ангел, был наш демон,  
Наш гувернер — наш чародей,  
Наш принц и рыцарь. — Был нам всем он  
Среди людей.

В нем было столько изобилий,  
Что и не знаю, как начну!  
Мы пламенно его любили —  
Одну весну<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 3. С. 6.

С детских лет убежденная в глубокой связи внешнего и внутреннего<sup>1</sup>, Цветаева уделяет большое внимание портретному облику героини. Здесь и «глаза, как две луны», и «лицо без малейшей краски», и «рыжая каска» волос, и ослепительный «уступ бетховенского лба». Последнее определение чрезвычайно интересно для нас с точки зрения его генезиса. Очевидно, в цветаевской системе координат сравнение с Бетховеном несет на себе нагрузку не только внешних, но и внутренних соответствий. Ряд более поздних высказываний Цветаевой о Бетховене отчасти проливает свет на возникшее в «Подруге» сравнение.

«Бетховен — прежде всего — искаженный гениальностью лоб»<sup>2</sup>, — читаем в записных книжках Цветаевой за 1919 год. «Дело Бетховена нести — через века — Бурю»<sup>3</sup>, — замечает она годом раньше. Природу этой гениальной «Бури», рвущейся в мир и воплощающейся в нем силой титанического дара, Цветаева раскрывает в одной из записей 1924 года: «Мысль: Бетховен был одержим демоном, Гете демонов удерживал. Отсюда страх Гете перед Бетховеном, а м. б. тайное сознание, что *быть* одержимым — больше»<sup>4</sup>. Одержимость демоном для Цветаевой была равнозначна способности души к выходу за пределы себя, в иные пространства. Гения, Демона, Духа она знала в себе и утверждала в Пастернаке как необходимое начало всякого поэта — «слуги идей или стихий». Демон (стихия), безраздельно владеющий душой, согласно Цветаевой, способен дать «низкое близкое небо земли»<sup>5</sup>, небо «стихий» и «страстей».

Принадлежность Незнакомки «с челом Бетховена» к стихии и страсти, ее одержимость демоном дают возможность Цветаевой увидеть в ней силу, выходящую за человеческие пределы: «— Не женщина и не мальчик, // Но что-то сильней меня!» (50). Это «что-то», как и демон, восходит к тем пространствам, где всё — *еще всё*, и каждый «больше чем человек». Нечто от первородной стихии, могучей и

---

<sup>1</sup> «Жизнь такая же проекция внутренней судьбы — как лицо», — писала Цветаева в 1918 г. (Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 49).

<sup>2</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001. Т. 1. С. 299.

<sup>3</sup> Там же. С. 252.

<sup>4</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 277.

<sup>5</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 360.

древней, как Хаос, но еще не вполне осознавшей себя и не умеющей с собой справиться, открывает поэт в своей героине.

Миф души Амазонки, который Цветаева создает в «Подруге» на протяжении почти двух десятков стихотворений, по своей природе разнолик и полисемантичен. Характерная «обжитость» и «перенаселенность» поэтического пространства персонажами, как нам представляется, свидетельствует прежде всего об исключительном своеобразии и масштабе той личности, чей образ лег в основу одной из интереснейших цветаевских мифологем. Ключевым словом в его раскрытии является слово «всё». «Всех героинь шекспировских трагедий» видит Цветаева в подруге, силой собственного поэтического прозрения утверждает в ней бесконечное разнообразие потенциальных возможностей, характеров, образов, жизней:

Все усмешки стихом парируя,  
Открываю тебе и миру я,  
Всё, что нам в тебе уготовано,  
Незнакомка с челом Бетховена! (49)

О том же, но несколько с иным эмоциональным оттенком говорят строки: «— Благословляю Вас на все // Четыре стороны!» (54). Чайния Цветаевой, обращенные в будущее героини, встают и в мотиве гадания, как вопрос о пути и пристанище для души, «увезенной» с острова, то есть оторванной и лишённой собственных истоков, но еще не открывшей для себя той цели, которой будет разрешена ее Судьба. В стихах цветаевского цикла Парнок предстает таинственной Незнакомкой, чье прошлое скрыто от глаз, будущее — гадательно, настоящего же настолько нет, что мы даже не задаемся вопросом: есть ли у нее имя, возраст, дом. Трагической леди и Снежной королеве не пристало иметь слишком много земных примет. И если ей тридцать лет, то только потому что эта цифра ей к лицу, как шелковый панцирь или рыжая каска волос. Ее юность не имеет отношения к возрасту, как юность бога, ангела или демона.

Одной из парадоксальных на первый взгляд особенностей цикла «Подруга» является отсутствие упоминаний о принадлежности его героини к цеху поэтов. В нем нет и намёка на ее литературную деятельность, а между тем ко времени знакомства с Цветаевой София

Парнок была достаточно известна в литературных кругах как поэт, ее стихи с 1906 года появлялись в различных изданиях Москвы и Петербурга. Но если бы мы не знали этого из ее биографии, по стихам Цветаевой мы никоим образом не могли бы догадаться, что речь идет о человеке, пишущем стихи.

Молчание покажется еще более красноречивым, если вспомнить, что именно в этот период Парнок была страстно увлечена поэзией Сафо, нередко отождествляла себя с ней в стихах и широко использовала древнегреческие мотивы в своей лирике. Сравнение возлюбленной с «великой несчастливницей, которая была великой поэтессой», напрашивалось само, открывало блестящие перспективы, выводило на один из интереснейших и грандиозных мировых мифов. Трудно представить, чтобы Марина Цветаева, с ее способностью проникаться мифом, могла упустить столь уникальную возможность. И все же не миф о Сафо, а миф души Амазонки в качестве основного разрабатывает она применительно к Софии Парнок. Судя по всему, в старшей подруге на тот момент Цветаева не увидела адекватного сушности поэтического дара, то есть способности эту сушность вместить и выразить.

Тем не менее это не помешало Цветаевой навсегда сохранить благодарную память о тех стихах, которые посвятила ей когда-то София Парнок. С. В. Полякова в своей книге «Незакатные оны дни» приводит и комментирует одну из записей Цветаевой 1940 года: «Рассуждая об одностиших, она (Цветаева. — Е. Р.) замечает: „...Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою — Сафо — (кстати, дописанное С. Парнок и обращенное — ко мне...)“». Цветаева не просто вспоминает Парнок, а с чувством, похожим на польщенность, гордость, для самой себя отмечает, что пьеса посвящена ей»<sup>1</sup>. Между тем в современном литературоведении все настойчивее проводится мысль о том, что «Цветаева не была высокого мнения о Парнок как о поэте»<sup>2</sup>. На наш взгляд, столь категоричный вывод не имеет под собой достаточных оснований и нуждается в некоторых коррективах.

О стихах Парнок на сегодняшний день известно два высказывания Марины Цветаевой: одно сохранилось в черновом наброске письма к

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 70.

<sup>2</sup> Духанина М. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении. С. 190–191.

Б. Пастернаку (март 1925 года), другое — в ее поздних дневниковых записях (1940 год). Исключительная лаконичность и служебный характер этих заметок ставят исследователя в ситуацию археолога, вынужденного по мельчайшему и, может быть, не самому характерному фрагменту реконструировать целое. Осознавая практическую невыполнимость подобной задачи, мы все же попытаемся нащупать хотя бы первые подступы к ее разрешению.

Оценку стихам Парнок Цветаева дает в черновике письма к Б. Пастернаку, где имя бывшей подруги упоминается ею в связи с размышлениями о поэтических откликах современников: «Б. П., Вы посвящаете свои вещи чужим — Кузмину и другим, наверное. А *мне*, Б<орис>, ни строки. Впрочем, это моя судьба: я всегда получала меньше чем давала: от Блока — ни строки, от Ахматовой — телефонный звонок, который не дошел и стороннюю весть, что всегда носит мои стихи при себе, в сумочке, — от Мандельштама — несколько холодных великолепий о Москве (мною же исправленных, досозданных!) от Чурилина — просто плохие стихи (только одну строку хорошую: Ты женщина, дитя, и мать, и Дева-Царь), от С. Я. Парнок — много и хорошие, но она сама — не-поэт, а от Вас, Б. П. — ничего.

Но душу Вашу я взяла, и Вы это знаете»<sup>1</sup>.

Беловик письма неизвестен. Однако сохранилось две редакции приведенного отрывка: первоначальная — в рабочей цветаевской тетради<sup>2</sup>, более поздняя — в одной из сводных тетрадей, куда уже в 1930-х годах, готовясь к возвращению в СССР, Цветаева переписала наиболее значимые для нее дневниковые записи, наброски к уже осуществленным и еще не осуществленным произведениям, конспекты писем, черновики. Разночтения двух редакций минимальны, но для нас они чрезвычайно существенны. Текст сводной тетради по сравнению с черновиком 1925 года содержит два уточнения, которые Цветаева помещает в скобки. Одно из них касается «холодных великолепий» Мандельштама, другое — «плохих стихов» Чурилина. И только в части, где речь идет о С. Я. Парнок, Цветаева исправляет текст, по-видимому,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 349.

<sup>2</sup> См.: Марина Цветаева и Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М., 2004. С. 107–108.

не удовлетворенная первоначальным вариантом, где вместо выражения «не-поэт» стояло «плохой поэт».

Для того чтобы возможно точнее прокомментировать осуществленную замену, попытаемся хотя бы отчасти выявить общие принципы цветаевской редактуры собственных дневниковых записей. Как пишет Е. Б. Коркина, Цветаева, «предполагая, что перевезти весь обширный архив будет невозможно», начинает в 1932 году просмотр своих рукописей и последовательную переписку всего того, что ей хотелось бы сохранить из своих рабочих тетрадей<sup>1</sup>. В преддверии отъезда, в некотором смысле — в преддверии вечности, точность и объективность в суждениях становятся для поэта, насколько мы можем судить, основополагающими критериями. Цветаева не только вносит уточнения (чаще всего располагая их в скобках), заполняет лакуны в тексте или выбирает один из нескольких ранее намеченных вариантов, но и — что для нас бесконечно важно — в некоторых случаях намеренно оставляет в записях пробелы, полагая, вероятно, в дальнейшем найти более точный в своем сущностном ядре эпитет или словосочетание. Анализ прямых замещений, когда в процессе переписывания на месте одного выражения возникает другое, дает основания полагать, что далеко не во всех случаях поиск идет в рамках синонимических рядов. Так, вряд ли может быть поставлен знак равенства между «грущу»<sup>2</sup> и «огорчась»<sup>3</sup>, «интересно»<sup>4</sup> и «нужно знать»<sup>5</sup>, «ненавижу зависимости от часа»<sup>6</sup> и «ненавижу случайность часа»<sup>7</sup>, «потому что прошло»<sup>8</sup> и «потому что в Прагу больше не езжу»<sup>9</sup>. Скорее здесь можно говорить о желании Цветаевой добиться максимальной кристаллизации сути и абсолютной «прозрачности» словесных формул. Думается, в черновом

---

<sup>1</sup> Коркина Е. Б. Предисловие // Цветаева М. Незданное. Сводные тетради. С. 6.

<sup>2</sup> Марина Цветаева и Борис Пастернак. С. 44.

<sup>3</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 122.

<sup>4</sup> Марина Цветаева и Борис Пастернак. С. 33.

<sup>5</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 121.

<sup>6</sup> Марина Цветаева и Борис Пастернак. С. 539.

<sup>7</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 441.

<sup>8</sup> Марина Цветаева и Борис Пастернак. С. 31.

<sup>9</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 119.

отрывке письма к Пастернаку мы имеем дело с явлением того же порядка.

Рассматривая две редакции текста, не стоит забывать о том, что время составления сводных тетрадей было для Цветаевой одновременно и временем интенсивных размышлений о природе поэтического творчества. В начале 1930-х годов были написаны эссе «Поэт и время», «Искусство при свете совести», «Эпос и лирика современной России», «Поэты с историей и поэты без истории», завершающие в общих чертах цветаевский миф об искусстве и художнике. В контексте этих размышлений следует, по-видимому, рассматривать и замену выражения «плохой поэт» другим, гораздо более сложным и семантически насыщенным. Очевидно, оценка, которую дает Цветаева в черновике 1925 года Софии Парнок как поэту, в 1933 году по ряду причин ее не удовлетворила, и она на смысловом уровне «выправила» текст, введя в него новый термин. Что стоит за этим термином, трудно сказать с абсолютной уверенностью. Но мы все же попытаемся предложить одну из возможных трактовок.

Обращая к Борису Пастернаку горький, но в то же время справедливый упрек, Цветаева делает необычное по характеру и поразительное по откровенности признание. Кажется, нигде больше так обнаженно и остро об этой своей потаенной боли она не скажет. Именно поэтому невольно вырвавшиеся слова Пастернаку имеют для нас исключительную ценность и обладают безусловной достоверностью.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно София Парнок оказывается в воспоминаниях Цветаевой наиболее полно ее отдарившей современницей. И именно она могла бы в данном случае составить счастливую конкуренцию Пастернаку, если бы оказалась поэтом. Но — она «плохой поэт» («не-поэт»), в отличие от поэта Пастернака, хотя и посвятила Цветаевой много «хороших» стихов. На фоне «просто плохих стихов» Чурилина и «холодных великолепий» Мандельштама признание стихов С. Я. Парнок как стихов «хороших» является, по нашему мнению, доказательством их высокой оценки со стороны Цветаевой. Что же собственно хотела она сказать, называя автора «хороших стихов» «плохим поэтом»? К каким «умыслам», стоящим за строкой, пыталась достучаться? Возможно, конструкция фразы отчасти способна пролить свет на эту загадку.

Местоимение «сама» говорит, на наш взгляд, о том, что в отношении бывшей подруги речь идет прежде всего о внутренней сути, то есть



об ином, нежели поэт (в цветаевском понимании), складе личности. Но в таком случае формула «не-поэт» оказывается гораздо ближе к смысловому вектору высказывания, чем определение 1925 года. Тем более что нет оснований считать эту формулу простым отрицанием понятия «поэт», так как соединительный дефис скорее всего служит словообразующим элементом и указывает на появление нового понятия с присущим ему новым смыслом, о чем можно судить по другим аналогичным словообразованиям Цветаевой. Приведем лишь два примера.

В статье «Поэт и время», размышляя над собственной судьбой в эмиграции, Цветаева писала: «В России меня лучше поймут. Но на том свете меня еще лучше поймут, чем в России. Совсем поймут. Меня самое научат меня совсем понимать. Россия только предел земной понимаемости, за пределом земной понимаемости России — беспредельная понимаемость не-земли»<sup>1</sup>. В приведенном отрывке выражение «не-земля» является смысловым эквивалентом понятия «тот свет». На «том свете» «лучше поймут», «совсем поймут», так как, согласно внутренней логике текста, понимаемость «того света» есть «беспредельная понимаемость не-земли». Чем был для Марины Цветаевой «тот свет», говорить не приходится. Его воздух она знала по снам, в его «огнь-синь» рвалась вслед за своими героями. По сравнению с земным существованием он неизменно воспринимался ею как нечто безмерно большее, лежащее за пределами земной понимаемости. Следовательно, и выражение «не-земля» в значении «тот свет» заключает в себе не отрицание земли как таковой, но утверждение иных, в данном случае — определенно больших, пространств и возможностей.

«Не-русскостью» русского поэта Бальмонта в очерке «Герой труда» определяется его принадлежность Вселенной и миру. «Страна больше, чем дом, земля больше, чем страна, вселенная больше, чем земля. Не-русскость (русскость, как составное) и русскость Бальмонта — вселенскость его. Не в России родился, а в мире»<sup>2</sup>. Но мир Бальмонта, согласно Цветаевой, больше всего — Атлантида, то есть те же «вода, ветер, солнце», «шестое чувство» и «шестая часть света», лежащая за

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 334–335.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 56.

языковой и географической чертой. Явление иной природы, не бóльшей и не меньшей, чем Россия, но совершенно с ней несхожей, а потому и несопоставимой, видит Цветаева в «зачарованном страннике» по имени Бальмонт. Так «не-русскость» поэта становится не отрицанием в нем тех или иных национальных черт, а фактически эквивалентом его творческой индивидуальности, синонимом особой, только ему свойственной поэтической сути.

По этому же принципу строится и выражение «не-поэт» в черновом варианте письма к Пастернаку. Ответ на вопрос: что же стояло для Марины Цветаевой за образом Софии Парнок, как нам кажется, позволяет до некоторой степени приоткрыть завесу над таинственным цветаевским определением.

Вероятно, трагическую леди времен «Подруги» Цветаева могла бы, как и Максимилиана Волошина, назвать «тайной, не оставшейся в стихах». Поэт в традиционном смысле слова, Парнок, судя по всему, запомнилась Цветаевой по преимуществу и прежде всего живым воплощением определенной мифологемы, личностью, чья внутренняя сущность, быть может, по-своему ничуть не менее грандиозная, чем сущность Поэта, писанием стихов далеко не исчерпывается. Поэзия для нее скорее одна из сфер проявления чего-то иного. Помимо и вне поэтического творчества в ней присутствует вся полнота души со всем присущим ей многообразием возможностей. Но следует иметь в виду, что образ Парнок — поэта или не-поэта — сложился в сознании Цветаевой до отъезда из России. Возможно, к автору «Лозы», «Музыки» и сборника «Вполголоса» она отнеслась бы иначе.

Другое высказывание Цветаевой, которое исследователи привлекают в качестве доказательства ее невысокой оценки поэтического таланта Софии Парнок, относится к декабрю 1940 года, к тому времени, когда Цветаева в преддверии уже наполовину совершившегося ухода, быть может, как никогда предельна и жестка в своих суждениях. Планка, с которой она подходит в эти последние московские месяцы к себе и другим, принадлежит уже как будто другим измерениям. Достаточно прочесть цветаевскую запись осени 1940 года об Анне Ахматовой, где Музе Царского Села, столь любимой и неизменно на протяжении многих лет выделяемой Цветаевой среди других поэтов-современников, вынесен безнадежно суровый вердикт: «Просто, был 1916 год, и у меня было безмерное сердце, и была Александровская

Слобода, и была малина (*зудная* рифма — Марина), и была книжка Ахматовой... Была *сначала* любовь, *потом* — стихи...

А сейчас: я — и книга.

А хорошие были строки: ...Непоправимо-белая страница... Но *кто* она делала: с 1914 г. по 1940 г.? *Внутри* себя. Эта книга и есть „непоправимо-белая страница“...»<sup>1</sup> В контексте цветаевских настроений того времени выражение «очень наивные стихи», возникающее в связи с именем Софии Парнок, не только не режет слух, но, напротив, звучит неожиданно мягко на общем довольно резком фоне высказывания: «Потом видела во сне С. Я. П<арно>к, о к<ото>рой не думаю *никогда* и о смерти к<ото>рой не пожалела ни секунды, — просто — *тогда* все *густо* выгорело — словом, ее, с глупой подругой и очень наивными стихами, от к<отор>ых — подруги и стихов — я ушла в какой-то вагон III кл<асса> и даже — четвертого»<sup>2</sup>. Не глупыми, не пустыми, не бездарными и не беспомощными, а всего лишь «очень наивными» называет Цветаева стихи своей бывшей возлюбленной. И этим определением по умолчанию сказано многое, особенно если учесть, что речь идет о текстах 1914–1916 годов. Думается, что и сама Парнок в начале 1930-х годов могла бы сказать нечто подобное о своем первом сборнике: слишком счастливым, молодым и наивным был тогда сам воздух, которым дышали.

Много суровее цветаевской выглядит оценка поэзии Парнок современными исследователями. Ее стихи 1915 года, обращенные к Цветаевой, зачастую кажутся им откровенно слабыми и беспомощными, а потому и не заслуживающими отдельного разговора. К сожалению, начало этой «критической» тенденции было положено С. В. Поляковой в книге «Незакатные оны дни», где сюжетная линия строилась исключительно на анализе цикла «Подруга», а стихам Парнок было посвящено лишь несколько заключительных абзацев. И хотя суждения исследовательницы осторожны и максимально корректны<sup>3</sup>, все же по

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 611.

<sup>2</sup> Там же. С. 614.

<sup>3</sup> «В творчестве Парнок стихи, обращенные к Цветаевой, и количественно <...>, и по своему литературному достоинству занимают скромное место. Те три, что входят в ее первый сборник «Стихотворения» (1916), принадлежат к поре, когда в поэзии Парнок еще не выработался индивидуальный стиль» (Полякова С. Незакатные оны дни. С. 90).

прочтении складывается впечатление, что резкий дисбаланс в структуре книги не случаен. Гораздо больше определенности на этот счет находим в высказываниях М. Духаниной: «За время общения с Цветаевой (октябрь 1914 — январь 1916) Парнок написала более 30 стихотворений. Доподлинно известно, что из них Парнок посвятила Цветаевой только 4 («Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою», «Сонет», «Смотрит снова глазами незрячими», «Краснеть за посвященный стих»). Но можно ли эти стихотворения считать выразителями настоящих, подлинных, искренних чувств Парнок? Едва ли. На фоне всего остального, что было написано поэтом в тот же период, именно эти стихи (особенно два первых) выделяются невыразительностью, надуманностью и бедностью поэтических образов, подражательно-дидактическим стилем и даже — что для Парнок вообще никогда не было характерно — чисто профессиональной беспомощностью»<sup>1</sup>.

Возникает вопрос: а что же Марина Ивановна? Неужели ничего не заметила? Или за давностью лет забыла? А может, просто польстилась на посвящения? Вряд ли. Похоже, действительно, поверх всех «не помню» и «не вспоминаю» считала стихи Парнок «хорошими». Не совпадает с мнением современных исследователей и оценка М. Волошина, данная им в статье «Голоса поэтов» первому сборнику молодого автора: Волошин не только не слышит вопиющую «профессиональную беспомощность» Парнок в текстах, обращенных к Цветаевой, но почему-то из всего сборника выбирает именно эти стихи в качестве интонационного апофеоза всей книги. О стихотворении «Смотрят снова глазами незрячими...» Волошин говорит с откровенным восхищением: «Все это стихотворение — одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа — созерцание, длительная задумчивость, сжимающая до боли в ее последнем стихе („В кулачке ооченелом и жестком“). Вторая — неожиданный вопль, через который проходит целая смена интонаций: он начинается глубоким женским контральто („Ах, от смерти моей уведи меня...“) и постепенным нарастанием чувства переходит от отчаяния к юношескому вызову, девичьему крику... („Не в твоём ли отчаянном имени“...). Это стихотворение — ключ к голосу всей книги»<sup>2</sup>. И Цветаева, и Волошин, не сговариваясь, заявля-

---

<sup>1</sup> Духанина М. Указ. соч. С. 185.

<sup>2</sup> Волошин М. Голоса поэтов. // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 545–546.

ют: стихи хороши. Вряд ли у нас сегодня есть основания не верить их поэтическому слуху.

Цветаева, в отличие от исследователей ее творчества, была уверена, что стихов Парнок к ней — «много». Не два<sup>1</sup>, не три и не четыре, а явно больше того, что посвятил «болярыне Марине» О. Манделштам. Попытку обнаружить эти тексты совершила в свое время американская исследовательница Д. Бургин. И если не всегда можно согласиться с системой ее аргументации, сама идея кажется привлекательной, особенно на фоне доминирующей в отечественном литературоведении традиции ограничиваться в связи с разговором о Марине Цветаевой двумя-тремя стихотворениями Парнок и на их основании делать далеко идущие выводы, например о том, что «как таковых любовных стихотворений Парнок к Цветаевой вообще не существует»<sup>2</sup>. Хочется надеяться, что расширение фактического материала позволит исследователям в будущем не повторять ошибок подобного рода.

Вне всяких сомнений, текстов, так или иначе обращенных к Цветаевой, в «Стихотворениях» гораздо больше, чем это принято считать. К тому же нет уверенности, что до нас дошли все стихотворения Парнок, известные Цветаевой. В этом, на наш взгляд, и заключается главное неудобство для исследователя: стихи Парнок, обращенные к Цветаевой, трудно идентифицировать, еще труднее собрать их хотя бы в гипотетический цикл, обладающий внутренним единством лирического сюжета. Нет прямых доказательств, и вся система аргументации настолько зыбка и уязвима, что может существовать только на уровне более или менее вероятной гипотезы. Но, к сожалению, нет иного способа переломить сложившуюся вокруг имени Парнок ситуацию. До тех пор пока исследователи будут исходить из неверной посылки о количестве стихов, обращенных Парнок к Цветаевой, в научной среде будет господствовать мнение об их вторичности и о безликости их автора.

Если следовать установившейся хронологии, первое стихотворение Парнок к Цветаевой датировано февралем 1915 года. Спустя примерно четыре месяца после начала романа и дюжины лирических признаний младшей подруги, мы слышим наконец ответный голос. «Девочкой

---

<sup>1</sup> Коркина Е. Б. Комментарии к: Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 593.

<sup>2</sup> Духанина М. Указ. соч. С. 185.

маленькой ты мне предстала неловкою...» — одно из, может быть, самых трепетных и нежных стихотворений Парнок этого времени. Не случайно М. Волошин приводит его в качестве яркого примера любовной лирики, подтверждающего мысль о том, что среди авторских интонаций «останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и ее ран»<sup>1</sup>. Почти одновременно с Цветаевой Парнок обращается в мыслях к началу их романа, к тем дням, когда любовь была еще только предчувствием, «предпочелуйным мигом», вливающимся в кровь. Пытаясь сквозь прошлое разгадать настоящее и разглядеть будущее, поэт всматривается в черты возлюбленной с незнакомым доселе чувством: «Ночью задумалась я над курчавой головкою, // Нежностью матери страсть в бешеном сердце сменя...» (59). Весь спектр любовного чувства от жаркой страстности до материнской нежности и восхищения вызывает в Парнок ее «маленькая девочка», так непохожая на других:

Вспомнилось, как поцелуй отстранила уловкою,  
Вспомнились эти глаза с невероятным зрачком...  
В дом мой вступила ты, счастлива мной, как обновкою:  
Поясом, пригоршней бус или цветным башмачком... (59)

Бьющая через край Юность силой божественного своеволя переступает порог, заявляя свои права на страсть, жизнь и смерть:

Но под ударом любви ты — что золото ковкое!  
Я наклонилась к лицу, бледному в страстной тени,  
Где словно смерть провела снеговою пуховкою...  
Благодарю и за то, сладостная, что в те дни  
«Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою». (59)

Отправной точкой стихотворения, его эпиграфом и постоянным рефреном Парнок делает строку Сафо, вживляя ее в собственный текст и в собственную судьбу. С. В. Полякова этот «сафический» пласт в поэзии Парнок характеризовала как «стилизованную банальность»<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Волошин М. Голоса поэтов. С. 546.

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 73.

местами переходящую в «разряд художественной недопустимости»<sup>1</sup>. Антологическая лирика казалась исследовательнице «единственной неплодотворной традицией»<sup>2</sup> в «Стихотворениях». Однако вряд ли сафические строфы Парнок тех лет можно в полном смысле слова назвать стилизацией. В них определено было нечто большее, чем поэтическая подражательность. Пронзенная «стрелой» Сафо, Парнок проводила над собой скорее не литературный, а жизненный эксперимент, в котором поэзия играла роль магической формулы, восстанавливающей связь времен и пространств, раздвигающей границы, в конечном итоге — творящей новый миф с новыми действующими лицами. В «Великой несчастливце, которая была великой поэтессой»<sup>3</sup>, Парнок, вероятно, искала не только исток, но и будущее «пристанище» своей страстной смутной души со всеми ее «подземными» — любовными и лирическими — бурями.

Но трудно поверить, чтобы *поэт* и человек София Парнок, со всей страстностью ее натуры, никак не откликнулась на первые лирические признания Цветаевой, прозвучавшие в октябре 1914 года. К тому же стихотворение «Девочкой маленькой...» по характеру интонаций, в нем звучащих, позволяет предположить существование более ранних текстов. Если внимательно присмотреться к первому сборнику Парнок, в нем можно обнаружить по крайней мере два стихотворения, которые как нельзя лучше подходят на роль недостающих лирических звеньев. Об одном из них уже писала Д. Бургин, другое, насколько нам известно, с именем Цветаевой не связывалось. Но именно этот текст скорее всего является ответом на цветаевское «Вы счастливы? — Не скажете! — Едва ли!», поскольку содержит несколько явных и скрытых реминисценций:

Скажу ли вам: я вас люблю?  
Нет, ваше сердце слишком зорко.  
Ужель его я утолю  
Любовною скороговоркой?

---

<sup>1</sup> Там же. С. 83.

<sup>2</sup> Там же. С. 73.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 491.

Не слово, — то, что перед ним:  
Молчание минуты каждой,  
Томи томленьем нас одним,  
Единой нас измучай жаждой.

Увы, как сладостные «да»,  
Как все «люблю вас» будут слабы,  
Мой несравненный друг, когда  
Скажу я, что сказать могла бы. (55)

Общая тональность стихотворения выдержана в той же благородно-сдержанной манере любовной гимнографии, что и тексты, непосредственно обращенные к Цветаевой. Парнок, кажется, впервые принуждена отступить в невольном восхищении перед сущностью ничуть не меньшей, чем она сама. «Несравненный друг», чье «сердце слишком зорко», определенно не вписывается в привычный трафарет любовных отношений: несравненно больших глубин и пространств требует этот новый, ни на что непохожий душевный трепет, который не утолить ни одной из «любовных скороговорок». Вполне возможно, Парнок обыгрывает таким образом реплику Цветаевой о «любовном речитативе», который устала повторять «трагическая лэди». Легкая ирония первой строфы, где слышится отклик на цветаевское: «— Я Вас люблю!», в последней строфе оборачивается утверждением доселе небывалых, не поддающихся слову чувств.

Еще одно недатированное стихотворение из первого сборника Парнок можно было бы отнести к «зимним» впечатлениям 1914–1915 годов. В «Газэлах», которые подробно рассматривала с точки зрения их вероятного адресата Бургин<sup>1</sup>, мы, действительно, находим несколько примет, навевающих цветаевские ассоциации:

Утишительница боли — твоя рука,  
Белотелый цвет магнолий — твоя рука.

Зимним полднем постучалась ко мне любовь,  
И держала мех соболий твоя рука.

---

<sup>1</sup>См.: *Burgin D. L. Signs of a Response: Two Possible Parnok Replies to Her «Podruga» // Slavic and East European Journal 35. № 2. (1991). С. 219–220.*



Ах, как бабочка, на стебле руки моей  
Погостила миг — не боле — твоя рука!

Но зажгла, что притушили враги и я,  
И чего не побороли, твоя рука:

Всю неистовую нежность зажгла во мне,  
О, царица своеволий, твоя рука!

Прямо на сердце легла мне (я не ропщу:  
Сердце это не твое ли!) — твоя рука. (58)

Так «соболий мех», который держит рука героини, находит параллель в шестом стихотворении цикла «Подруга», начинающемся строками: «Как весело сиял снежинками // Ваш серый, мой соболий мех» (46). Выражение «царица своеволий», соответствующее общей стилистике образа, который создает Парнок в стихах, обращенных к Цветаевой, вызывает в памяти «поединок своеволий» из второго стихотворения «Подруги». Любовная путаница сердец — «Прямо на сердце легла мне (я не ропщу: // Сердце это не твое ли!) — твоя рука» — обнаруживается и в текстах младшей подруги: «Чье сердце — Ваше ли, мое ли — // Летело вскачь?» (42). К тому же легкость, переменчивость и неуловимость героини («Ах, как бабочка, на стебле руки моей // Погостила миг — не боле — твоя рука!») отчасти напоминают очаровательные «уловки» юного существа, наполнившего дом невероятным ощущением света, игры и счастья. И все же, несмотря на обнаруженные переключки, вряд ли когда-нибудь удастся с полной уверенностью сказать, что это стихотворение обращено именно к Цветаевой. Покров анонимности так, вероятно, и останется одной из главных его примет.

Так же, по-видимому, не будет доподлинно установлен адресат еще двух стихотворений Парнок, написанных в период знакомства с Цветаевой. Мы имеем в виду тексты, отправленные в письме к Е. Я. Эфрон, о которых упоминает в своей книге С. В. Полякова<sup>1</sup>. Стихотворения «Узорами заволокло...» (56) и «Этот вечер был тускло-палевый...» (60А), скорее всего, были написаны в декабре 1914-го или январе 1915

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 52.

года и, по предположению Поляковой, имеют общего адресата<sup>1</sup>. Ряд деталей указывает на то, что этим адресатом с большой долей вероятности могла быть Цветаева. В стихотворении «Этот вечер...», описывающем совместное посещение кинематографа, поведение спутницы Парнок столь же непостоянно и уклончиво, как и поведение юной героини из стихотворения «Девочкой маленькой...»: «Ах, опять подошли так близко Вы, // И опять свернули с пути!» (60А). При этом ласково-любовная реакция Парнок на внезапный приступ отчужденности со стороны возлюбленной по характеру своему бесконечно далека от бешеных «своеволий» неукротимо-страстного сердца:

Улыбнулась, — Вы не ответили...  
Человек не во всем ли прав!  
И тихонько, чтоб Вы не заметили,  
Я погладила Ваш рукав. (60А)

Оказавшись в непривычной роли старшей, Парнок открывает для себя новые, до отчаяния нежные, трепетные и грустные оттенки любовного чувства. И опять как в стихотворении «Скажу ли вам: я вас люблю?» для них не находится словесного эквивалента: «Стало ясно мне: как ни подыскивай, // Слова верного не найти» (60А). На сей раз она, кажется, действительно «не боролась», с первого взгляда угадав за розовой светлоголовой юностью огненную игру нездешних сил, которым уступила и подчинилась за бесполезностью сопротивления:

Этот вечер был тускло-палевый, —  
Для меня был огненный он.  
Этим вечером, как пожелали Вы,  
Мы вошли в театр «Унион». (60А)

Скептики пожмут плечами и останутся при своем мнении. Но вот стихотворение, по поводу которого у исследователей нет и не может быть разногласий: оно адресовано Цветаевой и написано в мае 1915 года. И хотя текст «Сонета» общеизвестен, мы все же приведем его полностью, поскольку он принципиально важен в реконструкции мифа, который создает Парнок в отношениях с младшей подругой:

---

<sup>1</sup> Там же. С. 124.

Следила ты за играми мальчишек,  
Улыбчивую куклу отклоня.  
Из колыбели прямо на коня  
Неистовства тебя стремил излишек.

Года прошли, властолюбивых вспышек  
Свою тенью злой не затемня  
В душе твоей, — как мало ей меня,  
Беттина Арним и Марина Мнишек!

Гляжу на пепел и огонь кудрей,  
На руки, королевских рук щедрей, —  
И красок нету на моей палитре!

Ты, проходящая к своей судьбе!  
Где всходит солнце, равное тебе?  
Где Гете твой и где твой Лже-Димитрий? (28)

Любопытно, что последнее время это стихотворение стали осмыслять как антилюбовное по сути<sup>1</sup>. Между тем сам текст, на наш взгляд, свидетельствует об обратном. Так восторженно и так шемяще-пронзительно, с такой вещей остротой может говорить только большое чувство. А чего стоит вдруг ненароком прозвеневшее, сорвавшееся, не сдержанное в груди: «как мало ей меня...» Не только талант и гениальность Цветаевой как поэта воспевают Парнок в этом стихотворении. Быть может, в эти годы гораздо важнее для нее та солнечная живительная сила, которая составляет суть личности ее великолепной и неукротимой, блистательной и неистойвой возлюбленной, затмевающей собою все и всех вокруг. Она вызывает в авторе чувство почти священного восторга. Не скрывая восхищения, Парнок любит ее подругой, за внешними чертами ее легкого солнечного облика угадывая силу, безмерностью души и многообразием заложенных в ней возможностей превосходящую все земные пределы.

---

<sup>1</sup> Комментируя «Сонет», И. Шевеленко, в частности, замечает: «Парнок как будто и хочет написать любовное стихотворение, но у нее не находится для этого слов и, видимо, чувств» (*Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. М., 2002. С. 101*). См. также: *Духанина М. Указ. соч. С. 185*.

Образ возлюбленной Парнок разрабатывает в той системе координат, которую определила для себя с отроческих лет сама Цветаева. Лирическая героиня «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря», «мятежница с вихрем в крови», мечтающая «амазонкой мчаться в бой», «чтоб был легендой — день вчерашний, чтоб был безумьем — каждый день»<sup>1</sup>, угадывается в первой строфе «Сонета». Используя для обозначения женской неординарности такие имена, как Беттина Арним и Марина Мнишек, Парнок тем самым на поэтическом уровне включается далее в разработку двух важных на тот момент для самоидентификации Цветаевой образных мифологем. Как отмечает в комментариях Е. Б. Коркина, «Цветаева в молодости культивировала свою „польскость“ (по бабушке с материнской стороны) и свою соименность с Мариной Мнишек, в честь которой, по семейному преданию, мать ее назвала»<sup>2</sup>. В стихотворении весны 1916 года Цветаева следующим образом определяет связь между собой и своей исторической тезкой: «Во славу твою грешу // Царским грехом гордыни. // Славное твое имя — // Славно ношу. // Правит моими бурями // Марина — звезда — Юрьевна, // Солнце — среди — звёзд» (86).

О том, какое значение имел образ Беттины фон Арним для Цветаевой, на сегодняшний день говорить излишне: в записных книжках и сводных тетрадах мы находим достаточно свидетельств этой заочной, сквозь время перекинутой дружбы. Произведениями немецкой писательницы Цветаева зачитывалась в юности, ее переписку с Гете называла одной из своих любимейших книг<sup>3</sup>. В Беттине Цветаеву привлекала исключительность ее творческой натуры и, как отмечала сама Цветаева, принадлежность к особой породе одаренных «даром души»<sup>4</sup> и даром счастливой любви<sup>5</sup>. История взаимоотношений двадцатилетней Беттины с шестидесятилетним Гете стала для Цветаевой реальным воплощением одного из ее главных жизненных мифов, ее постоянной с детских лет мечты о Вожатом.

---

<sup>1</sup> Стих. «Молитва» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 1. С. 33).

<sup>2</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 470.

<sup>3</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 1. С. 428.

<sup>4</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 139.

<sup>5</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 525.

Образ фон Арним в разговорах о Цветаевой использовало, судя по всему, и ее окружение. Так, летом 1914 года Цветаева записывает в дневнике: «После чая мы с А<делаидой> К<азимировной> пошли ко мне. Она говорила о Беттине, к<отор>ую сейчас переводит, о ее сходстве со мной и сказала две строчки ст<ихотво>рения:

— К<а>к светлое в мире виденье,  
Мне снятся: Беттина, Марина»<sup>1</sup>.

Перевод А. Герцык, о котором упоминает Цветаева, появился в февральском номере «Северных записок» за 1915 год под заглавием «История одной дружбы». Публикация включала в себя восемь писем Беттины Brentano к Каролине фон Гюндероде и историю их романтических отношений, рассказанную Аделаидой Герцык<sup>2</sup>. Роман «Die Günderoode», из которого были выбраны отрывки для перевода, был хорошо известен Цветаевой в подлиннике. Сохранился принадлежавший ей экземпляр с владельческой надписью от 1.05.1911 года и многочисленными пометами на полях. Однако можно почти с уверенностью сказать, что перевод А. Герцык и особенно ее вступительную статью Цветаева и Парнок не прочесть не могли, хотя бы в силу их личных дружеских отношений с семьей Герцык. К тому же в это время, как известно, Парнок заведовала в «Северных записках» отделом литературной критики и в силу профессиональных обязанностей знакомялась с материалами, готовившимися в номер. Сюжет о страстной и нежной дружбе двух женщин XIX века, одной из которых была любимая героиня Цветаевой, появился как нельзя кстати: в период романа с Парнок он открывал широкий простор ассоциациям и фантазиям, составлявшим неотъемлемую часть любовного мифотворчества. От многого в письмах фон Арним у двух влюбленных друг в друга женщин должно было перехватывать дыхание. Многое могло казаться только что пережитым, своим, еще вчера трепетавшим на губах. Ведь это так похоже на голос Цветаевой в «Подруге»: «Мне кажется, что

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 1. С. 80.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: *Калло Е. А.* Роман с тремя героинями // Сестры Аделаиды и Евгения Герцык и их окружение. Материалы научно-тематической конференции в г. Судак 18–20 сентября 1996 года. Москва–Судак, 1997. С. 118–124.

самого замкнутого человека можно понять из одной его внешней оболочки, если любовно всматриваться в него. Тебя я сразу восприняла, как музыку, и притом близкую, вечную, давно слышанную»<sup>1</sup>. Чужая судьба вдруг оборачивалась собственным зимним фейерверком, звенела рождественским смехом и рассыпалась веселым стуком каблучков под монастырскими сводами: «Вспомни наши приключения и все наше фантастическое путешествие в прошлую зиму, — ведь у нас не было за все время ни одной грустной минуты! <...> Какую тропическую жару мы переживали среди снегов!»<sup>2</sup>

Следы вживления истории Беттины и Гюндероде в плоть и кровь лирического мифа, создаваемого Цветаевой, мы, по-видимому, находим в 11-м стихотворении цикла «Подруга», где финал — «Видишь крестик кипарисный? // — Он тебе знаком! — // Всё проснется — только свистни // Под моим окном!» (51) — корреспондирует со словами Беттины, обращенными к подруге: «Я люблю тебя! Кликни меня в глухую полночь под окном, и я вырвусь из моего серебролунного сна и брошусь за тобой»<sup>3</sup>.

В стихах Парнок «История одной дружбы» преломилась по-своему: в «Сонете», насколько мы можем судить, она слилась с мыслью о неминуемой разлуке и придала ей глубоко символический смысл. Приняв уход возлюбленной как неизбежность, Парнок увидела в нем знак судьбы: миф о новой Беттине и новом Гете, который несла в себе Цветаева вместе с печатью высокого избранничества, ждал своего заветного часа. А Гюндероде? Гюндероде должна умереть, даже если для этого ей не придется умирать...

Очерк А. Герцык, предваряющий письма и знакомящий читателя с действующими лицами, начинается несколько неожиданно, с эпизода, завершающего дружбу Беттины и Гюндероде и знаменующего собой в жизни Беттины начало новой любви — любви к великому Гете: «В яркое солнечное утро 1805 года Беттина Brentano бежала по улицам Франкфурта, охваченная горестным волнением. Гнев и обида боролись в ее душе с острой мучительной болью. <...> Ей вспоминалось ярко, как

---

<sup>1</sup> Герцык А. История одной дружбы // Сестры Аделаида и Евгения Герцык и их окружение. С. 135.

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

<sup>3</sup> Там же. С. 135.

она лежала на полу, головой прижимаясь к ногам этой неверной, жестокой подруги, моля ее об ответе. И ответа не было. Гневно передернула Беттина плечами и ускорила шаги. — „Забыть ее совсем! перестать любить и мучиться! вырвать из сердца — найти ей заместительницу!“

Она переходила площадь, и уж недалеко было до жилища сестры Мелины, к которой она спешила, когда глаза ее скользнули по высокому желтому дому, на дверях которого была прибита дощечка с надписью „Elisabeth von Goethe“<sup>1</sup>. Как отмечает Е. А. Калло, «в композиции текста Герцк этот фрагмент — начальный в тексте — хронологически совпадает с финальной частью текста — последним письмом Беттины, в котором говорится, в сущности, о расставании с Гюндероде»<sup>2</sup>. Совершенно справедливо, что при таком композиционном решении «вся история Беттины и Гюндероде, обрамленная расставанием с ней и встречей с Гете, выглядит как *эпизод* одной любви на пороге другой»<sup>3</sup>. В том же «эпизодическом» ключе трактует свои отношения с Цветаевой Парнок: героиня «Сонета» проходит мимо, потому что в ее душе, как и в душе Беттины, «заложена эта потребность идти дальше, уходить»<sup>4</sup>, и расставание неизбежно, оно «заложено уже в самой встрече, в первом привет»<sup>5</sup>, в ожоге первого поцелуя и первого «прости». Она уйдет как та немецкая девочка в свою судьбу, к тем невысказанным, сужденным ей от века вершинам, по которым ее поведет свой Гете, Гений, Вожатый. А Гюндероде? Гюндероде будет помнить, помнить и любить. Всегда.

В жизни Парнок появлению Марины Цветаевой предшествовал период, когда мрачные пессимистические настроения безраздельно господствовали в стихах и сознании. Под знаком Музы-Смерти прошел 1912-й и весь 1913 год. С весны 1914 года лирика Парнок заметно «светлеет», меняется тембр и образно-стилистическая структура ее поэзии. Новое поэтическое дыхание приходит вместе с религиозным

---

<sup>1</sup> Там же. С. 125.

<sup>2</sup> Калло Е. А. Роман с тремя героинями. С. 122.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Герцк А. История одной дружбы. С. 140.

<sup>5</sup> Там же.

чувством мировой гармонии и божественного мироустройства, в котором земная любовь становится частью Любви Вселенской. Бог и возлюбленная выводят поэта из замкнутого круга небытия в жизнь. И, заключая на сей раз любовный союз, Парнок, кажется, впервые осознает его как союз с самой Жизнью. В стихи и судьбу вместе с возлюбленной врываются «ветры всех дорог» и «буревых побережий». Ее руки — «королевских рук щедрей», кудри — «пепел и огонь», душа — неистовство всех страстей. Героиня оказывается соприродной всем стихиям одновременно. Рисуя ее образ, Парнок порой отступает в восхищении, не находя достойных красок: так блистательна и хороша она, эта «соименница моря». Не случайно Парнок сравнивает возлюбленную с солнцем. Как солнце, она становится для поэта источником жизни. В земной любви, освещенной и пронизанной лучами божественной благодати, Парнок открывает для себя всю полноту бытия, радость и гармонию тварного мира.

Сила жизненного очарования, заключенная в образе юной Цветаевой, оказывается столь притягательной и всеобъемлющей, что, кажется, способна противостоять даже смерти. Когда летом 1915 года ужас и мрак опять накатывают волной, Парнок с мольбой обращается к возлюбленной:

Смотрят снова глазами незрячими  
Мать Божья и Спаситель-Младенец.  
Пахнет ладаном, маслом и воском.  
Церковь тихими полнится плачами.  
Тают свечи у юных смиренниц  
В кулачке окоченелом и жестком.

Ах, от смерти моей уведи меня,  
Ты, чьи руки загорелы и свежи,  
Ты, что мимо прошла, раззадоря!  
Не в твоём ли отчаянном имени  
Ветер всех буревых побережий,  
О, Марина, соименница моря! (9)

«Незрячие» глаза икон, «тихие плачи», которыми полнится церковь, запах «ладана, масла и воска» — все говорит поэту о смерти и тлене. Даже у юных смиренниц — кулачок «окоченелый» и «жесткий».



«Тают свечи» в храме, вместе с ними тает жизнь. Единственной силой, которая могла бы противостоять этому «горькому предсмертью», оказывается возлюбленная, в «отчаянном имени» которой — голос морской стихии, здесь — стихии жизни. Никогда более в поэзии Парнок, вплоть до веденееских циклов, героиня не будет наделена подобными полномочиями. Тем трагичнее ситуация: стихотворение звучит последней отчаянной мольбой вопреки уже казалось бы свершившемуся. Как и прежде, Парнок ощущает горькую неизбежность расставания. Но если в «Сонете» она только стояла за плечами, то теперь час пробил, и начался обратный отсчет времени.

Первые симптомы разминовения Цветаева констатировала в апрельских стихах 1915 года, обозначив это время в лирическом календаре как «канун разлуки». По справедливому замечанию И. Шевеленко, ««канун разлуки» продлится еще долго, но итог пережитому будет уже подведен, как будет подведен и итог прежней поэтической манере»<sup>1</sup> Цветаевой. Глубоко и тонко отреагировала на происходящее в те месяцы с Цветаевой А. Герцык, писавшая летом 1915 года М. Волошину: «Вчера получила в первый раз за лето большое письмо от Марины и Парнок. Вы, верно, знаете, что они в Коктебеле, а Сережа санитаром на войне. Из письма поняла, что Марина наконец выходит из своего замкнутого детского круга, — большое страдание посетило ее и выковыывает из ее души новую форму. В ее новых стихах это еще почти не отражается, — как все переходное, бездомное — они стали неловки, утратили свою наивную отчетливость. Но я верю в ее будущее. Судя по всему — ее отношения с Парнок носят лесбийский характер (не нужно, конечно, чтоб она знала когда-либо, что я делюсь с Вами таким соображением), но это можно заключить и из прошлого самой Парнок, и из того, каким вихрем эта „дружба“ охватила Марину <...>. И в письме ее такие страдальческие ноты проснувшейся и любящей женщины. Она сильна, молода и, конечно, вынесет бурю, хотя и говорит все время о смерти, и б. м., выйдет богаче и свободнее из нее»<sup>2</sup>.

«Часом перв<ой> катастрофы» своей жизни назовет сама Цветаева много лет спустя это время, отметив его в памяти глубокой зарубкой.

---

<sup>1</sup> Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. М., 2002. С. 99.

<sup>2</sup> Из письма А. Герцык к М. Волошину от 17(30).07.1915 г. (Сестры Герцык. Письма. С. 161–162).

Первую попытку осмысления этой катастрофы представляет ряд текстов цикла «Подруга». Наиболее интенсивно миф расставания с возлюбленной Цветаева разрабатывает в стихах апреля-мая 1915 года: именно в них и следует искать мифопоэтический стержень последнего акта воплощенной мистерии души Амазонки. Впереди еще было благословенное коктебельское лето, Святые Горы и совместная поездка в Петербург, а в стихах уже полным ходом шла подготовка к разрыву: «Повторю в канун разлуки, // Под конец любви, // Что любила эти руки // Властные твои...» (52).

«Вдохновенные соблазны» «трагической лэди» вызывают с некоторых пор в душе цветаевской героини амбивалентные чувства. Любовь, для которой не было «слова», оборачивается пленом «треклятой страсти», отравляющей поэта чувственной, сладкой и губительной негой: «Этот рот до поцелуя // Твоего — был юн. // Взгляд — до взгляда — смел и светел, // Сердце — лет пяти... // — Счастлив, кто тебя не встретил // На своем пути!» (52). Портрет героини в «росстанных» стихах цикла изобилует «жаркими», сенсуалистическими чертами. Именно они вызывают в младшей подружке протест и оттолкновение:

Есть имена, как душевные цветы,  
И взгляды есть, как пляшущее пламя...  
Есть темные извилистые рты,  
С глубокими и влажными углами.

Есть женщины. — Их волосы, как шлем.  
Их веер пахнет гибельно и тонко.  
Им тридцать лет. — Зачем тебе, зачем  
Моя душа спартанского ребенка?! (53)

Инстинкт самосохранения души оказался в Цветаевой сильнее безличной стихии пола. «Томный, знойный дух» «любобной любви», огнем вливающийся «прямо в кровь», был, вероятно, чужд самой природе ее творческой сущности. Как справедливо отмечала С. В. Полякова, «душа спартанского ребенка» в приведенном стихотворении определяла «не возраст, а характер автора»<sup>1</sup>. Одно из высказываний

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 121.

Цветаевой 1920 года, возможно, проливает свет на возникшее поэтическое сравнение: «Вообще, мне, чтобы быть счастливой, т. е. в полном владении св<оих> сил, надо не выходить из колеи. — Некая *gègle monastique* — твердая Основа — Устав. Днем — Ремесло, вечером — Беседа, ночью — Ночь, стихия ночи, — Я. И только не любовь, так чудесно, так с первой секунды и так надолго — сбивающая с пути! Основа моя — спартанство»<sup>1</sup>.

В случае с Парнок любовный вихрь грозил всеми обвалами земных блаженств и усад, которые Цветаева неизменно ощущала как тупик, ловушку, безысходность. В ее сводных тетрадах и записных книжках часто встречаются рассуждения на эту тему. «Ограниченность физической боли и радости, ограниченность возможностей их и в них, безысходность, тупик»<sup>2</sup>, — читаем в одной из записей 1925 года. «Единственная любовь, от которой потом не тошно, это любовь *вне* пола, любовь к другому во имя его. — Остальное — обман, туман»<sup>3</sup>, — сформулирует Цветаева несколькими годами ранее. И совершенно уже на уровне иносказания: «Меня любил бы Платон»<sup>4</sup>.

Уподобляя себя спартанскому мальчику, державшему под одеждой лисенка, который кусал его сердце, Цветаева дает на уровне образа ключ к пониманию своей душевной природы, главным свойством которой было превозможение: «Больно — трудно — ноги не идут, — нет, буду смеяться, буду бежать, возьму на себя все тяжести! Чем труднее — тем лучше! Только тогда живу»<sup>5</sup>. При необыкновенной разработанности всех духовно-душевных пластов, собственный пол она скорее ощущала как дефицит пола: «Область пола — единственная, где я не четка»<sup>6</sup>. В цветаевских записных книжках революционных лет часто встречаются размышления о собственной необычности в области пола. К 1920 году относится, например, такая запись: «Дурак тот кто скажет, что к мужчинам меня стремится — чувственность. 1. Не стремится.

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 161.

<sup>2</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 358.

<sup>3</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 48.

<sup>4</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 64.

<sup>5</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 160.

<sup>6</sup> Там же. С. 79.

2. Не только к мужчинам. 3. У меня слишком простая кровь — как у простонародья — простая, радостная только в работе. Нет, всё дело в моей душе. В моих жилах течет не кровь, а душа»<sup>1</sup>. Или несколькими месяцами позже: «И — по чести — разве я существо любовной страсти? Я, вообще, существо»<sup>2</sup>. В противоположность Цветаевой Парнок, быть может, как никто другой, знала ту любовь, что огнем закипает в крови: «...припав к краям // Бездонной чаши, до смерти будут пить, // Крича от жажды. Утоленья // Не было, нет им и век не будет!» (76). С юных лет она ощущала свою «кровную» принадлежность «жарким», хмельным безднам «любовной любви». Высокая эротическая выразительность и эмоциональная раскованность ее поздней лирики — яркое тому свидетельство: нега, сладость, томный жар и жажда, «которой уж нечем помочь», огнем вливались в кровь и стихи, наполняя их нестерпимой, бездонной, неутолимой полнотой бытия.

Но помимо разности дорог и «небес» было, кажется, еще одно обстоятельство, способствовавшее разрыву. В записной книжке Цветаевой за 1920 год обращает на себя внимание ряд фрагментов, касающихся «странностей любви». Эти размышления можно было бы назвать прологом к известному цветаевскому эссе 1930-х годов, поскольку в них, несомненно, угадывается биографический подстрочник будущего «Письма к Амазонке». Осмысляя свое эмоциональное притяжение к женщинам, Цветаева обращается к примерам, заведомо исключая все физические реалии. Любовь в чистом виде, без примеси пола и времени, видится ей идеальным воплощением души: «Любить только женщин (женщине) или только мужчин (мужчине), заведомо исключая обычное обратное — какая жуть! А только женщин (мужчине) или только мужчин (женщине) заведомо исключая необычное родное — какая скука! И всё вместе — какая скудость. Здесь действительно уместен возглас: будьте как боги!»<sup>3</sup> И в этом смысле нежная дружба-любовь двух женщин предоставляет, с точки зрения Цветаевой, поистине уникальный шанс: «Встреча двух женщин уже потому глубже, что она вне исконной — безличной — мужской и женской — пены. (А м<ожет> б<ыть>

---

<sup>1</sup> Там же. С. 78.

<sup>2</sup> Там же. С. 139.

<sup>3</sup> Цветаева М. Сводные тетради. С. 36.

и нет? — У меня!) И если волнение от такой встречи = волнению от встречи мужчины и женщины, *любви* здесь больше ровно на всю ту пену»<sup>1</sup>.

Беттина Арним, Мария Башкирцева, К. Павлова, Ж. Санд, Анна де Ноай, мадам де Сталь — вот те душевные привязанности, вокруг которых вращается мысль Цветаевой в поисках ответа: «О, моя страсть к женщинам! Недавно — держу в руках старинный томик гр. Ростопчиной — тут же музыка, мужчины — и — Господи! — какая волна от нее ко мне, от меня к ней, какое высокомерие к тем, кто в комнате, — какой — как кожаный ремень вокруг талии — круг одиночества!»<sup>2</sup> Тем же кожаным ремнем, девятым валом души «от нее ко мне, от меня к ней», должно быть, захлестнула Цветаеву и первая встреча с Парнок. Но грандиозная в своем замысле попытка построить идеальный женский универсум, воплощенный с одной стороны в мифе о Сафо, с другой — в мифе о древних женщинах-воительницах, не увенчалась успехом. Роковой изъян лесбийских отношений в «Письме к Амазонке» Цветаева объясняет невозможностью иметь ребенка: «Лакуна эта, этот пробел, эта черная пустота — Ребенок»<sup>3</sup>. «Соединение, из которого ребенок заведомо исключен», по мысли Цветаевой 1930-х годов, есть нарушение законов природы: «Врожденная данность, долженствующая быть данной нам. Одни начинают с любви к дающему, другие кончают любовью к нему, третьи кончают тем, что терпят его, четвертые — тем, что больше не терпят. Врожденная данность, долженствующая быть данной нам. Не дающий ее — ее у нас отнимает»<sup>4</sup>.

Мысль о ребенке, положенная в основу «Письма к Амазонке», имела у Цветаевой глубокие биографические корни. В тех же записных книжках революционных лет размышления о любви и характере любовных привязанностей перемежаются лирическими откровениями, в которых настойчиво звучит жажда материнства: «Я соскучилась по маленькому ребенку: толстому, здоровому, курчавому, обыкновенному, — которого у меня никогда не было. — Без мировых глаз, без мировой души! — Пусть и буян и ревун! Чтoб одевать, раздевать,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 108.

<sup>2</sup> Там же. С. 81.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 485.

<sup>4</sup> Там же. С. 489.

хвастаться им на бульваре, купать, целовать <...>. Не знаю: мальчик или девочка? Знаю: белокурый — здоровый — веселый. — Ребенок. —»<sup>1</sup>. Мотив купания позже в «Письме к Амазонке» получит свое литературное воплощение: «Потом купание: ежедневное и священное. Явное — и почти циничное — торжество мужского. Ибо вскоре — сын, непременно сын, точнее природа, горя вступить в свои права, не хочет отвлекаться на дочь. И не маленькая ты — вымаливаемая и невозможная — а маленький он, шествующий сам по себе, пришедший не по заказу, по приказу, простой результат (грандиозная цель!)»<sup>2</sup>.

В дневниковых записях 1920 года извечный вопль женской души «О, я хочу сына!»<sup>3</sup> еще никак не связан с вопросом о «проклятой расе»: две темы идут параллельно, не пересекаясь, и «единственная брешь в том совершенном единстве, которое являют собой две любящие друг друга женщины»<sup>4</sup>, лишь смутно угадывается как нечто противоречащее внутреннему императиву вселенского мироустройства: «Моя любовь к женщинам. Читаю стихи К. Павловой к гр. Ростопчиной. ...Красавица и жоржсандистка... И голова туманится, сердце в горле, дыханья нет. — Какой-то Пафос Безысходности! Но — оговорка: не люблю женской любви, здесь переступлены какие-то пределы, — Сафо — да — но это затеряно в веках и Сафо — одна. Нет, пусть лучше — иступленная дружба, обожествление души друг друга — и у каждой по любовнику»<sup>5</sup>. Личный опыт, всегда служивший Цветаевой верой и правдой, здесь, в безличной стихии пола, кажется, не только не помогает, но, напротив, мешает постижению одной из тайн человеческой природы: «Подумать о притяжении однородных полов. — Мой случай не в счет, ибо я люблю души, не считаясь с полом, уступая ему, чтобы не мешал. —»<sup>6</sup>.

Таким образом, в противоположность Платону, утверждавшему гомеротизм в качестве высшей формы любви, Цветаева рассматривает притяжение однородных полов как одну из форм проявления все той

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 78.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 492–493.

<sup>3</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 89.

<sup>4</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 489–490.

<sup>5</sup> Цветаева М. Записные книжки. Т. 2. С. 88.

<sup>6</sup> Там же. С. 108.

же природной стихии пола. Попытка с помощью «любвонной любви» к женщине вырваться на просторы Души обернулась тупиком, еще более безнадежным, чем вся «исконная — безличная — мужская и женская — пена». После краха сафических надежд Цветаевой предстояла «смена берега и мира»: миф об Орфее входил в ее жизнь в образе «голубоглазого» «снегового певца» — Александра Блока.

Разрыв, наступивший в отношениях Цветаевой и Парнок в начале 1916 года, очевидно, переживался обеими болезненно и трудно. «Последняя месть природы <...> за то, что они были слишком единственны, слишком едины, слишком всем друг другу»<sup>1</sup>. «Ты уйдешь, ты уйдешь, ты уйдешь», — с отчаянной одержимостью повторяет старшая в «Письме к Амазонке», предчувствуя неизбежную разлуку. По-видимому, Цветаева использовала здесь деталь биографического характера: мотив ухода, как мы уже отмечали, звучал своеобразным рефреном в ряде стихотворений Парнок, обращенных к возлюбленной, задолго до реальной развязки. Стихи неумолимо опережали судьбу, наколдovывая, притягивая, провидя будущие события. «Наши опасения напоминают, наши страхи внушают, наши одержимости осуществляют»<sup>2</sup>, — читаем в «Письме к Амазонке». На пространствах стиха и души трагедия разлуки развернулась в дни, казалось бы, вполне благополучные, когда жизнь в своем внешнем течении свято хранила черты любовной идиллии. «Соня меня очень любит и я ее люблю — и это вечно, и от нее я не смогу уйти. Разорванность от дней, к<отор>ые надо делить, сердце все вмещает»<sup>3</sup>, — писала Цветаева Е. Я. Эфрон из Святых Гор 30 июля 1915 года, в день тридцатилетия Парнок. Однако следующим днем помечено стихотворение Парнок, в котором «ветровой голос» разлуки, голос небес и судьбы, заглушает все другие голоса: «Летят, пылая, облака, // Разрушился небесный город. // Упряма поступь и легка, // Раскинут ветром вольный ворот» (13). Случилось то, что должно было случиться: ветрами врываються в жизнь перемены, неся на своих крыльях божественный хаос свободы. И теперь — «чем хуже, тем лучше»: «Пусть не устанут ветры дуть, // От своего стремить порога» (13). Мотив сиротства и бездомности вновь входит в лирику Парнок вместе

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 493.

<sup>2</sup> Там же. С. 487.

<sup>3</sup> Цветаева М. Неизданное. Семья: история в письмах. М., 1999. С. 202.

с чувством приближающегося расставания: «Былое — груз мой роковой — // Бросаю черту на потребу. // Над бесприютной головой // Пылай, кочующее небо!» (13).

Приняв однажды разлуку как данность, Парнок обращается в стихах ко дню завтрашнему, где сквозь туман обид и слез, уже как будто угадывается образ новой «роковой госпожи», так непохожей на Цветаеву: «Журавли потянули к югу. // В дальний путь я ухожу. // Где я встречу ее, подругу, //Роковую госпожу?» (43). Спустя месяц мотив «соперницы» обретает плоть и кровь в одном из цветаевских стихотворений: «Мгновенье тоски и вызова, // Движенье — как длинный крик, // И в волны тумана сизого // Окунутый легкий лик. // Всё длилось — одно мгновение. // Отчалила... уплыла... // Соперница! — Я не менее // Прекрасной тебя ждала!» (62). Поводом к стихотворению, вероятно, послужила реальная встреча, случайно произошедшая на улице. На это указывает ряд характерных деталей, которые Цветаева позже повторит в «Письме к Амазонке»: «Потом будет другая встреча, контр-встреча, потом будет *расплата*. <...> „Посмотри, это не твоя приятельница идет?“ — „Где?“ — „Вон там, с черненькой в синем“. Еще не увидев, она уже знает. И вот человеческая волна, более бесчеловечная и неотвратимая, чем морская, несет ей, несет ее... <...> Есть взгляды, которые убивают. Здесь их нет, потому что брюнетка удаляется, целая и невредимая, под руку со старшей — любимой. Омывая ее синими волнами своего длинного платья и физически отъединяя остальную от уходящей всею непреоборимостью морей»<sup>1</sup>.

Трудно сказать, насколько в сентябре 1915 года угроза «соперницы» действительно присутствовала в отношениях Цветаевой и Парнок: их роман, несмотря на показания стихотворного «барометра», продолжался, и совместная поездка подруг в Петербург в конце декабря — тому неоспоримое свидетельство. Гораздо естественнее было бы предположить, что и на этот раз судьба в стихах опережала события, конденсируя их с помощью поэтического воображения из тончайших субстанций. Историю «юной трагической лэди» Цветаева завершает в стихах символическим финалом: «роковой и природный наклон» неизменно влечет старшую к новым любовным впечатлениям. «Пока Другая будет молода, ее всегда будут видеть в сопровождении живой

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 493–494.



тени. Брюнетка изменится: опять станет блондинкой или станет рыжеволосой. Брюнетка уйдет, как ушла блондинка. Как уходят все странницы к своей неведомой — всегда той же — цели, передохнув под деревом, не странствующим никогда»<sup>1</sup>. Иначе предстает финал в стихах старшей подруги. После «болевого шока» Святых Гор, метаний, отчаяния и тоски Парнок выглядит странно спокойной, почти равнодушной. В душе словно лопнула слишком сильно натянутая струна, и не осталось сил ни на любовь, ни на вражду. Наступает время горькой резины, когда с каждым поцелуем все острее и непоправимее в жизнь входит ощущение конца:

Должно быть, голос мой бездушен  
И речь умильная пуста.  
Сонет дописан, вальс дослушан  
И доцелованы уста.

На книгу облетает астра,  
В окне заледенела даль.  
Передо мной: «L'Abesse de Castro»,  
Холодно-пламенный Стендаль.

Устам приятно быть ничьими,  
Мне мил пустынный мой порог..  
Зачем приходишь ты, чье имя  
Несет мне ветры всех дорог? (37)

Приведенное стихотворение Парнок датировано 3 сентября 1915 года. Следовательно, оно было написано фактически одновременно с цветаевским, обращенным к «прекрасной сопернице». Однако мы видим, что в тексте Парнок нет и намека на любовный треугольник: порог лирической героини пустынен, а уста — свободны от жаркого плена пламени и нег. Тем неизбежнее кажется расставание. Согласно лирической версии Парнок, не силой внешних обстоятельств, не волей случая и не приходом «роковой госпожи» обрывается роман длиной в полтора долгих года. Механизмы куда более сложные определяют в данном случае разминовение путей и судеб. То, что в реальности

---

<sup>1</sup> Там же. С. 494.

произойдет лишь спустя несколько месяцев, на пространствах стиха уже произошло, и оттого голос Парнок в осенние месяцы 1915 года звучит какой-то последней, неизбывной, неутолимой грустью:

И впрямь прекрасен, юноша стройный, ты:  
Два синих солнца под бахромой ресниц,  
И кудри темнотруйным вихрем,  
Лавра славней, нежный лик венчают.

Адонис сам предшественник юный мой!  
Ты начал кубок, ныне врученный мне, —  
К устам любимой приникая,  
Мыслью себя веселю печальной:

Не ты, о юный, расколдовал ее.  
Дивясь на пламень этих любовных уст,  
О, первый, не твое ревниво, —  
Имя мое помянет любовник. (53)

Слова Парнок, обращенные к Сергею Эфрону в октябре 1915 года, как ни странно, оказались в некотором смысле пророческими. Спустя почти одиннадцать лет Борис Пастернак за тысячи верст от Цветаевой заочно взорвался «болью, ревностью, ревом и страданием»<sup>1</sup>, едва прикоснувшись к этой «лейденской банке». Но если роман давно минувших дней, приоткрывшийся «хотя бы краем одного плеча», мог вызвать столь бурную реакцию со стороны, то каковы же должны были быть переживания самих участников событий?

В этой связи вызывают недоумение попытки некоторых исследователей поставить под сомнение искренность и глубину чувств Парнок по отношению к Цветаевой<sup>2</sup>. Поэтические тексты и письменные сви-

---

<sup>1</sup> Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1990. С. 104.

<sup>2</sup> В частности, М. Духанина в своей статье, посвященной отношениям двух поэтов, утверждает: «Нам вообще неизвестно, так как отсутствуют какие бы то ни было источники, насколько Парнок была привязана к Цветаевой как к человеку, как к женщине. Бесспорно только то, что она ценила в Цветаевой ее талант, ее гениальность» (Духанина М. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении. С. 185).

детельства, в которых нашли отражение события тех лет, к подобным выводам, на наш взгляд, не располагают. Что же касается утверждения об отсутствии каких бы то ни было источников, указывающих на привязанность Парнок к Цветаевой «как к человеку, как к женщине», отметим, что это не совсем так. О том, какое значение во внутренней биографии Парнок имела эта встреча, говорит хотя бы тот факт, что и спустя годы, после всех мыслимых и немыслимых разлук, разрывов, обид, фотография Цветаевой стояла на ночном столике Парнок<sup>1</sup>. Вряд ли подобную бытовую деталь можно объяснить исключительно поэтической симпатией. Думается, место на ночном столике предполагает чувства куда более интимные. Особенно если учесть тот способ общения через сны, которому уделяли большое внимание в жизни и Парнок, и Цветаева.

След, оставленный в душе Парнок младшей подругой, с годами не только не тускнел, но, кажется, становился глубже и отчетливее. Много на расстоянии виделось иначе. Зарубцевались обиды и расцвели огненные зерна, посеянные когда-то возлюбленной, пришло осознание уникальности пережитого любовного опыта и чувство невосполнимости утраты. Глубинная духовная близость, пережившая все разлуки и расставания, приобрела постепенно черты внутреннего диалога сквозь пространство и время. Вербальные и тематические переключки с Цветаевой, скрытые референции к ее текстам обнаруживаются в лирике Парнок вплоть до последних веденеевских циклов<sup>2</sup>. Образ Цветаевой зачастую подспудно присутствует в стихах, «как в занавешенной сквозной завесой раме», составляя их второй, тайный, неутешно отрадный смысл. Так, например, стихотворение «Который час? — Безумный. Смотри, смотри...», очевидно, обращенное к конкретной возлюбленной, содержит явный цветаевский парафраз и легко прочитывается в форме заочного монолога, у которого нет и не может быть другого адресата, кроме маленькой полувывцветшей фотографии на ночном столике. Но здесь мы вступаем в область, выходящую за рамки строго научного подхода: соприкосновения особой сновидческой природы редко поддаются традиционным методам литературоведческого анализа.

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 18.

<sup>2</sup> Подробнее см. об этом: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 74–80.

\* \* \*

По справедливому замечанию С. В. Поляковой, сближение с Мариной Цветаевой стало для Парнок «одним из самых решающих курсов жизненных ее университетов»<sup>1</sup>. «Поединок своеволий», обернувшийся на любовном фронте катастрофой, способствовал кристаллизации врожденных мифов и архетипов, составлявших личностное ядро Парнок. Ветры «всех дорог» и «буревых побережий» вынесли ее на просторы собственной души, ускорив процесс творческого роста и внутренней самоидентификации. В период общения с Цветаевой Парнок, кажется, впервые приступила к разработке поэтической концепции собственного «я»: из профессионального литератора она все больше и больше становилась поэтом, осознающим свое «вещное призвание» и высокий жребий духовного подвига:

Котлы кипящих бездн — крестильное нам лоно,  
Отчаянье любви нас вихрем волокло  
На зной сжигающий, на хрупкое стекло  
Студеных зимних вод, на край крутого склона.

Так было... И взгремел нам голос Аполлона, —  
Лечу, но кровию уж сердце истекло,  
И власницею мне раны облекло  
Призвание вещное, и стих мой тише стона... (102)

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 15.

## Глава IV

### «Время жатвы. А игры — юным...»

*Сборник «Лоза» и литературная критика 1922 года*

После четырехлетнего пребывания в Крыму в декабре 1921 года Парнок возвращается в Москву и активно включается в литературную жизнь столицы. Как пишет С. В. Полякова, «сразу по приезде Парнок вступает в литературное содружество „Лирический круг“<sup>1</sup>, с конца 1922 года и в 1923 году посещает кружок «Московский цех поэтов», бывает также на «Никитинских субботниках», где неоднократно выступает с чтением своих стихов<sup>2</sup>. Типичные для предреволюционной литературной Москвы, подобные кружки и салоны были еще дозволены и продолжали функционировать. «Ограниченные возможности печатания даже в какой-то мере повысили их значение»<sup>3</sup>. О литературных вечерах «Московского цеха поэтов», которые устраивала у себя Анна Арнольдовна Антоновская, вспоминал Л. В. Горнунг: «Квартира Антоновских находилась в Брюсовском переулке (близ Большого зала Московской консерватории), в одном из больших корпусов, построенных накануне Октябрьской революции. <...> Анна Арнольдовна пыталась соревноваться с другим литературным салоном того времени, который именовался «Никитинские субботники» и был основан тоже в начале НЭПа Евдоксией Федоровной Никитиной, вдовой какого-то профессора Никитина. Кружок Никитиной был гораздо многочисленнее, там бывали Луначарский, Леонид Гроссман, другие солидные литературоведы и многие поэты. Было даже издательство «Никитинские субботники». Нескольких человек поэтов Антоновской удалось пере-

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 28.

<sup>2</sup> См.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 27–28.

<sup>3</sup> Там же. С. 28.

манить к себе. <...> Среди постоянных посетителей «Цеха поэтов» была Софья Яковлевна Парнок, с которой я очень быстро подружился. Кроме того, там бывали Клара Арсенева, Борис Михайлович Зубакин, несколько раз исполнявший импровизации в стихах на заданную тему. Бывали, но не регулярно, Вера Инбер, Илья Сельвинский и другие»<sup>1</sup>.

Едва обосновавшись в Москве, Парнок пытается помочь своим крымским друзьям, в то время находившимся в бедственном положении. Для них, пользуясь возможностями литературных салонов, она собирает деньги, продукты, добывается официальных разрешений на бесплатный проезд, хлопочет об академических пайках. В письме к Волошину от 7 апреля 1922 года Парнок сообщает: «Вересаев мне по телефону говорил, что послал Вам 100 миллионов. Очень меня этим порадовал. Вероятно, в субботу я его увижу и переговорю с ним об издании в Госиздате всей Вашей лирики. Там платят лучше, чем во всех частных издательствах. Поэтому я ему первому предложу, тем более, что он в высшей степени доброжелателен к Вам и ко всем нашим крымским друзьям. На одной из „суббот“ у Никитиной я его загнала в угол и договорила его до того, что он мне жизнью своей поклялся, что выхлопочет действительный, а не бумажный академический паек для всех, о ком Вы просили в письме к Луначарскому, и дала ему список (туда вошли и Аделаида и Евгения Каз., и Спендиаров, и Е. А. Буткова). Он по телефону мне сообщил, что добился обещания, что пайки для всех будут посылаться Кубу (Комиссией по улучшению быта ученых) из Москвы в Крым. Не знаю, верить ли, что это будет сделано? Не хочу утешать себя надеждой и продолжаю действовать здесь самостоятельно, — собираю деньги и с оказиями буду посылать, хоть знаю, насколько ничтожны эти суммы»<sup>2</sup>.

По инициативе Парнок 25 февраля 1922 года в салоне Е. Ф. Никитиной в благотворительных целях был устроен «Вечер Тавриды», посвященный крымским писателям, где прозвучали стихи А. Герцык и М. Волошина. Об этом вечере и о его устройстве Парнок писала в Коктебель: «Для того, чтобы получить побольше денег для Вас, Герцыков и Евг. Алекс. Бутковой (я ее выдала за „будущего литератора“ —

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний Л. В. Горнунга (машинопись, архив С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 7.04.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 9 об.–10).

сказала, что она — драмат. актриса — пишет интересный доклад по драматургии) я в 1-й раз в жизни решила воспекулировать стихом. В день ее (Никитиной. — Е.Р.) рождения 31 янв. я написала ей галантный сонет <...>. Этой лестью я окончательно завоевала милого кучеренка. Тут же был устроен у нее „Вечер Тавриды“, посвященный крымским писателям — читали Ваши стихи из „Неопалимой Купины“, я — свое либретто, Вересаев — скучнейший рассказ, — и было собрано 14 миллионов, — значит я заработала по миллиону за строку — гонорар, еще не бывший даже в Советской России!»<sup>1</sup> Посчитав это неплохим началом, Парнок продолжила литературную «коммерцию». Упомянув о посланных в Судак в начале апреля деньгах, она поясняет в письме к Волошину: «... причем в эту сумму входят 5 миллионов, заработанные мною у двух милых дам тоже таким же путем — за галантные сонеты. Я так и говорю: „дайте мне на моих крымских друзей, — и я Вам напишу сонет.“ Считаю, что в данном случае цель вполне оправдывает средства. Для того, чтобы добиться каких-нибудь благ для себя лично, я не смогла бы написать ни одной строчки, а тут, кажется, с утра до вечера, могла бы печь сонеты. К сожалению, не все до них падки!»<sup>2</sup>

В первые месяцы московской жизни Парнок готовит к печати два своих поэтических сборника: «Розы Пиерии» (антологические стихи) и «Мед столетний» (стихи 1916–1921 годов), планирует выход книги литературных статей под названием «Сверстники». К сожалению, бóльшую часть задуманного осуществить не удалось. «Письма о русской поэзии», анонсированные в «Розах Пиерии» и в «Лозе», по видимому, остались на стадии проекта. Рукопись сборника «Мед столетний» переключивалась из одного издательства в другое, но так и не увидела свет. Часть стихов этой книги тремя годами позднее была включена Парнок в «Музыку». Небольшой сборник антологической лирики «Розы Пиерии» вышел в августе 1922 года, не принеся автору должного удовлетворения и вызвав крайне отрицательные отзывы в прессе. Так, А. Баркова в своей рецензии на книгу Парнок писала: «Красивые, холодноватые антологические стихи. Любителям чистой поэзии, гурманам, понравятся. <...> Другой вопрос, какое значение имеет подобная поэзия сейчас. Нарождающейся рабочей интеллиген-

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 10 об.–11.

<sup>2</sup> Там же. Л. 11.

ции читать эти милые безделушки не стоит, но если их читает кто-нибудь, — пусть читает, писатель пописывает, читатель почитывает — формула, наиболее применимая к литературе этого рода»<sup>1</sup>.

Походы Парнок в начале 1922 года по редакциям и издательствам отчасти были связаны с поручением М. Волошина, который еще в Крыму дал ей «полную доверенность на издание» нового своего сборника стихов о революции «Неопалимая Купина». Первое же обращение «в литературные инстанции» показало насколько трудную и практически неосуществимую в «новых условиях» задачу взяла на себя поэтесса: «С „Кострами“ дело обстоит так. — Как только я приехала, я отправилась к Ник. Архип. Архипову, издателю „Костров“, — писала Парнок Волошину в апреле, — выразила ему от имени всех крымских писателей благодарность и сказала что мы все — его должники. Тут же представила ему рукопись „Неопалимой Купины“, от которой вследствие соображений о цензуре, он, как и друг. из-ва, отказался. Решено было, что он возьмет „кое-что“ для альманаха <...>. Архипов — кулак, купец, спекулянт, миллиардер, имеющий среди прочих прихотей — театра, актрис и т. п. еще и издательство, п. ч. сам он пишет „роман“ — каприз миллиардера! Он предложил мне издать мою книжку, взял мою рукопись, и вот начались мои хождения в „Костры“. В приемные часы ни разу я не могла застать его. Новиков (беллетрист, — патока), который состоит при „Кострах“ секретарем все уговаривал меня: „Придите еще раз!“, а я уже успела увидеть, как они издали Чулкова (между прочим „идейный руководитель“ Архипова — Чулков!) и Марину — неопрятно, безвкусно, страшно по-дилетантски! — и разозлиться на то, что меня заставляют попусту бегать в их редакцию. Кончилось дело тем, что когда на мою просьбу уплатить мне за мой сборник предложенные мне 7 миллионов не частями, а сразу, Архипов мне по-купечески заявил, что „если сразу, то Вам придется немножко спустить с 7 миллионов“, я ему сказала, что я „не запрашиваю“, так что „спускать“ нечего, и отобрала рукопись. С тех пор я туда — ни ногой, и Ваших стихов туда тоже не носила. Думаю, что за это не очень на меня сетуете»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Баркова А. [рецензия] София Парнок. Розы Пиерии. Стихи // Печать и Революция. М., 1923. Кн. 3. С. 263–264.

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 7.04.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 11 об.-12).



Тучи, начавшие сгущаться на литературном горизонте, общее ужесточение «идеологического фронта» и цензуры свели на нет усилия Парнок: ее собственная книжка «примерзла» в «Госиздате», равно как и сборник стихов Волошина. Если весной 1922 года, по воспоминаниям Г. Иванова, литературная жизнь Петербурга «еще текла так, как она сложилась за пять лет революции», еще существовали независимые издательства и была возможна «та своеобразная литературная духовная жизнь, <...> от которой осталось ощущение — нет, не гнета, — напротив, какой-то „астральной“ свободы»<sup>1</sup>, то уже к осени ситуация в обеих столицах заметно меняется. В сентябре 1922 года Парнок признается своему корреспонденту: «Жизнь в Москве невероятно трудна, и не знаю, долго ли я еще смогу так бороться за существование. Устала и все мне омерзело до последней степени»<sup>2</sup>.

С фотографий Парнок начала 1920-х годов смотрит бесконечно измученное, усталое, словно выцветшее лицо. «Мешки» под глазами, глубокие морщины у рта. Когда смотришь на эти снимки, невольно вспоминаешь слова о том, что «дни „военного коммунизма“ надо считать, как в Севастополе, — месяц за год»<sup>3</sup>. Впечатление от первой встречи с Парнок после ее почти шестилетнего отсутствия сохранилось в одном из писем Ходасевича жене: «Ты любишь поклоны. Вот что я собрал тебе пока: от Чулковых, от Диатр<оповых>, от Наташи и Гриши, от Пахомова, от Парнок (приехала, стара и нища ужасно), от Гершензона, от Веры Зайцевой»<sup>4</sup>. Словесный портрет Парнок начала 1920-х годов оставил в своих воспоминаниях Л. В. Горнунг, познакомившийся с ней в салоне Антоновской: «С. Я. показалась мне немолодой, хотя ей было всего 38 лет, но выглядела она старше своего возраста. Она была среднего роста. Волосы у нее были светлые с рыжеватым оттенком. Голос немного глухой и хрипловатый. Она производила приятное впечатление, была умным и симпатичным собеседником. Я же тогда был очень молод, только-только начинал сам писать и был очень увлечен поэзией. Я потянулся к С. Я. всей душой,

---

<sup>1</sup> Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 414–415.

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 4.09.1922 г. (ИРЛИ. Л. 20 об.).

<sup>3</sup> Иванов Г. Китайские тени // Иванов Г. Собр. соч. Т. 3. С. 262.

<sup>4</sup> Цит. по: De visu. 1994. № 5–6. С. 12.

и мы с ней быстро подружились на всю ее короткую жизнь»<sup>1</sup>. Марианна Эбергардт, крымская знакомая Парнок, вернувшись летом 1922 года в Петербург, писала оттуда Волошину: «... доехала страшно быстро. В четверг была уже в Москве и одну ночь ехала до Петербурга. <...> В общем все обошлось благополучно. Зато я повидала Софью Яковлевну и Людм. Влад. Они такие же, совсем Судакские. Только Людмила Владимировна очень посерела»<sup>2</sup>.

За окнами дома номер восемь по 4-й Тверской-Ямской, где по возвращении поселилась Парнок, текла обычная городская жизнь. Куда-то спешили прохожие, проносились автомобили, в лужах с упоением купались воробьи. Москва с ее улицами, скверами и домами была все той же и одновременно это была уже совсем другая Москва: кожаных тужурок, мандатов и пайков, селедки и пшенной каши, ЧК и «коммун». «Севрские фигурки над пышащим камельком» давно уже были выменяны на муку и сахар, старинная мебель сожжена в буржуйках. На улицах давние знакомцы с трудом узнавали друг друга: серые лица, руки, почерневшие от кухни и черной работы, стоптанные сапоги вместо изящных сапожек, на плечах — куцые залатанные пальто вместо соболей. Для «шагающих в ногу с революцией» — купон на сахар, для «буржуев» — купон на гроб. В сентябре 1922 года Ходасевич писал жене из Берлина: «В России же думают, что здесь — рай. Соня Парнок просит, напр<имер>, за ее гонорар (1200 марок) прислать ей: 2 пары ботинок, 2 пары чулок и шевиоту на платье. Но — одна пара ботинок стоит 4 тысячи, ну — 3. Итого, за ее стихи можно послать немного меньше одного башмака»<sup>3</sup>.

Советская фантастика, пришедшая на смену реальной жизни, все больше щерилась и всерьез готовилась к «остервенелой атаке» на «буржуазный элемент». Осенний воздух набряк отъездами. «Все как-то сразу увяло и „дошло“»<sup>4</sup>. Оглушенные «торжествующим грохотом современности», перед лицом «нового младого племени» один за другим уходили в небытие те, кто еще недавно составлял гордость и

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний Л. В. Горнунга (машинопись, архив С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Из письма М. Эбергардт к М. Волошину от 4.09.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1329. Л. 1 об.-2).

<sup>3</sup> Цит. по: De visu. С. 4.

<sup>4</sup> Иванов Г. Т. 3. С. 414.

цвет нации. Остающиеся искали поддержки друг в друге и как могли «аукались» в «сегодняшнем дне» для дня завтрашнего, «для вечного дня, во имя которого живет истинное искусство»<sup>1</sup>. В августе Парнок писала Волошину о его «Неопалимой Купине»: «Очень многие здесь согласны со мною в том, что это — единственная книга о русской революции; другие эстетически шокируются ею (безвкусице „общественности!“), третьи не приемлют политически, но как бы то ни было это — *книга*, которую русское общество имеет благодаря Вам, и за которую оно когда-нибудь с благодарностью произнесет Ваше имя. <...> Милый Максимилиан Александрович! Я не преувеличу, если скажу, что факт Вашего существования очень часто компенсирует для меня многое, что отвращает меня от жизни. Я никогда не устаю говорить всем этим модникам и умникам (которые всегда в конечном счете глупы, п. ч. не чувствуют самого главного), что есть человек, который владеет самым высоким талантом — талантом дружбы, и что он меня ею дарит. Знайте, милый Максимилиан Александрович, что для меня — *радость* быть Вам полезной и что если я делаю это недостаточно хорошо, то не из-за недостатка внимания и любви к Вам, а из-за дикой, уродливой моей жизни, оттого и пишу Вам редко и бегло»<sup>2</sup>.

С точки зрения внутренней самореализации, первый год московской жизни стал для Парнок временем необыкновенного творческого подъема, духовного роста и самораскрытия. За несколько месяцев ею были написаны более двадцати стихотворений, составивших основной корпус текстов «Лозы», третьего поэтического сборника, вышедшего весной 1923 года в издательстве «Шиповник». К тому же, вернувшись в столицу после длительного отсутствия, Парнок сразу же возобновила свою литературно-критическую деятельность. По крайней мере, три статьи и три рецензии были написаны ею в 1922 году. В возрожденном альманахе «Шиповник» Парнок поместила статью «Дни русской лирики» и рецензии на сборники стихов К. Липскерова и Г. Иванова. Однако на этом и закончилась карьера литературного критика Андрея Полянина. Ни статья об Ахматовой, ни статья о Ходасевиче, ни даже рецензия на А. Эфроса, о которых мы узнаем из письма Парнок к

---

<sup>1</sup> Из письма С. Парнок к М. Волошину от 4.06.1923 г. (ИРЛИ. Л. 25 об.).

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 3.08.1922 г. (ИРЛИ. Л. 16–16 об.).

Е. Герцык<sup>1</sup>, не увидели света. Из трех перечисленных работ до нас дошла только авторская машинопись статьи «Ходасевич»<sup>2</sup>. Рукопись статьи об Ахматовой до настоящего времени не обнаружена, публикация ее неизвестна. По-видимому, она была написана зимой 1922 года, поскольку примерно в это же время Парнок выступала с докладом о поэзии Ахматовой на одном из литературных вечеров. Отзвуки этого выступления находим в статье Н. Павлович: «Я помню последний вечер в „Лирическом кругу“. Софья Парнок читала свою статью об Анне Ахматовой. И центр статьи был — люди, к нам идет большой человек — Анна Ахматова. В этой радости от прихода *нового геловека*, прежде всего — *геловека*, был центр блестящей и полемической статьи С. Парнок»<sup>3</sup>. Тот же «человеческий» акцент отличает и стихи Парнок 1922 года.

Небольшой поэтический сборник «Лоза», вышедший с подзаголовком «Стихи 1922 года», как отмечала С. В. Полякова, стал поворотным пунктом в творчестве Парнок. «С него она начинается как поэт, здесь осуществлены формирование ее собственного стиля и разрыв с тем, что служило его заменителем, здесь, наконец, берут начало типичные для ее творчества темы»<sup>4</sup>, — писала исследовательница о третьем стихотворном сборнике поэта. Но не только формированием собственного стиля, прозаической простотой дикции, точностью слова и выверенностью интонаций выделяется «Лоза» из общего творческого наследия Парнок. Значение этой скромной по объему книжечки в процессе духовного становления и роста поэта трудно переоценить.

Большинство текстов «Лозы», по свидетельству самой Парнок, было написано между февралем–сентябрем 1922 года, то есть уже в Москве. Но все они в той или иной степени пронизаны Крымом. В них веет воздух древней Сугдеей, которую автор в первом же стихотворении, открывающем сборник, называет своей «родиной», местом, где «откипела кровь» и «восходил дух». Годы, проведенные Парнок в

---

<sup>1</sup> Парнок писала Е. К. Герцык: «Моя статья об Ахматовой не пропущена цензурой, заметка об эротических сонетах А. Эфроса — тоже. Думаю, что и статью о Ходасевиче ждет та же участь» (Цит. по: De visu. С. 14).

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 1276. Оп. 1. Ед. хр. 6.

<sup>3</sup> Павлович Н. Московские впечатления // Литературные записки. Пг., 1922. № 2. С. 8.

<sup>4</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 85.

Крым, стали для нее временем обретения и постижения собственной души. Погружение в бездны, борьба с томным знойным духом плоти в себе и одновременно необычайный духовный прорыв, взлет, творческое озарение составляют основную линию «духовного натяжения» в стихах «Лозы». Подобной «нестерпимой полноты», соединяющей в себе, казалось бы, несоединимое, поэзия Парнок еще не знала.

Стихотворение, которым открывается сборник, дает ключ не только к заглавию книги, но и к ее основной лирико-философской коллизии:

Там родина моя, где восходил мой дух,  
Как в том солончаке лоза; где откипела  
Кровь трудная моя, и окрылился слух,  
И немощи своей возрадовалось тело.

Там музыкой огня звучал мне треск цикад  
И шорохи земли, надтреснутой от зноя,  
Там поднесла ты мне прохладный виноград  
К губам обугленным — причастие святое...

И если то был сон, то, чтобы я  
Сна незабвенного вовеки не забыла,  
О, восприемница прекрасная моя,  
Хотя во снах мне снись, Сугдейская Сибилла! (77)

Образ виноградной лозы, становящийся в авторской концепции сборника символом духовного восхождения, в традиционных культурах Востока издавна занимал важное место. Согласно восточной традиции в винограднике сокрыта глубокая тайна: его плоды веселят богов и людей. Так, виноградная лоза, прекраснейшее произведение природы, считалось у иудеев символом всего, что только было сильно, красиво, полезно. Потому в книгах пророческих Иудея и Иудейская Церковь уподобляются великой виноградной лозе, украшенной превосходнейшими плодами, насажденной и хранимой самим Богом. По словам Исаяи, Бог любит свой виноградник; Он все сделал для него, но вместо плода праведного, которого Он ожидал, виноградник принес Ему кислый урожай кровопролития. Согласно Иеремии, Израиль — избранный лоза, но выродившаяся и ставшая бесплодной. Традицион-

ная ветхозаветная символика получает дальнейшее развитие в евангельских текстах уже в связи с Иисусом и Его учениками. В Евангелии от Иоанна, призывая учеников к внутреннему духовному соединению с Собой, Иисус называет Себя виноградной лозой: «Я емь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой Виноградарь»<sup>1</sup>. В ответе первосвященникам иерусалимского храма Иисус использует тот же хорошо известный символ. С помощью притчи о злых виноградарях Он передает историю избранного народа.

Виноград, который подносит поэту лирическая героиня, уподобляется в стихотворении святому причастию. Он прохладен, как прохладны реки в раю, животворящей небесной прохладой. Его «дивнопевучее вино» бродит в жилах, открывая духу «источник „вечного хмеля“ созерцания, последнего хмеля, после которого духу нет утоления ни в чем ином»<sup>2</sup>. Но восходящая в солончаке лоза — плод древней «надтреснутой от зноя» Сугдейской земли, связанной корнями с древнегреческим мифом. И здесь библейские аллюзии неожиданно получают античную огласовку: причащение духу происходит из рук Сугдейской Сибиллы: лоза принимает в себя таинство дионисийских мистерий. «Виноградной гроздью» в некоторых древнегреческих текстах называли бога Диониса, который, согласно преданию, научил людей виноградарству и виноделию. Он славился также как Лизей («освободитель»), поскольку освобождал людей от мирских забот, снимал с них путы размеренного быта, рвал оковы, которыми пытались опутать его враги.

Многоуровневое семантическое поле, возникшее в программном стихотворении «Лозы» вокруг одного из мистико-религиозных образов Древнего Мира, соответствует общей полифонической структуре сборника, в котором тесно переплетены античные, ветхозаветные и новозаветные темы. В своем духовном восхождении поэт оказывается много сложнее и шире традиционно-конфессиональных рамок. На вершинах творческого вдохновения Парнок исповедовала «многие ереси», определенно не укладывавшиеся в церковный канон православной веры. Небесный пантеон поэта, при соблюдении определенной иерархии, был многолик и в известном смысле интернационален. О подобном многобожии, присущем поэтическому сознанию, писала

---

<sup>1</sup> Иоанн. XV, 1.

<sup>2</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1.

Марина Цветаева: «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего (что было и у язычников)»<sup>1</sup>. Старшего, Самого Строгого, по отношению к которому все остальные — только «меньшие боги», знала и София Парнок: «А там, над нами, Самый Строгий // Стараются нахмурить бровь, // Но сам он и меньшие боги, — // Все в нашу влюблены любовь» (106).

Тема любви, центральная тема всей лирики Парнок, в «Лозе» звучит приглушенно, почти аскетично, с оттенком сдержанного трагизма. «Венерино кольцо» на пути духовного восхождения воспринимается поэтом как одно из сладостных и беспощадных обольщений земли. Оно заводит под «чужое небо», усыпляя нежной дремой любовного плена в те «роковые кануны», когда сознание долга и высокого поэтического призвания требует от человека других чувств и других мыслей. «Страшной поводырькой» оборачивается любовь для души, жаждущей внутреннего освобождения. Темным жарким кругом смыкается она над головой, испепеляя сердце.

В текстах «Лозы» вечный дуализм души и тела превращается из абстрактно-философской проблемы в напряженную внутреннюю борьбу поэта с собственной живой плотью. Результатом борьбы становится странное полупризрачное существование, когда духовное преображение еще не достигнуто, а тело уже научилось радоваться немощи как раньше умело радоваться любви. Но это хрупкое, едва достигнутое равновесие невесомости каждую минуту грозит очередным обвалом. Минуты духовного просветления в одно мгновение сменяются вновь любовным омутом: «И вот — по мановенью мага // Воздушный мой распался сад, // И нет тебя, иссякла влага, // И снова в жилах треск цикад» (92). Слишком сильны в душе подземные огненные ключи, слишком густа древняя кровь:

Не вял тоске моей Господь,  
И холодом не осчастливил,  
Из круга пламенного плоть  
Изнеможенную не вывел,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 363.

И люди пьют мои уста,  
А жар последний все не выпит.  
Как мед столетний, кровь густа, —  
О, плен мой знойный! Мой Египет!..

Но снится мне, с глухого дна  
Идет струенье голубое,  
И возношусь я, — и одна —  
Лицом к лицу перед Тобюю. (94)

После вживления в кровь «незабвенных песен» эолийской лиры и пробуждения в античность Парнок все более «удревняет» генеалогию своей души. В «Лозе» поэтесса возводит ее к тем временам, когда не было еще ни времени, ни земли, и только первозданный Океан катил в беззвездном пространстве свои «сплошные воды». Стихотворение «Тоска» представляет собой своеобразное поэтическое осмысление библейского мифа о происхождении неба и земли, открывающего книгу Бытия:

Ты была в беспамятстве природы,  
В дни, когда катил сплошные воды  
Океан.

Бог еще не создал мир наш слезный,  
Но рыдал уже во тьме над бездной  
Твой орган.

И, тобою вызван к сотворенью,  
Над водой возник летящей тенью  
Саваоф.

И во мне горит твой древний пламень,  
И тобой поет поющий камень  
Этих строф. (80)

В тексте Парнок мы как будто без труда узнаем образно-символический строй первых строк Священного Писания: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною;



и Дух Божий носился над водою»<sup>1</sup>. Однако в поэтической версии божественному акту творения предшествует некое таинственное стихийное начало, присутствующее в еще не проявленном и потому «беспамятном» пространстве, не знаемем ни дня, ни ночи, ни земной тверди. В «тоске окаянной земли», побуждающей человеческую душу к творчеству и духовным исканиям, поэт угадывает вечную тень той Вселенской Субстанции, которая лежит в основе мироздания. Это Ее темной слепой болью нарушен Божественный покой и Бог приведен в движение. Природа этой силы безначальна и огненна, но она не знает света, потому что Бог еще не сказал: «Да будет свет», и не увидел, что он хорош, и не отделил его от тьмы. Свою причастность безначальной огненной стихии, дремлющей в темных глубинах бытия, поэт открывает как свойство души и лиры: «И во мне горит твой древний пламень, // И тобой поет поющий камень // Этих строф»<sup>2</sup>.

Наиболее совершенным инструментом, способным будить «рыдающие древнее тоски», оказывается в этом мире музыка. Врываясь в «сонные бездны» звуковых волн, она обнаруживает свой «страшный темный дух», свою причастность к стихии мрака и хаоса. В стихотворении «Дирижер» Парнок продолжает разрабатывать начатый несколькими годами ранее сюжет о музыканте-чародее, который владеет тайным искусством «расколдовывать» звуки:

У Гофмана такие маги:  
Он был вертляв и невысок,  
Он был, как черный завиток,  
К нам с нотной спрыгнувший бумаги.

Взмахнул, — и горлицы душа  
Затосковала в тесной флейте,  
Кивнул он струнам: «Ветры, вейте», —  
И вот Эол с них задышал.

---

<sup>1</sup> Быт. I, 1–2.

<sup>2</sup> Силу тоски как неперенное условие поэтического творчества рассматривала и Марина Цветаева, писавшая в 1932 году: «„Душевно-художественный рефлекс“. Художественно-болевого, ибо душа наша способность к боли — и только. (К не-головной, не-зубной, не-горловой — не — не — не и т. д. боли — и только.) Это зерно зерна поэта — *неперенное* искусство в сторону — *сила тоски*» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 364).

Как крылья, две его руки,  
Взлетев, над нами тьму простерли,  
И зазвенело в медном горле  
Рыданье древнее тоски.

И вот, отрывисто и сухо,  
Мелькнула палочка, и ввысь  
Из плена струнного взвились  
Им расколдованные духи, —

И темноогненный прибор  
В тот миг заклокотал в оркестре,  
И дивный ужас нас посестрил  
На веки вечные с тобой! (79)

Дирижер, спрыгнувший в стихотворение с нотного листа, существо определенно ирреальное. Обликом он похож на одного из гофмановских магов: невысок, «вертляв», комичен до гротеска. Но в этом щедеушно-безобидном «черном завитке» таятся колдовские силы. Мир гофмановской сказки, где фантастическое возникает из реальных вещей и событий, а источником чудесного становится обыденная жизнь, создает в стихотворении благодатную почву для дальнейших трансформаций. Стоит дирижеру взмахнуть волшебной палочкой, и, послушные его творческой воле, «расколдованные духи» устремляются в мировое пространство. Чародей и маг в облике дирижера управляет процессом пробуждения неведомых и страшных сил, осуществляя их волю к воплощению. И вот уже «темноогненным прибором» клокочет оркестр, вызывая в героине «дивный ужас», равный по силе религиозному потрясению.

Торжество огненной темной субстанции, сохраняющей в своей основе водные ритмы, становится в стихотворении кульминационной точкой творческого акта. Природа этого стихийного явления очевидна: в нем играют те же три элемента (огонь, тьма и вода), что и в «древнем пламени» «над бездной» посреди вселенской колыбели Мирового Океана. Тоска, которой однажды был «вызван к сотворенью» Саваоф, благодаря дирижеру-чародею получает возможность очередного «энергетического выброса» в материальный мир. На первый взгляд сопоставление двух стихотворений представляется почти невозмож-

ным: слишком уж неказист с виду этот гофмановский маг-дирижер. Однако стилистика его образа, первоначально далекая от библейских ассоциаций, к концу стихотворения заметно меняется. Из маленькой черной закорючки, спрыгнувшей с нотного листа, он вырастает в огромную крылатую тень, скользящую над рыдающей бездной. В дальнейшем Парнок пойдет по пути еще большего сближения двух образов, что позволит ей в одном из текстов 1924 года дать свою оригинальную инструментовку блоковской темы «мирового оркестра».

Музыка с ее двойственной природой вызывает в поэте амбивалентное чувство. «Ужас блаженства» охватывает лирическую героиню при звуках церковного органа, «дивный ужас» «громоклокочущего» оркестра объединяет «на веки вечные» с возлюбленной. И сила этого чувства тем интенсивнее, чем ближе и неизбежнее подступает «родимая тьма». Ужас узнавания испытывает душа от пробуждающихся в пространстве созвучий. Вместе с расколдованными духами она высвобождается из «струнного плена», открывая в себе путь древнему ночному огню. Тень от этого огня ложится даже на солнечную безмятежную негу возлюбленной: «Увидеть вдруг в душе другой // Такой же ужас, ночь такую ж, — // Ах, нет! Нет, ты не затоскуешь // Моей запойною тоской. // Как хорошо, что ты воркуешь, // Как голубь, под моей рукой!» (86). По своим свойствам этот огонь скорее не солнечного, а вулканического происхождения. Он не греет, а жжет и прожигает. И счастлив никогда его не знавший: «Ты, как на солнце, греешь пух... // Да не прожжет тебя мой трепет, // Пусть мимо мчит и не зацепит // Твоей души мой темный дух» (86).

В качестве оружия против собственного «темного духа» Парнок создает миф о своем рождении: хаос тьмы должен быть преодолен силой слова, силой нареченного имени: «Как зов на подвиг, мне звучит — СОФИЯ: // Да победится мной моя стихия, // Сквозь вихри зла небесную красу, // Как огонек страстной, да пронесу!» (85). «Вихри зла», встающие в крови, поэтесса связывает с народным поверьем о разгуле ведьм в день 30 июля, когда «под стрекот, скрежет, хруст и треск цикад, // То навзничь падая, то, опершись на локти, // Приподымаясь вновь, вонзая ногти // В ладони, до крови кусая рот, // Свой женский подвиг жалобно и пылко // Свершала мать, и билась-билась жилка // Во впадине виска, где стынул пот» (85). Рождение в один из темных «ведьминых» дней, предопределенное судьбой, Парнок осмыс-

ляет в себе как изначальную стихийную природу, уходящую корнями в «беспамятное» дотварное состояние. Словно пуповиной связан поэт с древним миром демонических существ, владеющих магией, колдовством и тайным знанием. Помимо воли влечет «госпожа Судьба» лирическую героиню на «шабаш ведьм», где у нее есть свое особое имя: «Хвостатый скачет // Под гул разгула // И мерзким именем // Зовет меня» (124). По закону древней словесной магии Парнок имен не называет. Назвать — значит вызвать, почти вызволить, дать силу и кровь. Ведь не случайно так дорожит поэт своим даром «нарекать имена» и не случайно в стихотворении «30-е июля» имя, призванное помочь в духовном подвиге, выводится заглавными буквами.

Еще одно образное решение борьбы света и тьмы в глубинах человеческого сознания представляет битва героя с чудовищем в стихотворении о Беллерофонте и Химере. Чтобы передать внутреннюю мифологему собственной души, Парнок возвращается к античности, используя древний сюжет в качестве иносказания:

Да, он взлетел когда-то  
Над страшной пустотой,  
Герой и конь крылатый  
С уздечкой золотой.

Беллерофонт в Химеру  
Низринул ливень стрел...  
Кто может верить, веруй,  
Что меток был прицел!

А я без слез, упрямо  
Гляжу на жизнь мою,  
И древней той, той самой,  
Я когти узнаю,

И знаю, кем придушен  
Глубокий голос мой  
И кто дохнул мне в душу  
Расплавленную тьмой. (97)

Аллюзию на современную автору социальную действительность увидела в стихотворении С. В. Полякова: «В этой пьесе затронута тема

социальной позиции личности, и, чтобы скрыть это, автор прибегает к помощи мифа о единоборстве героя с чудовищем. Согласно стихотворению, Химера не была убита Беллерофонтом и поныне продолжает когтить свои жертвы и придушать их голос (образ совершенно недвусмысленный и особенно красноречивый, когда речь идет о поэте) <...>. Стихотворение может быть понято только в иносказательном смысле: темная сила, иначе сказать, новая действительность, ополчилась на поэта, придушила его голос и исполнила сердце мраком<sup>1</sup>.

Предложенная исследовательницей трактовка прежде всего вступает в противоречие с общей концепцией сборника, включающего в себя стихотворение. Социальный аспект, который усматривает Полякова в тексте, не был характерен для «Лозы», посвященной темам внутреннего становления и духовного роста личности. В сборнике практически нет стихотворений, где была бы отражена «социальная позиция» автора и затронуты проблемы современности. Более того, два стихотворения, написанные, как и большинство текстов «Лозы», в 1922 году и посланные в рукописи Волошину вместе с текстами, позднее составившими сборник, не были в него включены, вероятно, именно по причине затронутых в них «общественных» тем<sup>2</sup>.

Рассмотренное же в общем тематическом ключе «Лозы», стихотворение обретает иной, более глубокий и страшный смысл. Голос поэта придушен не «социальной доктриной» и не «новой действительностью». Когти «древней той, той самой» узнаёт Парнок, даже не называя по имени ту силу, персонификацией которой становится для нее Химера. Это она придушила голос поэта идохнула в душу «расплавленной тьмой». Обжигающее дыхание «той самой» знает героиня внутри себя, когда молится в другом стихотворении за возлюбленную: «Да не прожжет тебя мой трепет, // Пусть мимо мчит и не зацепит // Твоей души мой темный дух» (86). «Несветлое сердце» поэта хранит в себе след страшных когтей. «Расплавленная тьма», как атрибут Химеры, находит параллель в «громоклокочущей тьме» (135) и «темноогненном прибое» (79) оркестра, в «темной волне», вскипающей в душе и кипящих котлах, переполняющих мир тьмою. Природа этой тьмы

---

<sup>1</sup> Полякова С. Пoesия Софии Парнок. С. 87.

<sup>2</sup> Речь идет о стихотворениях «И так же кичились они...» и «Не на хранение до поры...», о которых говорилось выше.

воспринимается поэтом как природа мирового хаоса, лежащего в основе бытия.

Беллерофонт и Пегас, противостоящие в стихотворении Химере, благодаря грамматической конструкции приобретают черты единого существа. Пегас и его всадник, как мы видим, максимально сближены между собой местоимением единственного числа. «Он» — «герой и конь» — вступают в противоборство с чудовищем как одно целое. Но в этом могучем крылатом дуэте таится маленький изъян, которым, возможно, и объясняется неверие автора в победу над Химерой. Согласно мифу, Пегас появился из капель крови горгоны Медузы, убитой Персеем. Следовательно, тьма, против которой он борется, имманентна его природе. Может, оттого не слишком «меток был прицел» героя, что в жилах его коня текла ядовитая кровь горгоны? Бездна оборачивается к поэту своей самой страшной стороной: она вживлена в плоть и кровь, и поле боя — сердце, которому суждено «испелиться» в борьбе с самим собой.

Мифом о Беллерофонте и Химере не ограничиваются античные мотивы, введенные Парнок в «Лозу». Тень еще одного древнегреческого героя появляется на страницах сборника:

Не под женский вопль умирать герою,  
И не женский хор отпевал Ахилла, —  
Запевали песню над славным сами  
Вещие Девять.

Ни одна из них над тобой не плачет,  
Даже та, которой всю жизнь служил ты, —  
Я за всех одна над тобой склоняюсь  
Плачущей Музой.

Ты, обретший здесь роковую Трою!  
На земле, твоей обогральной кровью,  
Под родимым небом, тебе да будет  
Вечная память! (84)

Как мы видим, стихотворение обращено к погибшему воину, чья смерть ассоциируется у автора со смертью легендарного Ахилла. Несмотря на античное обрамление, сюжет позволяет предположить, что

в основе текста — отклик на недавние реальные события. Подобное «дымчатое» письмо было присуще творческой манере Парнок времен Сафо. Стилизации под древнюю классическую поэзию подлинных ситуаций и конкретных жизненных обстоятельств представляют одну из характерных черт ее антологической лирики. Достаточно вспомнить хотя бы такие стихотворения, как «Алкеевы строфы» (53) и «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою...» (59), связанные с именем Марины Цветаевой.

Гибель безымянного героя своего времени Парнок сравнивает с гибелью величайшего героя Троянской войны. В отличие от Ахилла, которого отпевал «не женский хор», а «вещи Девять» (то есть девять муз), над адресатом стихотворения ни одна из них «не плачет», даже та, которой он всю жизнь служил. И только лирическая героиня откликается на его смерть, склоняясь над погибшим «плачущей Музой». Таким образом, из текста стихотворения мы узнаем об адресате следующее. Во-первых, он — воин, но одновременно и служитель одной из Муз. Во-вторых, он не умер своей смертью, а погиб. В-третьих, его некому оплакать, хотя он и заслуживает «вечной памяти» «под родимым небом», заслуживает, очевидно, самим фактом своей гибели. Все это слишком напоминает реальные черты реальной биографии офицера русской армии, поэта и воина, Николая Гумилева, расстрелянного советским правительством в августе 1921 года. Время написания текста лишь подтверждает нашу гипотезу.

Отправляя М. Волошину в Крым рукопись стихов, позднее составивших основную часть «Лозы», Парнок писала ему в письме от 3 августа 1922 года: «Я посылаю Вам почти все, что я написала после переезда в Москву, исключая антологических стихов <...>. Ни одно из присылаемых теперь стихов в сборники эти („Розы Пиерии“ и „Предназначенный путь“. — *Е. Р.*) не вошли, п. ч. написаны после того, как я продала эти сборники, и являются материалом 3-ей книги лирики»<sup>1</sup>. Поскольку интересующее нас стихотворение вошло в авторизованную машинопись, предназначавшуюся Волошину<sup>2</sup>, естественно предположить, что оно было написано где-то между февралем–августом 1922 года, то есть соответственно *после* гибели Николая Гумилева.

---

<sup>1</sup> Из письма к М. Волошину от 3.08.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 15 об.).

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 155.

Еще одно странное совпадение говорит в пользу нашего предположения. Для Парнок в стихотворении, несомненно, важно, что герой погиб не на чужбине, как Ахилл, а на своей земле, под «родимым небом». В «Лозе» мотив верности «отчему порогу» в годы войн и испытаний приобретает для автора особую значимость. В упоминавшемся уже стихотворении «Отчего от отчего порога...» Парнок упрекает себя за пребывание под «чужим небом» в «роковые кануны». Несмотря на все ужасы крымских лет, она убеждена: «Если мать лежит на смертном ложе, // Сыновья — стоят у изголовья, // Дочь — хладеющие руки греет... // А чужих не велено впускать» (95).

Обостренное чувство родины было свойственно Парнок и до трагических российских междоусобиц. Впервые оно отчетливо прозвучало в творчестве поэтессы 1914–1916 годов в связи с Первой мировой войной. Лирика поэтессы, окрашенная в славянофильские тона, проповедовала особый путь России, хранящей в своих глубинах спасительный «страстной огонек». Как критик Парнок в те годы с подчеркнутым вниманием относилась к прославянским в широком смысле этого слова тенденциям в творчестве современников. Рецензируя в 1916 году новый стихотворный сборник Гумилева «Колчан», поэтесса с радостью приветствовала возвращение «блудного сына» русской поэзии из экзотического плена абиссинских песен к родным полям, «омоченным в крови»: «Муза Дальних Странствий“ — десятая Муза — кстати сказать, крестница Гумилева, завела его под крышу „Чужого неба“, и нужен был поистине буревой ветер, для того, чтобы вынести поэта на волю, под собственное свое небо. Такой благосклонной бурей для Гумилева явилась война»<sup>1</sup>.

Благодаря войне поэт, по мысли Парнок, пережил «чудо преобразования» и обрел свой истинный голос. Война сделала его солдатом и поэтом, как позже мученическая смерть навсегда сделала героем. Гибель Гумилева заставила Парнок пересмотреть свои позиции в отношении его творчества. Никогда не любившая его стихов, она открыла для себя последнюю правду о поэте сквозь его смерть. На этот счет сохранилось уникальное дневниковое свидетельство Л. В. Горнунга: «Софья Яковлевна между прочим упомянула, что творчество Н. Гумилева

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Н. Гумилев. Колчан // Северные записки. 1916. № 6.



теперь полностью оправдано его гибелью»<sup>1</sup>. Свой миф о новом Ахилле, поэте-воине, Парнок создает как будто вслед заветной мечте Гумилева о славной смерти на поле боя: «Я клялся быть стрелою, брошенной // Рукой Немврода иль Ахилла»<sup>2</sup>, «Есть так много жизней достойных, // Но одна лишь достойна смерть. // Лишь под пулями в рвах спокойных // Веришь в знамя господне, твердь»<sup>3</sup>. Тень Ахилла, которой Парнок поручает героя стихотворения, призвана помочь ему на пути служителя меча и лиры: «Пусть приходит смертное томленье, // Мне оно не помешает ждать, // Что в моем грядущем воплощенье // Сделаюсь я воином опять»<sup>4</sup>.

Страшные реалии крымских лет — голод, террор, расстрелы — в творчестве Парнок не нашли своего отражения. Ее стихи времен Гражданской войны война словно бы обошла стороной. Для лирики Парнок тех лет характерна внутренняя сосредоточенность, обращенность вглубь себя, постижение и осмысление своего творческого пути как пути духовного роста. Жизнь души, проходящей крещение в безднах вселенского хаоса, рождение и становление духа, преодолевающего в себе мрак, пробивающегося сквозь темные пласты бессознательного — вот тот круг тем, который Парнок разрабатывает в «Лозе» и близких к ней по времени текстах. Трагедия индивидуальной судьбы личности становится для поэта в эти годы той мерой, которой измеряется значимость происходящих исторических катаклизмов.

В «Лозе» Парнок оглядывается на пройденный путь, пытаясь в череде сменяющих друг друга мгновений найти узловые моменты своей биографии. Так, например, стихотворение «Орган» (78) посвящено отроческим впечатлениям. Потрясение, пережитое юным существом в католическом храме от звуков органа, осмысливается поэтом как второе, творческое рождение: «И не я закричала, — поэта // В первый раз разомкнули уста // Этот ужас блаженства, эта // Нестерпимая полнота!» (78). В другом стихотворении, также обращенном к прошлому, в повторяющихся событиях юности автор ищет ключ к пониманию

---

<sup>1</sup> Запись от 30.10.1923 г. (Горнунг Л. Из хроники одной дружбы // Наше наследие. 1989. № 2. С. 92).

<sup>2</sup> Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 237.

<sup>3</sup> Там же. С. 235.

<sup>4</sup> Там же. С. 359.

своей странной, предназначенной небом судьбы: «Отчего от отчего порога // Ты меня в кануны роковые // Под чужое небо уводила, // Поводырка страшная, любовь?» (95). Тема пути и предназначения звучит и в стихотворении «Еще не дух, почти не плоть...», где в минуту тоски, отчаяния и смертельной усталости, окидывая взглядом свое прошлое, поэт восклицает: «О, темный, темный, темный путь, // Зачем так темен ты и долог?» (91). Путь поэта, трагический путь внутреннего противоборства и противостояния, предстает в стихах «Лозы» прежде всего как путь духовного деланья, в котором творческий рост становится не столько делом мастерства, сколько делом души, исполняющим смыслом земное существование. Знаменательно, что готовившийся к выходу в 1922 году сборник стихов 1916–1921 годов Парнок первоначально предполагала назвать «Предназначенный путь», что говорит об определенной духовной зрелости автора, для которого настало время подведения итогов.

Действительно, творческий и духовный взлет первых месяцев московской жизни стал для Парнок периодом подведения итогов себе и времени. Не случайно в ее стихотворных и прозаических вещах 1922 года образы проросшего зерна, взошедшего колоса и жатвы получают максимальную степень реализации. Стихотворение «Орган», которое мы уже упоминали, рисует день, когда впервые под воздействием музыки в лирической героине пробудился поэт. Момент приобщения к источнику творческого вдохновения автор сравнивает с «огневым семенем», семенем духа, олицетворяющим божественное начало: «И тогда пало на душу семя // Огневое, — тогда, обуян // Исступленным последним, всеми // Голосами взыграл орган» (78). Ветхозаветный сюжет о заклании Исаака, введенный в стихотворение строками: «Я закрыла глаза. — Закланья // Так покорно ждал Исаак», — придает образу «огневого семени» библейскую окрашенность. Отголоски древних мистерий и евангельской притчи о зерне слышатся в стихотворении «Жила я долго, вольность возлюбя...» (120), близком по времени написания к текстам «Лозы»<sup>1</sup>. В финале этого лирического стихотворения звучит тема смерти и таинственного духовного возрождения через смерть: «И вспомнил обо мне Господь, — и вот // Душа во мне

---

<sup>1</sup> Стихотворение входит в так называемую *Зеленую тетрадь*, содержащую стихи Парнок 1916–1921 гг. Следовательно, диапазон его написания — от 1916-го до 1922 г.

взметнулась, как зарница, // Все озарилось. — Я нашла тебя, // Чтоб умереть в тебе и вновь родиться // Для дней иных и для иных высот» (120). Душа, взметнувшаяся «как зарница», и есть то небесное пылающее пламя, которому суждено стать крестильной купелью восходящего духа: «Испепелится сердце, // Из пепла встанет дух» (100). Все озарилось в поэте светоносным началом «огневого семени», однажды сошедшего на душу божественным «песенным даром». Брошенное в землю зерно — символ мистической смерти и нового рождения — прорастает в назначенный срок. Из него всходят ростки, неведомые порой и самому поэту. «Но знаю ли, который колос // Из твоего взшел зерна?» (82) — обращается автор к возлюбленной, некогда посеявшей в его душе «огневые» зерна любви и вдохновения. «Зерно любви» — этот образ возникает в рецензии Парнок на стихи К. Липскерова. Давая характеристику его творчества, поэтесса использует метафору прорастающего в назначенный срок злака: «... это — то, что будет, то, что уже началось; это росток из того зерна любви, которое поэт нашел в „золотой ладони Бога“»<sup>1</sup>.

Сборник «Лоза» — книга зрелого автора, вступающего в ту пору жизни, когда приходит время подводить итоги: «День твой бурный идет на убыль. // Время жатвы. А игры — юным. // Укrotи же докучную удаль // Легких рук по наигранным струнам» (83). В стихотворении «Поэту» Парнок призывает поэта к исполнению своего высокого предназначения, требуя от творца не беззаботной легкости песнопения, но выверенности каждого слова слезами и потом, ответственности и мужественности предстояния судьбе: «Жгучий луч что ни миг отвесней, // А тебе даже слезы — внове? // Нет, не накопй, не наигрыш — песня: // Пурпур розы нетленной — из крови!» (83). Образ «нетленной розы», вспоенной кровью, возвращает нас к антологической лирике автора, где пиерийские розы, «цвет вдохновения», символизировали поэзию и поэтическое творчество. Именно они, когда наступит срок, будут свидетельствовать о поэте: «Розы скажут, — для нас // Он пожалел // Капельку крови» (63). Стихотворение «Час настал. Что несешь...» — единственное, перенесенное Парнок из «Роз Пиерии» в «Лозу». Его положение (непосредственно за стихотворени-

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Константин Липскеров. Золотая ладонь // Шиповник. 1922. № 1.

ем «Поэту») указывает на определенный авторский замысел, связанный прежде всего с общими «итоговыми» настроениями сборника 1922 года. Мотив жатвы, представленный в его античной разработке и объединяющий на семантическом уровне оба текста, является логическим завершением темы проросшего зерна, образно разрешенной в «Лозе». Время надвигающейся жатвы становится для поэта временем ответа перед лицом высших сил за плоды дарованного ему божественного вдохновения. В канун своего 37-летия Парнок испытывает настоятельную потребность «расплатиться по счетам»: «Час настал. Что несешь // Грозным богам, // Жнец нерадивый?» (63). Вопрос о творческой состоятельности и степени «духовной платежеспособности» личности поднимается и в литературной критике Парнок 1922 года, в частности, в статье «Дни русской лирики».

Статья «Дни русской лирики», опубликованная в первом номере альманаха «Шиповник» за 1922 год, посвящена четырем поэтическим сборникам, вышедшим в 1920–1921 годах: «Anna Domini» Анны Ахматовой, «Путем зерна» В. Ходасевича, «Фимиамы» Ф. Сологуба, «В такие дни. Стихи 1919–1920 г.» В. Брюсова. Не случайно выбор Парнок остановился именно на этих четырех авторах. За их творчеством поэтессы внимательно следила на протяжении ряда лет. Поэзия Ф. Сологуба не раз получала высокую оценку со стороны Андрея Полянина, не слишком щедрого в других случаях на похвалы. Весной 1915 года Парнок писала о Сологубе: «На горизонте современной поэзии есть высокие одинокие точки, и Ф. Сологуб — из их числа»<sup>1</sup>. Отношение поэтессы к Брюсову было далеко не столь однозначным, хотя фигура его, несомненно, привлекала внимание Парнок. Признавая за мэтром русского символизма вклад в развитие техники стихосложения, Парнок не признавала его как поэта и не воспринимала как личность. Тем не менее феномен Брюсова занимал ее с психологической точки зрения. Что же касается Ахматовой и Ходасевича, в начале 1920-х годов они как поэты приобретают для Парнок совершенно особое значение. С их именами она во многом связывает будущее русской поэзии.

Традиционная журнальная рецензия на новые поэтические сбор-

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Ф. Сологуб. Война. Стихи. 1915 // Северные записки. 1915. № 3.

ники в воплощении Парнок определенно переросла свой масштаб, превратившись не только в глубокую, емкую характеристику творческого пути каждого из четырех авторов, но и — шире — в разговор о сути и предназначении поэтического дара. Статью Парнок начинает с напоминания о вечном долге человека перед Богом и творчестве как выполнении этого долгового обязательства: «Все духовно живое обязано, по мере сил своих, возвращать Богу дарованное Им, не рассчитывая на то, что кто-нибудь другой расплатится за недоплаченное. Не нам, а истории определять место жрецов на вечной лестнице воздающих; все же мы только рядовые жнецы в этой вечной жатве»<sup>1</sup>. И вновь, теперь уже в литературной критике, Парнок использует полюбившееся ей образное сравнение с жатвой и жнецами, которое мы наблюдали в ее стихах времен Крыма и «Лозы». Пережив трагическое для России «шестилетие», поэтесса более чем когда-либо убеждена: «Степенью духовной платежеспособности определяется на весах вечности мировая, национальная и индивидуальная ценность личности». Высокую духовную планку устанавливает Парнок для русской поэзии, прошедшей «годы великого искусства». Само время, по мысли критика, ставит перед художником новые задачи, тем самым открывая перед ним «новый кредит» и определяя его новую «задолженность» перед Богом.

Революция, обозначившая смену эпох, воспринимается поэтом как стихийная неуправляемая сила, соприродная силам мирового хаоса. Ее «бурун», подобно музыке, «рыщет» в «громоклокочущей тьме», пробуждая ото сна неведомые грозные энергии. «Этим вихрем, — как пишет Парнок, — сметающим все отжившее, взрываются новые ключи, возносятся новые высоты, разверзаются новые бездны». Революцию, поставившую человека на грань бытия, тем самым обострившую и обнажившую в личности сущностное начало, Парнок относит к моментам «массовой проверки духа». Значение исторических событий оценивается ею с точки зрения их влияния на индивидуальную судьбу. «Революция трагической динамикой своей конкретно дала нам единицу измерения напряженности всякой жизни, и голос ее, как отличный камертон, поможет нам проверять чистоту звука слова в нашей поэзии».

Голос, поистине не изменивший себе, звучит в заключительных строках вступительной части статьи. В них слышится тревога поэта за

---

<sup>1</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1.

судьбу своего поколения и одновременно страстный призыв к лучшим его представителям: «Перед каждым духовно-живым человеком, перед творческим же особенно, теперь, с большей, чем когда-либо остротой, встает вопрос: чем воздам? как воздам? и воздам ли? Это — кинжал над совестью каждого из нас».

Начав статью с размышлений о долге человека перед Богом и творчестве как выполнении этого «долгового обязательства», Парнок обращается к лирике, чтобы в ней найти подтверждение своим надеждам и чаяниям. По мысли критика, лишь два условия обеспечивают слову «Божье оправдание». Во-первых, слово должно произноситься «не перед людьми, а перед Богом», и, во-вторых, оно произносится «в *последний миг*».

Живым воплощением принципа «последнего мига» стала для Парнок поэзия Анны Ахматовой. В статье «Дни русской лирики» творчество царскосельской Музы предстает в свете религиозных настроений, исполняющих смыслом «долгую муку жизни». Среди стихов Ахматовой Парнок выделяет прежде всего тексты, связанные с моментом реального земного ухода<sup>1</sup>. «Минута, венчающая весь путь искупления», оказывается в глазах критика вершиной и целью человеческого существования. Она превращает творческий путь поэта в жертвенный путь, путь отрешенности и аскетизма. «Жизнь для Ахматовой — ожидание этой минуты, но ожидание творческое. Сердце ждет, а дух творит ее. Путь ее творчества — жертвенный, путеводная звезда над ним — завет», — пишет Парнок в статье. На строки Ахматовой: «Все голодной тоскою изглодано, // Отчего же нам стало светло?», — Парнок отвечает, ни на минуту не усомнившись: «Источник этого света — в отрешенности». И в той простой сдержанной интонации, с какой звучат эти слова, слышится голос поэта, прошедшего теми же «суровыми путями» преодоления. Мгновение, предшествующее смерти, по мысли критика, подобно яркой вспышке, которая освещает и преображает бытие, даруя душе покаяние и прощение. «Единственно светлый день» для поэта — день, когда: «Войдет он и скажет: „Довольно, // Ты видишь, я тоже простил“».

---

<sup>1</sup> «Чугунная ограда...» (1921), «Пока не свалюсь под забором...» (1921), «От любви твоей загадочной...» (1918), «Все расхищено, предано, продано...» (1921), «Буду черные грядки холить...» (1916).

В разговоре об Ахматовой Парнок использует один из своих поэтических образов — образ благородного «сухого вина страсти», утратившего первоначальную сладость: «„Проклятый хмель“, — так определяет Ахматова в стихах 18-го года любовь, — перебродил, сахар молодого вина испарился, и вот оно, благородное, лишённое всякой сладости, сухое вино страсти». По мысли критика, путь царскосельской Музы пролегает от «проклятия любви к приятию и благословию ее как „крестной муки“»: «В стихах 18-го года головокружительная жажда гибели <...>. В стихах 21-го года — упорная воля к жизни». В стихах самой Парнок времен Крыма и «Лозы» тема любви, по существу, получает ту же философско-религиозную трактовку. Страсть, проживающая «до кости», воспринимается поэтом как «знойный плен», в котором суждено «испелиться сердцу», прежде чем наступит долгожданное освобождение: «Испелится сердце, // Из пепла встанет дух. // Молюсь всем страстотерпцам, // Чтоб пламень не потух» (100). К лирической героине Парнок приходит осознание очищающей силы страдания. Образ сухой благородной страсти, лишённой обольщений и иллюзий, настойчиво возникает в стихах поэтессы этого времени: «Терзай, иссуши мою сладость, // Очисти огнем, // О, роковой, беспощадный, // Упоительный друг!» (115). Крестную муку любви Парнок видит и в безымянной героине одного из своих стихотворений 1922 года: «И под пудрой лицо заплакано, // На губах, под румянами, кровь, — // Да, сестра моя, да, вот так она // Зацеловывает — любовь!» (81). Приняв любовь как страстной путь, как суровое жизненное испытание, поэт выносит себя «под огнекрылые стрелы» Божьего высокого огня, сжигающего и очищающего одновременно: «На самое лютое солнце // — Господь так велел! — // Под огнекрылые стрелы // Выношу я себя» (115).

Обращаясь к поэзии Ходасевича, представленной третьим стихотворным сборником автора «Путем зерна», Парнок выделяет наиболее существенное в его творческом и духовном росте: «Плен страшного „счастливого домика“ с вещей звездой смерти, остановившейся над ним, изжит. Сердцебиение при виде раскрытого гроба <...> — кончилось. Поэт поднял глаза под взглядом смерти и голос его, одолев лихорадочную дрожь, повелевает „несовершенному духу“: „Учись дышать и жить в ином пределе, // Где ты — не я“». В лучах религиозного откровения Ходасевичу раскрывается «сущность всего сущего, исход

явлений из единого русла». Внутреннее зрение «открывает духу источник „вечного хмеля“ созерцания, последнего хмеля, после которого духу нет утешения ни в чем ином». Парнок, как и Ходасевич, в своем творчестве прошла этот путь: от «озноба страха смерти» до его преодоления и утверждения божественного начала в себе и в мире. «Вечный хмель» древнего рокового вина, о котором Парнок пишет применительно к своему «тайному брату», притягивал ее в эти годы с необоримой силой. Ей было знакомо это страстное желание духовного преобразования вплоть до отказа от последнего искуса поэта — искуса словом.

Триаду лучших, по мнению Парнок, представителей русской поэзии 1922 года венчает в статье имя Федора Сологуба. Не случайно он предстает в образе знаменосца, то есть первого из первых, идущего впереди: «Все права на блага жизни — за единое право вольной мысли, вольной песни. Это — не мирная мена; это — боевой девиз на знамени мудреца и поэта». В поэзии Сологуба горит огонь «последнего знания», открывающегося поэту «в застывающих даях высоты», где отныне проходит «животворящее течение вдохновения». Огонь этого знания вскормлен жизненными испытаниями. То, к чему Ахматова и Ходасевич еще только идут в своей поэзии, Сологубу уже дано. Он, как думается критику, «достиг той вершины познания, на которой „вольная песня“ становится гимном». Здесь Парнок использует понятие гимна в его древнем сакральном значении. Знание, которым отныне наделен поэт, — тайное знание мирооснов бытия, пронизанного единством света и тьмы: «Тот просвет в явленьи всяком, // Что людей пугает мраком, // Я бесстрашно полюбил». Так же бесстрашно принимает в себя две стороны Бога и София Парнок в стихах времен Крыма и «Лозы». «Через самые опасные места», по убеждению поэтессы, пролегает путь знаменосца, прежде чем достичь духовных вершин. Через погружение в бездны и мрак шла ее собственная душа, прежде чем обрела «огонь пафоса последнего знания». Потому порой и у своих героинь Парнок видит те же «трудные пути» восхождения: «Но знаю, — оттого твой взгляд так светел, // Что был твой путь страстной — огонь и пепел: // Тем строже ночь, чем ярче был закат» (127).

Таким образом, в статье «Дни русской лирики» мы видим, как постепенно усилиями духа преобразуется любовь, преодолевается смерть и наконец песня поэта превращается в гимн, то есть в абсолют-



ное торжество духовной субстанции. Таков в понимании Парнок путь истинной поэзии, долженствующей прежде всего преобразить самого творца. Творчество, воспринятое как духовный подвиг, исполняет смыслом земное существование поэта, дает ему в глазах Вечности право на бытие.

Многое из того, что открывает Парнок в Ахматовой, Ходасевиче и Сологубе, было ведомо ей самой как поэту, пройдено, пережито. Она смотрится в их лирику, словно в зеркало, и оттого еще пронзительнее, еще острее звучит каждое слово. Личностный оттенок, который Парнок вносит в статью, отчасти превращает ее в лирическую исповедь поэта, сквозящую между строк.

Ахматова, Ходасевич, Сологуб — поэты, получившие высокую оценку со стороны Парнок, — в 1922 году представляли по большому счету петербургскую школу поэзии: Ахматова и Сологуб — в силу своей исторической принадлежности Петербургу, Ходасевич — в силу его все большей ориентации на классическую пушкинскую традицию. Переезд поэта в конце 1920 года из Москвы в Петербург был не просто переменой места жительства, но осознанной литературной позицией. В своей работе, посвященной Ходасевичу, Н. А. Богомолов, в частности, писал: «Переезд в другой город для того времени означал не просто перемену места жительства, — это была и перемена литературной ориентации. Представление о том, что московская и петербургская поэзия резко отличаются друг от друга, было для того времени общим местом. В Петербурге оживал дух классицизма, дух уважения к преданию, дух строгости и стройности, которых Москва была лишена»<sup>1</sup>. Результатом переезда поэта стала «Тяжелая лира», книга, в которой «нет ни одного стихотворения, написанного неклассическими размерами. Метрическое экспериментаторство <...> уступило место строгому классицизму стихотворных форм»<sup>2</sup>. Эти же существенные перемены отмечал в поэзии Ходасевича и В. Вейдле: «Внутри круга, очерченного петербургской поэтикой», по праву оказывается и поэзия Ходасевича, „который, в конце двадцатого года, переселился в Петербург — как бы

---

<sup>1</sup> Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 30.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

подтверждая этим духовную свою близость Петербургу“ и создал там свою вершинную, к тому времени, книгу стихов — „Тяжелую лиру“»<sup>1</sup>.

По иронии судьбы, единственным представителем московской школы поэзии оказывается в статье Валерий Брюсов, поэт не только бесконечно далекий Парнок, но, может быть, в ее понимании и вовсе не поэт, поэт-самозванец, вместо божественного певческого дара наделенный лишь единой страстью — жадной самоутверждения в образе «великого поэта». Творческий путь Брюсова представляется Парнок «великим долголетним поединком» «исступленной» человеческой воли со словом. «Высокое слово, материал искусства», под пером критика обретает персонифицированные черты, превращаясь в самостоятельное действующее лицо разворачивающейся драмы. Оно то поддается «гениальному волевому натиску» творца, то противится и сопротивляется его незаконному вторжению, а то и вовсе отказывается вступать с ним в бой. «Слово отомстило Брюсову, завоевывавшему его в течение всей жизни», оно превратило под конец его поэзию в «змею скороговорки», от которой становится «попросту больно» и жутко, «как при виде какой-то бесстыдной карикатуры». Так слово, не изменившее себе в поэзии Ахматовой, Ходасевича и Сологуба, в страшные роковые дни «массовой проверки духа» отказалось служить одному из мэтров русского Парнаса, ознаменовав собой «последний акт трагедии», «законную развязку назревшей страсти».

Как мы видим на примере поэзии Брюсова, слово, в понимании Парнок, перестает быть только средством или способом выражения мыслей и чувств. Оно становится той «неподкупной, жестокой, страшной, прекрасной душой», той духовной живой субстанцией, которой должен в конечном итоге овладеть поэт. Слово свободно, вольно и своенравно: оно может принадлежать одному и ускользнуть от другого. Оно само решает свою судьбу, само «сказывается» или «не сказывается», само определяет место и время своего воплощения. В рецензии на К. Липскерова по поводу одного из его стихотворений Парнок, в частности, писала: «Но две завершительных строки этой строфы высказались в будущем времени»<sup>2</sup>. И здесь мы сталкиваемся опять все с

---

<sup>1</sup> Цит. по: Вейдле В. Поэзия Ходасевича / Предисловие и примечания А. В. Лаврова // Русская литература. 1989. № 2. С. 146.

<sup>2</sup> Полянин А. [рецензия] Константин Липскеров. Золотая ладонь // Шиповник. 1922. № 1.

тем же высоким «своевольем» словесной плоти стиха, действующей порой вне и помимо творца.

Сила и сакральная действенность произнесенного слова для Парнок как для поэта более чем очевидна: «Все замки и скрепы рушит // Дивная разрыв-трава: // Из души и прямо в душу // Обращенные слова» (173). «Слово сильнее всего»<sup>1</sup>, — повторяет поэтесса вслед за своим «тайным братом» в статье «Ходасевич». Священная тяжесть лиры, «чудо вдохновения», в понимании Парнок, вышедшей из пушкинской школы стиха, — прежде всего «чудо духовного роста»: «Лети, мой стих животворящий, // Кем я дышу и в ком расту!» (225). Верой в первобытную магию, чару и волшебство веет от строк, в которых царит и «колдует» тайное «тихое слово» поэта: «Как дудочка крысолова, // Как ртуть голубая луны, // Колдует тихое слово, // Скликаая тайные сны» (202). Слово оказывается «священным средством освобождения», стоящим над действительностью, диктующим свои законы бытия: «Над жизнью моею горячо // Колдует требовательное слово» (216).

О Валерии Брюсове в статье 1922 года, несмотря на резкую личную неприязнь, Парнок удаётся говорить крупно, весомо, не снисходя. Легендарная, по-своему трагическая фигура одного из основоположников и мэтров русского символизма, предстающая в последнем акте жизненной и поэтической драмы, освобождается от суеты мелких правд, переходя в разряд сложной многофункциональной мифологемы. Словарь, которым пользуется в данном случае Парнок, близок к эпической традиции: великий поединок, трагический герой, волевой натиск, бой, исступленная воля, вызов. И при этом — ни тени иронии, ни тени насмешки или сарказма. Арсенал язвительного и остроумного критика Андрея Полянина отдается на сей раз другим: «Пусть те, кто обделены талантом уважения, суетятся вокруг факта падения Брюсова, обогащаются приметами его творческой исчерпанности». В 1922 году Парнок подводит итог своих многолетних размышлений над творчеством и личностью одного из самых нелюбимых ею поэтов и делает это «по правде» *последнего* слова, от которого «становится попросту больно» и «жутко».

---

<sup>1</sup> Парнок С. Я. Ходасевич // De visu. 1994. № 5–6. С. 10.

«Ревнивый евнух муз Валерий» еще в 1910-е годы вызывал в поэтессе странное чувство неприязни-притяжения, отталкивания и какого-то почти ожесточенного интереса. «Как бы предавшись суесловью, // Люблю на вас навесьть рассказ» (103), — признавалась Парнок в стихотворении, обращенном к Брюсову. Насколько можно судить по оценке, которую дает поэтесса сборникам своего старшего современника, как и многие начинающие литераторы того времени, она прошла, вероятно в юности, кратковременный период увлечения его поэзией. Фигура Брюсова, одного из основоположников и мэтров символизма, законодателя парнасских мод, «вершителя» литературных судеб целого поколения, была неизбежна в судьбе каждого, вступающего на литературное поприще в начале века. По мнению В. Ходасевича, высказанному в одной из его критических статей 1913 года<sup>1</sup>, авторитет Брюсова среди современников был настолько велик, что его влияния не избежал ни один из поэтов того времени. Среди своих сверстников Ходасевич различал два поколения последователей Брюсова: одни учились у автора «Urbi et Orbi» (1903) и «Stephanos» (1906), другие испытали влияние более поздних книг поэта: «Все напевы» (1909) и «Зеркало теней» (1912). По этой классификации Парнок скорее можно было бы отнести к первой категории, поскольку именно ранние книги Брюсова («Urbi et Orbi», «Stephanos», «Все напевы») она отмечала в статье 1917 года как наиболее значительные в его творчестве<sup>2</sup>.

Стихи Брюсова и, может быть, гораздо более созданный им самим образ мага-поэта, несомненно, в какой-то момент произвели сильное впечатление на юную поэтессу, испытавшую непреодолимую власть брюсовских «магических чар». Странный характер этого очарования-отталкивания, позднее переросшего в откровенную неприязнь<sup>3</sup>, Парнок с точностью формулы выразила в стихах, посвященных Брюсову:

---

<sup>1</sup> См. статью Ходасевича «Новые стихи. Поэты „Альционы“» (*Ходасевич В. Собрание сочинений. Апп Арбор, 1990. Т. 2. С. 128–130*).

<sup>2</sup> В статье 1922 г. только о двух поэтических сборниках Брюсова — «Urbi et Orbi» и «Stephanos» — Парнок писала как о книгах, в которых слово «дрогнуло под гениальным волевым натиском творца».

<sup>3</sup> О резко негативном отношении Парнок к Брюсову в 1920-е годы свидетельствует характеристика, данная ему поэтессой в одном из писем к Волошину 1922 г.: «Я не встречала человека мелочней, мстительней и гаже его» (из письма от 3.08.1922 г.) (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 16).

«Ах, кто не любит вас любовью, // Тот любит ненавистью вас» (103). Много позже Марина Цветаева, вспоминая свое раннее отношение к Брюсову, определила его как «влюбленность вражды» или «роман нелюбви». «Брюсова я под искренним видом ненависти просто любила, только в этом виде любви (оттолкновении) сильнее, чем любила бы его в ее простейшем виде — притяжении»<sup>1</sup>, — писала Цветаева в эссе «Герой труда». Тем же «романом нелюбви», как нам кажется, можно было бы назвать и отношение Парнок к Брюсову на протяжении ряда лет.

К разгадке феномена Брюсова Парнок вплотную подошла еще в 1917 году в статье «По поводу последних произведений Валерия Брюсова», опубликованной в журнале «Северные записки». По сути своей эта статья представляет собой процесс преодоления брюсовских «магических чар» путем трансформации «мифа о поэте» в поэтический миф о «трагедии воли». Творческий путь Брюсова Парнок в 1917 году выстраивает так же, как и в 1922-м: по нисходящей линии от прочной художественной работы, представленной в «Urbi et orbi», до слабых «неуклюжих, интеллектуально и музыкально беспомощных стихов» его нового поэтического сборника «Семь цветов радуги». В представлении критика, последние книги автора свидетельствуют о закате его творческого дарования и начале «целой вереницы такого рода работ», как его только что вышедшие книги, обозначившие «последний поэтический период Брюсова». Ни в одном из стихотворений своего нового поэтического сборника Брюсов, по мнению Парнок, «не достигает той пленительной внезапности, в которой — сладчайшая тайна поэтического очарования». В большинстве случаев стихи слабеющего мэтра написаны «на тему» и представляют собой не плод творческого вдохновения, а литературную «работу», порой добротную и крепкую, но лишенную «музыкальной чуткости» и «ритмической жизни». «Так пишет сочинения „первый ученик“ — с равным вдохновением о том, что мило ему и безразлично, пишет не перед лицом Бога, а „на пятерку“, стараясь при случае блеснуть познаниями из истории, географии, истории литературы и т. д.»<sup>2</sup>. Брюсов, как кажется критику, «уже не в

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 51.

<sup>2</sup> Полянин А. По поводу последних произведений Валерия Брюсова // Северные записки. 1917. № 1. С. 160.

силах обострить свой слух до понимания соответствия интеллектуального и музыкального содержания стиха». И если прежде «Брюсов мог быть ритмически пассивен, то теперь он ритмически жалок»<sup>1</sup>, — заключает Парнок по прочтении «Семи цветов радуги», сборника, от которого критику и читателю «поистине делается и неловко и грустно», как от чужой слишком откровенной «бестактности».

Иначе воспринял ту же книгу стихов Брюсова В. Ходасевич, в частности писавший о ней следующее: «Ее не смешашь с другими сборниками того же поэта. Если и нет в ней большой внешней новизны (хотя некоторые новые в творчестве Брюсова приемы можно бы указать и здесь), то все же значительным этапом в его поэтической и личной жизни она является. Заметить этот этап — дело читательской зоркости. И не напрасно потеряет время тот, кто над этой книгой задумается о том, что и как будет писать Брюсов впоследствии. Мало ли хотя бы этого?»<sup>2</sup> В отличие от Ходасевича, «с напряженным интересом» ожидающего девятый том произведений Брюсова, Андрей Полянин уже в самом заглавии статьи констатирует начало конца известного литературного мэтра. Игра смыслов, заключенная в двойком понимании определения «последний», позволяет выражению «последние произведения» работать одновременно в двух семантических плоскостях. Так, *ближайшие* по времени написания, *новые* произведения автора превращаются по существу в его *последние* произведения, венчающие трагедию Брюсова-поэта.

В статье Парнок 1917 года конкретный разговор о двух только что вышедших сборниках перемежается более общими размышлениями и замечаниями, касающимися особенностей личности самого Брюсова. С точки зрения Парнок, Брюсов — не поэт и не человек, а «психологический феномен», с «превосходной цельностью» являющий в своем образе «гениальную остервенелость воли». «С великим терпением, с маниакальным упорством, в течение всей своей долгой литературной деятельности, стремился он сделаться поэтом»<sup>3</sup>. При этом лишенный поэтического слуха и Божественного дара слова, Брюсов, усилием воли, «доведенной до страсти» и достигшей «наивысшего напряже-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 465.

<sup>3</sup> Полянин А. По поводу последних произведений Валерия Брюсова. С. 159.

ния», создавал в себе поэта «из чистейшего „ничего“». Образ Брюсова в интерпретации Парнок оказывается образом антипоэта, в основных своих чертах противостоящим образу истинного творца. И не случайно в этой связи сравнение Брюсова с Сальери, которое использует критик. Надо признаться, подобная ассоциация возникала не у одной Парнок. Судя по всему, классический сюжет пушкинской драмы в отношении Брюсова представлялся современникам наиболее адекватным выражением его творческого характера. Образ Сальери стал в их глазах своеобразной «визитной карточкой» поэта. В своих воспоминаниях о Брюсове эту тему затронул, например, В. Ходасевич: «Его неоднократно подчеркнутая любовь к Бальмонту вряд ли может быть названа любовью. В лучшем случае это было удивление Сальери перед Моцартом. Он любил называть Бальмонта братом. М. Волошин однажды сказал, что традиция этих братских чувств восходит к глубокой древности: к самому Каину»<sup>1</sup>. К тому же ассоциативному ряду обращается в эссе «Герой труда» и М. Цветаева: «Бальмонт и Брюсов. Об этом бы целую книгу, — поэма уже написана: Моцарт, Сальери»<sup>2</sup>. Несколькими годами ранее муж Цветаевой в разговоре с ней предложил свой вариант пушкинского сюжета: «(Начало теоремы: допустим, что Брюсов — Сальери...) С<ергей> Э<фрон> — Знаете, кто настоящий Моцарт — Брюсова? Я: — Бальмонт? С<ергей> Э<фрон> — Пушкин»<sup>3</sup>. Сама Парнок в стихотворении, обращенном к Валерию Брюсову, использовала тот же витавший в воздухе образ из пушкинской трагедии: «Я слышу — смерть стоит у двери, // Я слышу — призыв в звоне чаш... // Кого вы ищете, Сальери? // Кто среди юных Моцарт ваш?..» (103).

Отсутствие души в поэзии Брюсова видится Парнок одним из симптомов его творческого оскудевания. «Слово „душа“ встречается в „Памятнике“ один только раз и в роковой для автора комбинации»<sup>4</sup>, — отмечает Андрей Полянин. Душа поэта «спит», и «сон алхимика — „безгрезен“». В своих стихах ему приходится жить «насчет чужих грез», то есть ловить «назначенные метры» «не из первоисточника, а из воспроизведений „назначенных метров“, сделанных другими поэта-

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Некрополь // Ходасевич В. Собр. соч. Т. 4. С. 26.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 51.

<sup>3</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С. 162. (Запись 1917 г.)

<sup>4</sup> Полянин А. По поводу последних произведений Валерия Брюсова. С. 158.

ми». Здесь оценка Парнок переключается с ранним стихотворением М. Цветаевой 1912 года, в котором также отмечается вторичность поэзии Брюсова: «Я забыла, что сердце в вас — только ночник, // Не звезда! Я забыла об этом! // Что поэзия ваша из книг // И из зависти — критика. Ранний старик, // Вы опять мне на миг // Показались великим поэтом...»<sup>1</sup>

В статье Парнок Брюсов, поставивший мастерство «подножием искусства», лишенный двух неотъемлемых составляющих творчества — души и сновидений, в своем застегнутом наглухо сюртуке предстает «неистовым покойником», в котором «мертвенность стиха» не скрашивается никакой литературной «работой». «Мертвенный холод» Брюсова, не только веющий от его стихов, но присутствующий, кажется, в самом его облике, отмечала и З. Гиппиус в своих воспоминаниях: «В расцвете его успеха — глупые, но чуткие люди говорили: Брюсов — *холодный* поэт. Самые „страстные“ стихи его — замечательно бесстрастны»; «Прославление так называемой „любовной“ страсти, эротика, годится во все времена. Мертвенный холод Брюсова в этой области достаточно ощутим и в стихах»; «С <...> мастерской хитростью умел Брюсов скрывать своеобразную мертвость души, мысли и сердца»<sup>2</sup>.

По мысли Парнок, жизнь парнасского небожителя, с маниакальным упорством завоевывавшего не читательские души, а место на литературном «кладбище», превращается в «трагическое представление»: «Брюсов всю свою жизнь, как сумасшедший актер, играет одну только роль: он играет великого поэта»<sup>3</sup>. Не стихотворца и не человека видит Парнок в Брюсове. За случайными «человеческими» чертами в сознании поэтессы встает то «неслучайное» и «нечеловеческое», что несет в себе на уровне мифа этот трагический «образ», захваченный единой всепоглощающей страстью — волей к власти. Эту опасную «страсть» отмечали в Брюсове многие его современники. Об абсолютной доминанте волевого начала в характере и творчестве поэта писали З. Гиппиус, М. Волошин, А. Белый, М. Цветаева, М. Кузмин, В. Ходасевич.

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 1. С. 175.

<sup>2</sup> Гиппиус З. Одержимый (О Брюсове) // Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Воспоминания. В 2 т. Тбилиси, 1991. Т. 2. С. 41, 45, 51.

<sup>3</sup> Полянин А. По поводу последних произведений Валерия Брюсова. С. 160.



Разгадать тайну Брюсова, миф, в нем заключенный, пытались многие поэты и писатели начала века. «Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, — вот что такое Валерий Брюсов»<sup>1</sup>, — так определил феномен личности «застывшего мага» Андрей Белый. Станный, также не вполне «человеческий» образ Брюсова, зависший где-то между жизнью и смертью, рисует в своем эссе и З. Гиппиус: «Стеклянный колпак накрывал его. Под ним, в безвоздушном пространстве своей единой, на себя обращенной, страсти он и оставался. Изумительно, однако, что никто ни разу не спохватился: да что же это за человек? Да живой он или мертвый?»<sup>2</sup> Все та же «нечеловечность этого человека» позволила Марине Цветаевой констатировать: «Брюсов в мире останется, но не как поэт, а как герой поэмы»<sup>3</sup>.

«Герой поэмы» в определении Цветаевой, «трагический герой» в определении Парнок, Брюсов оказывается «творцом творца в себе», призванным стать материалом будущих художественных произведений. «Но будет время, какой-нибудь потомок разыщет его жизнеописание и восхитится безнравственным восхищением художника. Ибо все приметы того, чего стараются теперь не видеть или прощать Брюсову его поклонники, покажутся этому, грядущему, прекрасными в своей законности. И — кто знает? — быть может, Брюсов, сам столь скупой одаренный вдохновением, станет вдохновительным образом для чьего-нибудь творческого воображения. Кто знает, — может быть, будет написан новый Сальери, не тот великий Сальери, у которого был свой Моцарт, а Сальери — Вечный жид, для которого Моцарт — опасность гения — скрыт даже в футуристе»<sup>4</sup>, — таков в представлении Парнок смысл прихода в этот мир Брюсова. И «образ» его предстоит постичь потомкам, свободным, в силу своей отдаленности, от «чисто человеческой оценки его личности».

К сожалению, мы не можем согласиться с мнением Е. Б. Коркиной о непосредственном влиянии статьи Парнок «По поводу последних произведений Валерия Брюсова» на эссе Марины Цветаевой 1925

---

<sup>1</sup> Белый А. Брюсов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 402.

<sup>2</sup> Гиппиус З. Живые лица. С. 51.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 62.

<sup>4</sup> Полянин А. По поводу последних произведений Валерия Брюсова. С. 159.

года<sup>1</sup>. Отношение последней к мэтру русского символизма в основных своих чертах сложилось задолго до ее знакомства с Парнок. Об этом свидетельствует юношеское стихотворение поэтессы, заключающее в себе на поэтическом уровне «эмоциональный экстракт» ее отношения к Брюсову, квинтэссенцию будущей статьи «Герой труда». К тому же в «Герое труда» Цветаева делает существенную оговорку: «Зная, что буду писать, своих предшественников в Брюсове не читала, — не из страха совпадения, из страха, в случае перехулы, собственного перехвала»<sup>2</sup>. Таким образом, сам автор оговаривал реальную возможность «совпадений» и предупреждал от соблазна видеть в них те или иные литературные «заимствования». Когда речь идет о поэте и личности масштаба Марины Цветаевой, следует с особой осторожностью относиться к разговорам о художественных влияниях: слишком велик риск оказаться в западне собственной эрудиции. Исключительность, неординарность и самобытность составляли тот гениальный, ни с чем не сравнимый «нерв» цветаевского творчества, в котором каждый образ был не отражением отражений, а воплощенным словом стихии, не нуждавшейся в перепевах.

Когда в одной из своих работ И. Андреева попыталась параллельно рассмотреть эссе Цветаевой о Брюсове и очерк о нем же Ходасевича, совпадения и переклички двух текстов оказались настолько разительными, что лишь полное доверие исследовательницы к цветаевскому утверждению о независимости своих воспоминаний позволило избежать разговора о литературном диалоге и возможных «влияниях»: «Если б не специальная оговорка Цветаевой, что она не читала воспоминаний о Брюсове, зная, что будет писать своего Брюсова, можно было бы предположить, что она отталкивалась от очерка Ходасевича»<sup>3</sup>. В случае же Цветаевой и Парнок, как нам представляется, гораздо правомернее говорить о некоторой общности их взглядов на феномен

---

<sup>1</sup> К статье Парнок о Брюсове Е. Б. Коркина дает следующий комментарий: «Психологический портрет Брюсова в этой статье Парнок очень схож с цветаевской трактовкой образа поэта в ее широко известном очерке «Герой труда» (1924). Влияние статей на очерк (и шире — литературной позиции Парнок на самоопределение Цветаевой) кажется нам несомненным» (Парнок С. Сверстники. М., 1999. С. 136).

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 17.

<sup>3</sup> Андреева И. Два Брюсова // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years (Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium). Berkeley, CA, 1994. С. 210.

Брюсова, об отдельных совпадениях оценок и представлений, наконец, о тончайших внутренних переключках, нежели о «влияниях» и «заимствованиях» чисто литературного или мировоззренческого характера.

Оставив образ Брюсова-творца бесстрастному суду потомков, Парнок, на правах современницы, вне таинства слова сохранила за собой вольность человеческой *нелюбви*. В «чудесный, голубой, золотой, крепкий, осенний»<sup>1</sup> день 1924 года она «демонстративно осталась дома»<sup>2</sup>. На похороны Брюсова не пошла. И может быть, не слишком удивилась его смерти. А впрочем, был ли он когда-нибудь для нее живым?

Какой неистовый покойник!  
Как часто ваш пустеет гроб.  
В тоскливом ужасе поклонник  
Глядит на островерхий лоб.

Я слышу запах подземелий,  
Лопат могильных жуткий стук, —  
Вот вы вошли. Как на дуэли,  
Застегнут наглухо сюртук... (103)

Этот «глухой» сюртук, сюртук всех российских дуэлей, оказался для Парнок за гранью христианского всепрощения. И пусть это не кровь Пушкина или Лермонтова, а только бедной девочки Львовой, но как принять, как поклониться и как удержаться от того, чтобы не «вернуть билет»?

\* \* \*

Поэтический сборник «Лоза» и статья «Дни русской лирики» представляют собой единое интертекстуальное пространство с общим кругом идей, тем, образов, подчиненных индивидуальному процессу духовного роста, суть которого выражена в заключительных строках «Лозы»:

---

<sup>1</sup> Из письма С. Федорченко к М. Волошину от 5.10.1924 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1219. Л. 9 об.).

<sup>2</sup> Горнунг Л. Из хроники одной дружбы // Наше наследие. 1989. № 2. С. 92.

Испепелится сердце,  
Из пепла встанет дух.  
Молюсь всем страстотерпцам,  
Чтоб пламень не потух.  
Свирепствуй в черной чаше,  
Огонь — моя метель —  
Доколе дух обрящет  
В костре огнекипящем  
Крестильную купель! (100)

Это маленькое стихотворение, последнее в сборнике, — визитная карточка, протянутая Богу. Девять коротких строк, за которыми только тоненькая картонка обложки, последним словом как выступом лба упираются в бесконечность. Не оттого ли во все времена у ворот ставили лучших? По закону «богоданной» финальной строки Парнок завершает «Лозу» стихотворением функционально сакральным, призванным силой слова трансформировать и преобразить материю. Этот текст меньше всего создан для листа. Его природа волновая, требующая не плоскости, а объема. Произнесенное вслух слово оживает, дрожа на кончике звука какой-то последней, невозможной гранью. Образы, возникающие в стихотворении на вербальном уровне, в звуковой ткани получают непосредственное физическое воплощение. «С-с-с; щ-щ-щ; ш-ш-ш; х-х-х...» — это кружит метель и шипит пламя. Сквозь свист и шум метели-огня, на стыке холода и жара, рождается капля: «Пл-ль-ль...», и что-то тугое, наполненное, упругое мгновенно срывается вниз. Ощущение влаги настолько реально, что уже с трудом различаешь: «купель» — «капель». Образ капли, рождающейся в метели сквозь огонь и созвучность («кап» — «куп»), всеми «ль» переливается в прозрачности водной купели. От сочетания несочетаемого — огня и метели — текст буквально «вскипает» огненной жаркой пеной. Фонетические повторы только усиливают это ощущение, доводя его почти до физического «болевого» предела: «испепелится — из пепла, чтоб — пламень — не потух, в черной — чаше, моя — метель, доколе — дух, крестильную — купель...»

«Огненность», пронизывающая стихотворение от начала до конца, составляющая самую суть его жизненного пространства, кристаллизуется на образно-семантическом уровне в трех терминах: «пламень», «огонь», «костер». На протяжении девяти строк каждое из данных

обозначений возникает единожды и в строго определенном контексте. «Пламень», слово высокого стиля, воспринимающееся сегодня как нечто архаическое, соответствует религиозной окрашенности предшествующей строки и как нельзя лучше корреспондирует с образом «страстотерпцев». В следующих двух строках огненная субстанция обращается в нечто более нейтральное: «Свирепствуй в черной чаше, // Огонь — моя метель». Это уже не абстрактно-условная символика пламени, но еще и не костер, до которого — целая строка, безмерно-длинная, стучащая как по колдобинам: «доколе дух...», ревушая как толпа: «обр-р-ря...», шипящая змеиным язычком саламандры: «ш-ш-щет...» и наконец вдруг вспыхивающая огненным столпом на Гревской площади. Пламень — огонь — костер. Все материальнее, все конкретнее слово, все ближе языки пламени, все нестерпимее боль. Но сердце должно сгореть дотла, чтобы в огне каким-то «пламенным чудом» — «ль-ль» — забилась новая весенняя вечная капель.

Коллизия финального стихотворения «Лозы» соответствует общей тематической направленности сборника и ретроспективно задает определенный модус его прочтения. Процесс индивидуального духовного роста предстает в образной структуре «Лозы» как акт самосожжения. В «пламенном кругу» стихий и страстей суждено испепелиться сердцу во имя рождения новой духовной субстанции. «Право на вольную песню должно быть завоевано и победоносный путь знаменосца не обходит стороной кровавое поле жизненного боя, а ведет через самые опасные места»<sup>1</sup>. Эти слова Парнок-критика по поводу творческого облика Сологуба отражают в 1922 году ее собственный внутренний опыт духовных исканий.

В «Лозе» на поэтическом уровне Парнок завершает создание своего внутреннего мифа и подводит в определенном смысле черту под реальным земным воплощением, за которым должно последовать иное измененное состояние: «И еще волочилось волоком // Это тело, а там, в раздольи, // Сквозь туманы запел уже колокол // К Благовещенью — к вечной воле» (88). Исключительная роль в этой трансформации отводится стихии огня в ее различных ипостасях. «Высокому» небесному огню и «ленивому» ночному пламени суждено с двух сторон выжечь «скудельный чертог» плоти (88, 91). Природу огня Парнок

---

<sup>1</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1. С. 160.

осмысляет на образно-мифологическом уровне как одну из темных стихийных первооснов бытия (80), вливающуюся в мир музыкой (78, 79) и любовным трепетом (86, 81). Таким образом «пламенный круг» любовной лирики размыкается, превращаясь в путь, обретая исток, смысл, конечную цель. И в этой огненной символической купели душе суждено пройти второе крещение, крещение Духом.

Странный «зимний» мотив казалось бы в абсолютно «огнекипящее» стихотворение вносит образ метели, неожиданно появляющийся в шестой строке: «Свирепствуй в черной чаше, // Огонь — моя метель». Никак не оправданное логикой сюжета, это сравнение тем более удивительно, что образ метели вообще нехарактерен для лирики Парнок. Помимо рассматриваемого случая, он встречается лишь дважды: в стихотворениях «Молчалив и бледен лежит жених...» (Зт) и «За стеклом окна — стекло...» (1927 г.). Причем в обоих случаях это не связано ни с темой огня, ни с темой страсти. Более того, в текстах 1925–1926 годов, где разрабатываются «зимние» сюжеты, метель и вьюга вовсе не появляются. Однако в связи со стихотворением Парнок 1922 года невольно возникают другие, на первый взгляд далекие ассоциации.

Признанным певцом метелей и вьюг в русской лирике начала XX века был, несомненно, Александр Блок<sup>1</sup>. Его стихи 1900-х годов буквально пронизаны «иглами снежного огня». Метель в лирике Блока времен «Снежной маски» — безначальная «темноокая» сила, «огонь зимы палящей», в котором — «безумье», «мученье», «забвенье и удаль, смятенье и смерть»<sup>2</sup>. И с этой «надзвездной» снежной бездной лирический герой Блока устанавливает кровную связь, ощущая в самом себе ее «живой костер»: «А я пришел к тебе из стран, // Где вечный снег и вой метели»<sup>3</sup>. Одно из блоковских стихотворений 1907 года начинается строфой: «Открыли дверь мою метели, // Застыла горница моя, // И в новой снеговой купели // Крещен вторым крещеньем я»<sup>4</sup>. Соприкосновение с холодными сферами инобытия в образе «среброснежных» метелей Блок воспринимает как второе крещение. Именно так и назы-

---

<sup>1</sup> Не случайно в цикле «Стихи к Блоку» М. Цветаева называет его «снеговым певцом», за которым «метель заметает снег» (Цветаева М. Стихотворения и поэмы. С. 112–113).

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 69.

<sup>3</sup> Там же. С. 202.

<sup>4</sup> Там же. С. 10–11.

вается стихотворение. В монологе Германа из «Песни Судьбы» «холодной снеговой купели» сопутствуют те же «иглы снежных вьюг»:

В моей душе — какой-то новый холод,  
Бодрящий и здоровый, как зима,  
Пронзающий, как иглы снежных вьюг,  
Сжигающий, как темный взор Фаины.  
Как будто я крещен вторым крещеньем,  
В иной — холодной, снеговой купели...<sup>1</sup>

Трудно сказать, сознательным ли усилием творческой воли был «призван» в стихотворение Парнок блоковский мотив. Но сомневаться в том, что он именно *блоковский*, почти не приходится. «Древний пламень» «темноогненной» Тоски стал для Парнок тем же, чем была метель для Александра Блока. О том же, что в 1922 году образ Блока и его поэзия занимали в сознании поэтессы важное место, свидетельствует зачин одной из ее лучших критических статей («Ходасевич»), но об этом разговор впереди.

А пока — в январские дни 1922 года судьба рисовала свои причудливые зимние узоры на московских окнах, за которыми, как и шесть лет назад, горели лампы, дымились папиросы и поэты читали стихи. В одном из таких домов вечером 14-го ждали выступления Софии Парнок...

---

<sup>1</sup> Там же. Т. 3. С. 144.

## Глава V

### «И ВЕРНЕТСЯ НАМ В ДЕНЬ ПРОЩЕНЫЙ...»

*Марина Цветаева и София Парнок.  
Последняя встреча. 1922 год*

До сих пор большинство исследователей историю отношений Марины Цветаевой и Софии Парнок ограничивают временем окончания их романа, то есть 1915-м — началом 1916 года и не упоминают реальных фактов пересечения их путей в более позднее время<sup>1</sup>. Между тем они встречались, и мы имеем об этом документальное свидетельство. В протоколе заседаний «Никитинских субботников» от 14 января 1922 года зафиксирован факт присутствия Цветаевой на литературном вечере, где в программе чтений, наряду с другими авторами, значилось имя Софии Парнок. Данный эпизод в биографиях двух поэтов исследователи с завидным постоянством обходят вниманием, очевидно, относя его к разряду малозначительных и не заслуживающих отдельного разговора. Однако, на наш взгляд, встреча Цветаевой и Парнок в салоне Никитиной зимой 1922 года представляется событием по масштабу чуть ли не более значимым и решающим в общем контексте их взаимоотношений, нежели «окончательный разрыв» 1916 года, о котором так много было написано. Отголоски этой встречи мы находим в произведениях обеих поэтесс, о чем речь пойдет ниже. Но прежде чем обратиться непосредственно к событиям 1922 года, вернемся все же на несколько лет назад, к моменту, который в отношениях Цветаевой и Парнок принято считать переломным.

«Окончательное расставание было враждебным, и Цветаева уходила»

---

<sup>1</sup> См. *Разумовская М.* Марина Цветаева: миф и действительность. М., 1994; *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999; *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992; *Полякова С.* Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. Ann Arbor, 1983; *Бургин Д.* София Парнок: жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.



ла с недобрый чувством. Дальнейшее — после разрыва — поведение ее делает этот вывод <...> несомненным»<sup>1</sup>, — утверждает С. В. Полякова в книге «Незакатные оны дни». Между тем цветаевские тексты 1916–1922 годов, к которым апеллирует исследовательница, по нашему убеждению, не располагают к столь категоричным выводам.

Стихотворение «В оны дни ты мне была как мать...», считающееся последним поэтическим обращением Цветаевой к Парнок, было написано 26 апреля 1916 года, примерно спустя два месяца после расставания<sup>2</sup>, то есть в момент, наиболее благоприятный для ожесточенных нападков, так как, с одной стороны, реальность разлуки уже осознана, а с другой — еще слишком свежи боль и страдания, с ней связанные. Но странным образом текст Цветаевой заключает в себе настроения, прямо противоположные предполагаемому чувству неприязненности и недоброжелательства, с которым, по мнению С. В. Поляковой, Цветаева расставалась с Софией Парнок весной 1916 года:

В оны дни ты мне была как мать,  
Я в ночи тебя могла позвать,  
Свет горячечный, свет бессонный,  
Свет очей моих в ночи оны.

Благодатная, вспомяни  
Незакатные оны дни,  
Материнские и дочерние,  
Незакатные, невечерние.

Не смущать тебя пришла — прощай!  
Только платья поцелую край,  
Да взгляну тебе очами в очи,  
Зацелованные в оны ночи.

Будет день — умру — и день — умрешь,  
Будет день — пойму — и день — поймешь...  
И вернется нам в день прощённый  
Невозвратное время оно. (103)

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 62.

<sup>2</sup> Со слов самой Цветаевой, она рассталась с Парнок в феврале 1916 г. (письмо к М. Кузмину).

«Уровнем души», глубиной и пронзительно-щемящей нежностью это стихотворение превосходит любое другое стихотворение цикла «Подруга». В нем нет ни тени ожесточенности, ни намека на затаенную вражду. Наоборот, с любовью и почти молитвенной теплотой обращается Цветаева к бывшей возлюбленной, наделяя ее эпитетом, в христианском богослужении употребляемом в качестве постоянного эпитета Богоматери. Благодатной, то есть благо дающей, видит она ее с порога, вопреки собственному, когда-то брошенному в запале: «— Счастлив, кто тебя не встретил // На своем пути!» (52). Попадая в поле христианского богослужебного словоупотребления, образ подруги теряет свои роковые черты, освобождаясь от всего страстного и темного. За страданиями и болью, причиненными друг другу в пылу бушевавших страстей, Цветаева видит нечто иное, позволяющее назвать дни, проведенные с возлюбленной, «незакатными» и «невечерними», максимально приблизив их к состоянию блаженства.

Исследователи не раз отмечали особую напряженность стихов Цветаевой начала 1916 года, связанную с постоянно нарастающим мотивом смерти, к марту — апрелю достигшим своего апогея. Погребение без ладана, «промеж четырех дорог», в полевом бурьяне чудится Цветаевой накануне светлых пасхальных дней. Ничего не хочет она, ничего ей не надобно, ни свечи, ни любви, ни вечной памяти. «Всех по одной дороге // Поволокут дроги — // В ранний ли, поздний час» (99). На грани самоубийства, в черный, страшный час, когда отступают и небо и Бог, она обращается к той, которая однажды сумела стать для нее больше чем возлюбленной: «В õны дни ты мне была как мать». Иная Цветаева, глядящая иными глазами из иных пространств, говорит сейчас иным голосом, иные, быть может, *последние* слова: «Не смущать тебя пришла — прощай! // Только платя поцелую край...» На следующий день Цветаева напишет стихотворение-мольбу к мужу: «Я пришла к тебе черной полночью, // За последней помощью» (104). София Парнок и Сергей Эфрон, соперники в жизни и неизменные спутники цветаевской души тех лет, вновь окажутся вместе, нужные ей оба как воздух.

На фоне мрачного видения собственной смерти весны 1916 года, вызова небесам, практически отказа от посмертного существования, стихотворение «В õны дни...» ощущается как одна из первых попыток поиска Цветаевой иных возможных пространств для своей души. Впер-

вые в стихотворении, обращенном к Софии Парнок, силой поэтического слова она создает для себя встречу в посмертии. Ничего подобного нет ни в стихах, написанных незадолго до этого Мандельштаму, ни в стихотворении к Эфрону. И только в «Стихах к Блоку», через несколько дней, в полный голос зазвучит тема инобытия, в котором *здесь* невозможное свидание становится *там* реальностью. Она слишком хорошо знала вес собственного стихотворного слова, когда позволила себе сказать: «И вернется нам в день прощёный // Невозвратное время одно». Для Цветаевой София Парнок стала первой душой, которой в поэтической форме она назначает свидание по прошествии всех времен. Что в сравнении с этим могут значить все «не помню» и «не вспоминаю», сиюминутно брошенные по воле тех или иных обстоятельств?

В конце лета 1917 года Парнок уезжает в Крым. Вскоре прерывается железнодорожное сообщение между севером и югом. Гражданская война застаёт Парнок в Судакe, откуда ей удастся выехать в Москву только в декабре 1921 года. Этот период в жизни обеих поэтесс предоставляет нам крайне мало материала, по которому мы могли бы судить о дальнейшем развитии их внутреннего диалога и о каких-либо изменениях в отношении друг к другу. Именно поэтому каждое свидетельство в записных книжках и письмах Цветаевой, касающееся С. Я. Парнок, имеет для нас особое значение.

Как известно, цикл «Подруга», включенный Цветаевой в сборник «Юношеские стихи», при ее жизни опубликован не был. Но сам факт его присутствия в готовившемся сборнике и упоминание имени Софии Парнок наравне с именами самых близких людей 20-летней Марины в неоконченном письме к В. К. Звягинцевой и А. С. Ерофееву (нач. февраля 1920 года) говорят о многом. «Готовила книгу — с 1913 г. по 1915 г. — старые стихи воскресали и воскрешали, я исправляла и наряжала их, безумно увлекаясь собой 20-ти лет и всеми, кого я тогда любила: собою — Алей — Сережей — Асей — Петром Эфрон — Соней Парнок — своей молодой бабушкой — генералами 12 года — Байроном — и — не перечислишь!»<sup>1</sup> Не С. Я., как в записях 1940 года, и даже не Софией, а Соней, по-домашнему ласково, названа здесь Парнок, возникающая в ореоле юношеской романтики. Так же, как в апреле

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 152.

1916 года, с любовью и нежностью оглядывается Цветаева назад. Так же нет в ее взгляде ни вражды, ни вызова.

Следующее по времени упоминание Парнок в записях Цветаевой возникает, как отмечала С. В. Полякова, в связи с Н. Н. Вышеславцевым, адресатом стихотворного цикла «Спутник» и некоторых других стихотворений весны 1920 года, отличающихся особой страстностью и глубиной трагизма. Неразделенное, причиняющее страдания чувство к тридцатилетнему художнику по интенсивности переживания оказывается сопоставимым в сознании Цветаевой лишь с воспоминанием о, казалось бы, давно минувшем: «Так я еще мучилась 22 л<ет> от Сони П<арно>к, но тогда другое: она отталкивала меня, окаменевала, ногами меня топтала, но — любила!»<sup>1</sup>

Весной 1921 года Цветаева получает тревожные известия с юга: во время массовых репрессий в Крыму пострадали С. Парнок и А. Герцык. Реакция Цветаевой последовала незамедлительно. В письме к Волошину от 14 марта (ст. ст.) она дает краткий, но точный отчет о результатах предпринятых ею действий: «Только сегодня получила твое письмо, где ты мне пишешь о Соне. В настоящую минуту она уже должна быть на воле, ибо еще вчера (знала раньше из Асиных писем) Б. К. З<айц>ев был у К<аме>нева, и тот обещал телеграфировать. Речь была также об А<делаиде> К<азимировне>. — Дело верное, Б<орис> К<онстантинович> поручился»<sup>2</sup>. За скупыми строками письма — благородство и щедрость души, откликнувшейся действенной дружбой на беду близких людей. Из слов о том, что «Б. К. Зайцев был у Каменева» следует, что именно к нему обратилась Цветаева за помощью. Это был, пожалуй, самый надежный и верный шаг со всех точек зрения. Зайцев, входивший в те годы в руководство московского отделения Всероссийского Союза писателей, не раз и весьма успешно ходатайствовал перед председателем Моссовета Л. Б. Каменевым за своих коллег, благодаря чему и приобрел репутацию «спеца» по Каменеву.

С другой стороны, Зайцевы были теми людьми, на которых Марина Цветаева могла положиться. Они помогали ей и в голодной Москве, и много позже, уже в эмиграции. Именно к ним летом 1921 года Цветаева, еще не полностью оправившаяся от потери младшей дочери и

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 124.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 63.

безумно боявшаяся за жизнь старшей, отправляет Ариадну. В письме к Е. Л. Ланну от 16 июня (ст. ст.) она пишет: «Если бы я могла на год оставить ее у Зайцевых, я бы это сделала, — только знать, что здорова!»<sup>1</sup> О жене Б. К. Зайцева Вере Цветаева с восторгом отзывается в письме к Волошину: «Какой она изумительный человек! Только сейчас я ее увидела во весь рост»<sup>2</sup>. И может быть, в этом «только сейчас» немалую роль сыграло участие Зайцевых как в судьбе самой Цветаевой, так и в судьбе Парнок, с которой Зайцевых связывало давнее знакомство и взаимная симпатия<sup>3</sup>.

Если на время забыть высказанную С. В. Поляковой точку зрения о негативном отношении Цветаевой к бывшей подруге после разрыва, в письме к Волошину мы услышим только разговор двух друзей о некоем третьем, близком обоим. Говоря о своей осведомленности по поводу Парнок, Цветаева ссылается даже не на письмо, а на письма сестры, из которых она «знала раньше» о случившемся. И Волошин, и сестра Анастасия писали ей как человеку, чье отношение к Парнок не могло быть поставлено под сомнение: речь шла о жизни и смерти. Давая отчет Волошину, Цветаева точно знала, что Зайцев был у Каменева, что «дело верное» и что тот обещал. Следовательно, она не только донесла до Зайцева полученную информацию, но и внимательно проследила за ходом событий, что говорит о ее искренней заинтересованности и тревоге за судьбу Парнок.

Весна и лето 1921 года проходят для Цветаевой под знаком стихотворных циклов, посвященных Сергею Эфрону. О нем думает она беспрестанно, его вымаливает у судьбы, готовая ради встречи с ним пожертвовать многим. На волне стихов к мужу, между циклами «Разлука» и «Георгий» возникает стихотворение к М. Кузмину и письмо, объясняющее его появление. Имя петербургского поэта воскресило в памяти Цветаевой поездку в Петроград зимой 1915–1916 годов, где на

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 182.

<sup>2</sup> Там же. С. 64.

<sup>3</sup> Предлагая Волошину издать «Неопалимую Купину» в Берлине, Парнок в качестве единственных людей, на которых, по ее мнению, можно было бы положиться, называет все тех же Зайцевых, к тому времени уже оказавшихся за границей: «Не попробовать ли издать „Неопал<имую> Купину“ в Берлине? Сейчас там много издается русск<их> книг, в частности — стихов. Но кому это доверить? Кроме Зайцевых, никого надежного там нет» (письмо от 3.08.1922 г., ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 16 об.).

одном из литературных вечеров она впервые его увидела. Но не только фигура Кузмина всплывает из глубины памяти. Вопреки утверждению конца письма — «ее я совсем не помню, т. е. не вспоминаю»<sup>1</sup> — вторым, не менее важным, чем Кузмин, действующим лицом воспоминаний становится Софья Парнок, с которой Цветаева и приезжала в Петроград тем январем.

Много позже, в «Нездешнем вечере», имя подруги исчезнет из рассказа, целиком посвященного петербургским встречам и лицам. Сейчас же, в письменном разговоре с Кузминым, Цветаева не только вводит Парнок в повествование, но делает ее безусловно узнаваемой, не скрывая ни имени, ни характера связывавших их отношений. Именно *узнаваемость* героини здесь как будто особенно важна для Цветаевой. «Это было так. Я только что приехала. Я была с одним человеком, т. е. это была женщина. — Господи, как я плакала! — Но это неважно. Ну, словом, она ни за что не хотела, чтобы я ехала на этот вечер и потому особенно меня уговаривала. Она сама не могла — у нее болела голова — а когда у нее болит голова — а она у нее всегда болит — она невыносима. (Темная комната — синяя лампа — мои слезы...) А у меня голова не болела — никогда не болит! — и мне страшно не хотелось оставаться дома 1) из-за Сони, во-вторых п. ч. там будет К<кузмин> и будет петь.

— Соня, я не поеду! — Почему? Я ведь все равно — не человек. — Но мне Вас жалко. — Там много народу, — рассеетесь. — Нет, мне Вас очень жалко. — Не переносу жалости. Поезжайте, поезжайте. Подумайте, Марина, там будет Кузмин, он будет петь. — Да — он будет петь, а когда я вернусь, Вы будете меня грызть, и я буду плакать. Ни за что не поеду. — Марина! —

Голос Леонида: — М. И., Вы готовы? Я, без колебания: — Сию секунду!»<sup>2</sup>

На протяжении письма трижды Цветаева обращается к воспоминаниям о Парнок. Но если сцена перед поездкой и диалог о подруге на вечере являются частью сюжета, то последнее о ней упоминание с повествованием никак не связано. Вопросом воображаемого собеседника возвращается Цветаева к Парнок, чтобы подвести необходимую

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 35.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

черту. В борьбе за мужа совершает она в эти дни одно отречение за другим, разлукой в 1921 году пытается искупить разлуку 1914 года. Оттого и делает вид, что не помнит:

«— А подруга?

— Подруга? Когда я вернулась, она спала.

— Где она теперь?

— Где-то в Крыму. Не знаю. В феврале 1916 г. т. е. месяц с чем-то спустя мы расстались. Почти что из-за Кузмина, т. е. из-за М<андельшта>ма, который не договорив со мной в Петербурге приехал договаривать — в Москву. Когда я пропустив два (мандельштамовых) дня, к ней пришла — первый пропуск за годы — у нее на постели сидела другая: очень большая, толстая, черная. — Мы с ней дружили полтора года. Ее я совсем не помню, т. е. не вспоминаю. Знаю только, что никогда ей не прощу, что тогда не осталась»<sup>1</sup>.

Не помню, не вспоминаю, не прощу — рубит Цветаева концы. Но даже здесь, в отрывке, больше напоминающем объяснительную записку, чем лирическое письмо, вдруг прорывается: «Когда я пропустив два (мандельштамовых) дня...» И вот уже полтора календарных года в субъективном времени души, творящей миф, превращаются в *годы* непрерывного совместного существования, в котором два *единственно* пропущенных дня становятся символом предстоящей разлуки.

Образ подруги, несмотря на внешние колкости и выпады, рассыпанные в тексте письма, обладает удивительной притягательной силой. В диалоге двух женщин — настолько интонационно выверенном, что кажется, слышишь голоса — Цветаева рисует Парнок в благородно-сдержанных тонах, бесконечно усталой и одинокой, себе при этом отводя незавидную роль — хлопающей дверью. Любовь, боль, страх за мужа, тоска и неизвестность — таков подтекст письма, написанного в июне 1921 года. Но, убеждая себя и других в полнейшем равнодушии к подруге, Цветаева на самом деле не только помнит о ней, но и принимает в ее судьбе живейшее участие.

Спустя несколько месяцев после письма Кузмину Цветаева вновь оказывается в эпицентре крымских событий. Речь идет о помощи голодающим писателям Крыма, в числе которых — А. Герцык, М. Волошин, С. Парнок. И снова за жизнь бывшей подруги борется Цветаева.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 34–35.

И снова походы по инстанциям, волнения, просьбы, ожидания. «Получив твои письма, подняли с Асей бурю. Ася читала и показывала их всем, в итоге дошло до Л<уначар>ского, пригласил меня в Кремль»<sup>1</sup>, — пишет она Волошину 7 ноября (ст. ст.). Подробный отчет о походе в Кремль с В. Волькенштейном, бывшим мужем Парнок, Цветаева дает в том же письме.

С явной иронией живописует она ситуации и диалоги, начиная с собственного «верхнего си Патти» до «иронического шипа» Волькенштейна и пантомимы у будки. В общей тональности рассказа словесная перепалка между Цветаевой и Волькенштейном по поводу «Сони» и «Макса» вызывает лишь улыбку: «В<олькен>штейн (муж Сони) через плечо подсказывает. Я злюсь. — „Соню! Соню-то!“ Я: — „А ччерт! Мне Макс важней!“ — „Но С<офья> Я<ковлевна> — женщина и моя бывшая жена!“ — „Но Макс тоже женщина и мой настоящий (indicatif présent) друг!“ Пишу про всех, отдельно Судак и отдельно К<окте>-бель. Дорвалась, наконец, до Вас с Пра: „больные, одни в пустом доме“... — и вдруг иронический шип В<олькен>штейна: „Вы хотите, чтоб их уплотнили? Если так, Вы на верном пути!“ Опомнившись, превращаю эти пять слов в тайнопись»<sup>2</sup>. Трагикомический оттенок превращает любезный обмен колкостями почти в фарсовое действие, которому ни Цветаева, ни Волошин не могли придавать серьезного значения, прекрасно осознавая, что стоит за всем этим. Видеть же в приведенном эпизоде пренебрежение или недоброжелательство со стороны Цветаевой по отношению к Парнок у нас нет оснований, особенно если учесть, что письмо адресовано Волошину, который в то время принимал в Крыму активное участие в судьбе Парнок и был связан с ней многолетней и прочной дружбой. (Кстати, любопытно отметить, что, несмотря на то что «Макс важней», до него Цветаева «дорывается» в последнюю очередь, после того как перечислены все судакские друзья.)

Письмо Цветаевой и деньги, собранные сестрами для крымских коллег, Волошин получил незадолго до отъезда Парнок в Москву. Об этом свидетельствует его письмо к матери от 10 декабря 1921 года. С большой долей вероятности можно предположить, что Парнок уез-

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 65.

<sup>2</sup> Там же.



жала из Феодосии, зная о шагах, предпринятых Цветаевой к ее спасению весной и осенью того года. Поражавшая окружающих «необычайной силой сочувствия каждому огорчению рядом, способностью войти в любую судьбу, все отдать»<sup>1</sup>, ничто, кажется, не ценила Парнок в других так, как душевную щедрость. Могла ли она не откликнуться, не ответить, пусть даже только из чувства благодарности? К тому же серьезным поводом для возобновления контактов с Цветаевой «набдил» Парнок Волошин. В конце декабря он сообщал матери: «Деньги Марине и Асе я просил отдать С. Я. Парнок из денег, что я получу за издание книги. И не в размере 100 тыс., а столько сколько ей понадобится в то время на отъезд за границу»<sup>2</sup>. Поручение Волошина, известие о предстоящем отъезде Цветаевой из России, чувство признательности, наконец, — все это должно было заставить Парнок если не искать, то, по меньшей мере, не избегать возможной встречи по возвращении.

Точная дата ее приезда в Москву неизвестна. Но, выехав из Феодосии 10 декабря, при всех железнодорожных трудностях, к концу месяца, по всей видимости, она должна была уже быть в столице. Весть о ее возвращении не могла миновать Цветаеву. Слишком много было общих знакомых и общих нитей, прочно связывавших между собой Коктебель, Судак и Москву. К тому же, занятая по возвращении устройством дел крымских друзей, Парнок вынуждена была вести активный образ жизни. Ее появление в литературных кругах, в частности на «Никитинских субботниках», — тому подтверждение.

Впервые факт присутствия С. Я. Парнок на вечере у Никитиной зафиксирован в протоколе заседания от 8 января 1922 года. В том же протоколе мы имеем программу будущих чтений, назначенных на 14-е число: «Порядок следующей субботы: 1. Ляшко — рассказ 2. Парнок — стих<отворения> 3. Вешнев — рассказ»<sup>3</sup>. Таким образом, осведомленность Цветаевой о предстоящем участии Парнок в чтениях 14 января почти не вызывает сомнений. Более того, вероятно, этим участием и объясняется приход Цветаевой в Газетный переулок. Не будучи завсегдаем «Никитинских субботников», именно этот вечер выбирает она

---

<sup>1</sup> Цветаева А. Неисчерпаемое. М., 1992. С. 40.

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 64.

<sup>3</sup> РО ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 63.

для себя в качестве рядовой слушательницы<sup>1</sup>. Едва ли рассказами Ляшко или Вешнева был обусловлен ее выбор. Парнок, отсутствовавшая в жизни литературной Москвы более четырех, а в жизни Цветаевой почти шесть лет, имела на ее внимание неоспоримо больше прав.

С точки зрения организации вечер 14 января проходил вполне традиционно. Вслед за очередным выступлением следовало обсуждение, на котором желающие имели возможность высказать свое мнение о только что прослушанном, после чего объявлялся следующий участник. Парнок читала последней. На суд искушенной публики был предложен стихотворный цикл «Темная волна». Мнения о стихах Парнок, высказанные в процессе обсуждения, были весьма разноречивы, от: «...это — старая манерная поэзия <...> такие стихи удобно читать в уютной гостиной» до — «По классичности стиха можно заслушанное сравнить с поэзией Баратынского»<sup>2</sup>. Марина Цветаева в обсуждении произведений Парнок участия не принимала. На протяжении вечера она высказалась однажды, относительно стихов К. Н. Лавровой (Вешневой), по-видимому, принужденная к этому чьим-то настойчивым вопросом: «Я не критикую; я или люблю, или не люблю, а для других это — не интересно»<sup>3</sup>. Лаконичность высказывания говорит сама за себя. Цветаева пришла на вечер не обсуждать, а слушать. Выносить же на общее обозрение свое впечатление не сочла уместным.

Как своего рода творческий отчет после более чем четырехлетнего отсутствия в литературной жизни Москвы должно было быть воспринято выступление Парнок в январе 1922 года на одном из вечеров в салоне Е. Ф. Никитиной. Тем более удивительным кажется решение поэтессы представить крымский период своего творчества циклом «Темная волна». Состоявший из 8 разновременных стихотворений 1915–1919 годов, этот цикл лишь в малой степени мог дать представление об уровне поэтического мастерства, достигнутого автором к 1922 году. К тому же тексты, составившие стихотворную подборку, в большинстве своем были уже опубликованы. Два из них, относящиеся к

---

<sup>1</sup> Как известно, М. Цветаева побывала на «субботниках» трижды: 17 декабря 1921 г. — выступила с чтением цикла стихов «Ученик», 31 декабря — читала «Конец Казановы» и 14 января 1922 г. присутствовала на заседании.

<sup>2</sup> РО ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 64.

<sup>3</sup> Там же.

1915 году, появились еще в «Стихотворениях», пять других, более поздних, — в альманахе «Камена» (1919 год). Теперь, в январе 1922 года, Парнок объединяет их под общим заглавием, добавив единственное неопубликованное стихотворение, давшее стержень и название всему циклу.

Причина, по которой Парнок на одном из первых своих публичных чтений по возвращении в Москву останавливает выбор на стихах цыганского ряда, отнюдь не лучших своих стихах к тому времени, по видимому, заключается в «не слишком стихотворном подходе» к поэзии, о котором писала в свое время З. Гиппиус. Накануне «Лозы» и нового творческого подъема, очевидно, у Парнок возникает потребность осмыслить пройденный отрезок пути, подвести итог одному из периодов своей творческой биографии. Цикл «Темная волна» стал в некотором смысле самохарактеристикой автора, говорящего о себе времен Крыма.

Стихотворения цикла объединены образом роковой женщины, цыганки, «музы разгула», чьи волосы пахнут «коштом и ветром» диких степных кочевий. С восхищением всматривается автор в своих героинь, постигая древнее грозное начало, бушующее в их «смутой душе».

«Этот цыганский цикл — редкостный для творчества Парнок пример поэзии, ориентированной на литературу, где реальная лирическая героиня <...> ассоциируется с хорошо известным книжным образом»<sup>1</sup>, — писала о стихах «Темной волны» С. В. Полякова. Однако отмеченная исследовательницей «книжная тенденция» отчетливо видна лишь в одном из стихотворений цикла, где речь идет о царице цыган — Бари КральIZE («О, Боже мой, кто это? Входит. Сбежали...»). Остальные тексты, напротив, восходят к реальным событиям и, вероятно, имеют реальных прототипов «из жизни» и окружения автора.

Впечатление от цыганского концерта передают два стихотворения 1915 года. В них обладательница «рокового» голоса, «муза разгула», появляется на сцене с «пышным цветком» за поясом в окружении традиционного цыганского хора. Она поет, «упоенная собою», «под треск гитар, под вопль орды», вызывая в авторе изумление и восторг диковинным чудом своего существа. Поэт здесь только наблюдатель,

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 99.

благодарный, восхищенный, преклоненный и очарованный, но отделенный от героини невидимой чертой. Он смотрит еще слишком изда- лека, еще как будто ничего не знает и не узнаёт. Но уже в стихах 1916 года исчезает сцена вместе с хором и зрителями. Условность театраль- ного пространства сменяется пространством жизненным, стремитель- но сокращающим расстояние между автором и адресатом. Появляется внутренний диалог, придающий стихам особую интимность и камер- ность.

Глядя на возлюбленную, Парнок открывает в ее казалось бы без- мятежном и светлом облике «роковые черты»: «Разве мыслимо рысь приручить, // Что, как кошка, ластишься ты? // Как сумела улыбка смягчить // Роковые твои черты!» (138). За сравнением с «баловни- цей» («Так актрисе б играть баловниц») в сознании автора возникает образ, гораздо более связанный с представлением о неукротимой дикой натуре, — образ цыганки. И вот уже: «Не глядит и глядит на вас // Из-под загнутых душных ресниц // Золотистый цыганский глаз» (138). «Зло- му затишью», за которым непременно должна разразиться «гроза», Парнок находит параллель в сцене диалога Кармен и дон Хозе: «Так же тихо было, когда // „Ты сам черт“, — произнес дон Хозе, // И Кармен отвечала: „Да“».

Адресат данного стихотворения — актриса Л. В. Эрарская, близкий друг Парнок на протяжении многих лет. Инициалами «Л. В. Э.» проставлено посвящение в журнальном варианте текста. Но к Эрарс- кой же обращено и другое стихотворение 1916 года, вошедшее позднее в «Музыку» («За что мне сие, о Боже мой?»), где перед нами встает совершенно иной образ. «Ты — как стебелечек, ветром // Целуемый и тревожимый» (151), — говорит в нем Парнок о возлюбленной. Стебелечек — символ хрупкости, нежности и беззащитности — на- сколько же он далек от «злого затишья» цыганских страстей! Создается впечатление, что речь идет о двух разных людях: слишком несопоста- вимыми кажутся образы героинь двух стихотворений. И хотя Эрарс- кая, «женщина кавказской крови и во внешнем облике своем сохра- нившая свидетельство этого»<sup>1</sup>, как нельзя лучше подходила на роль цыганки, вряд ли исключительно внешностью можно объяснить воз- никающие в сознании Парнок цыганские ассоциации. Притяжение к

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 79.

«двойникам Кармен», которое отчетливо прослеживается в стихах Парнок на протяжении ряда лет, скорее было вызвано особым состоянием души автора, нежели действительным сходством реальных лиц с цыганскими образами.

Героиня стихотворения «Оттого в моем сердце не светлом...», обозначенная в посвящении литерой «Б», навеивает на поэта цыганские ассоциации лишь потому, что ее волосы пахнут «коштром и ветром». «Темный табор, и ночь, и степь» встают перед внутренним взором автора, стоит только закрыть глаза. Вслед за открывающимися ей видениями Парнок уходит в глубь времен, в иные пространства, где цыганки — прабабки адресата — «вековали свой век простой». С восхищением поэт всматривается в их лица, пытаясь постигнуть древнее грозное начало, которое бушует в их душе: «И умели они с колыбели // И любить, и плясать, и красть. // В их смуглой душе и теле // Рокотала страсть» (141). Буйство всех страстей притягивает Парнок в цыганской крови. Сочетание «смуглая душа» дает одновременно ощущение мрака и зноя, обладающего непреодолимой силой притяжения, чарующей и обворожительной. Ведь «смуглый» — не темный, не черный, не мрачный. Смугл армянский князь Татулл, о котором, любуясь, восклицает Алмаст, героиня либретто, написанного Парнок в те же крымские годы: «Гляди, — как вихрь на персов мчится... // Мой нежный голубь! Мой орел! // Возлюбленный мой смуглолицый!»<sup>1</sup> Смугла рука возлюбленной, вокруг которой нежно «воркуют голуби», «колыбеля» «томный покой» двух сердец «на каком-то позабытом острове», где: «Опахало с перьями павлиньими // Чуть колышет смуглая рука» (123).

Очарованная «черным ангелом», Парнок не в силах противостоять той стихийной силе, которая захлестывает ее цыганским неистовством страстей: «Томи, терзай, цыганский голос, // И песней до смерти запой, — // Не надо, чтоб душа боролась // Сама с собой!» (140). В своей душе Парнок открывает те же роковые стихийные силы, что и в своих героинях. Она сама оказывается причастной к этой неукротимой огненной стихии, опьяняющей чувства и разум. Родство по крови Парнок утверждает с таинственной певицей, чья рука, подобно раненой птице, бьется в струнах: «Ах, разве этот ангел черный // Нам, бесприютным, — не сестра?» (140). Притяжение к темным клокочущим

---

<sup>1</sup> Парнок С. Собрание стихотворений. С. 449.

безднам мироздания и собственной души облекается у Парнок в традиционные цыганские мотивы, поскольку именно с цыганами чаще всего ассоциируется необузданная дикая страсть. Природа этой страсти волнует Парнок. И чем глубже погружается она в стихию, тем менее выраженной становится «условно-бутафорская» символика ее стихов.

В стихотворении «О, чудный час, когда душа вольна...» (137) героиня, «раскаленным одичалым голосом» выводящая «песню в дребезге гитар», не названа даже цыганкой, хотя ее волос «черен», а рука — «не по-женски страстная». Но сжимает она отнюдь не гриф, а «выгиб семиструнной лиры», и в небе над ее головой зашли не просто звезды, а Плеяды. Пожалуй, только степь, в которой «взор — свободен», осталась от цыганского пейзажа. Но и она в сочетании с морем, «сырым парусом» и «скудным цветом» превращается в универсальное пространство души. Расширение расового и временного диапазона приближает поэта к истокам стихийного страшного начала бытия в его первоизданном виде. Цыганские страсти — лишь одна из одежд этого начала.

Но на дворе стояла зима 1922 года, и в воздухе витали совсем иные песни. Цыганские мотивы в лирике 1910-х годов, когда писалось большинство текстов «Темной волны», были чрезвычайно популярны. Но традиционная разработка темы с условно-бутафорским «треском гитар», «дымом костра» и черной шалью воспринималась в 1922 году безусловно иначе, чем в 1915-м. Среди «запаха казармы и смазных сапог» «пышные цветы» и «душные ресницы», овеянные «томным жаром», выглядели не менее эстетно, чем «мягкоструйная стола» или «золотые сандали» «Снов Сафо». Отмеченные С. В. Поляковой реминисценции из Блока вряд ли добавляли новизны и остроты восприятию. К тому же из восьми стихотворений цикла три по крайней мере были известны Цветаевой ранее. Ритм, инструментовка, музыкальность и очарование — все это по-прежнему было, и все это была прежняя София Парнок, не лучше и не хуже себя самой в 1915 году. «Но *это* она делала: с 1916 г. по 1922 г. *внутри* себя?» Этот вопрос в январе 1922 года мог бы с легкостью быть адресован Софии Парнок, как в октябре 1940 года с иными датами будет адресован Анне Ахматовой.

Стихотворение Марины Цветаевой «Завораживающая! Крест...», написанное, 29 января 1922 года, то есть спустя две недели после

встречи двух поэтов в салоне Никитиной, и помещенное Цветаевой в книгу «Ремесло» (Берлин, 1923 год), по нашему предположению, восходит к воспоминанию об этом вечере, но, как это часто бывает с воспоминаниями, им не ограничивается, явно выходя за пределы конкретного впечатления, послужившего основанием для его написания. Встреча с бывшей возлюбленной по прошествии шести лет, включенная в общий контекст цветаевских настроений того времени, служит лишь поводом для продолжения внутреннего диалога с жизнью и смертью:

Завораживающая! Крест  
Накрест складывающая руки!  
Разочарование! Не крест  
Ты — а страсть, как смерть и как разлука.

Развораживающий настой,  
Сладость обморочного оплыва...  
Что настаивающий нам твой  
Хрип, обезголосевшая дива —

Жизнь! — Без голосу вступает в дом,  
В полной памяти дает обеты,  
В нежном голосе полумужском —  
Безголосицы благая Лета...

Уж немногих я зову на ты,  
Уж улыбки забываю важность...  
— То вдоль всей голосовой версты  
Разочарования протяжность. (340)

Текст стихотворения имеет сложную многоуровневую систему образов. Вслед за реальной героиней, обозначенной двумя первыми строками, действующие «лица» появляются одно за другим сквозь приглушенный, как бы размытый образ чтицы, чьим голосом в конечном итоге наделяются и Разочарование, и Жизнь, и Смерть.

Соотнесенность стихотворения с образом Парнок не так очевидна, как, скажем, в большинстве стихотворений цикла «Подруга», где внешности своей героини Цветаева уделяет гораздо большее внимание, с неизменным восхищением отмечая и «властолюбивый лоб», и «беше-

ных волос металл», и «впадины огромных глаз». Но ничто во внешнем облике подруги, кажется, не притягивает юную Цветаеву с такой непреодолимой силой, как ее руки.

«Поэмой руки» без преувеличения можно было бы назвать стихотворение «Могу ли не вспоминать я...», воссоздающее обстановку первой встречи. В нем семь строф из десяти насыщены пластической игрой, представляющей почти с кинематографической выразительностью череду сменяющих друг друга жестов. Более тонкой графики и выверенности движений нет, пожалуй, ни в одном из стихотворений цикла «Подруга»: «И руку движеньем длинным // Вы в руку мою вложили...», «Вы вынули папиросу, // И я поднесла Вам спичку...», «Я помню — над синей вазой — // Как звякнули наши рюмки!» (50). И, наконец, последнее, звенящее как натянутая струна: «Смясь — над моей ли фразой? — // Из замшевой черной сумки // Вы вынули длинным жестом // И выронили — платок» (50). В другом стихотворении того же цикла, предчувствуя неизбежное расставание, Цветаева обращается к подруге с воспоминанием о любви: «Повторю в канун разлуки, // Под конец любви, // Что любила эти руки // Властные твои...» (51). И вновь именно руки героини становятся для поэта средоточием той неумолимо-притягательной силы, которую заключает в себе образ возлюбленной.

Из всех внешних деталей портретного облика Софии Парнок времен «Подруги» в стихотворении 1922 года Цветаева сохраняет лишь то, что жжет и выжигает до самой сердцевины: жест и звук. С первой же строки, без намека на экспозицию, перед нами возникает женская фигура. Ничего не знаем мы о ней. Ничего, кроме крест-накрест сложенных рук. С жеста, характерного для читающего стихи, начинается Цветаева стихотворение, тем самым лишая свою героиню возможности чувственного выражения, чар, заключающихся в пластике тела, движении, прикосновении.

Если наша догадка о соотносительности стихотворения с образом Софии Парнок верна, понятной становится доминанта во многом схожих «голосовых» характеристик, которыми в качестве определяющих атрибутов наделяются и Разочарование, и обезголосевшая дива-Жизнь, и благая Лета. Их общим, распадающимся на множество оттенков голосом становится голос чтицы, способной завораживать на уровне звука.



Уникальное свидетельство о чтении Парнок своих стихов оставила Анастасия Цветаева. Ее воспоминание относится к Коктебелю лета 1915 года и позволяет не только увидеть, но и услышать поэта: «Мы сидим на террасе максиного дома, на открытом воздухе. Было нас — не помню точно — 12–15 человек. Сегодня будет читать Соня Парнок. Марина высоко ставила поэзию Парнок, ее кованный стих, ее владение инструментровкой. Мы все, тогда жившие в Коктебеле, часто просили ее стихов. <...> — Что прочесть? — произносит она своим живым, как медленно набегающая волна голосом (нет, не так — какая-то пушистость в голосе, что-то от движенья ее тяжелой от волос головы на высокой шее и от смычка по пчелиному звуку струны, смычка по виолончели...)», «Как струна, задетая пальцем: — Еще одно? — говорит Соня...», «Щелкнул портсигар. Соня устала? Ее низкий голос, чуть хриплый: — Идем ужинать? Тонкие пальцы с перстнем несут ко рту мундштук с папиросой — затяжка, клуб дыма. <...> Больше читать не будет»<sup>1</sup>. Захваченность и очарованность голосом Софии Парнок времен Коктебеля, очевидно, была присуща не одной Анастасии Цветаевой. Не отголоском ли этого восторга, не отталкиванием ли от него, не попыткой ли его преодоления явилась цветаевская «Завораживающая» 1922 года? «Что настаивающий нам твой // Хрип, обезголосевшая дива — // Жизнь!..» — На этот раз в интонациях знакомого, чуть с хрипотцой голоса слышится Цветаевой и не голос уже, а хрип всей Жизни, во всю «голосовую версту».

Характеристику голоса Парнок Марина Цветаева дала все в том же цикле «Подруга»: «Голос с чуть хрипотцой цыганскою...» (49) (ср. «хрип» в стихотворении 1922 года), «Твой голос с певучей трещиной // Богемского хрусталя...» (62). (Неожиданное соединение «певучести» и «трещины» фактически повторяется на семантическом уровне в образе «обезголосевшей дивы».)

Помимо стихотворных определений Цветаевой, голос Софии Парнок дошел до нас в свидетельствах современников. М. Волошин определил ее голос как «гибкое и разработанное женское контральто», В. Ходасевич вспоминал о «незвучном, но мягком, довольно низком голосе», Л. В. Горнунг писал в дневнике: «Голос немного глухой и

---

<sup>1</sup> Цветаева А. Неисчерпаемое. С. 35–39.

хриповатый»<sup>1</sup>. «Голосовые» особенности Софии Парнок, отмеченные ее современниками, удивительно соответствуют звуковым образам стихотворения «Завораживающая!..». Голос Парнок мы узнаем и в «нежном голосе полумужском», и в «хрипе обезголосевшей дивы». Строка последнего четверостишия — «Уж немногих я зову на ты...» — свидетельствует о давнем и близком знакомстве, причем, вероятно, имеется в виду не столько «житейский» уровень, сколько некая внутренняя соотнесенность, что прекрасно корреспондирует с образом бывшей подруги. Особенно если учесть, что наиболее страстные и личные стихи Цветаевой к Парнок написаны на «ты».

«Разочарование» — так определяет Цветаева свое внутреннее состояние. В него, как в панцирь, облекает она всю сложную гамму чувств. Это — разочарование-накал, разочарование-тоска, разочарование-страсть, несущее в себе всю «сладость обморочного оплыва». Рядом с разлукой и смертью ставит Цветаева разочарование по степени интенсивности чувствования: «Разочарование! Не крест // Ты — а страсть, как смерть и как разлука...» (340). Ощущение разлуки как страсти, поглощенность ею, вживание в нее было всегда присуще мирочувствованию Цветаевой: «Цыганская страсть разлуки! // Чуть встретишь — уж рвешься прочь!»<sup>2</sup>, «Всё круче, всё круче // Заламывать руки! // Меж нами не версты // Земные, — разлуки // Небесные реки...» (277). Разлука и смерть для Цветаевой если не тождественны, то сопричастны и соразмерны по сути. В цикле «Разлука» (1921 год) вместе с «небесными реками» разлуки, постепенно превращающимися в воды Леты («Меж нами — струистая лестница Леты» — 279), входит тема смерти, звучащая от стихотворения к стихотворению все настойчивее.

Разочарование (в стихотворении «Завораживающая!..») — это не только состояние души, но, как и Жизнь, самостоятельное действующее лицо, вступающее, в отличие от Жизни, без голоса в дом и дающее обеты в полной памяти, в отличие от героини-чтицы, в чьем голосе — «безголосицы благая Лета». Завораживающему голосу героини, несущей

---

<sup>1</sup> Волошин М. Голоса поэтов // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 547; Ходасевич В. С. Я. Парнок // Собр. соч. Т. 4. С. 316; Горнунг Л. Из хроники одной дружбы // Наше наследие. 1989. № 2. С. 92.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 1. С. 247.

щему в себе хрип жизни, вплоть до 11-й строки противостоит «развораживающий настой» разочарования, приближенного через страсть к разлуке и смерти. В последних же двух строках третьего четверостишия смерть безголосицей Леты неожиданно объединяет все до сих пор отдельно существовавшие и как будто противопоставленные друг другу образы в «нежном голосе полумужском» безымянной чтицы.

Стихотворение «Завораживающая!..» с его сложнейшей образной структурой знаменует собою скорее итог размышлений и переживаний, вызванных январской встречей, чем непосредственную на нее реакцию. Гораздо более приближенным к реальным событиям по своему эмоциональному отклику кажется незавершенный текст из третьей белой тетради, датированный январем 1922 года<sup>1</sup>:

По-небывалому:  
В первый раз!  
Не целовала  
И не клялась.

По-небывалому:  
Дар и милость.  
Не отстраняла  
И не клонилась.

А у протаянного окна —  
Это другая была —  
Она.  
.....  
.....  
Не заклинай меня!  
Не клялась.

Если и строила —  
Дом тот сломлен.  
С этой другою  
Родства не помню.

---

<sup>1</sup> Дата указана Цветаевой по старому стилю; следовательно, стихотворение было начато не ранее 14 января (по нов. ст.), то есть после встречи Цветаевой и Парнок в салоне Никитиной.



души и пространства, в котором даже сердце, летящее вскачь, было одно на двоих. Но для замка, строенного на песке, нашлась своя «тяжелая» волна.

С «треклятой страстью» старшей подруги билась Цветаева в 1915 году. Этот же темный сладостный жар рукой поэта отвела от себя в иной ситуации, тремя годами позднее: «И не страшно нам ложе смертное, // И не сладко нам ложе страстное» (172), «Плоти — плоть, духу — дух, // Плоти — хлеб, духу — весть» (169), «Не самозванка — я пришла домой, // И не служанка — мне не надо хлеба» (170). Образ служанки-плоти, которая требует хлеба, вечного хлеба-страсти, появляющийся в текстах весны 1918 года, проливает свет на строки неоконченного январского стихотворения. «С этой другою // Родства не помню...», «С этой служанкою // Не вожусь», — заклиняет себя Цветаева от того томного, знойного духа, олицетворением которого для нее в данном случае является бывшая возлюбленная, в чьих стихах цыганского цикла неистовое буйство страстей, казалось, достигло своего апогея. Но не только Цветаева замечала в Парнок то, что выразила в стихах через «пляшущее пламя» взгляда, глубокие и влажные углы рта, душистый цвет имени. Аделаида Герцык в двух стихотворениях 1919 и 1920 годов, обращенных к Парнок, с чуткостью поэта и друга говорила о том же неудержимом страстном накале, пугающем и притягивающем одновременно.

Остается только сожалеть, что Марина Цветаева уехала из России, не увидев выхода «Лозы», третьей стихотворной книги Парнок. Ведь именно этот небольшой сборник стал поворотным пунктом в ее поэзии. И дело не только в формировании собственного стиля, точности слова, зрелости интонаций. Из трагедии души, мучительно осознающей и раскрывающей себя до самых глубин, рождалась «Лоза». В январе 1922 года, на пороге «сугдейских откровений», как далека она должна была быть по существу от гимна цыганским страстям из «Темной волны». Тема борьбы с «расплавленной тьмой» в душе и «знойным пленом» собственной плоти входила в стихи, наполняя их доселе невиданным, почти непереносимым трагизмом. Душа боролась сама с собой, вопреки провозглашенному ранее. Начиналась иная София Парнок, на которую Марина Цветаева, возможно, отозвалась бы по-другому, но которую ей так и не довелось узнать...

Предположение о Цветаевой как о возможном адресате стихотво-

рения Парнок «Краснеть за посвященный стих...» впервые было высказано в работах С. В. Поляковой. Являясь носителем определенной устной традиции, исследовательница опиралась на известные ей свидетельства современников. От лиц, лично знавших С. Я. Парнок, ей приходилось слышать, что данное стихотворение обращено к Цветаевой. Аргументы, приводимые Поляковой в ходе анализа текста, кажутся нам достаточно убедительными, чтобы принять предложенную ею гипотезу. Между тем некоторые исследователи ставят под сомнение как свидетельства, на которые ссылается Полякова, так и ее систему доказательств. Именно поэтому мы вынуждены вновь обратиться к тексту стихотворения, с тем чтобы высказать ряд дополнительных соображений.

Краснеть за посвященный стих  
И требовать возврата писем, —  
Священен дар и независим  
От рук кощунственных твоих!

Что возвращать мне? На, лови  
Тетрадь исписанной бумаги,  
Но не вернуть огня и влаги  
И ветра ропотов любви!

Не ими ль ночь моя черна,  
Пустынен взгляд и нежен голос,  
Но знаю ли, который колос  
Из твоего взошел зерна? (82)

Действительно, толкование первого, крайне для нас важного четверостишия, с точки зрения русского языка представляет определенную сложность. Неустановленность субъектно-объектной связи не позволяет на уровне грамматической конструкции точно определить, к кому относятся интересующие нас строки, то есть кто именно, адресат или автор «краснеет», за чей «стих», и кто от кого требует «возврата писем». Тем не менее, несмотря на формальную «засекреченность» части высказывания, анализ дальнейшего текста, с учетом внутренней логики и содержания всего стихотворения в целом, убеждает нас в том, что в двух первых строках Парнок обращается все же не к себе, а к адресату.

Слова «Что возвращать мне? На, лови // Тетрадь исписанной бумаги», вне всяких сомнений, принадлежат Парнок и являются ее непосредственной реакцией на выдвинутое требование адресата вернуть письма. Предположение же, что Парнок, при столь резком и недвусмысленном ответе собеседнику, сама могла что-либо желать получить назад, кажется совершенно невероятным. С другой стороны, искусственно разбивать единое высказывание на части и рассматривать их каждую в отдельности представляется нам неправомерным. В четырех первых строках стихотворения заключена цельная логическая конструкция, часто встречающаяся в разговорной речи, где между двумя составляющими высказывания может отсутствовать оценочная связка, замещаемая на письме знаком тире. Реконструируя отсутствующую часть, мы могли бы получить примерно следующую логическую цепочку внутри высказывания: «Краснеть за посвященный стих и требовать возврата писем — недопустимо, так как священен дар и независим от рук кошунственных». Обращение данной фразы непосредственно к адресату, ее построение при помощи соединительного союза «и» между двумя инфинитивами дают нам возможность предположить с большой долей вероятности, что краснеет за стих и требует писем одно и то же лицо, в данном случае — адресат.

К тому же трудно представить, чтобы Парнок могла утверждать священность, независимость дара, укорять адресата, требующего назад «подарки», и одновременно краснеть за свой «дар» — посвященные однажды стихи. (В том, что «дар» стихотворения — это не поэтический дар, не талант, а «дар» в смысле подарка и жертвы, убеждает его священность и независимость от рук. Вряд ли *поэту* Софии Парнок могло прийти в голову утверждать священность поэтического таланта, в чем у нее не могло быть сомнения, и его независимость от чьих бы то ни было рук. В противном случае высказывание превратилось бы настолько в общее место, что его присутствие в стихотворении трудно было бы вообще объяснить.)

Как справедливо заметила С. В. Полякова, «священным даром» для поэта прежде всего должны были явиться стихи. *Посвященные* стихи, *священный* дар — перекличка присутствует даже на уровне общего корня. Обращаясь к адресату, Парнок вынуждена напомнить о священности подарка, дара, жертвы и о независимости его от рук адресата («от рук кошунственных твоих»), то есть от некоего действия руки дающей

или берущей, возвращающей или требующей назад. В связи с трактовкой третьей и четвертой строк стихотворения перед нами встает вопрос: кто является автором «подаренных» стихотворений, за которые краснеет адресат, он сам или Парнок, то есть какой именно жест — отказа от чьего-то дара или попытка вернуть собственный — был воспринят автором как посягательство на священность принесенной жертвы? На наш взгляд, наиболее остро нарушение порядка вещей ощущается в случае попытки отнять однажды подаренное, дарителю никоим образом уже не принадлежащее. Именно подобное поведение скорее могло быть воспринято как кощунство, в отличие от которого отказ есть непреложное право, право божества, принимающего жертву.

В итоге проведенный нами анализ текста полностью подтверждает вывод С. В. Поляковой об адресате-поэте, посвятившем Софии Парнок стихотворение или ряд стихотворений. Если далее вслед за Поляковой исходить из предположения, что подобный адресат в окружении Парнок, некогда связанный с нею любовными отношениями, должен быть известен, единственно возможным именем здесь окажется имя Марины Цветаевой. В противном случае придется признать помимо Волькенштейна и Цветаевой некоего третьего безымянного поэта, оставившего, судя по стихотворению, глубокий след в душе автора и оказавшего существенное влияние на его внутренний духовный рост: «Не ими ль ночь моя черна, // Пустынен взгляд и нежен голос, // Но знаю ли, который колос // Из твоего взошел зерна?»

Образ пустыни, как и образ ночи, в творчестве Парнок максимально насыщен, индивидуален и личностен. «Пустынные глаза», как отмечала С. В. Полякова, встречаются в стихотворениях Парнок не однажды, постоянством словосочетания в различных контекстах поднимаясь до уровня символа<sup>1</sup>. Тема пустыни в стихах Парнок часто определяет реальность иного порядка: сон («Папирота за папиротой...»), смерть («И всем-то нам врозь идти...») или пограничье («За стеною бормотанье...»), на котором замирает душа, вот-вот готовая взлететь. Тишина, бездвижность, сиянье — вот те атрибуты, которыми наделяется пустыня из стихотворения в стихотворение. Библейская пустыня, лежащая между миром и Богом, разворачивается как свиток папируса или взмах крыла.

---

<sup>1</sup> См.: Парнок С. Собрание стихотворений. С. 487.



Ночь черна, пустынен взгляд и нежен голос... Так определяет поэт восходящие в его душе зерна, блаженством и ужасом равные лишь пустыне ночного, во всю ширину зрачка распахнувшегося неба. Каков же должен был быть масштаб личности, чтобы в стихотворении «Лозы», сборника, появившегося в период наивысшего духовного подъема и самоосознания, когда многое было переосмыслено и подведен итог пройденному пути, Парнок могла сравнить след, оставленный в ее душе «таинственным» адресатом, с взошедшим колосом, образом, необыкновенно семантически насыщенным на уровне мифа?

Именно в момент написания большинства текстов «Лозы» (1921–1922 годы) тема прорастания и жатвы как духовного процесса в произведениях Парнок получает максимальную степень развития. Достаточно назвать такие стихотворения, как «Там родина моя, где восходил мой дух...», «Час настал. Что несешь...», «Поэту», а также статьи «Дни русской лирики», «Ходасевич» и рецензию на сборник стихов К. Липскерова, где образы зерна и восходящего колоса присутствуют в полной мере. Таким образом, стихотворение «Краснеть за посвященный стих...» оказывается стилистически и семантически близким основному корпусу текстов «Лозы», что дает основание отнести время его написания к означенному периоду. Подзаголовок сборника — «стихи 1922 года» — как будто подтверждает наше предположение. Однако С. В. Полякова датировала данное стихотворение временем «окончательного разрыва» отношений между Цветаевой и Парнок, то есть началом 1916 года, не предполагая между ними в дальнейшем личных контактов.

Кроме сборника «Лоза» стихотворение «Краснеть за посвященный стих...» имеется также и в авторизованной машинописи из архива Волошина<sup>1</sup>, которая, с нашей точки зрения, представляет бесценный материал для определения времени написания текста. Состоящая из 16 стихотворений, она включает в себя 14 текстов сборника «Лоза» и два стихотворения, в него не вошедшие («Не на хранение до поры...», «И так же кичились они...»). Судя по всему, данная рукопись является тем собранием стихотворений, которое Парнок послала Волошину в Крым с оказией в августе 1922 года и о котором в письмах к нему же писала: «Я посылаю Вам почти все, что я написала после переезда в

---

<sup>1</sup> ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 155.

Москву, исключая антологических стихов, которые пришлю в другой раз. Не посылаю „Орган“, „Тоску“, „Поэту“, п. ч. Вы их знаете»<sup>1</sup>, «...все Московские стихи, с февраля 1922 г. (я Вам их все послала <...>) составят 3-ий сборник (назову, по всей вероятности, „Лоза“»<sup>2</sup>, «С Анной Влад-имировной» Кандауровой я Вам послала все мои стихи 1922 г., проданные мною теперь „Шиповнику“. Они выйдут (25 штук) отдельной книжечкой под названием: „Лоза“, стихи 1922 г. Стихи 1916 г. — 1921 г. выйдут в Госиздате под названием „Мед столетний“»<sup>3</sup>.

Из приведенных цитат следует, что, посылая Волошину стихи будущей «Лозы», Парнок посылала исключительно новые, неизвестные ему тексты, написанные после возвращения в Москву. Даже тексты, позднее также вошедшие в «Лозу» и, вероятно, написанные незадолго до отъезда поэтессы из Крыма, не были отправлены Волошину, как уже ему известные. Следовательно, стихотворение «Краснеть за посвященный стих...», вошедшее в авторизованную машинопись 1922 года, как и все тексты этой рукописи, было написано Парнок по возвращении в Москву, где-то между февралем–августом.

Образ взошедшего колоса, появляющийся в конце текста, позволяет предположить, что стихотворение и описанная в нем ситуация возникли спустя некоторое время после расставания автора и адресата, так как прорастание зерна и появление всходов — процесс достаточно длительный. По-видимому, встреча Парнок с «загадочным» поэтом в Москве 1922 года всколыхнула в ней давние, до сих пор не изжитые чувства. Ее голос по-прежнему нежен, остра боль и, несмотря ни на что, ярки и пленительны воспоминания. Пустыней и чернотой ночи ощущает она в своей душе лауну, оставшуюся после расставания, заполнить которую даже спустя годы так в полной мере никто и не смог. Трудно представить, чтобы личность, столь глубоко затронувшая некогда автора, осталась в его творчестве лишь постфактум, в качестве безымянного адресата одного стихотворения и никак не отразилась в более ранних произведениях, относящихся ко времени увлеченности двух поэтов друг другом.

В текстах первого поэтического сборника Софии Парнок («Стихо-

---

<sup>1</sup> Из письма к М. Волошину от 3.08.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 15 об.).

<sup>2</sup> Из письма к М. Волошину от 11.09.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 21 об.).

<sup>3</sup> Из письма к М. Волошину от 10.11.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 23 об.).

творения», 1916 год) мы находим единственный образ, по своему уровню сопоставимый с образом адресата стихотворения 1922 года. И образ этот неразрывно связан с именем Марины Цветаевой. Следов иной личности подобного масштаба, с которой автора связывали бы любовные отношения, тем более — личности-поэта — ни ранее творчество, ни биография Софии Парнок не сохранили.

С психологической точки зрения 1922 год дает нам гораздо больше оснований предполагать в Цветаевой склонность к решительным и бесповоротным действиям, нежели 1916 год. Уезжая в надежде на встречу и новую жизнь с Эфроном, страстно желая рождения сына и неся в себе реализацию мифа о нем, Цветаева безусловно хотела обладать возможностью контроля над своим прошлым. Чтобы спасти и «заключить» мужа, чей образ Героя и Воина на уровне мифа к этому времени достигает своей наивысшей точки развития в стихотворных циклах «Разлука» и «Георгий», и вымолить у судьбы столь желанного сына, она переделывает поэму «На Красном Коне», отказываясь в ущерб творческому замыслу от эпизодов с принесением в жертву друга и ребенка<sup>1</sup>. Очевидно, этим же стремлением обезопасить будущее близких людей было обусловлено и ее обращение к Парнок с просьбой вернуть письма, а возможно, и стихи, так как «тетрадь исписанной бумаги» могла заключать в себе и то и другое одновременно. Эмоциональная окрашенность поступка Цветаевой, не в характере которой было «стесняться своих стихов и чувств»<sup>2</sup>, принадлежит в данном случае видению и интерпретации Парнок, оскорбленной и, судя по всему, сильно задетой поведением бывшей подруги.

Прекрасно осознавая, что, потребовав назад письма и стихи, она тем самым взрывает последние мосты и расстанется навсегда, Цветаева идет на столь жесткий шаг, видимо, внутренне к нему на этот раз подготовленная как предстоящим отъездом, так и впечатлениями от последней встречи, заставившей о многом задуматься и многое пережить.

Как мы попытались показать в данной главе, тексты Марины Цветаевой 1916–1921 годов, так или иначе связанные с Софией Парнок, не подтверждают выводов С. В. Поляковой о «недобрых чувствах»

---

<sup>1</sup> Впервые об этом — в неопубл. статье Д. А. Мачинского «Магия слова в жизни и поэзии Марины Цветаевой».

<sup>2</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 109.

и «ожесточении» со стороны Цветаевой по отношению к бывшей подруге, последовавших за «окончательным» расставанием 1916 года. Стихотворение «Завораживающая!..», со своей стороны, дает нам основание утверждать, что до января 1922 года, несмотря на разрыв, Цветаева не только не была враждебно настроена к Парнок, но, смеем предположить, все еще ощущала на себе определенное воздействие, «чару» ее образа. Иначе чем объяснить разочарование, по силе своей не уступающее ни разлуке, ни смерти? Сладостью обморочного оплыва, страстью, а вовсе не легкой прохладцей скуки тянется оно вдоль «всей голосовой версты». Не в 1915-м и не в 1916-м, а только в 1922 году, на пороге отъезда, оборвет Цветаева так когда-то желанный и может быть тем январем оказавшийся слишком возможным, возврат: «Не окликай меня. Безоглядна»...

Расставание Цветаевой и Парнок на внутреннем глубинном уровне произошло, по нашему мнению, в 1922 году. Об этом свидетельствуют рассмотренные нами поэтические произведения обоих поэтов зимы 1922 года. Стихотворение «Завораживающая!..» явилось для Цветаевой последним, заключительным аккордом ее земных отношений с Софией Парнок. Эти отношения к 1922 году Цветаева переросла, как переросла многое в своей жизни. «Развораживающим настоем» освобождения был завершен для нее «миф души Амазонки». В 1922 году роман с Парнок ощущался Цветаевой уже как прошлое: «безоглядна», безвозвратна. Подобной «бесповоротности» до 1922 года цветаевские тексты не фиксируют. И если «разрыв» Цветаевой и Парнок в 1916 году можно отнести к фактам скорее внешнего, событийного порядка, которые по высокому счету души еще ничего не значат, то разлука 1922 года стала окончательным Расставанием двух поэтов.

«...Потом, в некий день, некогда младшая услышит, что где-то, на другом конце все той же земли, старшая умерла. Сперва она захочет написать, чтобы знать. Но время, спешащее вперед, остановит письмо. Желание останется желанием. „Хочется знать“ перейдет в „хотелось бы знать“, затем — в „уже не хотела бы“. „Ну и что, что она умерла? Ведь и я когда-нибудь умру... — И решительно, с величайшей правдивостью равнодушия: — Ведь она умерла во мне, для меня — лет двадцать назад?“ Не обязательно умирать, чтобы умереть»<sup>1</sup>. Этими словами в

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 496.

«Письме к Амазонке» Цветаева заканчивает земную историю двух когда-то любивших друг друга женщин. Но история девы-воительницы, тихо отводящей щит от сердца и принимающей со странным спокойствием смертельный удар копья, еще не окончена. В последнем абзаце текста миф души Амазонки претворяется в миф о Сафо: «Плачущая ива! Неутешная ива! Ива — душа и облик женщины! Неутешная шея ивы. Седые волосы, ниспадающие на лицо, чтобы ничего более не видеть. Седые волосы, сметающие лицо с лица земли.

Воды, ветры, горы, деревья даны нам, чтобы понять человеческую душу, сокрытую глубоко-глубоко. Когда я вижу отчаявшуюся иву, я — понимаю Сафо»<sup>1</sup>. И сколько бы ни спорили исследователи об отношении Цветаевой к Парнок как к поэту, «ушной шум», воплощенный в слове, оказывается сильнее правды обстоятельств: историю шекспировской героини и трагической леди на пространствах души венчает образ «Той Великой несчастливцы, которая была великой поэтессой».

---

<sup>1</sup> Там же. С. 497.

## Глава VI

### «У МЕНЯ ЕСТЬ НА СВЕТЕ ТАЙНЫЙ, РОДСТВА НЕ СОЗНАВШИЙ БРАТ...»

*София Парнок и Владислав Ходасевич*

Год 1922-й для Софии Парнок оказался временем разлук и расставаний. Почти одновременно с Цветаевой уехал за границу Владислав Ходасевич, с которым Парнок связывали дружеские отношения на протяжении ряда лет. Судьба, подводя итоги, разводила пути. Гасли окна, и знакомые лица слизывал предутренний туман вокзалов. А на столике у изголовья оставались фотографии и томики стихов... На память Ходасевич подарил Парнок второе издание «Счастливого домика» с надписью: «Софии Яковлевне Парнок — ей-богу, с любовью. Владислав Ходасевич. 1922, лето, Москва». В тот день они не знали, что больше никогда не увидятся. Расстались просто, почти буднично: «Я видел ее в последний раз летом 1922 года, за несколько дней до отъезда из России. Заходил к ней проститься накануне самого отъезда — и не застал дома. <...> С великою горестью перечитываю ее письма, написанные на обрывках желтой, шероховатой советской бумаги, и перекладываю их в конверт, где хранятся у меня письма умерших. Несколько лет тому назад в нем было всего несколько листков. Теперь он уже довольно толст и увесист. Тяжестью он лежит на душе и памяти»<sup>1</sup>, — писал Ходасевич 14 сентября 1933 года в заметке памяти Парнок. Друг и «брат», он отозвался на ее смерть тонкими проникновенными словами о ее поэзии, которая так и не стала достоянием широкой публики. — «Тем хуже для публики», — констатировал Ходасевич. Возможно, при этом ему вспомнились строки одной из лучших критических статей Парнок, написанной еще в начале 1920-х годов: «Итак, для многих или немногих тот „сад“, в

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 4. С. 316.

котором Ходасевич сам стрижет кусты сирени? Если тот страшный миг, когда душе придется ответить перед Богом за то, что сделано ею на этой земле, — не для всех, то и этот „сад“ — не для всех. Но смерть — для всех, для „многих“ и „немногих“, а если только немногие задумываются над этим, то тем хуже для многих»<sup>1</sup>.

Статья о Ходасевиче, как, впрочем, многие вещи из творческого наследия Парнок, при жизни автора не увидела свет. Только в 1990 году она была опубликована в одном из западных изданий<sup>2</sup>, спустя некоторое время — в московском журнале «De visu»<sup>3</sup>, но до сих пор, на наш взгляд, остается недооцененной и фактически малоизученной. Написанная в декабре 1922 года, за несколько лет до первых попыток эмигрантской печати дать общую оценку творчества Вл. Ходасевича, статья Парнок во многом предвосхитила ключевые положения и выводы, прозвучавшие позднее в работах ведущих литературных критиков русского зарубежья. По существу, она явилась первой итоговой статьей о поэте, первым шагом в осмыслении его творческой судьбы.

Одним из живейших импульсов к разговору о Ходасевиче послужила для Парнок его знаменитая пушкинская речь «Колеблемый треножник», впервые прозвучавшая 14 февраля 1921 года на вечере памяти Пушкина в Петербурге. Парнок на вечере не присутствовала, так как в то время находилась еще в Крыму. Судя по всему, с «Колеблемым треножником» она познакомилась уже по возвращении в Москву, в его печатном варианте<sup>4</sup>.

О том, какое впечатление произвела речь Ходасевича на современников, можно судить по воспоминаниям и откликам тех лет в печати<sup>5</sup>. Взяв на себя ответственность целого поколения, выступив его рупором, Ходасевич выразил в слове то, что на сломе двух эпох должно было «ощутиться многими, как жгучая тоска, как нечто жуткое» и болезненное, словно «раскрытая рана». Надвигающиеся сумерки культуры,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее статья «Ходасевич» цитируется по: Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5–6.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Собрание сочинений. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 477–484.

<sup>3</sup> Парнок С. Я. Статья. Письма. Стихи // De visu. 1994. № 5–6.

<sup>4</sup> Вестник литературы. 1921. № 4–5; Пушкин. Достоевский. Сб. Пг., 1921.

<sup>5</sup> На пушкинскую речь Ходасевича откликнулись М. Шагинян, Ю. Айхенвальд, Д. Святополк-Мирский, Б. Эйхенбаум, П. Бицилли.

неизбежные в той пустоте, которая образовалась «между вчерашним и будущим» России, поэт связывал с грядущим «затмением пушкинского солнца», ибо, как писал Ходасевич, «той непосредственной близости, той задушевной нежности, с какой любили Пушкина мы, грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано»<sup>1</sup>.

Разговор о Ходасевиче Парнок начинает почти с невозможного: с головокружительно высокой трагической ноты, венчающей его «Колеблемый треножник», с «врезавшейся в сердце» последней фразы о судьбе поколения: «И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования, отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»<sup>2</sup>. Оттолкнувшись от острого и пронзительного «мы» Ходасевича, Парнок дает в статье развернутую характеристику своему поколению, определяет его «родовые особенности»: «Мы — последний цвет, распустившийся под солнцем Пушкина, последние, на ком еще играет его прощальный луч, последние хранители высокой, ныне отживающей традиции». Основу этой традиции Парнок видит в восприятии поэзии как «духовного подвига». «Идея лиры в пушкинском, т<о> е<сть> сакраментальном смысле», представляется ей отличительной чертой поколения, с которым «отмирает <...> не поэзия, как художественное творчество, а пушкинский период ее».

Роль и значение Ходасевича среди своих современников Парнок ставит в прямую связь с заключительными строками его «Колеблемого треножника»: «Чтобы не забыть нам, что именем Пушкина нам надлежит аукаться в последний неминуемый час, — живет среди нас Ходасевич. Так, думается мне, будет оценено историком литературы положение Ходасевича среди нас».

Чуть меньше двух календарных лет отделяет статью Парнок от пушкинской речи Ходасевича. Срок с исторической точки зрения — бесконечно малый. Но для русской поэзии и русской культуры эти годы

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник // Пушкин. Достоевский. С. 44.

<sup>2</sup> Когда в 1927 г. в своей статье «Бесы» Ходасевич вновь обратился к «Колеблемому треножнику», в качестве квинтэссенции своей тогдашней речи он привел те же заключительные слова (см. коммент. Дж. Мальмстада в кн.: Ходасевич В. Собр. соч. Т. 2. С. 521).



исполнены особого, трагического смысла. Смерть Блока и гибель Гумилева стали символами конца эпохи, началом безвременья и по-мрачения культуры. И не случайно появление именно этих двух имен на страницах статьи «Ходасевич». Вживание в трагедию «последнего часа» не могло в сознании Парнок не вызвать образы поэтов-современников, в чьих судьбах отразилась судьба целого поколения.

В отличие от Николая Гумилева, уход которого отозвался в статью в силу ряда причин лишь полунамеком, Александр Блок появляется в тексте в одном из узловых моментов, в точке максимального смыслового и интонационного напряжения. Выстраивая линию преемственности в русской поэзии, Парнок ведет ее от Пушкина к Ходасевичу через Блока. «И теперь, когда умолк голос, повторявший нам завет Пушкина о том, что художественное творчество не самоцель, а только средство, что стихи пишутся лишь для того, „чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар“, — когда умер Пушкин наших дней — Блок, <...> накануне полного затмения пушкинского солнца, нам, растерявшимся в одиночестве, <...> нужен оклик: имя живого, находящегося среди нас, в тех же, в каких мы живем, трудных днях творящего свое дело поэта».

Статей о Блоке в литературно-критическом наследии Парнок мы не знаем. Чуть ли не единственное о нем упоминание сохранилось в одной из ее ранних рецензий на Антологию издательства «Мусагет», где среди прочего читаем: «Из стихотворцев новой школы любовную внимательность к творческому облику поэта, несмотря на многие несовершенства, внушают единственно — Блок и Сологуб»<sup>1</sup>. На фоне общего сурового вердикта, выносимого начинающим критиком: «Палитра современной поэзии скудна, и краски ее заемны», — оценка Блока и Сологуба как поэтов, достойных внимания, представляется симптоматичной. Но все же в 1911 году Парнок была еще слишком далека от признания Блока поэтом своего поколения. Иное имя в середине 1910-х годов виделось ей символом послепушкинской эпохи в русской поэзии. «Пушкин и Бальмонт: ни с чьими именами, кроме этих двух, не ассоциируются периоды в русской поэзии. Завершился первый круг ее истории, центром которого был Пушкин, и центром

---

<sup>1</sup> Полянин А. Несколько слов о современной поэзии // Всеобщий ежемесячник. 1911. Октябрь.

второго круга явился Бальмонт»<sup>1</sup>, — писал критик Андрей Полянин накануне Первой мировой войны. К 1922 году, насколько мы можем судить по статье «Ходасевич», Парнок пересматривает и переосмысляет свои позиции, иначе расставляет акценты в общей картине русской поэзии. Певцом поколения, «Пушкиным наших дней», символом и голосом эпохи становится для поэтессы в это время Александр Блок.

Нечто подобное, как отмечают исследователи, примерно в тот же период происходило и в сознании Ходасевича. «Когда в 20-е годы он заново стал выстраивать литературную панораму начала века, она развернулась по-иному: сместились соотношения и пропорции, самый центр ее переместился и, минуя, обтекая фигуру Брюсова, сфокусировался на Александре Блоке. В нем Ходасевич узнал поэта своей эпохи, <...> в его стихах нашел „последнюю правду“ о времени»<sup>2</sup>. Таким образом, почти одновременно Парнок и Ходасевич приходят к осознанию значения Блока для русской поэзии и шире — русской культуры. В словах Ходасевича, произнесенных уже в эмиграции: «У нас только два поэта: Пушкин и Блок. Только с ними связана судьба России»<sup>3</sup>, — мы видим ту же линию преемственности, что и в статье Парнок декабря 1922 года. Так странным образом продолжилась переключка двух поэтов, разделенных к тому времени верстами и границами.

Уход Блока обернулся для поколения страшной пустотой, ощущением оставленности и незащитности, которое Парнок выразила строкой Тютчева: «...и мы в борьбе с природой целой покинуты на нас самих». «Растерявшимся в одиночестве, еще не находящим и — мало того! — не ищущим друг друга» современникам был нужен тот, кто после Блока принял бы пушкинскую «тяжелую лиру», взял на себя духовное лидерство и ответственность целого поколения. Им, по мнению Парнок, мог и должен был стать Ходасевич. Именно в нем она увидела «в трудных днях творящего свое дело поэта <...>, перед лицом „нового младого племени“ не усомнившегося в завещанной <...> Пушкиным священной тяжести лиры». Для Ходасевича Парнок еще не знает определения: слишком живо и непосредственно ее ощущение

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Наталия Крандиевская. Стихотворения // Северные записки. 1914. № 2. С. 180.

<sup>2</sup> Богаров С. Комментарии в кн.: Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 536.

<sup>3</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 537.

первооткрывателя. Как всякое определение, оно появится позже. «Нашим Блоком» назовет Ходасевича русская эмиграция.

Слава «Ариона эмиграции», хранителя и продолжателя пушкинской традиции прочно закрепилась за Ходасевичем к концу 1920-х годов, после выхода «Собрания стихов» (1927). Однако следует иметь в виду, что приверженность поэзии Ходасевича традиционализму и классицизму сама по себе отнюдь не может считаться открытием эмигрантской критики. «Отрадную преемственность, родную связь с великим прошлым» (А. Журин)<sup>1</sup>, «пассеистические настроения и образы» (В. Гальский)<sup>2</sup>, «родство с пушкинской школой» (В. Брюсов)<sup>3</sup> отмечали в молодом поэте рецензенты, начиная с выхода его второго стихотворного сборника «Счастливый домик» (1914). Стихи Ходасевича напоминали современникам то «антологическую манеру Батюшкова и молодого Пушкина» (Б. Садовской)<sup>4</sup>, то «светлый мир Пушкина и Фета» (Г. Чулков)<sup>5</sup>, то одновременно «знакомые жесты поэзии Баратынского, Тютчева, Пушкина» (А. Белый)<sup>6</sup>. Позднее высказывание В. Набокова о Ходасевиче: «крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии»<sup>7</sup> — только доводит до кристалла формулы то, что в отношении Ходасевича к тому времени давно уже стало общим местом.

Гораздо важнее здесь другое, а именно — *исключительность* положения Ходасевича возле Пушкина, о которой в 1927 году писал В. Вейдле: «Как Ходасевич связан с Пушкиным, так он не связан ни с каким другим русским поэтом, и так с Пушкиным не связан никакой другой русский поэт»<sup>8</sup>. Подобная избранность, поднимающая на высоты, где воздух разрежен до предела, определила его место не только в истории своего литературного поколения, но и в истории русской поэзии вооб-

---

<sup>1</sup> Новая жизнь. 1914. № 8. С. 151.

<sup>2</sup> Свободный журнал. 1914. Ноябрь. С. 135.

<sup>3</sup> Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 7. С. 20.

<sup>4</sup> Северные записки. 1914. № 3. С. 190.

<sup>5</sup> Современник. 1914. № 7. С. 122.

<sup>6</sup> Белый А. Тяжелая Лира и русская лирика // Современные записки. 1923. Кн. XV. С. 378.

<sup>7</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 407.

<sup>8</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 149.

ще. Именно *исключительность* «кровного родства» с Пушкиным позволила Ходасевичу в глазах современников стать тем объединяющим центром, который «накануне полного затмения пушкинского солнца» так нужен был его «растерявшимся в одиночестве» сверстникам. Певца поколения, каким до этого был Александр Блок, увидела в Ходасевиче русская эмиграция конца 20-х годов.

Вейдле в статье 1927 года писал о стихах, принадлежащих истинной поэзии: «...не стихи, какие могут писать мастера и ученики, главари школ и составители манифестов, а другие, способные сделаться тем, чем сделались в свое время для нас стихи Блока, чем стали или должны были стать с тех пор стихи Ходасевича»<sup>1</sup>. «Равных этим стихам русская поэзия после Блока не создала и должно быть не скоро создаст. Будем рады, что в них, сквозь них, наша поэзия еще с нами. Да, в России, после Блока, Ходасевич наш поэт»<sup>2</sup>. Определенную преемственность в русской поэзии по линии Пушкин — Блок — Ходасевич усматривал и Д. Мережковский, писавший: «Бог нам послал певца Ариона в наш обуреваемый челн. Кажется, после Александра Блока, никто не говорил таких вещей слов о русской революции, как Ходасевич»<sup>3</sup>. Замечателен в этой связи диалог, состоявшийся в 1937 году между Вяч. Ивановым и Д. Мережковским. На вопрос Мережковского: «А кто, по-вашему, у нас теперь после Блока подлинный русский поэт, просто поэт?», последовал лаконичный ответ: «Ходасевич»<sup>4</sup>.

Задача, которую ставила перед собой Парнок при написании статьи, не вмещалась ни в узкие рамки литературной рецензии, ни в привычный стиль критико-библиографического жанра. Задуманное эпическое полотно требовало иных способов воплощения. Рассуждения о художественных особенностях, техническом мастерстве и владении языковыми средствами выразительности, обыкновенно составляющие неотъемлемую часть литературно-критического анализа, для Парнок в данном случае не представляли интереса и были вынесены ею за скобку. Отказ от традиционного художественно-эстетического

---

<sup>1</sup> Там же. С. 147–148.

<sup>2</sup> Там же. С. 160.

<sup>3</sup> Мережковский Д. Захолустье // Возрождение. 1928. 26 января.

<sup>4</sup> Возрождение. 1939 г. 16 июня. Цит. по: Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 34.

подхода позволил сместить акценты и сосредоточить внимание на духовном содержании поэзии; в нем, как в зеркале, наблюдая процесс внутреннего становления и роста поэта.

Близкую точку отсчета в разговоре о Ходасевиче пятью годами позже взяла за основу Зинаида Гиппиус, один из признанных мэтров русской литературной критики начала века<sup>1</sup>. Характер своей статьи с присущей ей точностью она определила как «не слишком стихотворный подход к стихам», относя себя к тем «редким», кому «приходит в голову, что стихи, кроме всего прочего, еще ключ <...> к сердцу и душе человека». Отказавшись «разрывать живую ткань», отделять «стихи от Ходасевича и Ходасевича от его стихов», Гиппиус избрала тот же путь, что и Парнок: «говорить о них и о нем, о стихах и Ходасевиче — вместе». Как и Парнок, она увидела в поэзии Ходасевича прежде всего трагедию души, «ключ к двери самой потаенной», «ключ, кажется, единственный». Стихи истинного поэта, по Гиппиус, есть «приподнятое покрывало с лица человека в его цельности, в жизненной его трагедии», прибежище «дикого» и «таинственного» «Я», которое — «не душа, не сердце, не мысль и не тело», но их «скрепа, их — „вместе“». Подобно Парнок, в стихах Ходасевича она ищет не «ряд прекрасных поэтических произведений», а возможность «приоткрыть дверь» в тайники человеческого духа, «кое-что схватить, кое о чем догадаться», при этом, быть может, — «кое в чем ошибиться». Помимо общего подхода к стихам, авторов объединяет отношение к слову, именно — к слову поэтическому. Парнок видит в нем «священное средство освобождения», Гиппиус — путь к спасению: «Порою „сказать себя“ — это почти спасти себя»<sup>2</sup>, — пишет она.

При всей несхожести конкретных выводов и положений статей З. Гиппиус и С. Парнок, в их восприятии поэзии как «страшного и

---

<sup>1</sup> Крайний А. Знак // Возрождение. 1927. 15 дек. Перепеч.: Литературное обозрение. 1990. № 9.

<sup>2</sup> Любопытно отметить определенную интонационную и стилистическую перекличку зачина и концовки обеих статей. Ср.: «Все мы гоголевским сумасшедшим научены, что „луна делается в Гамбурге“...» (СП) — «Книга стихов... Все знают, что такое стихи...» (ЗГ); «Но смерть — для всех, для „многих“ и „немногих“, а если только немногие задумываются над этим, то тем хуже для многих» (СП) — Разве только барышням, жаждающим „обворожительности“, книга Ходасевича не покажется достаточно „чарующей“; ну и Бог с ними, с барышнями» (ЗГ).

благодетельного дара» (З. Г.), как «духовного подвига» (С. П.) явно слышится голос тех, кому, по словам Парнок, «на долю выпало печальное счастье быть *последними в роде*».

Вряд ли имя поэта и критика Софии Парнок на сегодняшний день по известности может соперничать с именами литературных корифеев русского зарубежья. Но то, что именно ей принадлежит честь «открытия» Ходасевича, открытия его как поэта целого поколения, призванного после Блока хранить священную тяжесть пушкинской лиры, представляется нам бесспорным и глубоко символичным. С полным правом Парнок могла сказать о себе: «Мне радостно, что мне довелось назвать это имя».

Статья о Ходасевиче в контексте литературного наследия Парнок являет собой завершение одного из наиболее ярких и плодотворных этапов ее собственной творческой биографии. Проведенный сопоставительный анализ дошедших до нас текстов 1922 года позволяет говорить о некоторых общих тенденциях и настроениях, свойственных творчеству поэтессы времен написания «Лозы».

Высочайший духовный прорыв первых месяцев московской жизни стал для Парнок, как мы уже отмечали, одновременно периодом подведения итогов себе и времени. Внутренняя потребность осмысления пройденного пути выводит Парнок в разговоре о последних поэтических сборниках современников — Ахматовой, Ходасевича, Сологуба, Липскерова — за рамки чисто литературного анализа. Обсуждение художественных достоинств и недостатков отдельных произведений сменяется размышлениями о творчестве как непрерывном процессе выкристаллизовывания души, ее роста и самоосознания.

Обращение осенью того же года к М. Волошину с просьбой написать статью о ее поэзии, судя по письмам, было продиктовано той же насущной внутренней необходимостью «общей характеристики», желанием подтвердить раздумья о собственном совершающемся пути духовного роста. «Статья может не носить характера библиографической заметки, отзыва о той или иной моей книге, а лучше бы — общей характеристики, портрета. Одним словом, Вы сделайте то, что Вам захочется и как Вам захочется...»<sup>1</sup>, — писала Парнок в сентябре 1922

---

<sup>1</sup> Из письма к М. Волошину от 11.09.1922 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 22).

года Волошину. В этой связи статья о поэте, близком и созвучном, родство с которым Парнок утверждала, по крайней мере, с 1916 года, открывала перед ней счастливую возможность: в узловых моментах его творческой биографии прозревать мытарства собственной души, от «пены элегического пессимизма», тоски и бунта до создания в себе «мира нового», «напряженного и сурового», управляемого единым законом преодоления. Говоря о Ходасевиче, она в некотором смысле говорила о себе, в чем убеждает нас последовательное рассмотрение текста в сопоставлении с некоторыми биографическими данными и творческим наследием поэтессы.

«Хронология — ключ к пониманию»<sup>1</sup>. Эти слова Марины Цветаевой как нельзя лучше характеризуют принцип подхода Парнок к творчеству Ходасевича. Его поэтические сборники, составленные по тематическому принципу и подчиненные единому авторскому замыслу, Парнок «высвобождает» из-под обложек, с тем чтобы, восстановив хронологический порядок написания текстов, по ним, как по страницам дневника, шаг за шагом, пройти вместе с поэтом все этапы его духовной биографии. Художественно-эстетическому критерию Парнок предпочла точность археолога, факту культуры — факт духовного порядка. И здесь сказалось все то же восприятие творческого процесса как непрерывного процесса высвобождения души из «тесного платья» земных реалий. Пять основных этапов выделяет Парнок в творческой биографии Ходасевича. Условно их можно обозначить как: 1. Период «элегического пессимизма». 2. Муза-Смерть. 3. Первое возрождение. 4. «Темная волна». 5. Второе возрождение.

Рассмотрим каждый из них в отдельности.

**Период «элегического пессимизма».** Отсчет творческого пути Ходасевича-поэта Парнок начинает с его 2-го стихотворного сборника «Счастливый домик», объясняя это тем, что хотя «хронологическое первенство» и «принадлежит вышедшему в 1908 г. сборнику „Молодость“, но по существу, по „идеологической кровности“, „Счастливый домик“ — первенец Ходасевича». Но что, собственно, подразумевала Парнок под «идеологической кровностью»? Вероятно, то же, что и В. Вейдле, писавший о двух первых сборниках поэта: «В „Молодости“

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 276.

вместо Пушкина — Брюсов, и на месте Ходасевича еще никого нет. В „Счастливом домике“ Ходасевич очищается постепенно от всего, что не Пушкин и не он сам»<sup>1</sup>. Ученичество и ориентация Ходасевича на творчество старших современников в первом сборнике не вызывают сомнений<sup>2</sup>. Сам поэт, как известно, свои ранние стихи называл декадентскими и был не слишком удовлетворен «Молодостью». Только со «Счастливого домика», книги, по определению Н. Богомолова, «переходной во всех отношениях»<sup>3</sup>, начинался внутренне последовательный путь Ходасевича — восприемника «священной тяжести пушкинской лиры». Обретение Ходасевичем себя как поэта в русле пушкинской традиции, по-видимому, имела в виду и София Парнок, говоря об «идеологической кровности» «Счастливого домика».

Тексты 1908–1913 годов, входившие в этот сборник, критик относит к той поре, когда было положено «начало завоевания Божьего согласия на единственность души». «Душе отказано в счастье, иные крылья еще не проросли, она еще не может пытаться своей крылатости, только тоскою может бунтовать она, и в надсмотрщицы к ней приставлена „рожденная от опыта земного“ — мудрость». Мудрость эта — «не пленница, а полновластная хозяйка и Муза» «Счастливого домика». Она, по мнению Парнок, управляет вдохновением поэта, и «у нее есть ответы на все вопросы».

Та же Муза — мудрость «от опыта земного» — «правит бал» и в ранней лирике Парнок. Культ холодного бесстрастного разума, вступающего в противоборство с «диким танцем» жизни, мы находим в стихах двадцатилетней поэтессы. Своевольная и гордая мысль выступает в них в роли активного творческого начала. Ей ведом «дерзновенный порыв» и преображающее светоносное вдохновение:

— Послушай, как в мечтаныи вдохновенном  
Изгибы тайн своих душа вдруг обнажит.

---

<sup>1</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 150.

<sup>2</sup> См. об этом: Богомолов Н. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича // Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 361 и Богомолов Н. Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Русская литература первой трети XX века. С. 344.

<sup>3</sup> Богомолов Н. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 18.



Пусть мысль твоя в порыве дерзновенном  
Дыханьем творчества их ярко озарит<sup>1</sup>.

Творческую силу поэт черпает в «глухом равнодушии», в нем находит «могучий отблеск дерзновенья», смысл и цель всех «мятежных исканий»:

Есть в равнодушии глухом  
Могучий отблеск дерзновенья —  
Всеобнажающим умом  
Умертвлено воображенье, —  
И нет надежд и нет страстей...  
И перед мыслью безучастной  
В бесстыдной наготе своей  
Скелет когда-то гордой, властной  
Царицы-жизни восстает<sup>2</sup>.

Острым скальпелем хирурга мысль рассекает живую ткань бытия. «Ободряющие надежды», мечтанья и страсти рассыпаются в прах, уступая место царству всеисильного Разума, напоминающему царство Снежной королевы. С ледяных высот «уединенного презренья» глядит мысль окрест себя:

И мысль на все взирает строго,  
И жизнь ей кажется смешной  
И беспощадно-односложной...<sup>3</sup>

Словно маленький Кай, поэт складывает разные затейливые фигуры из льдин. Он занят «ледяной игрой разума» из андерсеновской сказки. «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господин»<sup>4</sup>, — как будто слышится сквозь строки ранней поэзии Парнок. Непокорная

---

<sup>1</sup> Стихотворение «Послушай, как в мечтаньи вдохновенном...» (из письма к В. М. Волькенштейну от 7.10.1905 г.) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Стих. «Есть в равнодушии глухом...» (из письма к В. М. Волькенштейну от 14.8.1905 г.) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Андерсен Г. Х. Снежная королева // Андерсен Г. Х. Сказки и истории. М., 1977. Т. 1. С. 322.

дерзкая «мысль» ее стихов смотрит на мир глазами Снежной королевы, которые «сверкали, как звезды», но в которых «не было ни теплоты, ни кротости»<sup>1</sup>. И вот уже кажется, разум способен дать ответы на все вопросы. И мысль — венец мироздания — проникает под покров тайны, обнажает и раскрывает глубины, доселе неизведанные:

Я безмолвно уйду, и опять созерцаю  
Непонятное в жизни начну обнажать...<sup>2</sup>

Но в 1922 году Парнок уже знает, что эти ответы «встают не из развороченных недр отчаяния, а только накапливают пеной элегического пессимизма». Усталость от жизни еще не прожитой, исчерпанность всех еще не пройденных путей объединяют раннюю лирику Парнок и Ходасевича. «Застарело-элегические настроения» их стихов питает бесстрастная Муза-мудрость «от опыта земного», в «зрячести» которой «еще нет сомнения». Размышляя в одном из стихотворений этого времени о «странном поединке», «данном жизнью», Парнок сравнивает свое существование с «чуткой тишиной уж скошенных полей». Все как будто изведено, испытано, пройдено, а вместе с тем, по прихоти судьбы, — это только лишь начало пути:

Печальные глаза так глубоко открыты:  
Пред ними жизнь стоит, как кубок неиспитый,  
Но уж они пьяны от всех страстей и мук...<sup>3</sup>

Мрачные настроения: горечь, тоска, разочарование — верные спутники юной музыки поэта. «Пеной элегического пессимизма» «накапает» в текстах характерные определения. «Недоумение» в стихах этого времени — непременно *угрюмое*, «трепет» — *унылый*, «жажда» — *роковая*, «раздумье» — *большое*, «черты» — *бездыханные* и даже «краски» — *отравленные*. Жизнь представляется поэту «сплетением минут изменчивых», где «нет истинных страстей, нет вдохновений, // Нет

---

<sup>1</sup> Там же. С. 298.

<sup>2</sup> Стих. «Я хочу мою душу дарить дерзновенно...» (из письма к В. М. Волькенштейну от 23.6.1906 г.) (цит. по архиву С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Стих. «Отрывок» (Вестник Европы. 1910. № 4).

слов, звучащих будто в первый раз!»<sup>1</sup> Обилие эпитетов, образованных с помощью приставки «без», составляет часть все той же унылой и грустной картины. *Безугастная* мысль, *бессильный* порыв, *безжизненная* тоска, *бесстрастное* величие, *безотрадный* сон, *безрадостный* покой, *бесцельная* игра, *беспомощная* память сопровождают читателя из стихотворения в стихотворение. Болезненные переживания собственной души автор переносит и на окружающий его мир. Море видится ему «бездыханным», небо — «немым», позолота осенних листьев — «тлетворной», и «вокруг нарождается дымный тяжкий мрак непонятный холодный». «От „слишком пылких бредней“ в сердце остался „едкий пепел“», — пишет Парнок, определяя доминанту настроений «Счастливого домика». Но разве не об этом же говорит и ее собственная ранняя лирика?

По мысли Парнок, Ходасевич нашел для себя спасение в «счастливом домике», «горестным пафосом» Сырника — «не ходить дальше кладовой соседней» — закрылся от волнений и бурь. Следов «мышинной религии жизни» в стихах Парнок мы не находим. Ее поэзии чужда мудрость «маленького бога», «обожателя сыра» и проповедника «жизни ясной, бедной и простой». Но свой особый «счастливый домик» замкнутого пространства создает Парнок в любовных стихах тех лет. Стенами ей служат деревья. Они укрывают героиню, как в сказке, смыкаясь за ней. «И душные раскидистые ели // Таинственно сошлись со всех сторон»<sup>2</sup>, «Век бы на тебя смотрела я, // На тебя, на эти полосы, // Голубые, серебристые, // И на чашу, нас замкнувшую»<sup>3</sup>, «В глубь лесную, в тишину веселый бег!»<sup>4</sup> Мотив бегства от жизни ради призрачного покоя, песен и нег любви отчетливо выражен в стихотворении 1910 года «О чем та песнь была и были ль в ней слова...», где героиня, очарованная голосом, отказывается от всех земных сражений и битв:

Есть песни, к подвигам зовущие сердца,  
Но сердцу скорбному далеки их призывы.

---

<sup>1</sup> Стих. «Современность» (Образование. 1908. № 3).

<sup>2</sup> Стих. «В тиши лесной, в зеленой колыбели...» (Вестник Европы. 1910. № 9).

<sup>3</sup> Стих. «Посмотри, — луна-затейница...» (Образование. 1908. № 6).

<sup>4</sup> Стих. «В глубь лесную, в тишину веселый бег!» (Вестник Европы. 1911. № 9).

Пой мне! Ах, слушать бы и слушать без конца  
И тихо умереть под голос твой счастливый...<sup>1</sup>

Близкое настроение находим у Ходасевича в одном из стихотворений «Счастливого домика». Его герой бежит с поля сражения ради любовных утех:

Счастливец! Я сложил у двери потаенной  
Доспехи тяжкие: копье, и щит, и меч...<sup>2</sup>

Оба стихотворения объединяет одно и то же стремление: заменить возлюбленной весь мир, защититься от «раскаленного дыхания» жизни стенами «с таким трудом построенного домика».

Состоянием души, близким к «уединенному презренью» «простого и нерушимого храма» Ходасевича, должно быть, отчасти объясняется излишне резкий и язвительный характер первых литературно-критических опытов Софии Парнок. Ее ранние статьи (вплоть до середины лета 1915 года) по большей части носят негативный оттенок, не лишенный, однако, особого своеобразия и шарма. Написанные талантливо и остроумно, они кажутся принадлежащими скорее перу строгого и сурового мэтра «от литературы», нежели начинающему поэту с собственными стихами, еще очень далекими от совершенства. Через тяжелые потрясения предстояло пройти душе, чтобы «из развороченных недр отчаяния» в ней взошли иные ростки.

**Муза-Смерть.** Смерть, уже в 1911 году прошедшая мимо окон «Счастливого домика», с 1915 года, по мнению Парнок, становится смысловой доминантой лирики Ходасевича: «В период 1915–1916 года почти все стихи Ходасевича — вариации этой темы, в различных ритмах и темпах, в различных тональностях, в различных гармониях, с различными, тончайшими, всегда пронзительными неожиданностями инструментовки». Смерть, написанная с заглавной буквы, видится Парнок огромной «роковой тенью», преграждающей путь поэту. Она «заслоняет сверкнувшие перед ним дали», «переполняет мир», вызы-

---

<sup>1</sup> Стих. «О чем та песнь была...» (Вестник Европы. 1910. № 6).

<sup>2</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 129.

вая в читателе «темное волнение сочувствия». Она становится «новой Музой» поэта, вдохновительницей его творчества и доминантой сознания. Раскрывая многозначность основной темы стихов Ходасевича этого времени, Парнок использует образ из собственной поэзии. «Стон почти звериной тоски», которым критик определяет одну из граней Музы-Смерти, перекликается со строкой стихотворения «Агарь» из сборника «Лоза»: «Тоска, тоска звериная! // Впервые жжет слеза // Египетские, длинные, // Пустынные глаза» (126). И в этом самоцитировании — признание того, как близок поэтессе Ходасевич.

Тема смерти, определившая тональность поэзии Ходасевича 1915–1916 годов, во многом связана с фактами его личной биографии. Лето 1916 года, как известно, прошло для поэта под знаком смерти. Сначала самоубийство его близкого друга Самуила Киссина, которое Ходасевич пережил как личную трагедию, затем — собственная тяжелая болезнь, усугубившая и без того мрачные настроения. В творчество Парнок всевластная Муза-Смерть также вошла из реального биографического контекста.

Кончина отца в 1912 году послужила, как мы помним, одной из причин глубокого душевного кризиса, последовавшего в жизни поэтессы за относительно благополучным периодом «элегического пессимизма». Для Парнок в это время мыслью о смерти пронизано каждое мгновение. Тлен и прах, бесцельность и тщета видятся ей во всем. Она живет ужасом небытия, как другие живут любовью или верой. Одержимость одной-единственной мыслью, мыслью о смерти, приводит Парнок фактически к отрицанию жизни: «Избавительница, или насильница, — смерть для нас — сознание неминуемого конца, и чем отчетливее это сознание, тем бесцельнее кажется жизнь. Если смерть благодатная разрушительница тяжестей жизни, то к чему же жизнь, к чему *стремление*? Все наше существование не что иное, как времяпровождение?»<sup>1</sup>

Отголоском мрачных настроений и переживаний 1912 года стала подборка стихотворений Парнок, появившаяся в февральском номере «Северных записок» за 1913 год. Два стихотворения из этой подборки посвящены теме смерти («Мягко лоно будь постельное...» и «Вчера ты в этой жизни жил...»). В качестве эпиграфа к одному из текстов Парнок

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 16.01.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165 л. 59–60).

ставит строку Сологуба: «Я воскрешенья не хочу», тем самым отсылая читателя к одноименному стихотворению, заканчивающемуся словами: «Я погашу мои светила, // Я затворю уста мои, // И в несказанном бытии // Навек забуду все, что было»<sup>1</sup>. Подобные настроения, очевидно, были близки Парнок в это время. Забвение, похожее на сон без сновидений, чудится ей в смерти. Могила, по мысли поэтессы, «постельным лоном» навсегда укрывает не только тело, но и душу: «Утиши шаги беспечные, // Ты, кто мимо шел, спеша. // Вспомни: здесь на веки вечные // Убаюкана душа» (15).

Поскольку стихи Парнок данного периода в подавляющем большинстве своем не датированы, трудно определить точное время их написания. Можно предположить, что стихотворение «Закат сквозь облако течет туманно-желтый...», вошедшее позднее в первый поэтический сборник поэтессы, обращено к отцу и написано в годовщину его смерти. На эту мысль наводят строки: «С тех пор луна цвела всего двенадцать раз, // Двенадцать раз она, расцветши, отцвела» (14). Но даже если адресат стихотворения кто-то иной, общая тональность текста позволяет все же отнести его к периоду, когда в жизни и поэзии Парнок господствовала Муза-Смерть: «Иду. Бесцелен путь, и мой напрасен шаг, // И на щеках моих так жалко-праздны слезы. // Все минет навсегда. Минутен друг и враг, // Как это облако вдали, как эти розы» (14).

Парнок, сама пройдя испытание Смертью, не могла не почувствовать ее «роковой тени», нависшей над Ходасевичем летом 1916 года. Судя по всему, в «смертельных мыслях» поэта, о которых ему было «трудно и „лениво“» писать, но о которых очень хотелось поговорить при личной встрече<sup>2</sup>, она услышала отголоски своих недавних переживаний, увидела путь, близкий своему творческому пути, угадала будущие переклички и внутреннюю глубинную соотнесенность. В стихотворении, посланном поэту в конце июня 1916 года, Парнок впервые на поэтическом уровне утверждает кровное и «тайное» родство со своим лирическим «братом». «На счастье», то есть на жизнь и будущее возрождение, протягивает она руку Ходасевичу, стремясь поддержать и ободрить его в трудный момент:

---

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. СПб., 2000. С. 244.

<sup>2</sup> См. письмо В. Ходасевича к С. Парнок от 22.07.1916 г. (*Ходасевич В. Собр. соч.* Т. 4. С. 405).

Пахнёт по саду розой чайной,  
Говорю — никому, так, в закат:  
«У меня есть на свете тайный,  
Родства не сознавший брат.

Берегов, у которых не был,  
Для него все призывней краса,  
Любит он под плавучим небом  
Крылатые паруса,

И в волну и по зыбям мертвым  
Вдаль идущие издавека...»  
Владислав Ходасевич! Вот вам  
На счастье моя рука. (103А)

Говоря о поэзии Ходасевича 1915–1916 годов, поэтесса отмечает, что на фоне «блистательно развивающейся» темы смерти «голос жизни» звучит «слабо, прощально, только отзвуком, недоумением <...>. Нет надежды, чтобы этот голос окреп, исполнился светом, вступил в поединок с темой смерти и победил ее». То же самое можно было бы сказать и о стихах самой Парнок, относящихся к 1913 году. В них чувство растерянности и одиночества, боли и тоски, оставленности и пустоты звучит постоянным рефреном: «Да, я одна. В час расставания // Сиротство ты душе предрек. // Одна, как в первый день создания // Во всей вселенной человек!» (44). Смирение от безнадежности, от «сознания ничтожества своей воли» рождается в душе вместе с простой и горькой истиной: «Тот прав, чьи глаза глубоки и бесстрастны, // Чьи руки не знают восторгов борьбы, // Кто к таинствам жизни людской непричастный, // Проходит, ничьей не разрушив судьбы»<sup>1</sup>. В мире, который сам, подобно человеку, «одинок и брошен», даже любовь теряет свою притягательность и силу: «И вдруг открылось нам, что наш союз невесел, // Что расцветает он, бессилие тая»<sup>2</sup>.

«Печальное раздумие о своей участи» все больше и больше захватывает Парнок. Мрак неумолимо сгущается, всякая новая неудача болезненно отзываясь в душе, и кажется уже, что «чем хуже, тем

---

<sup>1</sup> Стих. «От жизни Создателем дух мой отринут...» (Северные записки. 1913. № 2).

<sup>2</sup> Стих. «Мы не приметили, как сумрак начудесил...» (Русская мысль. 1913. № 5).

лучше»<sup>1</sup> — ведь сама судьба как будто против поэта. «Могу сказать только, что все идет, вероятно, очень последовательно: сумерки всегда предтеча ночи, и нужно, чтобы случилось чудо, для того, чтобы сумерки перешли в день, но в жизни моей нету чудес, и из меня, очевидно, вырабатывается нечто весьма печальное и мрачное»<sup>2</sup>, — признается Парнок в письме к Гуревич от 10 сентября 1913 года.

Сонет, опубликованный в «Русской мысли» в декабре 1914 года, представляет своего рода итог и квинтэссенцию душевных переживаний Парнок 1912–1913 годов. В нем «сознание неминуемого конца», ужас тлена и недоверие к жизни, «то — *самое важное, главное*, — то, о чем почти невозможно говорить»<sup>3</sup>, нашло свое поэтическое выражение:

О, если смерть хоть раз тебе свой лик являла,  
О, если на устах, подобных розе алой,  
Следил ты синева убийственную тень,

Скажи, — не думал ли ты в безысходной боли:  
«Не ночь страшна, не смерть, а страшен жизни день...  
Стремиться ли ко дну иль в высь, — не все равно ли?»<sup>4</sup>

В своем первом сборнике «Стихотворения», вышедшем в 1916 году, Парнок объединяет стихи, связанные с темой смерти, в особый раздел. Стремление выделить эту тему даже на структурном уровне говорит о ее особом месте в сознании автора того времени. «Безмерный час тоски земной» стал для поэта его Гефсиманским садом, над которым уже всходило новое «тайное светило».

Отсвет этого «тайного светила», противостоящего силе смерти, Парнок увидела в стихах Ходасевича 1917 года. Дыханием этого же огня ожила и ее поэзия после испытания Смертью. Внутренним светом души, идущей непреложным путем роста — «путем зерна», — было побеждено «горькое предсмертье».

---

<sup>1</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 19.04.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 58 об.).

<sup>2</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 10.09.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 70).

<sup>3</sup> Из письма к Л. Я. Гуревич от 16.01.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 59).

<sup>4</sup> Стих. «Не все равно ли мне, ко дну влачиться, в высь ли?» (Русская мысль. 1914. № 12).



**Первое возрождение.** 1916–1920 годы, как пишет Парнок, стали для Ходасевича временем обретения души, которая наконец «выстрадала себя». Жизнь души победила смерть тела, и душа «закипает религиозным упоением». Презрение сменяется смирением, восторг переполняет душу, и «маленькие боги» «Счастливого домика» «навски уступают место Тому Единственному Хранителю, чье имя во все века мыслилось и будет мыслиться начертанным большой буквой». Приведенные из статьи цитаты дают нам представление о том мощном религиозном пафосе, который Парнок вкладывала в понимание наступившего для Ходасевича творческого подъема. «Чудесное божеское начало», открывшееся поэту «во всем вокруг», виделось ей основанием духовного перерождения. Нечто подобное мы обнаружим и в биографии самой Парнок, если обратимся к ее творчеству 1914–1917 годов.

Новые, неожиданно полнозвучные и светлые мотивы вливаются в ее творчество с весны 1914 года. Как и Ходасевич, «смотря в себя», Парнок открывает в сердце «всех цветов зацветающих корни», прислушиваясь к «тайной жизни во всем разлитой», переживает единение со вселенной, где: «...всех венчает единый венец: // Надо всем, что живет, океан расстилается горний» (8).

Радостное приятие Божьего мира, согласие с землей и небом, переполняющий душу восторг бытия — вот те мотивы, которые с весны 1914 года в стихах поэтессы начинают звучать все отчетливее. Детскими, широко распахнутыми глазами глядит обновленная душа окрест, «беспечальные» грезы грезятся ей, «даль младенчески ясна», и земля открывается словно впервые:

Как светел сегодня свет!  
Как живы ручьи живые!  
Сегодня весна впервые,  
И миру нисколько лет!

И этот росток стебля,  
Воистину, первороден,  
Как в творческий день Господень,  
Когда зацвела земля. (11)

Любовно и трепетно внимает сердце всем проявлениям жизни:

«птичьему посвисту», колокольному звону, деревцу, журчанию ручья, все объемлет собой, во всем приветствует Божий лик:

С пустынь доносятся  
Колокола.  
По полю, по сердцу  
Тень проплыла.

Час перед вечером  
В тихом краю.  
С деревцем встреченным  
Я говорю.

Птичьему посвисту  
Внемлет душа.  
Так бы я по свету  
Тихо прошла. (3)

Так, должно быть, и Ходасевич приветствовал в своих стихах столяра, низко кланяясь не только его работе, но «всей земле и небу».

В минуты просветленности и религиозного подъема жизнь уже не кажется Парнок «роковым поединком»: «И ужели в согласи всего не созвучно биенье сердец, // И не сон — состязание воль?» (8). Самоутверждение уступает место смирению: «И злу всех дней моих скажу я тихо „да“» (42). Отдавшись потоку бытия, приняв в себя Бога и божью любовь, душа отказывается от борьбы с самой собой: «Веслами воду не вспенивай: // Воли не надо, — зачем!» (4). Словно бесполезный скарб, поэт оставляет позади когда-то верой и правдой служившее ему «своеволье»: «Там, у покинутых пристаней, // Ключья не наших ли воль? // Бедная, выплачь и выстони // Первых отчаяний боль...» (4).

Те же настроения и тенденции во многом обусловили характер литературной критики Парнок 1915–1916 годов. Следствием пережитого духовного перелома стала общая смена тональности статей. Излишнюю резкость и язвительность первых критических опытов сменила искренняя заинтересованность и сопричастность чужому творчеству, попытка его постижения. «Прекрасная душа», душа, прошедшая чудо преображения, освещенная «солнцем духа», прежде всего привлекает внимание Парнок в произведениях современников. Черты «истинного глупо-

кого просветления», расширяющего сердце человека до сердца «целого народа», открываются ей в книге рассказов А. Ремизова<sup>1</sup>, стихотворных сборниках С. Есенина<sup>2</sup>, Н. Гумилева<sup>3</sup>, К. Липскерова<sup>4</sup>.

Духовное преображение художника, по мысли Парнок, становится залогом его дальнейшего творческого роста. «Симптомы несомненного душевного перелома» и «возможности нового мироощущения» она видит даже в произведениях малозначительных и второстепенных авторов, таких, например, как М. Моравская<sup>5</sup>. Самый момент «внезапного озарения», способный вынести «поэта на волю, под собственное небо», заставляющий «попросту» радоваться и «дивиться» свершающемуся чуду, становится для Парнок предметом отдельного разговора (рецензия на Н. Гумилева). Наконец, осознание собственного творчества как смены определенных этапов духовного развития именно в этот период позволило Парнок впервые применительно к поэту-современнику заговорить о «творческом пути автора, не только художественном, но и душевном». Рецензия на сборник стихов О. Мандельштама<sup>6</sup> положила начало принципиально иному для критики Парнок подходу в анализе поэтического материала.

Как и в творчестве Ходасевича, в стихах Парнок периода «религиозного упоения» «жизнь души» побеждает «смерть тела». Мучительные воспоминания, недавно еще владевшие сознанием, отступают. Реальные события вчерашнего дня переходят в разряд призрачных видений. Смерть разжимает свое кольцо, не в силах противостоять очарованию жизни:

Где море? Где небо? Вверху ли, внизу?  
По небу ль, по морю ль тебя я везу,  
Моя дорогая?

---

<sup>1</sup> Полянин А. [рецензия] Алексей Ремизов. Весеннее порошье // Северные записки. 1915. № 7–8.

<sup>2</sup> Полянин А. [рецензия] Сергей Есенин. Радуница // Северные записки. 1916. № 6.

<sup>3</sup> Полянин А. [рецензия] Н. Гумилев. Колчан. Стихи // Северные записки. 1916. № 6.

<sup>4</sup> Полянин А. [рецензия] Константин Липскеров. Песок и розы. Стихи // Северные записки. 1916. № 4–5.

<sup>5</sup> Полянин А. [рецензия] М. Моравская. Стихи о войне // Северные записки. 1915. № 1.

<sup>6</sup> Полянин А. [рецензия] О. Мандельштам. Камень. Стихи // Северные записки. 1916. № 4–5.

Отлив. Мы плывем, но не слышно весла,  
Как будто от берега нас отнесла  
Лазурь, отбегая.

Был час — или не был? — В часовенке гроб,  
Спокойствием облагороженный лоб, —  
Как странно далек он!

Засыпало память осенней листвою...  
О радости ветер лепечет и твой  
Развеянный локон. (20)

Религиозное мировоззрение, вера в Божественную мудрость и воскресение постепенно меняют отношение Парнок к смерти. Примиренность с уходом, приятие последнего мига слышатся в концовке одного из стихотворений уже в 1915 году: «И в этой прелести покоя // Пример высокий я постиг: // Да, также мудро и легко я // Переживу последний миг»<sup>1</sup>. Стихотворение 1917 года «Никнет цветик на тонком стебле...» представляет собой вершинную точку поэтического раскрытия данной темы в рамках периода «славословия». Мысль о смерти больше не вызывает в душе ни ужаса, ни отчаянья, ни «глухих рыданий»; разве только — сожаление и грусть о милых сердцу «земных приметах». «Ласковые лепестки», «пламень» заката, «расплесканный по небу», «одинокый курган», затерянный где-то в степи, — все кажется исполненным особенного щемящего чувства неповторимости каждого прожитого мгновения. Прощаясь с возлюбленной, поэт завещает ей радость жизни и полноту бытия: «О, любимая, все, что любила я // И покину на этой земле, // Долюби за меня, моя милая...» (142). В лучах Божьей любви преобразуется сознание, и сердце, принявшее в себя Бога, побеждает смерть: «Розовеют в заре купола, // Над Москвой разлетаются голуби. // О, любимая, больше всего люби // Повечерние колокола!» (142).

Победа души над смертью тела приводит Ходасевича, по мысли Парнок, к сознанию того, что «союз его души именно с его телом не беззаконен, храним высшей волей». «Ходасевичу открывается „Божье согласие“ на его жизнь». «Божье согласие» на жизнь открывается и

---

<sup>1</sup> Стих. «Едва забылилась густая...» (Северные записки. 1915. № 1).

Софии Парнок. В ее стихах 1914–1915 годов земная любовь во многом теряет свои «роковые» черты, становясь частью Любви Вселенской, одной из граней мироздания, животворящим и созидающим началом. Адресат многих лирических стихотворений Парнок этого времени — Марина Цветаева. Именно с ней в 1914–1915 годах были связаны надежды и чаяния поэта на духовное возрождение.

Новые настроения нашли свое отражение не только в лирике Парнок тех лет, но и в выборе сюжетов для «больших полотен». Любовь, спасающая от беззвездного мрака и дарующая вечную жизнь, составляет основную коллизию сказки Андерсена, к которой Парнок обращается в конце 1916 года. О работе над оперным либретто «Русалочки» мы узнаем из писем поэтессы к Юлии Вейсберг февраля 1917 года. Сказки Андерсена занимали Парнок давно. Еще в 1908 году она признавалась Гуревич: «Я читаю сказки Андерсена, и больше ничего»<sup>1</sup>. Отголоски сюжетов датского писателя, образы, им созданные, кажется, самый воздух его сказочных пространств можно обнаружить в творчестве Парнок разных лет.

История русалочки, история сердца, «жаждавшего человеческого счастья и бессмертной души», на тот момент была историей самой Парнок, чья устремленность от «беззвездного мрака» к религиозному прорыву напоминала странное, ничем не объяснимое желание подводной принцессы отдать «все свои сотни лет за один день человеческой жизни, чтобы потом тоже подняться на небо»<sup>2</sup>. Русалочка мечтает не только и не столько о любви, сколько о «бессмертной душе», которую ей эта любовь способна подарить: «Русалочка <...> думала о принце и о бессмертной душе»<sup>3</sup>, «...только бы мне быть с ним и обрести бессмертную душу!»<sup>4</sup>, «... ей надо было стать его женой, иначе она не могла ведь обрести бессмертной души»<sup>5</sup>. Юную морскую деву неудержимо тянет «прямо к мерцающим звездам». Она жаждет воскресения и вечной жизни. Ее пугает небытие «без мыслей, без сновидений». Раствориться до последнего атома, стать морской пеной, исчезнуть навсегда — этот

---

<sup>1</sup> Письмо к Л. Я. Гуревич от 7.07.1908 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 6).

<sup>2</sup> Андерсен Г. Х. Русалочка // Андерсен Г. Х. Сказки и истории. М., 1977. Т. 1. С. 104.

<sup>3</sup> Там же. С. 107.

<sup>4</sup> Там же. С. 105.

<sup>5</sup> Там же. С. 109–110.

ужас физического уничтожения Парнок знала каждой клеткой своего существа. Как андерсеновская русалочка, она стремилась подняться «в неведомые блаженные страны», где смерть побеждается любовью и душа живет вечно. Но, как и русалочке, ей было дано в этот раз лишь право «добрыми делами» заслужить себе бессмертие. Чтобы получить «в награду бессмертную душу», выстрадать, выносить ее и «изведать вечное блаженство», Парнок предстояло пройти трудный путь, который — то ли пророк, то ли провидица — она сама себе наколдовывала стихами: «О, печальный, далекий мой, темный, // Мне одной предназначенный путь!» (147).

Тенденции к разрушению, казалось бы, нерушимой религиозной «идиллии» «первого возрождения» исподволь зарождались в глубинах осознающей и постигающей себя души. Хрупкость и неустойчивость достигнутой гармонии с миром и Богом, может быть, первой заметила в Парнок чуткая и глубоко религиозная Аделаида Герцык. В своей рецензии 1916 года на «Стихотворения» она писала: «С тихой умудренностью принимает она все и смиряется в свойственном ее ранним стихам долгом ритме с замедляющимися, опадающими к концу строками, но в тайне не принимает ничего и не находит мира ни в чем»<sup>1</sup>. «В пепел сжигающая, тоскующая страстность», которую увидела Герцык в душе и стихах молодой поэтессы, готовила ей новые испытания. Период «религиозного упоения» подходил к концу. В стихах 1916 года зрели новые мотивы и новые настроения.

Поездка в Крым 1915 года, увлечение античной поэзией, очарованность образом Сафо подвели Парнок к безднам, о которых ее душа до сих пор лишь смутно догадывалась и которые ей предстояло постичь. Стихотворение «О, чудный час, когда душа вольна...», давшее название поэтическому циклу «Темная волна», было написано не позднее января 1917 года, то есть в период, когда Парнок еще в полной мере ощущала на себе «Божью благодать» духовного преображения. В феврале 1917 года она писала Юлии Вейсберг: «Вообще, на мой взгляд, с Мих<аилом> Фабиановичем сделалось что-то хорошее: он, очевидно, стал больше верить в себя, и поэтому распустил корсет оригинальности. Он позволяет себе быть банальным, т. е. человеческим, и это залог

---

<sup>1</sup> Герцык А. [рецензия] София Парнок. Стихотворения // Северные записки. 1916. № 2. С. 226.

бóльшего творческого разлива. Мне кажется, что и со мною происходит нечто подобное»<sup>1</sup>. Но в стихах это была уже иная древняя душа, жаждущая самопостижения и раскрытия, идущая сквозь мрак и ужас глубинных пластов бытия. Пунктуация стихотворения «О, чудный час...» создает ощущение обрывочности, почти бреда, близкого к сомнамбулическому состоянию. Воспоминание уходит корнями в тысячелетия, перестает быть памятью вчерашнего дня: «Вскипит, нахлынет темная волна, — // И вспомнит все беспамятная память...» (137). Поэт, соприкасаясь с древней крымской землей, «древнеет» сам: «Ах, смертному так много тысяч лет, // И у души бездомной столько родин!» (137). Образы, встающие в стихотворении, напоминают видения или сон, в котором все подвижно и зыбко и возможны самые причудливые трансформации. Огромные дуги бровей, «как черных два крыла» встающие над бездной, — это уже не брови реальной героини, сжимающей «выгиб семиструнной лиры». Береговой обрыв над морем превращается в бездну, «сирый» парус — в «лет разбойничьей фелюги», гитара — в лиру; и вся реальная картина обретает черты мифа, вечного мифа души.

Осознанно или нет, но в начале 1917 года Парнок упорно возвращается в мыслях к югу. Крым притягивает ее. Судьба как будто готовит почву для «темной волны». «А на дачу к Вам я наверное не попаду: я связана с Москвою службой, и отпуск получу, вероятно, только в июне. Поеду, т. е. хочу поехать, куда-нибудь на юг»<sup>2</sup>, — сообщает Парнок в письме к Вейсберг в начале февраля 1917 года. Очарованность крымской землей, внутренняя потребность обрести душевные «корни» слышится и в словах, обращенных к Волошину: «Милый Максимилиан Александрович, Вы живете в действительно *Вашем* „суровом Коктебеле“, Вы — у себя. А я в канцелярии — „при сем препровожаю“, „присовокупляю“ и за такие дела муза со мною не в дружбе»<sup>3</sup>. В конце лета 1917 года Парнок уезжает в Крым. С этого момента начинается новый этап в жизни поэта.

---

<sup>1</sup> Письмо к Ю. Вейсберг от 9.02.1917 г. (РО РНБ. Ф. 639. Оп. 1. Ед. хр. 274. Л. 2–2 об.).

<sup>2</sup> Там же. Л. 2.

<sup>3</sup> Письмо к М. Волошину от 14.08.1917 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 2 об.).

«**Темная волна**». В творчестве Ходасевича 1920 год Парнок называет «годом страшного смятения», «роковым моментом разрешения напряженности всех религиозных сил», когда вслед за «прекрасным патетическим гимном „К Психее“», в котором «религиозное утверждение достигает последней своей полноты», мог возникнуть «крик опустошенности» и тоски, подобный стихотворению «Как выскажу моим косяноязычем...». О двух упомянутых текстах Парнок высказывает следующее предположение: «Оба эти стихотворения написаны в 1920 году, Ходасевич не дает более детальных хронологических указаний, но я убеждена не только в том, что строфы «К Психее» предшествовали этому крику тоски, но и в том, что эти два стихотворения разделены между собой „бездной двух или трех дней“». Ничем иным, кроме личного опыта, это убеждение критика не может быть объяснено. Здесь Парнок в поиске ответа, по-видимому, обращается к собственным душевным переживаниям. Ее натуре, в самом деле, было свойственно ощущение головокружительного мгновенного падения после достигнутых духовных вершин. Эти срывы Парнок переживала мучительно, о них писала в стихах и письмах. «Спиралью всходим мы, но падать, // Но падать камнем будем мы. // Ты слышишь, — воронье на падаль // Уже слетается из тьмы?» (205) — это строки из стихотворения 1926 года. В том же 1926 году Парнок писала Евгению Герцык: «Я часто срываюсь, и опять карабкаюсь вверх. Вероятно, так будет до самой последней минуты»<sup>1</sup>. Тот же мучительный «перепад высот» Парнок почувствовала в поэзии Ходасевича, быть может, отчасти перенеся на него свойства своей души.

После необычайного религиозного подъема предшествующих лет в жизни Ходасевича наступает, как пишет Парнок, период «беззвездного мрака», «когда опять нет неба, исчезает мера истинности» и «злое сердце» «улавливает только звуки „злой жизни человечей“». Причину совершившейся драмы Парнок видит в преждевременном взрослении души, не способной противостоять «еще слишком полнокровному» телу. Анализ стихотворных текстов поэтессы 1916–1922 годов дает нам основания утверждать, что в данном случае, говоря о Ходасевиче, она в равной степени говорила о себе, и о себе, может быть, даже в большей степени.

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 5.10.1926 г. (De visu. С. 26).



Вслед за периодом «славословия» предшествующих лет, когда, казалось бы, была найдена мера истинности и религиозное утверждение достигло «последней своей полноты», в поэзию Парнок пришло время «темной волны». И чем интенсивнее и упоительнее было в прошлом переживание мистического восторга бытия, тем стремительнее и глубже разверзалась под ногами бездна и сгущался мрак. Образ вскипающей в душе «темной волны» не только дал заглавие циклу стихов, но и определил один из основных мотивов лирики Парнок крымского периода.

Игра стихий и страстей, которую так прозорливо угадала в Парнок Аделаида Герцык, получила благодатную почву в самом крымском пейзаже. Сугдейская земля, «надтреснутая от зноя», раскаленный от жары воздух, казалось, хранили в себе сладкую истому чувственного плена: «Безветрием удвоен жар, // И душен цвет и запах всякий» (101). Небо, символ прорыва и инобытия, нависает над поэтом каменной тяжестью, теряя свою легкость и прозрачность: «В окаменелую лазурь // Уперлось каменное небо» (101). «Треск цикад» вливается в кровь «музыкой огня». «Томный, знойный дух витает над землей», «тайная тоска» ворожит над сердцем, будя в нем нежность и страсть. Отдохновения и дождя ждет иссушенная земля. Вместе с землей ждет спасительной прохлады и поэт: «Прохлада милая! Сибилла!» (92). Но «дождь прошел, земли не утоля, // — Что эти капли? Ей бы пить запоем! — // Струится даль, расплавленная зноем, // И трещинами вся пошла земля...» (85). Как не утоляет землю едва прошедший дождь, так и страсть не утоляет душу. Приговор судьбы, вложенный в уста мудрой богини, суров и жесток: «— Караю карой страшной: припав к краям // Бездонной чаши, до смерти будут пить, // Крича от жажды. Утоленья // Не было, нет им и век не будет!» (76).

Душа отдается с упоением мировому хаосу, вступая в него через «томный жар» земных страстей. Чувственная сторона бытия открывает поэту свои «огнекипящие» глубины. Над головой смыкается «темный круг», мир переполняется тьмой, и душу охватывает чувство отчаяния: «В ночь такую надежнее петли, // Яды жгучей, быстрее курки. // Я не знаю — мне зарыдать ли, запеть ли // От моей неизбывной тоски...» (144). Период «беззвездного мрака», когда «опять нет неба» и «исчезает мера истинности», приходит в судьбу и стихи Парнок вместе с «темной волной». Измученная душа кличет гибель, готовая к последне-

му непоправимому шагу: «Господи! Я не довольно ль жила? // Берег обрывист. Вода тяжела. // Стынут свинцовые отсветы. // Господи!..» (116). Совершающуюся трагедию Парнок осознает как трагедию души, рвущейся из оков бытия. Это она требует от поэта: «Терзай, иссуши мою сладость, // Очисти огнем» (115). Нестерпимая боль пронзает сердце оттого, что «тело хмельно, но душа не хмельна, // Хотя и не мало хмельного вина // Было со многими распито...» (116).

Тема души, «свершившей свой подвиг прежде тела», увиденная Парнок в творчестве поэтического собрата, является одной из центральных тем ее стихов времен «Лозы». На древнем киммерийском берегу в ее душе происходила борьба с «расплавленной тьмой» и «знойным пленом» собственной плоти, отразившаяся в стихах того времени. Мотив «злого сердца», которое «не только „искушает“ „Психеи чистые мечты“, но зачастую побеждает ее», явственно звучит в таких стихотворениях, как: «Тень от ветряка...», «Еще не дух, почти не плоть...», «Как воздух прян...», «И вот — по мановенью мага...», «Не внял тоске моей Господь...», «На самое лютое солнце...».

Авторским свидетельством, представляющим попытку осмысления пройденного пути, является стихотворение «Еще не дух, почти не плоть...» из сборника «Лоза». В нем на поэтическом уровне запечатлен не только характер, но и строгая последовательность внутренних метаморфоз души, первый головокружительный взлет и первое мучительное падение:

Еще не дух, почти не плоть,  
Так часто мне не надо хлеба,  
И мнится: палец уколоть, —  
Не кровь, а капнет капля неба.

Но есть часы: стакан налью  
Вином до края — и не полон,  
И хлеб мой добела солю,  
А он губам моим не солон.

И душные мне шепчут сны,  
Что я еще от тела буду,  
Как от беременной жены,  
Терпеть причуду за причудой.

О, темный, темный, темный путь,  
Зачем так темен ты и долог?  
О, приоткрывшийся чуть-чуть,  
Чтоб снова запахнутья, полог!

Себя до Бога донести,  
Чтоб снова в ночь упасть, как камень,  
И ждать, покуда до кости  
Тебя прожжет ленивый пламень! (91)

Сопоставление приведенного стихотворения с текстом статьи о Ходасевиче напрашивается само. Параллель очевидна. Момент, когда душа впервые пробудилась и осознала себя, Парнок и по отношению к себе, и по отношению к Ходасевичу прежде всего связывала с наступившим религиозным прозрением («Себя до Бога донести»). Последовавшая затем полоса мрака и отчаяния («запахнувшийся полог») как в стихотворении, так и в статье восходит к общему основанию: борьбе духа и плоти. Камень — тяжесть, плотность, вес, — как максимально сгущенное проявление материального мира, становится олицетворением тела, обреченного на медленный мучительный процесс перерождения, в котором дух, «восставший из пепла», обретает истинную вечную свободу последнего знания. Финальные строки стихотворения подводят нас к заключительной части статьи, где цитированием самых пронзительных стихотворений «Тяжелой лиры» Парнок пытается, практически отказавшись от комментариев, выразить невыразимое, дать ключ, оставить знак, передать и рассказать словами то, для чего нет слов.

**Второе возрождение.** Рождение духа знаменует новый этап в творчестве Ходасевича. «Отчего же это безумное смятение? <...> Откуда эта нестерпимая боль?» — задается вопросом Парнок и отвечает цитатой из Ходасевича: «Прорезываться начал дух, // Как зуб из-под припухших десен» (214)<sup>1</sup>. Единый закон духа, «единая грозная заповедь»: стремление вырваться за все и всяческие пределы, руководит поэтом в его новом возрождении: «Перешагни, перескочи, // Перелети, пере- что хочешь — // Но вырвись...» (216). Поэзия Ходасевича

---

<sup>1</sup> Здесь и далее стихи Ходасевича цитируются по изд.: Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. Т. 1, с указанием страницы.

живет в «Тяжелой лире» напряженным внутренним борением. Трагедия, ею движущая, — трагедия «подневольного сердца», неудержимо стремящегося к развоплощению: «Замри — или умри отсюда, // В давно забытое родись» (238).

Отталкивание от действительности и невозможность ее окончательного преодоления доведены в стихах Ходасевича тех лет до предельной заостренности. Чувством безысходной тоски и жаждой освобождения пронизаны многие строки «Тяжелой лиры»: «Вон ту прозрачную, но прочную плеву // Не прободать крылом остроугольным, // Не выпорхнуть туда, за синеву, // Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным» (215). «Но уже в 1921 году, — как пишет Парнок, — Ходасевичу открывается, что спасение придет не в стихийном акте, а в страшном индивидуальном процессе.

Пока вся кровь не выступит из пор,  
Пока не выплачешь земные очи,  
Не станешь духом».

Тем, чем для Ходасевича стала «Тяжелая лира», для Софии Парнок стала «Лоза». Название книги восходит к стихотворению, ее открывающему, где образ растущей лозы выступает в качестве синонима духовного восхождения. Заглавие сборника определило его основную коллизию: трудный, мучительный процесс рождения духа — главная тема стихов «Лозы». Теми же «страстными путями», что и Ходасевич, идет Парнок в эти годы. Тот же «страшный индивидуальный процесс» встает перед нами в ее стихах: «Испепелится сердце, // Из пепла встанет дух...» (100).

Легкой безмятежной радости отрешения ни Парнок, ни Ходасевичу не было дано. Не воспаряя, но прорываясь, они шли к вершинам духовного преобразования. «Я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой — *погибать*»<sup>1</sup>, — писал Ходасевич жене в феврале 1922 года. Жаждой самосожжения охвачена в стихах «Лозы» и муза Парнок: «Но чертог скудельный — прочен он, // И не рухнуть ему до срока. // Разъедай же его, червоточина, // Дожигай его, огонь высокий!» (88).

---

<sup>1</sup> Из письма В. Ходасевича к А. И. Ходасевич от 3.02.1922 г. (Ходасевич В. Собр. соч. Т. 4. С. 441).

«Грозной заповедью» духа для Парнок, как и для Ходасевича, становится стремление вырваться из «пламенного круга», из «плена знойного» «к вечной воле»: «Благовещенье! Так завещано: // Всем крылатым из плена — вылет. // И твои встрепенутся, всплещутся, // Голубь мой, в поднебесье крылья» (88). Душе, измученной земными страстями, снится освобождение: «Но снится мне, с глухого дна // Идет струенье голубое, // И возношусь я, — и одна — // Лицом к лицу перед Тобю» (94).

Характеристику наступивших в творческом сознании Ходасевича перемен Парнок дает предельно лаконично: «...из мира, „державшегося года“, Ходасевич создает тот мир, который уже *навсегда* будет его миром — „мир новый“, „напряженный и суровый“ <...>. Над этим „напряженным и суровым“ миром возносится новое, так же *навсегда* пересозданное небо, — населенное не „ангелами пернатými“, а „страшными братьями“ — духами». Вот и все, что сказано о «новом мире» и «новом небе» поэта. Постигать суть совершившихся перемен критик предоставляет читателю самостоятельно, отсылая его к стихам Ходасевича. Ни один из рассмотренных в статье этапов не изобилует таким количеством цитат, как последний. Ни в одном из них комментариев не сжат до степени конспекта. Парнок практически умолкает, едва коснувшись сокровенного, предоставляя говорить о нем поэзии. Но мы все же попробуем продолжить тот путь, каким шла поэтесса в осмыслении творчества своего лирического собрата.

Новый, «напряженный и суровый» мир, возникший из стихотворения «На тускнеющие шпили» (231), по признанию самого поэта, был создан путем погружения в «Божьи бездны»: «Это сам я в год минувший, // В Божьи бездны соскользнувший, // Пересоздал навсегда // Мир, державшийся года» (231). Ужас и «беззвездный мрак» периода «темной волны» Ходасевич переосмысляет теперь как время «Божьих бездн», которые суждено было пройти душе. Тьма становится для поэта принадлежностью Бога наравне со светом, и бездна получает определение «Божьей». Путь Ходасевича лежит отныне в самого себя, в себе он постигает неизведанные глубины: «Закрой глаза и падай, падай, // Как навзничь — в самого себя» (238); «И, закатив глаза под веки, // Движенье крови затая, // Вдохни минувший сумрак некий, // Утробный сумрак бытия» (238). Душа уходит в «давно забытое», вдыхает «сумрак бытия» и в свете нового откровения смотрит на мир:

«И с обновленную отрадой, // Как бы мираж в пустыне сей, // Увидишь флаги над эстрадой, // Услышишь трубы трубачей» (238). «Минувший сумрак» бытия в крымский период открывает для себя и София Парнок. Как мы помним, годы, проведенные в Судаче, стали для нее временем интенсивной внутренней работы, благодаря которой душа постигала собственные, неведомые доселе глубины.

И Парнок и Ходасевич становятся теперь адептами нового сокровенного знания. «Я много вижу, много знаю, // Моя седеет голова, // И звездный ход я примечаю, // И слышу, как растет трава» (212). Мудрыми глазами змеи смотрит Ходасевич на мир. Поэту ведомо то, что неведомо простым смертным: «И каждый вам неслышный шепот, // И каждый вам незримый свет // Обогащают смутный опыт // Психеи, падающей в бред» (212). Так же «примечает», так же много видит и слышит Парнок: «Ветер, неявный другим, сердце ее шевелит» (68). В состоянии творчества ей дается иная мера понимания: «И знаю, кем придушен // Глубокий голос мой» (97), «Я знаю, я знаю, зачем он, // Кто внемлет в надземной дали // Сквозь эту трубу световую // Тоске окаянной земли!..» (135).

В лучах нового откровения мир кажется Ходасевичу горошиной. Правда инобытия пересиливает правду земли. Свет и тьма, представляющие в человеческом сознании две стороны бытия, в сознании поэта сливаются в единое неразрывное целое, составляющее основу мироздания: «Имей глаза — сквозь день увидишь ночь» (215). «Глядя в упор», Ходасевич видит, «как брызжет свет, не застилая ночи» (215). Вне земных законов этический критерий теряет смысл, превращается в игрушку для неразумных детей. И потому «здесь, на горошине земли, будь или ангел, или демон» (205) — просит автор входящего в его дом.

Парнок к «Божьим безднам» приобщается через музыку, двойственная природа которой рождает в поэте «ужас блаженства» и ощущается как «нестерпимая полнота». Душа, подобно сумасшедшему дому, просыпается под воздействием магических чар звучащей мелодии. Звуки расколдовывают, высвобождают из заточения темных духов, и вот уже в «громоклокочущей тьме встает, // Взлетает, сшибается, скачет, ползет, // Кипит звуковая нежить...» (135), все сметая на своем пути: «Не твоя ль, тюремщик неумный, // На шесте у входа голова?..» (136). Музыка обнаруживает свой «темный дух», соприродный мировому хаосу: «О, твой страшный дух, о дух твой темный, //

Музыка! Разрыв-трава!» (136). В ней — смешение света и тьмы, добра и зла. Она возникла, когда «Бог еще не создал мир наш слезный», и древность ее — древность рыдающего «во тьме над бездной» органа. Музыка, врывающаяся в «сонные бездны», пробуждает в душе «родимую тьму», тьму первородного хаоса, в котором «плывет певучая по жилам, тысячелетняя тоска». В «взволнованном кипении струн» душа узнает то «родное древнее жилие», откуда она когда-то пришла и куда, быть может, ей суждено однажды возвратиться.

Двойственное отношение к миру рождает в душе поэта двоящийся образ Бога. «Тяжек Твой подлунный мир, // Да и Ты немилосерд...» (227) — с горечью констатирует Ходасевич. И тут же рядом восклицает в упоении: «Как не любить весь этот мир, // Невероятный Твой подарок?» (223). Столь же сложным и противоречивым предстает Бог и в стихах Парнок крымского периода. Он страшен, суров и неумолим, исполнен грозы и огня, как Иегова первых дней творения: «Своею ревностью измаял, // Огнем вливался прямо в кровь...» (107), «И мир был — Бог, и Бог был страсть» (107). Но есть и другой, всепрощающий и снисходительный, всех накрывающий небесной «голубой скинией», «чтоб никто на свете бесприютным не был» (113). И это о Нем говорится: «К нашему великому бесславию, // Видно, Господи, снисходишь ты с любовью» (113). Но порой милостивая и дающая рука Бога превращается в руку карающую. И тогда в тоске и отчаянии с губ срывается последняя просьба: «Пусть меня положат здесь на отмель // Умирать, вспоминая часами // Обо всем, что Господь у нас отнял, // И о том, что мы отняли сами» (111).

Новое, «навсегда пересозданное небо» Ходасевича, возносящееся над «напряженным и суровым» миром, — не каноническое небо. Вместо «ангелов пернатых» периода «религиозного упоения» его населяют «страшные братья» — духи. Пространство, в которое устремлена душа, поэт не может назвать ни адом, ни раем. Родное для души жилие древнее условных человеческих делений: «И не понять мне бедным слухом // И косным не постичь умом, // Каким она там будет духом, // В каком раю, в аду каком» (230).

Небо «Лозы» так же далеко от традиций православного канона, как и небо «Тяжелой лиры». Посмертие в эти годы представляется Парнок лежащим вне понятий добра и зла: «Усталою походкой // В иное бытие // От доброго и злого // Ты перешел навек» (112). Небесная

иерархия крымских стихов, пронизанных античным духом, порой гораздо больше напоминает греческий пантеон, нежели христианские представления о Боге: «А там, над нами, Самый Строгий // Стареется нахмурить бровь, // Но сам он и меньшие боги, — // Все в нашу влюблены любовь» (106). Одновременное присутствие в сознании поэта нескольких культурных пластов, совмещение различных духовных традиций, создавало в поэзии Парнок уникальные сочетания. Так, например, своеобразное представление о рае мы находим в одном из стихотворений «Лозы»:

А где-то прохладные реки  
И нет ни проклятых, ни милых,  
И небо над всеми одно.

И каждое слово навеки,  
И дивнопевучее в жилах  
Небесное бродит вино.

И вечная прялка Прохлады  
Бесшумно с дремучего кряжа  
Сучит водопадную нить.

И светят такие лампы,  
Которых и дьяволу даже  
В червонцы не перетопить (93).

Благословенный край, небесные острова блаженных, куда стремится в мечте душа, оказывается местом без определенных координат («А где-то прохладные реки...»). В сочетании тишины, прохлады, горного пейзажа разворачивается особое пространство неведомой райской страны, не вписывающейся ни в одну богословскую концепцию. Ниспадающий водный поток создает ощущение горной кручи, высоты и одновременно головокружительного падения. Эпитет «дремучий» в сочетании «дремучий кряж» и персонифицированный образ «вечной прялки Прохлады» уводят поэта, а вслед за ним и читателя в глубокую архаическую древность. Рай стихотворения оказывается не местом блаженства для избранных и не наградой праведным, а страной далекой от моральных и этических критериев, где «...нет ни проклятых, ни



милых, и небо над всеми одно». На стыке античности и христианства возникает ни на что не похожий рай, рай Поэта, в котором «...каждое слово навеки, и дивнопечучее в жилах небесное бродит вино». И даже традиционные «лампады» в конце стихотворения, как будто направляющие сознание в привычное православное русло, не перекрывают всех «странностей» созданной картины.

«Родное древнее жильё» души, по представлениям Ходасевича, соединяет рай и ад, свет и тьму. Но и сама душа несет на себе печать своей далекой родины. Потому и глядит изгнанница «бесстрашными очами» «в тысячелетия свои», оттого и «страшным братьям заявляет равенство гордое свое». Причастность души мировому хаосу, ее соприродность темным стихийным силам открывает в себе и София Парнок. «Родимой тьмой» называет она тот «дивный ужас», который пробуждает в ней музыка. Минуты духовного просветления сменяются состоянием «запойной неизбывной тоски», застилающей мраком все вокруг. Темная неуправляемая сила временами встает с «самого глухого дна» души, и нет сил ей противиться: «Из кельи прямо // На шабаш ведьм // Влечешь, упрямая, // Меня, Судьба» (124).

Мужественно принимает душа новое знание. Ей не надо, как пишет Ходасевич, «ни утешений, ни усад». Она «глядит бесстрашными очами» на мир, переставший быть пасхальной открыткой. В стихах Парнок мы находим ту же решительность и твердость: «А я без слез, упрямо // Гляжу на жизнь мою» (97). Обретенное откровение о себе и мире у Ходасевича выводит дух за пределы земли, на планетарный уровень: «Я сам над собой вырастаю, // Над мертвым встаю бытием, // Стопами в подземное пламя, // В текущие звезды челом» (242). Подземное пламя, в которое упирается ногами поэт, из которого он вырастает как дерево, соединяя собой «Божьи бездны», той же природы, что и «родимая тьма» стихов Парнок, возносящая лозу духа к трудным вершинам самопостижения.

В финальных строках статьи, завершая разговор о Ходасевиче, Парнок возвращается к пушкинской идее лиры, тем самым как бы обрамляя текст, придавая ему формальную цельность и смысловую законченность: «Он (Ходасевич. — Е. Р.) знает, что лира вручается поэту не для „звучных бряцаний“, что лира должна быть *тяжелой*, ибо лира — символ „высокого жребия“, масонский знак братства *высшего духовного подвига*».

О том, каких усилий стоила Парнок одна из ее лучших статей, мы узнаем из письма к Е. Герцык от 26 января 1923 года: «Мне пришлось отработать аванс, взятый у „Шиповника“, — писала статью о Ходасевиче, — как я выжимала ее из себя, с какой мукой, — знаю только я»<sup>1</sup>. Примерно с сентября 1922 года после необычайного творческого и духовного подъема в жизни Парнок наступает время глубокого внутреннего кризиса. В том же письме к Е. Герцык она пишет: «Вот уже 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> месяца как и физически и духовно — я вне себя. Физически — все время хвораю <...>. Душевное же состояние не могу лучше определить, как тютчевской строкой „Пройдет ли обморок духовный“. Мне кажется, что он никогда не пройдет. Я ничего не вижу, не слышу (даже музыка не доходит до меня) — со дня твоего отъезда не написала ни одной строчки стихов»<sup>2</sup>. В состоянии тяжелой депрессии, на спаде физических и душевных сил Парнок все же садится за статью о Ходасевиче. Что побуждает ее к тому? Взятый у «Шиповника» аванс? Или все та же изначальная вера в слово, которое «сильнее всего»?

В заключительной части статьи, в одном и том же абзаце, Парнок дважды употребляет наречие «навсегда», причем оба раза выделяет его курсивом: «...мир, который уже *навсегда* будет его миром» и «над этим <...> миром возносится <...> так же *навсегда* пересозданное небо». Очевидно, для Парнок по тем или иным причинам было важно подчеркнуть необратимость происходящих в творчестве Ходасевича процессов. Но к этому времени ее собственное «второе возрождение» закончилось, и мрак, еще более страшный, чем «темная волна», сомкнулся над ее головой. Почему же с таким упорством утверждает она невозможность подобных перемен в отношении поэта-современника? Может быть, именно потому, что слишком хорошо их предвидит?

К сакральной магической силе слова прибегает Парнок, желая уберечь своего «тайного брата» от разверзающейся под ногами бездны. Поэтесса совершает отчаянную попытку остановить словом то, что *внесловесно* и *дословесно*: она пытается заклясть и изменить судьбу. Но странная необъяснимая ниточка, связывавшая судьбы двух поэтов, пересилила творческую волю. За «Тяжелой лирой» в творчестве Ходасевича последовала «Европейская ночь», книга безнадежно-

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 26.01.1923 г. (De visu. С. 14).

<sup>2</sup> Там же. С. 13–14.

го отчаяния, где «злая жизнь» приобретает для поэта черты безысходности<sup>1</sup>.

Тревога за будущее близкого человека, с которым поэтессе «связывали несколько лет безоблачной дружбы», желание предотвратить грядущую катастрофу, развеять чары трагических «совпадений», казалось бы, должны были подтолкнуть Парнок к естественному решению: послать статью Ходасевичу. Но до сих пор этот факт не находил подтверждения в работах исследователей. Обнаруженная нами в архиве С. В. Поляковой неизвестная копия машинописи статьи «Ходасевич» с авторской правкой, присланная Н. Берберовой из архива Йельского университета в 1974 году по просьбе исследовательницы<sup>2</sup>, позволяет предположить, что Парнок все же послала статью и она была, вероятнее всего, известна Ходасевичу. Но тогда сходство стилистического оборота в концовке статьи Парнок и в некрологе, посвященном Ходасевичем ее памяти, которое отмечала Е. Б. Коркина<sup>3</sup>, а еще ранее — С. В. Полякова<sup>4</sup>, возможно, не просто совпадение, но сознательный акт друга и «брата», принявшего и утвердившего родство силой *последнего* слова.

Переключку судеб двух поэтов-современников венчает символический финал. Парнок в последние месяцы жизни осуществила то, о чем мечтал когда-то Ходасевич. Пережив почти одновременно с ним творческий кризис около 1929 года, в начале 1932 года Парнок вновь обретает поэтический голос, какого муза ее до сих пор еще не знала. В преддверии смерти ей был дан небывалый творческий взлет, вылившийся в стихи веденеевского цикла. Последнее неоконченное четверостишие, занесенное в тетрадь рукой Н. Е. Веденеевой, было написано за несколько дней до смерти. Именно так мечтал уйти из жизни Ходасевич, писавший: «О, если б мой предсмертный стон // Облечь в отчетливую оду!» (249). Парнок исполнила заветное желание своего «тайного брата». Она ушла на взлете. Ей было дано это счастье.

---

<sup>1</sup> О творческих переключках Парнок и Ходасевича см. предисловие С. В. Поляковой в кн.: Парнок С. Собрание стихотворений. С. 58–63.

<sup>2</sup> В письме Н. Берберовой от 27.09.1974 г., прилагаемом к ксерокопиям нескольких стихотворений и статьи «Ходасевич» и адресованном С. В. Поляковой, значится: «Посылаемое — это все, что имеется в архиве касательно Парнок. Ее письма (как и мои письма) пропали, видимо, когда немцы разгромили квартиру в Париже в 1943 году» (архив С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> См.: De visu. С. 4.

<sup>4</sup> Пометка на полях ксерокопии машинописи статьи «Ходасевич» (архив С. В. Поляковой).

## Глава VII

### «МЫ ОТ КОЛЫБЕЛИ РАЗНОЙ МАСТИ...»

*София Парнок и Борис Пастернак*

Костер «Лозы» догорел. В нем, по воле поэта, испепелилось живое сердце. И религиозное утверждение, достигшее, казалось бы, своей наивысшей точки, вдруг обернулось пустотой разоренного пепелища. С осени 1922 года, после необыкновенно плодотворного периода, в творчестве Парнок наступает ощутимый спад, вызванный внутренним духовным кризисом. В начале 1923 года она пишет в Крым Евгению Герцык: «Голубка моя, с каждым днем мне Москва все труднее. Мечтаю о том, чтобы уехать, но куда? Знаю, что некуда, а если бы и было куда, нельзя — из-за Милочки<sup>1</sup>. У нее процесс в правом легком. Она страшно хуеет, и это меня бесконечно печалит. <...> Мы с Ириной вырабатываем около 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> миллиардов в месяц и в постоянном безденежье. Если бы не нужно было помогать здешним моим близким, я бы послала больше. <...> Напиши мне, любимая моя, поскорее. Я верю, (и это последняя моя надежда), что если бы ты была здесь, я воскресла бы. А так все безнадежно»<sup>2</sup>.

О жизни Парнок в 1923–1924 годах известно немного. Она по-прежнему живет на 4-й Тверской-Ямской, по-прежнему едва сводит концы с концами, мучительно ищет заработка, продолжает участвовать в московских поэтических кружках. Один из таких кружков возглавлял поэт Петр Никанорович Зайцев, «нескладный, нелепый, чудаковатый человек», как писал о нем Л. В. Горнунг. «Жил Зайцев в доме № 5 по Староконюшенному переулку в подвальном этаже, где у него в квартире была довольно большая комната, в которой стал

---

<sup>1</sup> Л. В. Эраарская.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 26.01.1923 г. (De visu. 1994. № 5–6. С. 14).

собирались наш поэтический кружок, названный „Зайцевским“, по имени хозяина, — вспоминал позднее Горнунг. — Дом был большой, доходный, принадлежавший раньше купцам Коровиным, и в подвальной квартире были сухие высокие комнаты, окна были выше тротуара. <...> Софья Яковлевна любила бывать у Зайцева, относилась к нему с симпатией. Она регулярно бывала на наших собраниях у Зайцева, любила читать свои стихи в нашем кругу. Читала их много и охотно...»<sup>1</sup>

Время от времени Парнок устраивала литературные вечера у себя на Тверской-Ямской. О своем первом посещении этого дома Горнунг вспоминал: «Однажды С. Я. пригласила меня к себе. Жила она тогда еще где-то в районе одной из Тверских-Ямских улиц, не помню с кем она тогда жила, они занимали большую квадратную комнату, которую освещала электрическая лампа без абажура, привешенная к потолку. Посреди комнаты стоял большой четырехугольный стол, по стенам были какие-то стулья и диваны, я примостился на самом краю тахты, возле двери. Собралось довольно много людей, которые разместились кто где сумел, остальные стояли в дверях и даже в передней. С. Я. сидела за столом. Мужчины курили в передней, много курила сама С. Я. Над нею стояло облако табачного дыма. Знакомых среди собравшихся у меня не было. Было здесь мало мужчин и много женщин, приятельниц Софьи Яковлевны. Стихи С. Я. читала по тетради, похожей на „общую тетрадь“ в переплете из тонкой кожи. После чтения кое-кто из присутствующих высказывал свои впечатления»<sup>2</sup>.

Примерно к этому времени относится знакомство Парнок с Ольгой Николаевной Цубербиллер<sup>3</sup>, чья дружба стала для поэта едва ли не единственной опорой «в самые страшные» годы. Как писала С. В. Полякова, «для Парнок Цубербиллер была образцом моральных достоинств („лучшего человека я не знала в жизни“, — писала она в письме к Штейнбергу от 24 июня 1930 года), „благословенным“ и „бесценным другом“, которого она „недостойна“ и к которому испытывает „вечную благодарность и любовь“, очень близким человеком, хотя трудно себе

---

<sup>1</sup> Горнунг Л. В. Воспоминания (машинопись, архив С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Горнунг Л. В. Воспоминания (машинопись, архив С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Цубербиллер Ольга Николаевна (1885–1975) — математик, профессор, близкий друг С. Я. Парнок до конца ее жизни.

представить более непохожих друг на друга людей»<sup>1</sup>. Преподаватель математики, профессор, резервированная, даже суховатая Цубербиллер являла собой полную противоположность остроумной, во всем доходящей до крайностей, Парнок. Вспоминая эту дружбу, Л. В. Горнунг писал: «Ольга Николаевна и Софья Яковлевна хорошо уживались друг с другом <...>. Одевались очень скромно, почти одинаково. Почти всегда носили строгий — почти мужской — костюм — пиджак, юбка ниже колен. Обе носили кофточки с галстуком. Обувь их всегда была одного фасона: коричневые полуботинки со шнуровкой на низком каблуке. Тем не менее они обе отличались друг от друга. С. Я., если судить по ее стихам, считала себя рыжей, но в период моего знакомства ее волосы потемнели. Лицо у нее было немного смуглым, без румянца, а весной покрывалось обильными веснушками. Она была среднего роста, пониже О. Н. и немного полнее ее. Волосы у О. Н. были темные. Лицо ее было бледное, худощавое. Характер у О. Н. был ровный. Она всегда была серьезной, почти никогда не улыбалась и, вероятно, была лишена чувства юмора, но в общении с людьми была приятной и доброжелательной. С. Я. наоборот была темпераментной, порывистой, обладала огромным чувством юмора»<sup>2</sup>.

В конце 1923 года Парнок совершает поездку в Петроград, где встречается с Анной Ахматовой. Некоторые курьезные подробности этой встречи сохранил в своих дневниковых записях Л. В. Горнунг: «Вечером с Александром Роммом отправился на Тверскую-Ямскую к Софье Яковлевне Парнок. Мы сразу увидели у нее новую фотографию Анны Ахматовой, только что привезенную из Петрограда, с надписью: „Софии Парнок в долготу дней. Анна Ахматова“. Софья Яковлевна рассказывала нам о своей поездке в Петроград и, главным образом, о встрече с Ахматовой. Очень ее удивило, что свою рукописную тетрадь Анна Андреевна держит под матрацем, пишет карандашом, и когда хочет заменить строчку или слово, то стирает резинкой первый вариант. Анна Андреевна оправдывала себя тем, что ей было неприятно видеть, как рылись в черновых рукописях Блока после его смерти. Парнок добавила: „Все-таки это безжалостно по отношению к творче-

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 30.

<sup>2</sup> Горнунг Л. В. Воспоминания (машинопись, архив С. В. Поляковой).

ству, а впрочем, может быть, она и права“. <...> Парнок захотела подарить свою книгу Анне Андреевне и надпись сделать чернилами. С трудом где-то нашлись чернила, и Ахматова разыскала для нее алюминиевую ручку в виде гусиного пера. В руках С. Я. эта ручка вдруг сломалась пополам, но она все-таки сделала надпись»<sup>1</sup>.

В марте 1924 года Парнок пишет статью о Борисе Пастернаке и выступает с ней на одном из вечеров в кружке Зайцева<sup>2</sup>. Той же весной в Москву наконец приезжает из Коктебеля Максимилиан Волошин. Согласно его записной книжке, 20 и 30 марта он встречается с Парнок, вероятно у нее дома<sup>3</sup>, 22 марта оба поэта присутствуют на «Никитинских субботниках», где Волошин читает поэму «Путями Каина»<sup>4</sup>. Спустя месяц, 20 апреля, в том же салоне Никитиной Парнок выступает вместе с Анной Ахматовой<sup>5</sup>.

Активное участие Парнок в литературных вечерах, посещение поэтических салонов, не всегда близких ей по духу, объяснялось, по всей видимости, внутренней потребностью в литературном и человеческом общении. Кружок Зайцева, не имевший определенной литературной позиции и состоявший из весьма заурядных стихотворцев, вряд ли удовлетворял взыскательному вкусу Парнок и ее представлениям о поэтическом сообществе. Однако в доме номер пять по Староконюшенному она бывала регулярно. Душевный отклик тех немногих слушателей, для которых поэзия не потеряла своей вневременной ценности, их ответное волнение и слова поддержки были для нее в те годы, по ее собственному слову, «дороже всякого литературного признания»<sup>6</sup>. После одного из вечеров, где Парнок читала свои стихи, Горнунг записал в дневнике: «Я провожал Софью Яковлевну до дома и по дороге она спрашивала меня, какое впечатление на всех произвело ее

---

<sup>1</sup> Запись от 5.01.1924 г. в дневнике Л. В. Горнунга (*Горнунг Л.* Из хроники одной дружбы // Наше наследие. 1989. № 2. С. 92).

<sup>2</sup> См. запись об этом от 2.04.1924 г. в дневнике Л. В. Горнунга (*Горнунг Л.* Из хроники одной дружбы).

<sup>3</sup> См.: *Купченко В. С. Я. Парнок и М. А. Волошин: к истории взаимоотношений.* С. 423.

<sup>4</sup> Протокол «Никитинских субботников» от 22.03.1924 г. (РО ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 146).

<sup>5</sup> Протокол «Никитинских субботников» от 20.04.1924 г. (РО ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 150).

<sup>6</sup> Из письма к Е. Герцык от 6.06.1926 г. (De visu. С. 24).

чтение. Я отвечал немного уклончиво, только то, что было можно»<sup>1</sup>. В кармане у него лежала весьма язвительная записка, присланная одним из слушателей во время чтения: душа, которая «прет наружу», у поэтов «сегодняшнего дня» вызывала досаду и раздражение. Если бы им сказали, что поэт Максимилиан Волошин на вопрос: «Какую книгу вы бы взяли с собой на необитаемый остров?» — ответил: «Стихи С. Парнок»<sup>2</sup>, они наверняка пожалели бы плечами, — «другие дни — другие песни»...

По-видимому, где-то в конце апреля — начале мая в жизни Парнок произошло событие, глубоко травмировавшее ее и без того истощенную психику: она попала в железнодорожную катастрофу. Как следует из рассказа О. Н. Цубербиллер, в тот злополучный день Парнок возвращалась со своей приятельницей И. С. Юкельсон от ее отца, которого они навещали<sup>3</sup>. Подробности крушения неизвестны. Очевидно, о нем в конце мая А. Герцык расспрашивает сестру, находившуюся в то время в Москве: «Ты пишешь о С<офье> Я<ковлевне>, но я не поняла, куда она ехала, когда было крушение (Господи! какой ужас!) — у нас ли она? и если да, отчего ты так мало о ней пишешь. Я боюсь, что пропало какое-нибудь твое письмо»<sup>4</sup>. Судя по всему, об этом же случае Л. В. Горнунг в 1932 году записал в дневнике: «Сегодня в первый раз С. Парнок рассказала мне, как в 1921 году<sup>5</sup> она попала в железнодорожное крушение. Перед отходом поезда она попросила сидевшего против нее мужчину поменяться с ней местами, чтобы ей ехать лицом вперед. Во время крушения этот человек погиб. Это обстоятельство ее очень мучило, и она не любила вспоминать о нем»<sup>6</sup>. Последствия травматического невроза, судя по всему, еще долго давали о себе знать. В начале следующего года, застигнутая новой бедой, Парнок признавалась в одном из писем к Е. Герцык: «И правда, после моей болезни,

<sup>1</sup> Запись из дневника Л. В. Горнунга от 3.04.1924 г. (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>2</sup> См.: *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 770.

<sup>3</sup> См. об этом письмо С. В. Поляковой к Л. В. Горнунгу от 19.03.1974 г. (РО ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. Ед. хр. 159).

<sup>4</sup> Из письма А. К. Герцык к Е. К. Герцык от 28.05.1924 г. (цит. по: *Сестры Герцык. Письма.* М., 2002. С. 342).

<sup>5</sup> Год в записи Л. В. Горнунга, по-видимому, указан ошибочно.

<sup>6</sup> *Горнунг Л.* Из хроники одной дружбы. С. 92.



после этого крушения, у меня уже не хватало сил ни на что! Знаешь, когда в часах соскочит какая-то пружинка, их можно потом заводить без конца, а они все-таки не идут, — вот так и со мною: перекрутилась какая-то пружинка»<sup>1</sup>.

Душевный кризис усугублялся хроническим безденежьем, изнурительной службой и мучившим Парнок всю жизнь ощущением ненужности того, что она делает. «Денежное положение в Москве теперь трагическое, — читаем в одном из писем Парнок в Крым, — люди, которые прежде жили тем, что продавали свои вещи, лишены этого последнего ресурса; денег ни у кого нет, вещи совершенно обесценены. В учреждениях непрерывное сокращение штатов и снижение жалованья»<sup>2</sup>. Возможностей печататься становилось все меньше. Статья о Пастернаке оказалась последней публикацией Парнок в жанре литературной критики. О том, чтобы зарабатывать на жизнь поэтическим трудом, не могло быть и речи. «Софья Яковл(евна) нигде не печатается, денег нет, Госиздат не платит, Мосполиграф тоже, тоска»<sup>3</sup>, — сообщает С. Федорченко в октябре 1924 года Волошину. Чтобы обеспечить себе хотя бы минимальный заработок, Парнок обращается к литературным переводам. Отчасти в этом ей помогает Л. Гуревич, активно занимавшаяся в те годы переводческой деятельностью.

В ноябре 1924 года Парнок становится членом издательского кооператива, организованного при литературном кружке «Никитинские субботники», и получает заказ на перевод романа французского писателя Жана Жироду. Договор был заключен 12 декабря. Предполагалось, что в течение месяца Парнок удастся закончить эту работу. Однако рукопись была сдана в издательство лишь в последних числах мая. Жизненные обстоятельства на несколько месяцев лишили Парнок возможности работать: в начале января внезапно заболела нервным расстройством Л. Эрарская.

Об этом исключительно трудном периоде в жизни Парнок повествуют ее письма к Е. Герцкык 1925 года. Исполненные боли и любви, они являют собой пример той необычайной самоотдачи, меры того

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцкык от 16.01.1925 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 251).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Из письма С. Федорченко к М. Волошину от 5.10.1924 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1219).

соучастия и сострадания каждой горести рядом, которые отмечали в Парнок современники. «Пишу Вам с большим трудом. Вот уже неделя, как меня постигло великое горе, — сообщает Парнок в Крым, — заболела психически моя Машенька<sup>1</sup>, наша Людмилушка. <...> Болезнь проявилась в крайней *подозрительности* ко всем самым близким ей людям; во всех нас она видела злейших врагов, даже во мне <...>. Говорила, что мы все *гнушаемся* ею, и от крайней враждебности переходила к крайнему раскаянию, припоминала все свои проступки, перед *всеми извинялась*, бичевала себя жестоко. Никогда в жизни я не видела такой муки душевной»<sup>2</sup>. Далее в письме следует подробный, хотя и несколько сбивчивый рассказ о событиях тех дней, перемежающийся мучительными упреками в свой адрес: «Вечно, вечно я корю себя, хотя знаю, что не могла бы предотвратить этого несчастья, но все мне кажется, что я не достаточно была деятельной, что я недолюбила, недожалела!»<sup>3</sup> Бесконечно веря в силу мысли и слова, в силу искренней жаркой молитвы Парнок обращается к крымским друзьям: «...Всеми силами своими, всем светом вашим, который люблю, в который верю и перед которым смиряюсь, молитесь, каждый день молитесь и думайте о Машеньке! Напишите Аде, попросите и ее помочь Машеньке. Не надо только, чтобы она рассказывала о ее болезни чужим людям. <...> Макс напишите: он истинный друг и он сильный. <...> Я хочу, чтобы Макс прочел это письмо, чтобы он почувствовал все это *через меня*. Я люблю его и верю ему»<sup>4</sup>.

Насколько можно судить по письмам, мысли и чувства Парнок в эти зимние месяцы целиком поглощены заботой об Эрарской. «Для меня с того дня, как заболела Машенька, — признается Парнок в письме, — кончилась вся жизнь. Я живу, действую, говорю с людьми только постольку, поскольку это касается Машеньки. Состояние у меня крайне напряженное; так все во мне натянуто, что думаю — достаточно какого-нибудь толчка, испуга, чтобы я окончательно свихнулась. Работать совершенно не могу. Глушу себя бромом с кодеином.

---

<sup>1</sup> Домашнее имя Л. В. Эрарской.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 16.01.1925 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 251).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

Были у меня очень страшные мысли и в связи с этим ночные кошмары...»<sup>1</sup>

Болезнь Эрарской поставила Парнок на грань психического срыва. В феврале 1925 года Цубербиллер писала Е. Герцк: «Что касается Сони, то ее состояние очень тревожит меня: заболевание Люд<милы> Влад<имировны>, по ее собственным словам, явилось величайшим горем в ее жизни, и никакое улучшение не успокаивает ее, она находится все время в исключительно напряженном и тревожном состоянии. Она ищет для Милочки какого-нибудь исхода, хочет получше устроить ее дальнейшую жизнь и чувствует себя во многих отношениях совершенно бессильной: для ее деятельной любви это страшно тяжело. А главное горе в том, что Соня растрчивает все силы, уже растратила их и нигде не черпает новых сил. Ее личная жизнь складывается исключительно трудно, но она сейчас ничего не хочет делать для себя, не может думать о себе, считается исключительно с другими, а с нею никто не считается, хотя она в этом нуждается не меньше, чем Милочка»<sup>2</sup>.

К концу лета здоровье Эрарской улучшилось. Ее психическое состояние не вызывало больше опасений. Но судьба готовила Парнок новые испытания: в августе она получает известие о смерти в Судаче Аделаиды Герцк. «Ни о чем житейском не пишется и не думается» в эти последние месяцы 1925 года. За окном тихо падает снег. «Когда Бог пошлет и мне отдых...»...

\* \* \*

Стихи Парнок этого времени (1923–1924) немногочисленны, всего около десятка текстов. И все они свидетельствуют о глубокой депрессии, опустошенности и разочарованности автора: «Я ль не молилась, — отчего ж // Такая тьма меня постигла, // И сердце, как пугливый еж, // Навстречу всем топорщит иглы?» (150). Своему состоянию Парнок находит эквивалент в поэзии Тютчева. Строка «Пройдет ли обморок духовный?»<sup>3</sup>, которую поэтесса вспоминает в письме к Е. Герцк<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцк от 5.02.1925 г. (De visu. С. 17).

<sup>2</sup> Из письма О. Н. Цубербиллер к Е. К. Герцк от 9.02.1925 г. (De visu. С. 45).

<sup>3</sup> См. письмо к Е. К. Герцк от 26.01.1923 г. (De visu. С. 14).

претворяется в одном из стихотворений этого периода в «страшный обморок души», сквозь который не проникает даже музыка. «Навсегда пересозданное небо» «Лозы» оказывается иллюзорным и недостижимым. Исчезает как будто найденная мера истинности, рушатся незыблемые духовные опоры, и реальная действительность предстает в мрачных апокалиптических тонах.

Стихотворение Парнок «Ни до кого никому никогда...», опубликованное во втором номере «Русского современника» за 1924 год, рисует картину страшного, слепого и жестокого мира, где, по словам поэта, «Ни до кого никому никогда // Не было, нет и не будет дела» (148). Земная жизнь с ее все убыстряющимся темпом, заданностью движения и тупой механической силой видится автору в образе несущегося на всех парах поезда. Традиционный для своего времени символ прогресса, революции и грядущей коммуны обретает в стихотворении черты библейского огнедышащего Зверя, чье появление предвещает конец истории. Но громяющий ад является в данном случае не только синонимом конкретного социального зла, характерного для советской действительности. Эсхатологические мотивы выводят этот образ на религиозно-философский уровень, позволяющий, как на мгновенном фотографическом снимке, увидеть в нескольких скупых штрихах картину рассыпающегося мироздания, где «в такт сердцебиению мира» под мертвым «оледелелым» небом летит «железной скороговоркой» поезд человеческой жизни. Характерная расстановка акцентов, мрачный колорит и предельная жесткость образов в передаче трагических коллизий современности сближает данное стихотворение с так называемой социальной лирикой Парнок второй половины 1920-х годов. Очевидные параллели между разновременными текстами позволяют говорить о том, что критический взгляд Парнок на «жестокий век» воителей, по-видимому, сложился в основных своих чертах уже в начале 1920-х годов и именно здесь следует искать первые признаки «разминовений» поэта с постреволюционной эпохой.

Последовательное духовное восхождение, испепеляющее сердечный жар и шаг за шагом все дальше уводящее дух от соблазнов земли, неизбежно должно было вызвать в творце вопрос о законности его творчества. Стихотворение Парнок 1923 года, посвященное Е. Герцык, — своеобразная эпитафия собственному поэтическому призванию: «На полуслове — песнь, на полувзмахе — кисть // Вдруг остано-

вишь ты, затем что их — не надо... // Прощай, прощай и ты, прекрасная корысть, // Ты, духа предпоследняя услада!» (161). Страстное желание духовного преобразования в конечном итоге поставило Парнок перед необходимостью отказа от последнего искуса поэта — искуса словом. Это о нем писала М. Цветаева в статье «Искусство при свете совести»: «Искусство — искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли...»<sup>1</sup> Попытка преодолеть «прекрасную корысть» творческого духа, оборвать «земную привязь» и раствориться в духовных сферах бытия угадывается сквозь строки стихов Парнок 1923–1924 годов. Марина Цветаева, приводя в «Искусстве при свете совести» отрывок из стихотворения Ф. Тютчева «Она сидела на полу...»: «Брала истлевшие листы // И странно так на них глядела, // Как души смотрят иногда // На ими брошенное тело», — далее замечала: «Так я когда-нибудь буду, нет, так я уже, порой, гляжу на свои стихи...»<sup>2</sup> Очевидно, нечто подобное испытывала и София Парнок в период наивысшего духовного подъема, которым для нее был ознаменован 1922 год.

Трагическое противоречие между стремлением к абсолютному торжеству духа, своего рода — душевному «развоплощению» — и призванием поэта, требующим в первую очередь работы души, стало, на наш взгляд, причиной кризиса, сменившего творческий взлет «Лозы». На это противоречие в природе поэтического дара указывала в своей статье и Цветаева: «Поэт! поэт! Самый одушевленный и как часто — может быть именно одушевленностью своей — самый неодухотворенный предмет!»<sup>3</sup>

Разрешение внутреннего конфликта, возникшего на определенном этапе духовного роста, происходило у Парнок, как это можно заметить, в рамках русской религиозной традиции: «Кто разлюбляет плоть, хладеет к воплощенью» (161). Борьба с собственной «расплавленной тьмой», со «знойным пленом» жаркой столетней крови приводит поэта к убеждению: «Священно не страстное ложе, // Но хлеб, преломляемый гостем // За трапезой в дружеский час» (145). Но победа над «треклятой страстью» заключает в себе одновременно и приговор

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 362.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 361.

творчеству: «Уже не вылепишь ни льва, ни голубка, // Не станет мрамором, что наплывает тенью» (161).

Добровольный отказ от творчества, принесение своего божественного дара в жертву восходящему духу вызвали в конечном итоге поэтический кризис и душевную депрессию:

Жизнь моя! Ломоть мой пресный,  
Бесчудесный подвиг мой!  
Вот я — с телом бестелесным,  
С Музою глухонемой...

Стоило ли столько зерен  
Огненных перемолоть,  
Чтобы так убого-черен  
Стал насущный мой ломоть?

Господи! Какое счастье  
Душу загубить свою,  
Променять вино причастья  
На Кастальскую струю! (149)

Итог двухлетней мучительной борьбы поэта с самим собой оказался, увы, неутешительным. Два священных огня, составлявших сердцевину творческой личности Парнок, были погашены. «В душе, как в потухшем кратере», стало пусто, темно, мертво. Но разве так виделось поэту духовное восхождение? Огненные зерна любви и вдохновения оказались слишком высокой платой за те духовно-религиозные ростки, которые всходили на выжженной ниве «Лозы».

Между творчеством и аскетизмом, дерзновением и послушанием, песенным даром и вечным спасением Парнок, несмотря на свою глубокую внутреннюю религиозность, выбирает все же священную одержимость словом. Сама ситуация выбора в данном случае говорит о том, что Парнок отчетливо воспринимала свой лирический дар как нечто прямо противоположное традиционным формам религиозного делания. Как и Марина Цветаева, она, судя по всему, знала, какому Богу служит в своих стихах. «Дивный ужас» мирового оркестра, в который вслушивалась поэтесса, не укладывался в рамки ортодоксальной христианской морали. Свой творческий дар Парнок ощущала подземным

вулканическим огнем первых дней творения, лежащих за гранью добра и зла: «Ни святости, ни греха! // Во мне, как во всем, дыханье, // Подземное колыханье // Вскипающего стиха» (11).

Надо отметить, что, в отличие от многих своих современников, Парнок довольно редко обращалась в стихах к философским и духовно-религиозным темам, хотя и была всерьез затронута вопросами веры. В лирике поэтессы мы не найдем ни традиционных «Молитв», ни «Благих вестей», ни прямых обращений к «Нескорбному Учителю». Если Парнок и разрабатывает в поэзии библейские сюжеты, то по преимуществу ветхозаветные. Таковы ее стихи «В те дни младенческим напевом...», «Агарь», «Каин». Гораздо явственнее, чем библейский контекст, в лирике поэтессы выражена античная тема. Возможно, это объясняется особым, «жарким» характером Музы Парнок, с трудом поддающимся религиозному укрощению. Кажется, сама поэтесса хорошо осознавала эту особенность своего поэтического дара. В одном из стихотворений 1926 года, написанном в православное Благовещенье, она явно различает две стороны своей души: «И вот сегодня я иду // У Музы не на поводу, — // Друг друга отпустили мы» (167).

И даже в момент, казалось бы, наибольшего напряжения духовных сил Парнок не пытается соединить в себе творческий порыв с порывом религиозным. Скорее наоборот, «вино причастья» и «Кастальская струя» сталкиваются в поэте как два взаимоисключающих начала. Об этой внутренней дилемме, неизбежно встающей однажды перед творцом, очень точно сказала Цветаева: «...если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать дело добра, поступай в Армию Спасения или еще куда-нибудь — и брось стихи. Если же песенный твой дар неистребим, не лъсти себя надеждой, что — служишь, даже по завершении Ста Пятидесяти Миллионов. Это только твой песенный дар тебе послужил, завтра ты ему послужишь, то есть будешь отброшен им за тридевять земель или небес от поставленной цели»<sup>1</sup>.

И в самом деле, «песенный дар» отбрасывает Парнок за тридевять земель и тридевять небес, от крестильной православной купели — к древнему языческому ключу, источнику вдохновения и священных пророчеств. Опять, как в крымский, период греческий миф служит

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 374.

поэтессе для выражения тех тайных основ бытия, которые питают ее творческое сознание. Источником поэтического дара в стихотворении «Жизнь моя! Ломоть мой пресный...» Парнок называет кастальский ключ, который славился в древности как прорицалище Аполлона. Согласно античной мифологии, жрицы Аполлона в этом ручье мыли волосы, обретая с его помощью священный дар прорицания и ясновидения. Таким образом, отождествляя поэтическое вдохновение с «кастальской струей», Парнок максимально сближает творческий процесс с состоянием вещего наваждения, в котором творец оказывается «Спящим», а его одержимость — держимостью в чьих-то руках. «И слепо и вещь — повинуюсь только руке (которая — сама — чему?) — так поэт открывает замок»<sup>1</sup>. Образ творца, охваченного темной стихийной силой, по всей видимости, должен был стать центральной фигурой неоконченной поэмы Парнок «Дирижер» (135), отрывок из которой вошел в сборник «Музыка» (1926 год).

Опубликованный отрывок скорее всего относится к 1924 году, поскольку известно, что поэтесса выступала с ним в декабре этого года на одном из вечеров в салоне Никитиной<sup>2</sup>. Судя по реакции присутствовавших на чтении, «Дирижер» был принят благосклонно. Говорили о «приятной гармоничности между содержанием и формой», отмечали особую музыкальность стиха, серьезность замысла<sup>3</sup>. Привлек внимание публики и образ самого дирижера. Одна из слушательниц (К. Н. Лаврова) как будто вскользь заметила: «Это не просто дирижер оркестра, а усложненный дирижер»<sup>4</sup>. В «усложненном дирижере», как водится, каждый увидел что-то свое, в меру собственного разумения. Но кажется, именно Лавровой на этот раз удалось если не совпасть «с внутренним судом вещи над собою»<sup>5</sup>, то, во всяком случае, многое услышать и о многом догадаться: «Кончилось совсем неожиданно. Ожидаешь, что это развернется в большую вещь. Осталось впечатление неудовлетворения. Требуется продолжение. Очень хороша вторая часть

---

<sup>1</sup> Там же. С. 365.

<sup>2</sup> Протокол «Никитинских субботников» от 20.12.1924 г. (ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 167).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 280.



поэмы»<sup>1</sup>. В большую вещь текст о дирижере так никогда и не был развернут. Но при публикации Парнок сохранила в названии: «отрывок из поэмы», очевидно, сообразуясь с внутренними законами самой вещи.

В «Дирижере», как справедливо отмечала С. В. Полякова, Парнок разрабатывает «фольклорный сюжет о чародее, который не может совладать с расколдованными или созданными им существами»<sup>2</sup>. Однако трудно согласиться с мнением исследовательницы о том, что поэма является прямой аллюзией на современность. Разбирая стихотворение, Полякова, в частности, пишет: «Не исключено, что поэма была задумана и воспринималась ее первыми читателями как иносказание, и за образами фольклорной фантазмагии виделись совсем иные вещи: образ художника, тщетно стремящегося загнать в прежнюю темницу освобожденные было им звуки, в 20-е годы, когда люди во всем искали аллюзий и иносказаний, легко мог быть понят как символ духовной несвободы. Ведь поэма — рассказ о том, как творческая личность на миг свободно проявила себя, но, напуганная собственной дерзостью („надо лбом его дыбом встают волоса“), спешит вновь приневолить к молчанию голоса, которые выпустила на свободу»<sup>3</sup>. Подобный подход, на наш взгляд, во многом обедняет внутреннее содержание поэмы, сводя затронутые в ней проблемы к социальным вопросам современности. Между тем это одно из интереснейших религиозно-философских стихотворений Парнок, где в поэтической форме поставлен вопрос об ответственности творца за им созданное, о страшных внеморальных силах, стоящих порой за творческим актом, о разрушительной свободе выпущенного на волю хаоса. Поэтические размышления Парнок перекликаются здесь с более поздней работой Марины Цветаевой «Искусство при свете совести», где эти же проблемы были блестяще разработаны в форме литературного эссе.

Образ дирижера в стихотворении отнюдь не «символ духовной несвободы» в современной автору действительности 1920-х годов. Не внешней социальной силой принужден чародей к молчанию и напуган не «собственной дерзостью». «Надо лбом его дыбом встают волоса» от

---

<sup>1</sup> Протокол «Никитинских субботников» от 20.12.1924 г.

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 95.

<sup>3</sup> Там же.

ужаса перед им же расколдованным хаосом. Дирижер не в силах совладать с разбуженной им «звуковой нечистью». Она больше ему не подчиняется. Творческой волей нарушена прежняя гармония, «и мир переполнился тьмою. // В котлах закипела смола» (135). Дирижер, приказавший «музыке быть», «не может ко сну приневолить опять // Им самим расколдованный голос!» Сознание содеянного и невозможность что-либо изменить приводят чародея в состояние оцепенения, практически — сумасшествия.

Дирижер, однажды взмахнувший своей дирижерской палочкой, оказывается в финале во власти силы, куда более могущественной, чем он сам. Его рукой играют стихии, жаждущие воплощения, пробуждения, действия. Он — только проводник, слуга, ключ, отпирающий страшную дверь в иное пространство. И здесь в понимании природы творческого процесса Парнок сближается с Мариной Цветаевой, сравнивавшей творчество с состоянием наваждения: «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть. <...> Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля»<sup>1</sup>. «Громоклокочущая тьма», разбуженная дирижером-чародеем, сродни тому «чудовищному и блистательному Аду», о котором в одной из статей 1910 года писал А. Блок: «...именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, — тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет»<sup>2</sup>. Такова участь дирижера в поэме. Его не спасает даже «серебряный луч», спускающийся «рупором прямо к оркестру» из «надземной дали», подобно блоковскому золотому мечу. Парнок оставляет героя своей поэмы один на один с охватившим его ужасом: «И к залу лицо обращает он, // И глядит недвижно и дико, — // И темно-пустынный зал озарен // Лишь бледностью бледного лица».

Образ дирижера из отрывка 1924 года, вне всяких сомнений,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 366.

<sup>2</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 149.

восходит к тому же ассоциативному ряду, что и чародей-гипнотизер, словесный маг и волшебник литературно-критических опытов поэтессы 1910-х годов. Но в отличие от своих более ранних «собратьев», он больше не собственник и не самодержец в творческом процессе. Не он, а *его* кто-то или что-то держит теперь в своих руках. Вера в абсолютную подконтрольность творческого процесса гениальной воле творца уступила место тайному знанию стихийных сил, стоящих на страже поэтического вдохновения. Мир за гранью реальности оказался сложнее представлений о нем, и прежние назидательные разговоры о том, что «дóлжно» и чего «не дóлжно» воплощать в слове, так занимавшие Полянина-Парнок в начале 1910-х годов, вероятно, теперь казались автору «Лозы» и «Дирижера» чем-то вроде школьных прописей.

Отрывок из поэмы «Дирижер» имеет трехчастную структуру, и если первая и третья части посвящены теме музыки и объединены фигурой дирижера, то центральная часть имеет свой автономный сюжет, связь которого с общим содержанием поэмы раскрывается в ассоциативном ряде. Музыка, «молнии огненный ком», ударяет в память внезапным озарением: «И в громе гремят слова: // Микель Анжело!.. Егова!..» «В урагане органа» душа перелетает моря и оказывается «под потолком Ватикана». В изображении Иеговы на известной фреске Микеланджело автор узнает тот суровый и грозный образ Бога, который возникает в сознании под воздействием музыки: «Вот он, холодный и ярый, // Воли Господней пожар: // Чиркает пальцем по шару, — // И кубарем кружится шар». Визуальный ряд стихотворения в данном случае непосредственно восходит к фреске Микеланджело. Однако кубарем кружащийся шар и Бог, провоцирующий это кружение, вызывают в памяти другое стихотворение Парнок, где описана схожая ситуация. Только в нем юлу, «жуткую вертушку» пускает не Бог, а черт: «Чуть забрезжится заря, // Черт пускает кубаря» (98). Бессмысленное вечное кружение «шалой жужжалки» вдруг находит неожиданную параллель в кружении земли под Божьим перстом. Обыденность словесной формулы («чиркать пальцем») сближает два действия по сути. Пафос происходящего сведен стилистически на нет, основы мироустройства предстают почти фарсовым действием. Смысл мироздания оказывается не чем иным, как пустым, бессмысленным и бесконечным вращением, земля же — простой игрушкой, детской юлой в руках Бога или черта.

Подобно дирижеру-чародею, Бог — обладатель своего хора и оркестра. Движением Его руки, словно дирижерской палочкой, по окончании всех времен должна прерваться какофония «отчаявшихся голосов», «птичьего свиста» и «визга псов»: «Пока предсмертной хрипоты // Оркестра твоего и хора // Перстом не остановишь ты, // Прообраз грозный дирижера». В заключительной части стихотворения дирижер пытается осуществить то, что Богу еще только предстоит сделать на Страшном суде. И может быть, не случайно в финале лицо чародея-музыканта превращается в «бледный лик», напоминающий иконные лики. Как знать, не окажется ли и «прообраз грозный дирижера» в конце последнего акта человеческой трагедии в положении чародея-музыканта, так и не сумевшего совладать со своим творением? Может, Он и теперь уже не в силах справиться с разбуженным им когда-то хаосом? Может, и над Его головой «дыбом встают волоса»?

Все происходящее в поэме настолько реально, осязаемо и зримо, что мысль о разработке фольклорного сюжета как-то сама собой отходит на задний план вместе с рассуждениями о творческом замысле, поэтической аллегории и цели автора. «Поэт? Спящий»<sup>1</sup>. Или — Одержимый. Как дирижер-чародей. Как сам автор, в состоянии наваждения блуждающий «под потолком Ватикана» или захваченный смертельной негой звукового хаоса, вливающегося в кровь «медвяным, медлительным хмелем». В стихотворении о дирижере звуковая природа поэзии, дар внутреннего слуха («Голоса, голоса, голоса, голоса...») сливается с образной природой сновиденных состояний, в которых зрение приобретает качественно другую фокусировку («Вижу я, как встает каждый волос...»). Нечто подобное мы наблюдали в крымских текстах Парнок, когда пространство сна становилось жизненным пространством, расширяющим душевные и творческие возможности. В период кризиса поэтесса вновь обращается к состояниям сознания, выходящим и выводящим за пределы земной реальности, дающим ни с чем не сравнимое ощущение легкости и свободы: «Только в снах, прерываемых стоном, // Чтобы не умереть во сне, // На такой певучей волне, // Над таким голубым затоном, // Всею грудью так вольно дыша, // Покачивается душа» (152). Благодаря снам, их разреженному до предела воздуху, Парнок как будто начинает постепенно отходить от

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 355.

страшного душевного «обморока»: «Я не умерла еще, // Я еще вздохну, // Дай мне только вслушаться // В эту тишину» (153). С осени 1925 года в творчестве поэтессы наступает новый период, открывающий новые грани души и поэтического дара.

\* \* \*

Творческий и душевный кризис 1922–1924 годов закончился победой Поэта над Столпником, творчества над аскетизмом, песенного дара над вечным спасением. После мучительной внутренней борьбы, сомнений, мрака и пустоты Парнок в полном разуме и твердой памяти обращается к Богу со словами почти кощунственными с точки зрения ортодоксального христианства: «Господи! Какое счастье // Душу загубить свою...» (149). И в этих словах звучит тот же голос Знающего дело рук своих, что и в словах Марины Цветаевой: «Быть человеком важнее, потому что нужнее. <...> За исключением дармоедов во всех их разновидностях — все важнее нас. И зная это, в полном разуме и твердой памяти расписавшись в этом, в не менее полном и не менее твердой утверждаю, что ни на какое другое дело своего не променяла бы»<sup>1</sup>.

Особое значение в контексте размышлений Парнок 1920-х годов о поэте и поэзии приобретает ее статья 1924 года «Б. Пастернак и другие». После «Светового ливня» Марины Цветаевой, кажется, почти не стоит труда перебирать пожелтевшие страницы русской периодики начала 1920-х годов в поисках «приметливых» и зорких слов о поэзии Бориса Пастернака, хотя бы отчасти сопоставимых по масштабу с цветаевскими. И все же в многоголосице хвалы и хулы в адрес одного из ведущих поэтов своего времени статья Софии Парнок определенно выделяется из общего, не слишком внятного речитатива современников. Ей свойственно то «лица не общее выражение», по которому безошибочно узнается большой и самобытный талант. Терпкий привкус острых и точных определений, данных в статье творчеству поэта-современника, накрепко въедается в память, оставляя ощущение подлинности и цельности созданного образа.

Сегодня, по прошествии многих лет, очевидно: статья Парнок — одна из лучших статей своего времени о Пастернаке. Но примечатель-

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 374.

но, что и среди современников, в пылу литературных страстей и общественных битв, она не прошла незамеченной. Об этом свидетельствуют, в частности, более поздние упоминания. Так, в 1930 году, давая обзор литературной критики 20-х годов о Б. Пастернаке, В. Красильников называет пять наиболее запомнившихся в этой связи имен: Я. Черняка, Н. Асеева, В. Брюсова, С. Парнок и М. Цветаевой. Впрочем, о двух последних автор отзывается с откровенной иронией: «...на протяжении 5 страниц „О Пастернаке и о других вообще“ (явно по рецепту фамусовских москвичей „придраться к тому, к сему, а чаще ни к чему“) поговорила Софья Парнок <...>, дифирамб своей критической прозорливости и поэту „набросала“ Марина Цветаева»<sup>1</sup>. Но, несмотря на явную идеологическую окрашенность данного высказывания, подборка имен сама по себе уже дает определенное представление о том, что было в те годы на слуху у читающей и пишущей публики.

Появившаяся в первом номере журнала «Русский современник» за 1924 год, статья Парнок о Пастернаке стала не только фактом литературы и эстетики, но в большой степени актом гражданского самоопределения автора в наступающей новой культурно-исторической ситуации. Не случайно в ряде исследований по русской литературе XX века 1922 год осмысляется как последний «вольный» год, символически завершивший собой эпоху Серебряного века. И если, по воспоминаниям современников, «в 22 году еще казалось, что возможны литературные объединения и какая-то литературная жизнь»<sup>2</sup>, то уже в 1923 году многие ощутили на себе «железные тиски» нового века. Практически перестали печатать Ахматову. Был снят с литературных счетов Мандельштам. Надвигалась эпоха непосредственного партийного и государственного контроля в искусстве. Как писала в своих воспоминаниях Н. Мандельштам, зимой 1923–1924 годов «появилось выражение „литературный фронт“ и кто-то уже стоял „на посту“. <...> Мы впервые узнали вкус не добровольной, а настоящей изоляции: ни один современник не заглянул к нам на Якиманку. Все были заняты настоящими делами, <...> шла борьба за то, кому управлять литературой. Одни дрались за власть, другие пристраивались к дерущимся в качестве подхалимов. Леф еще верил в победу, усачи и попутчики занимали

---

<sup>1</sup> Красильников В. За и против. М., 1930. С. 149.

<sup>2</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. Вторая книга. Париж, 1983. С. 141.

стойкие позиции, а мальчишка Авербах, будущий победитель, сидел пока в маленькой редакции на Никитском бульваре на подступах к Дому Герцена»<sup>1</sup>.

Кратковременный период 1923–1925 годов, ставший «решающим моментом выбора и необходимости самоопределения русского писателя»<sup>2</sup>, выдвинул в литературной критике на первый план дискуссию о характере современной литературы и путях ее дальнейшего развития. Вопрос о соответствии художественного произведения требованиям новой эпохи становится в это время, по существу, вопросом литературного выживания или изоляции. В этой связи на страницах газет и журналов развернулась острейшая полемика о «сегодняшнем» и «вчерашнем» дне русской культуры. Журнал «Русский современник», воспринимавшийся многими представителями интеллигенции как последнее «вольное» литературное издание, принял в этой полемике активное участие. Достаточно назвать такие статьи, как «В ожидании литературы» Б. Эйхенбаума<sup>3</sup>, «О сегодняшнем и о современном» Е. Замятина<sup>4</sup>, «Литературное сегодня»<sup>5</sup> и «Промежуток»<sup>6</sup> Ю. Тынянова, в которых отстаивались общечеловеческие ценности искусства и высокие художественные критерии в подходе к литературному произведению.

Позиция «Русского современника» шла вразрез с пропагандируемым на уровне государства вульгарно-социологическим подходом к искусству и потому получила резкую отповедь со стороны официальной советской критики. Журнал обвиняли в консерватизме, мистицизме, враждебности по отношению к нарождающейся советской литературе. В частности, газета «Известия» опубликовала статью Н. Смирнова «Литература и жизнь», где «Русский современник» был охарактеризован как «свидетельство культурного „самоопределения“ интеллигенции, идеологически враждебной советскому строю»<sup>7</sup>. Новому жур-

---

<sup>1</sup> Мандельштам Н. С. 229.

<sup>2</sup> Ратгауз М. Страх и Муза // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 86.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. В ожидании литературы // Русский современник. 1924. № 1.

<sup>4</sup> Замятин Е. О сегодняшнем и о современном // Русский современник. 1924. № 2.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1.

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Промежуток // Русский современник. 1924. № 4.

<sup>7</sup> Смирнов Н. Литература и жизнь // Известия. 1924. 17 авг. № 186.

налу инкриминировалась попытка реставрации старого мирозерцания, предпочитающего злободневности и революционному «сегодня» «карманное запыленное зеркало вечности». В качестве программной статьи, которая «в своих выводах наиболее цельно отражает литературные взгляды „Русского Современника“»<sup>1</sup>, была названа статья Софии Парнок «Б. Пастернак и другие». Подобная оценка, уже сама по себе, говорит о многом.

Как справедливо отмечал М. Ратгауз, центральную коллизию статьи о Пастернаке определяет традиционалистская ориентация Парнок «на приоритет „основной линии движения русской поэзии“, обозначаемой именем Пушкина, перед „сиюминутностью“ литературной борьбы»<sup>2</sup>. Творчество поэта-современника Парнок рассматривает в контексте полемики начала 1920-х годов о судьбах русской литературы, ее сегодняшнем и завтрашнем дне. Совершающаяся в искусстве подмена эстетических ценностей ценностями узкоутилитарными представлялась критику, воспитанному в русле классической традиции русской культуры, одним из тревожных симптомов нового времени: «Теперь в литературных кругах вместо того, чтобы сказать о книге: „она хороша“, или „она дурна“, говорят: „она сегодняшняя“ или „она вчерашняя“, и без пояснений понимают друг друга. <...> Но что означает „сегодня“ на языке людей искусства?»<sup>3</sup> Для Парнок, как и для Е. Замятина, писавшего в том же «Русском современнике» о «ходовом аршине», каким меряют нынче искусство<sup>4</sup>, совершенно очевидно, что «сегодняшнее» и «современное» — величины разных измерений: «Многие в своей заботе быть „сегодняшними“ смешивают понятия современности и своевременности и сочиняя своевременные, т. е. уместные в данный момент стихи, полагают, что они „отражают современность“». Поэтом, который в отличие от симулирующих сердцебиение «сегодняшников», кровно связан со своим временем, в чьих стихах бьется пульс эпохи и звучат ее ритмы, оказывается для Парнок Борис Пастернак.

Само по себе обращение литературного критика к творчеству одного из ведущих отечественных поэтов начала 20-х годов представля-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ратгауз М. Страх и Муза. С. 86.

<sup>3</sup> Здесь и далее статья Парнок цитируется по: Парнок С. Сверстники. М., 1999.

<sup>4</sup> См.: Замятин Е. О сегодняшнем и о современном // Русский современник. 1924. № 2.



ется делом вполне закономерным, если не сказать тривиальным. За Пастернаком после выхода книги «Сестра моя жизнь» прочно закрепились репутация признанного мастера слова, и периодика тех лет не скупилась на рецензии и отзывы о его сборниках. Но в случае Парнок «ставка» на одного из лидеров русского авангарда кажется весьма неожиданной. Начиная с самых ранних статей, в ее литературной критике отчетливо прослеживается негативное отношение к поэтам-экспериментаторам в области языковых форм. В лице И. Северянина футуристическое направление в русской поэзии дважды на протяжении 1910-х годов получило резкую отповедь Андрея Полянина<sup>1</sup>. Дальнейшее развитие литературного процесса не внесло существенных коррективов в отношении поэтессы к авангардистской школе стиха. Парнок и в 1924 году осталась на прежних воинствующих позициях: поэты-футуристы в статье «Б. Пастернак и другие» становятся предметом едкой и нелюбезной критики: «Бульварно модничал в своей лингвистической парикмахерской Игорь Северянин, по площадному в своем блудилище модничает Маяковский». Столь явно выраженное неприятие поборников литературных новшеств объясняется ориентацией Парнок на классическую традицию стихосложения. Смелые и не всегда оправданные эксперименты в области словообразования претили эстетическому вкусу, воспитанному на лучших образцах пушкинской школы.

В годы, когда на страницах печати ведется активная борьба с пережитками буржуазного прошлого в искусстве, «классицизм» Парнок заметно укрепляется. Он становится не только свойством таланта или вкуса, но в определенном смысле — формой культурного протеста. В начале 1920-х годов Парнок — активная участница литературного объединения «Лирический круг», программным лозунгом которого был возврат к классической поэзии<sup>2</sup>.

Поэзия же грозного «века воителей», по мысли Парнок, не вписывалась в традиционное русло развития русской литературы. Новые

---

<sup>1</sup> Северные записки. 1913. № 4; 1915. № 2.

<sup>2</sup> См. программные статьи участников объединения: *Эфрос А.* Вестник у порога; *Липскеров К.* Предугазанный круг; *Соловьев С.* Бессознательная разумность и надуманная нелепость // Лирический круг. М., 1922; а также официальную реакцию на «ЛК» в кн: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1923.

разрушительные тенденции, взрывающие поэтический словарь, казались критике не просто «игрой в кубики», но «сигналом к началу дикого действия». В статье о Пастернаке деструктивные тенденции, захватившие языковую сферу, были приравнены Парнок к морально-эстетическому акту вандализма: «В нашу речь введены группы новых звуко сочетаний. <...> Я думаю, что они наследили на нашей речи, и долговечна ли эта наследь, или нет — она едка. Должно быть ей не просочиться до корней языка, но она просочилась в наше слуховое сознание. Важно не то, что может сделать над нашим языком этот чуждый звуковой элемент, важно то, что можно что-то делать над нашим языком. Эти новые звуко сочетания — не лингвистический факт, а моральный акт. Они сильны тем, что знаменуют собою новый момент в отношении к нашему языку, победу нового принципа, принципа вседозволенности». Исторический разрыв с предыдущей пушкинской эпохой, который многими ощущался как трагическая неизбежность, на рубеже 1923–1924 годов, казалось, придвинулся вплотную. Именно в это время Парнок на страницах «Русского современника» совершает отчаянную и, быть может, единственно возможную попытку: с помощью Пастернака, поэта-«разбойника», но «разбойника самых строгих правил», «слить кривую нынешней поэзии со стрелой пушкинского пути».

Отделив Пастернака от среды «современничающих» литераторов, Парнок возводит его «современность» к природным свойствам таланта: «Среди моих сверстников я не знаю организма более музыкально восприимчивого к атмосферическим давлениям, души так телесно, так физически страдающей и наслаждающейся стихиями. Его сердце, как сейсмограф, улавливает и отмечает тончайшие толчки в дыхании природы — недаром в его стихах о душной ночи, грозах, дождях, ливнях, ветрах — встречаются подлинно замечательные строфы. Как же могла не отозваться в его жилах лихорадочная динамика наших дней?» Пастернак как чистейший лирик в понимании Парнок бесспорно соприроден совершающемуся «дикому действию»: «Он думает о наших днях, счастлив ими или несчастлив ими, поет их постольку, поскольку он поет себя». В его поэзии, как пишет критик, чувствуется «пульс наших безумных, наших ужасных, наших прекрасных дней». И даже формальные недостатки его стиха оправдываются, по мысли Парнок, искренностью и «незаемностью» его поэтического дыхания: «Меня не

смущают чрезвычайная ловкость его рифмы, его зачастую беззастенчивые мелодические фокусы, не всегда оправданная взвинченность его ритмики — обрывистость, скороговорка, задыханья: я верю, что Пастернак захлебывается, не договаривает, наспех громоздит ассоциации потому, что именно так ему дышится, п. ч. ему, действительно, *некогда*, — он искренно запыхался». Из приведенной цитаты видно, насколько чужд был Парнок характер пастернаковской поэтики, насколько его «захлебывающаяся» ритмика резала слух, привыкший к иному «песенному ладу». Тем ценнее кажется нам попытка критика преодолеть чувство отторжения и проникнуть в суть рассматриваемого явления, бескорыстно заслушаться этой незнакомой и завораживающей «дивной музыки».

В своем отношении к поэту Парнок предельно честна. Она не пытается заставить себя полюбить Пастернака, но не верить ему она не может. Ее взгляд — скорее взгляд стороннего, но вдумчивого и зоркого наблюдателя, который умеет ценить каждое истинное проявление творческого духа. Чуткое ухо поэта безошибочно уловило своеобразие мелодики пастернаковского стиха. И нет ничего удивительного, что здесь Парнок совпала с Мариной Цветаевой, писавшей о Пастернаке: «Захлебывание. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает...»<sup>1</sup> Несмотря на кажущуюся близость определений, по существу, Парнок и Цветаева говорят о разном. По-разному объясняют они исток этого «голосового» свойства. У Цветаевой Пастернак захлебывается от полноты. Ему некогда договаривать, он переполнен, он весь — сплошная «растрата». «Главная трагедия всей пастернаковской породы: невозможность растратить: приход трагически превышает расход»<sup>2</sup>, — такова цветаевская концепция. У Парнок — иная точка зрения, иной угол видения. В ее понимании Пастернак захлебывается и не договаривает, потому что он «искренно запыхался», запыхался от торопливого шага. Поэту просто «некогда», он спешит, чтобы успеть в ногу со своим временем.

Вопрос взаимодействия личности и эпохи, затронутый в статье о Пастернаке, становится для самой Парнок в условиях новой действительности вопросом сохранения творческой индивидуальности, воп-

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 233.

<sup>2</sup> Там же. С. 244.

росом самоидентификации, в широком смысле — вопросом жизни и смерти. Постреволюционное время с его напряженным ритмом и железным натиском вступает в трагическое противоречие с внутренним миром поэта. «Век бешеный», «жестокий век», век «воителей» и энтузиастов «железной скороговоркой» врывается в бытие. «Некогда, некогда, — так, // Скороговоркой железною, в такт // Сердцебиению мира!..» (148) — все быстрее и быстрее выстукивают колеса новой эпохи, создавая ощущение неумолимо приближающегося конца: «Громче греми, гроыхающий ад: // Скоро во мраке заблаговестят // Трубы прощального пира!..» (148). Это стихотворение Парнок, выдержанное в мрачных апокалиптических тонах, появилось вслед за статьей о Пастернаке в том же «Русском современнике»<sup>1</sup>. Соотнесенное с содержанием статьи оно дает представление об отношении автора к той новой действительности, которую «поет» Пастернак.

Трагическое восприятие современности и внутреннее ей противостояние определяют одну из характерных черт творчества Парнок 1920-х годов. Монотонность и бессмысленность существования в лихорадке дней становится лейтмотивом ряда стихотворений этого периода. Равнодушие, суета и спешка эпохи массового энтузиазма вызывают в Парнок острое чувство тоски и одиночества: «Забилась мы в кресло в сумерки — // Я и тоска, сам-друг. // Все мы давно бы умерли, // Да умереть недосуг» (186).

Эпоха, враждебная личности, лишаящая человека возможности думать и чувствовать, творить и быть самим собой, все теснее сжимает поэта в своем железном кольце, подчиняя общему безликому ритму: «Бежим мы, одержимые, // Не спрашивая, не скорбя, // Мимо людей — и мимо, // Мимо самих себя» (184). Шум и суета, за которыми человек перестает осознавать себя, оглушенный скрежетом и грохотом, ослепленный чередой сменяющих друг друга событий, оказываются главными определяющими новой действительности. Бешеный ритм эпохи, ее учащенное сердцебиенье слышится поэту в песне рекрутов, лихо отбивающих шаг по мостовой: «От смерти спешить некуда, // А все-таки — спешат. // „Некогда, некогда, некогда“ // Стучит ошалелый шаг» (184). Современная жизнь, напоминающая колебания маят-

---

<sup>1</sup> Русский современник. 1924. № 2.

ника, монотонно и механически повторяет изо дня в день свое движение: «...человек отчаялся // Воду в ступе толочь, // И маятник умаялся // Качаться день и ночь» (186). Бесконечная усталость вытесненного из всех жизненных пространств человека слышится в голосе Парнок тех лет: «И жаловаться некому // И не на кого пенять, // Что жить — // некогда, // И бунтовать — // некогда, // И некогда — умирать» (186).

В стихотворении 1929 года, обращенном к Вере Звягинцевой, Парнок дает лаконичную и в то же время выразительную характеристику нового поколения «воителей»: «Ты к сверстникам метнешься, — от доуки // Кто хмурит бровь, кто под шумок зевнет: // Им незачем, им некогда!.. И вот // Ты обессиленные опускаешь руки» (221). «Буйное поколенье», в погоне за современностью утратившее высокие духовные ориентиры прошлого, вызывает в поэте горечь и сожаление. К поэтам, стремящимся во что бы то ни стало соответствовать эпохе и времени, Парнок обращает свой упрек в статье «Ходасевич»: «Сплошь да рядом приходится наблюдать, как, в погоне за спасеньем, суетливая рука бросает „тяжелую лиру“ и ищет выступа, за который можно было бы уцепиться на быстроходном моторе современности»<sup>1</sup>.

Образ поэта новой формации возникает в одном из стихотворений Парнок 1928 года. Его фигура безымянной тенью появляется на мгновение из мрака, с тем чтобы тут же раствориться в толпе таких же как и он безликих прохожих, спешащих бог весть куда, бог весть зачем. В ответ на призыв лирического героя, представляющего alter ego автора, — «Но ты, кто прячешься в тени, // Но ты мне руку протяни!» — давний «собрат» по перу, прежде чем навсегда исчезнуть в ночи, бросает равнодушно: «Мне некогда», «Мне незачем» (215). И в этих двух репликах звучит приговор не только «жестокому веку», но и его певцам, теряющим свое лицо в погоне за современностью.

Себя, в отличие от Пастернака, Парнок ощущает неким анахронизмом, выпавшим из общего потока времени: «Я невпопад на сцену вышла // И чувствую, что невпопад // Какой-то стих уныло-пышный // Уста усталые твердят» (166). Как рыба, выброшенная на берег, лирическая героиня задыхается в удушающей атмосфере тлетворных испарений:

---

<sup>1</sup> Парнок С. Ходасевич // De visu. 1994. № 5–6. С. 5.

«Коленями — на жесткий подоконник // И в форточку — раскрытый, рыбий рот! // Вздохнуть... вздохнуть... // Так тянет кислород // Из серого мешка еще живой покойник» (216). Страшная новая действительность обступает поэта. В мире «непоправимых дел», где мрачное хмурое небо «давит землю грузным сводом», жизнь кажется «дикой и уродливой». Сквозь «страшный обморок души» поэт не слышит ни музыки, ни собственного голоса. Век глухих к искусству масс для Парнок — чужой век. Одиноко и неуютно чувствует она себя в наступивших днях: «От больших обид — душу знобит, // От большой тоски — песню пою. // Всякая сосна — бору своему шумит, // Ну а я кому — весть подаю?» (219). Это не ее век, не ее ритм, не ее поэтическое пространство. И если Пастернак запыхался от быстрого бега, то Парнок задыхается от невозможности бежать: «Бежим к трамваю на площади // И ловим воздух ртом, // Как загнанные лошади, // Которых бьют кнутом» (184). В стихотворении «Пролог» устами толпы Парнок выносит вердикт поэту, дерзающему противостоять бездуховности и страшной пустоте своей эпохи: «На сверстничество притязает // Ты с веком бешеным твоим, — // Но ты не этих дней ровесник: // Другие дни — другие песни» (215).

Эпоха вытесняет поэта в «шестнадцатилетний рай» его собственного универсума, в котором «на большом привольи», вопреки ужасам действительности, живет душа. Вопрос современности и своевременности в пространствах, где «нет тяготенья земли», перестает существовать вместе с чувством времени: «Отлетело для нас время, // Наступают для нас времена» (196). Издали, с отрешенностью уходящего, смотрит поэт на «младую поросль». Отныне его тешит иная игра, ему слышатся иные песни: «Играй, Адель! Не знай печали, // Играй, Адель, — ты видишь сны, // Какими грезил в начале // Своей младенческой весны» (199). В голосе Парнок появляется то «благородное ослабление звука», которое она ранее отмечала в стихах Сологуба и которое, по ее определению, «обуславливается отдаленностью говорящего. — В застывающих далях высоты проходит животворящее течение вдохновения»<sup>1</sup>. Все дальше уходит поэт, все отдаленнее, все тише звучит его голос сквозь шум и грохот нового времени.

«Кровная связь» с сегодняшним днем, которую Парнок констати-

---

<sup>1</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1. С. 160.

рует в творчестве Пастернака, отнюдь не является для нее признаком истинной поэзии. «Пастернак подлинно современен нашим дням и это хорошо. Но не этим хорош Пастернак. Пастернак хорош не тем, что его отделяет от среды современничающих литераторов, а тем, что приближает его к семье наших вечных современников». Понятие современности в конечном итоге Парнок переводит в разряд вневременных категорий. «Вечными современниками» она называет цвет русской поэзии, объединенный сознанием высокой пушкинской традиции. И в этом ряду имя Анны Ахматовой, стоящей особняком среди литераторов «сегодняшнего дня», для Парнок звучит гораздо более законно, нежели имя Пастернака: «Ну а что если вдруг такая одинокая, такая „несегодняшняя“ Ахматова окажется современницей тем, кто придут завтра и послезавтра?», — задается вопросом Парнок, подводя итог «современничающему» поколению.

Язык, стиль, ритмика — все те проблемы, от обсуждения которых Парнок практически отказалась в своей литературной критике начала 1920-х годов, в статье «Б. Пастернак и другие» составляют предмет критического анализа. Изменения в поэтическом словаре Парнок трактует на этот раз как симптомы творческого роста автора: «Разве не удивительно, что в стихах „Темы“, не припадочно-порывистых, а мужественно-стремительных, Пастернак точно забывает свой истерический словарь. Словесный материал его разительно суровеет, мужает, облагораживается». Вопросы внутреннего порядка: содержательности стиха и состоятельности души Парнок подчеркнуто обходит стороной. Пастернак для нее определенно *гужой* поэт, а чужая душа, как известно, — потемки. В этом смысле статья о Пастернаке дает пример дистанцированного подхода к предмету исследования. На своего героя Парнок смотрит словно из близкого далека, бескорыстным взглядом уходящего, обращаясь через голову сегодняшнего дня в день завтрашний и послезавтрашний: «Разочарованный будет бродить будущий исследователь материальной культуры наших дней по поэзии Пастернака. Что отберет он для своего музея? Но бескорыстное ухо поэта заслушивается этой дивной музыки».

Лирика Парнок 1920-х годов также, минуя сверстников, обращена к потомкам, к тем, кто вопреки всему будет как встарь «томиться музыкой», мечтать при луне и «безумствовать стихами»: «Для них-то, для этих правнуков, — // Для тех, с кем не встречаюсь я, // Вот эта моя

бесправная, // Бесприютная песня моя» (229). Поэт убежден: гораздо важнее быть понятым в будущем, нежели в настоящем<sup>1</sup>. Остро чувствуя собственное несоответствие новой эпохе, Парнок сравнивала свою литературную судьбу с судьбой Каролины Павловой, также не услышанной и не понятой своим веком: «Но, современницей прожив бесправной, // Нам Павлова прабабкой стала славной» (159). В преодолении современности, в способности говорить «не на век, а навеки» заключается для Парнок критерий истинной поэзии. Статью о Пастернаке поэтесса завершает предостережением, обращенным к тем, кто слишком увлечен погоней за своим временем: «Что если взяткой сегодняшнему дню откупаешься от вечности? Разве так уж не нужна вам вечность, поэты сегодняшнего дня?»

Но в отличие от многих своих сверстников, Пастернак, по мысли Парнок, «хочет и по всем видимостям может перелететь поверх барьеров, поставленных ему <...> современностью». Для критика порукой тому — рост поэта «не в сторону, не вкривь и вкось, а по прямой — вверх, т. е. к Пушкину». Верная своим литературным взглядам, в качестве решающего аргумента в пользу Пастернака, Парнок выдвигает его принципиальный поворот в сторону классической школы русского стиха: «Хорошо то, что в кривой творческого пути Пастернака уже намечается тяготение к основной линии движения русской поэзии. Не к исходной точке, не назад, а вперед, но из того же центра, но ради того же».

До Парнок подобную динамику развития поэтического дарования Пастернака отмечал в своей рецензии на сборник «Сестра моя жизнь» Я. Черняк: «Художественная критика не разойдется в оценке редких по изобразительности и музыкальности стихов, построенных непринужденно и дерзко и в то же время в сложнейшей, сознательной культурной преемственности. <...> Уже первое и поверхностное сравнение третьей книги с предыдущим сборником стихов Бориса Пастернака

---

<sup>1</sup> Двумя годами позднее В. Ходасевич в одной из своих эмигрантских статей выстроил линию развития русской поэзии также от дня вчерашнего ко дню будущему, минуя настоящее: «Но настанет день завтрашний, духовно связанный со вчерашним, а не с сегодняшним. Поэзия русская вновь осознает себя высоким проявлением человеческого духа и достойным, человеческим, не заумным и не недоумным, языком вновь заговорит о Боге, мире и человеке» (Ходасевич В. Парижский альбом IV // Ходасевич В. Собр. соч. Ann Arbor, 1983. Т. 2. С. 406–407).



(„Поверх барьеров“) тотчас же убеждает нас в том, что поэтом проделана гигантская работа отбора, очищения одних и совершенного устранения других приемов. Эта работа привела его к просветленной, а в отдельных стихах отчетной книжки к пушкинской ясности и простоте формы»<sup>1</sup>. Позднее С. Городецкий, рассуждая об отрывке из романа в стихах «Спекторский», обратил внимание на ту же пушкинскую тенденцию в творчестве Пастернака: «Своеобразным рецидивом пушкинизма в наши дни является Борис Пастернак. Как известно, понимание Пушкина было восстановлено символистами. Практическое применение пушкинской эйдологии по методам, близким раннему акмеизму, лучше всех удалось Пастернаку. Предельную воплощенность образа ему удалось увязать с едва заметной стилизацией под практицизм пушкинской речи»<sup>2</sup>.

Но если Я. Черняк уже в «Сестре моей жизни» констатировал отход Пастернака от футуризма, Парнок в качестве поворотного момента в творческой биографии поэта выделяет его четвертый стихотворный сборник<sup>3</sup>. «Темы и вариации», как кажется критику, свидетельствуют о возвращении поэта к общему и единственному истоку русской поэзии: «Да, Пастернака начинает тешить высокая игра, объединяющая все поколения русской поэзии. Благородно-напряженные прекрасные стихи его „Темы“ тому порукой. Эти стихи во всех отношениях исключительны для Пастернака. Их образный и музыкальный состав целостен и однороден, в них нет тех убийственных зияний, которые чернят даже лучшие стихи двух его первых книг». Следует отметить, что в данном случае оценка критика принципиально расходится с оценкой самого автора, отдававшего явное предпочтение своему третьему сборнику. В январе 1923 года Пастернак сообщал С. Боброву: «Вышла моя 4-я книжка. <...> Называется она „Темы и Варьяции“<sup>4</sup>. Лично я книжки

---

<sup>1</sup> Черняк Я. [рецензия] // Печать и революция. 1922. № 6. С. 303.

<sup>2</sup> Городецкий С. На стыке // Стык: первый сборник стихов Московского цеха поэтов. М., 1925. С. 17–18.

<sup>3</sup> Парнок, как и Цветаева, ошибается при подсчете поэтических сборников Пастернака: она рассматривает «Темы и вариации» в качестве его третьей книги стихов, видимо, пропустив «Близнеца в тучах».

<sup>4</sup> Письмо к С. Боброву от 09.01.1923 г. (Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий // Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996. С. 283).

не люблю, ее кажется доехало стремленье к понятности»<sup>4</sup>. Вероятно, именно это «стремленье к понятности» и было воспринято Парнок как обнадеживающий симптом пастернаковского «возмужания».

Вышедшие друг за другом два поэтических сборника Пастернака были восприняты критикой как последовательные этапы его творческого развития. На самом же деле тексты, составившие оба сборника, писались фактически одновременно. Ряд свидетельств указывает на то, что «Темы и вариации» представляют собой книгу стихов, по внутренним причинам исключенных Пастернаком из сборника «Сестра моя жизнь». Об этом же косвенно говорит и дарственная надпись, сделанная поэтом в январе 1923 года Марине Цветаевой на «Темах и вариациях»: «Несравненному поэту Марине Цветаевой, „донецкой, горючей и адской“, от поклонника ее дара, отважившегося издать эти высеvky и опилки и теперь кающегося»<sup>1</sup>.

Начав разговор о Пастернаке с утверждения его как поэта новой эпохи, Парнок в финале статьи настойчиво проводит мысль о преодолении всех и всяческих барьеров, которые ставит поэту его время. Чтобы «не бить челом веку своему, а быть челом века своего», чтобы стать по-настоящему большим поэтом, Пастернак, как следует из статьи, должен преодолеть свою «современность», сбросить ее как «тесное платье». И тогда, быть может, ему удастся встать в ряд с «вечными современниками» и принять из их рук священную тяжесть пушкинской лиры.

Знаменательно появление в конце статьи имен Цветаевой, Мандельштама и Ахматовой. Парнок верно угадал знаменитую «четверку», которая в наше время стала хрестоматийной. За творчеством этих поэтов Парнок пристально и с большим интересом следила на протяжении ряда лет. О поэзии Ахматовой она писала трижды, особенно высоко оценив творчество поэтессы 1920-х годов. Стихотворному сборнику Мандельштама «Камень» Парнок посвятила одну из своих рецензий 1916 года, где положительно охарактеризовала творческое дарование молодого поэта, увидев в нем задатки и возможности для будущего роста<sup>2</sup>. Насколько мы можем судить по статье «Б. Пастернак и другие», Парнок и позднее выделяла Мандельштама как поэта среди

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 677.

<sup>2</sup> Полянин А. [рецензия] О. Мандельштам. Камень // Северные записки. 1916. № 4–5.

своих современников, несмотря на сложные личные отношения и взаимную, с годами возросшую, неприязнь<sup>1</sup>.

О влиянии Пастернака на современную поэзию и отдельных ее представителей писали в те годы достаточно. Среди поэтов, испытывавших на себе «чары» его художественного метода, чаще других назывались имена Асеева, Тихонова, Брюсова, Эренбурга, Антокольского. Но на них Парнок не задерживает внимания. Гораздо важнее для нее здесь оказываются имена Цветаевой и Мандельштама. В общем контексте лингвистических инноваций 1920-х годов принципиальные изменения, произошедшие в языковом строе этих двух поэтов, кажутся критику отходом от живого ключа классической традиции русского стихосложения, изменой самим себе и своему высокому призванию: «Зачем это бегство? Любовники, в самый разгар любви, вырвавшиеся из благостных рук возлюбленной! Отчего, откуда это потрясающее недоверие к искусству? Как могли они, так щедро взысканные поэзией, усомниться в ней и в своем вечном начале? <...> Я слишком ценю этих поэтов, для того, чтобы заподозрить их в пустом гурманстве: Пастернак не причуда их вкуса, а страшное и, кто знает, быть может, роковое искушение». Позднее, по крайней мере в отношении Цветаевой, Парнок изменила свою точку зрения, больше доверившись собственному поэтическому слуху. Об этом свидетельствует короткая приписка к письму, адресованному Евгении Герцук в апреле 1926 года, где слышится искреннее восхищение цветаевским даром: «Недавно Пастернак прочел нам новую поэму Марины: „Поэма конца“. Разнузданность полная, но талантливо необычайно»<sup>2</sup>.

В начале 1920-х годов не только Парнок связывала «перерожде-

---

<sup>1</sup> Мандельштам, в отличие от Парнок, весьма резко отзывался о ее творчестве. В статье «Литературная Москва» в 1922 году он, в частности, писал: «Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество, как домашнее рукоделие. В то время, как приподнятость тона мужской поэзии, нестерпимая трескучая риторика, уступила место нормальному использованию голосовых средств, женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье» (*Мандельштам О. Литературная Москва // Россия. 1922. № 2. С. 23*). Сохранилось также воспоминание Анны Ахматовой об отношении Мандельштама к стихам Парнок, дошедшее до нас в передаче Ф. Г. Раневской: «Ахматова однажды мне сказала, что О. Мандельштам не ценит стихов С. Я. и что она с ним не согласна» (Письмо Ф. Г. Раневской к С. В. Поляковой от 20.08.1978 г. Архив С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Из письма С. Парнок к Е. К. Герцук от 1.04.1926 г. (De visu. 1994. № 5–6. С. 24).

ние» Цветаевой и Мандельштама с воздействием на них авангардистской поэтики, в частности — поэтики Пастернака. В отзыве на вышедшую книгу стихов Мандельштама С. Бобров, например, отмечал: «И эта новая книжка, написанная почти вся за время революции, показывает совершенно другого поэта. <...> Ему много помог Пастернак, он его как-то по-своему принял, хитро иногда его пастичирует и перефразирует»<sup>1</sup>. Влияние Пастернака усмотрел В. Ходасевич в поэме Цветаевой «Молодец»: «Мысль об освобождении материала, а может быть, даже и увлечение Пастернаком, принесли Цветаевой большую пользу: помогли ей найти, понять и усвоить те чисто звуковые и словесные задания, которые играют такую огромную роль в народной песне»<sup>2</sup>. После «Светового ливня», должно быть, и в самом деле было трудно не поддаваться соблазну сближения двух имен.

Вероятно, Парнок была знакома с эссе Цветаевой о Пастернаке, а возможно, и с некоторыми ее стихами после отъезда за границу. Однако мы не можем согласиться с утверждением М. Ратгауза, что «в той же степени, в какой статья „Ходасевич“ является откликом на „Колеблемый треножник“ Ходасевича, „Б. Пастернак и другие“ — ответ на статью 1922 года Цветаевой о Пастернаке „Световой ливень“»<sup>3</sup>. Не убеждает нас в этом ни сравнительный текстуальный анализ, ни сопоставление двух вариантов заглавия статьи Парнок («Сегодняшний день в русской поэзии» и «Б. Пастернак и другие») с названием подглавки «Светового ливня» — «Пастернак и день»<sup>4</sup>.

Дело в том, что статья «Ходасевич» была задумана и написана как непосредственный отклик на «Колеблемый треножник» (о чем свидетельствует ссылка в тексте на речь Ходасевича и точная цитата из нее). Что касается статьи «Б. Пастернак и другие», то в ней мы не находим ни прямых свидетельств, указывающих на ее связь с текстом Цветаевой, ни скрытых цитат, ни внутренней попытки диалога или полемики. Парнок, всегда отличавшаяся независимостью суждений, и здесь осталась верна себе. Ее текст совершенно самостоятелен и свободен от

<sup>1</sup> Бобров С. [рецензия] // Печать и революция. 1923. № 4. С. 261.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Заметки о стихах. М. Цветаева. «Молодец» // Ходасевич В. Собр. соч. Т. 2. С. 356.

<sup>3</sup> Ратгауз М. Страх и Муза. С. 92.

<sup>4</sup> См.: там же.

каких бы то ни было аллюзий на «Световой ливень». Смысловые переключки и формальные пересечения двух статей не велики и по большей части объясняются тем, что речь в них идет об одном и том же явлении — поэзии Бориса Пастернака. Вполне естественно, что некоторые характерные особенности его поэтического голоса были одновременно услышаны и Цветаевой, и Парнок. Но мы уже видели, насколько не схожи их оценки, насколько по-разному трактуют они одни и те же черты, присущие художественной манере Пастернака.

И все же, несмотря на множество расхождений, Парнок и Цветаева совпадают в двух краеугольных тезисах: Пастернак — большой поэт и Пастернак — поэт с большим будущим. Но при этом оба критика в своих оценках идут с явным опережением, потому что, по существу, говорят о Пастернаке завтрашнего дня. «...Большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра!»<sup>1</sup> — утверждает Цветаева в «Световом ливне». С точки зрения творческих перспектив смотрит на поэта и София Парнок: «Пастернак хорош тем, что он весь в пути <...>. Кто знает, какие сюрпризы готовит он идеологам и пророкам „сегодняшнего дня“ в искусстве...»

Именно этому *будущему* Пастернаку, автору «Второго рождения» и «Ранних поездов», Парнок выдает в статье бессрочный кредит доверия: «И, кто знает, не Пастернаку ли, кровно воспрियाвшему дыхание наших дней, суждено выпрямить и слить кривую нынешней поэзии со стрелой пушкинского пути и не Пастернаком ли волеется в движение этой стрелы то, что было подлинно живого в нашей современности?» Стремление к пушкинской классической ясности, которое Парнок отмечала уже в «Темах и вариациях», сам поэт осознал и открыл в себе спустя несколько лет: «В родстве со всем, что есть, уверяюсь // И знаясь с будущим в быту, // Нельзя не впасть к концу, как в ересь, // В неслыханную простоту»<sup>2</sup>. Но, может быть, путь позднего Пастернака, отказавшегося от «посторонней остроты» и сложных словесных узоров во имя простой «кочерыжки смысла», и есть тот самый путь «по прямой — вверх», который угадала в своем большом современнике София Парнок еще в 1924 году?

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 233.

<sup>2</sup> Пастернак Б. Собр. соч. Т. 1. С. 381.

После статьи о Пастернаке Парнок как критик умолкает навсегда. С этого времени она все больше уходит в тень и как поэт. Наступают «другие дни», «другие песни», и лирика с ее тончайшими душевными переживаниями оказывается уделом нескольких литературных кружков. В одном из таких объединений весной 1926 года и произошла размолвка Парнок с Пастернаком, всколыхнувшая литературные амбиции обоих. Этот, казалось бы, незначительный эпизод в биографиях двух поэтов, представляется нам своеобразным продолжением их литературного диалога на фоне художественных исканий 1920-х годов. Для того чтобы восстановить, хотя бы отчасти, картину произошедшего, обратимся к событиям тех месяцев.

Зима 1925–1926 года оказалась для Софии Парнок одновременно и благословенной, и трудной. С одной стороны — необыкновенный творческий и духовный взлет, с другой — катастрофическое безденежье, потеря работоспособности, нервное и физическое истощение. О своем безысходном существовании на грани нищеты и полной апатии Парнок сообщала в январе 1926 года Евгении Герцык: «Все это время я, в сущности, медленно умираю, но как всегда со мною бывает, „умереть не умерла, только время провела“... Сейчас, кажется, начинаю приходить в себя, но до сих пор еще *не могу* работать для заработка, не могу искать переводов, не могу закончить тот, что мне был заказан, живу на иждивении у Ольги Ник<олаевны> и мучаюсь этим»<sup>1</sup>. Проболев практически всю зиму, Парнок только к весне как будто начинает постепенно оживать. Между тем известие о ее бедственном положении достигает дальних пределов.

Весной 1926 года из Парижа Марина Цветаева пишет Борису Пастернаку письмо, содержащее неожиданную с ее стороны просьбу: помочь в Москве Софии Парнок. Текст самого письма, к сожалению, не сохранился. О его существовании мы узнаем из ответа Пастернака от 19 мая 1926 года. Судя по болезненной и острой реакции поэта, Цветаева, с присущей ей прямоотой и откровенностью, обрушила на своего «вершинного брата» весь «огонь страстей» «двадцатилетней Марины», сопроводив его к тому же стихами тех лет, обращенными к Парнок. Со стороны Цветаевой подобный шаг требовал в известном смысле мужества и решительности. Но кого еще, как не поэта, так

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 11.01.1926 г. (De visu. 1994. № 5–6. С. 19).

тонко, так хорошо ее чувствовавшего и понимавшего, могла она просить о помощи в столь трудной ситуации? Рискавая быть непонятой, Цветаева обращается к Пастернаку в надежде на отклик и поддержку. Поэт откликнулся, пожалуй, даже с большей живостью, чем того можно было ожидать. Не на шутку встревоженный и задетый цветаевским письмом, Пастернак ответил недвусмысленным отказом: «Я страшно дорожу временем, ставшим твоим живым раствором, только разжигающим жажду. Я дорожу годом, жизнью, и боюсь нервничать, боюсь играть этим нечеловеческим добром. По той же причине не отзываюсь на письмо о Парнок. Ей мне сделать нечего, потому что никакой никогда мы каши с ней не варили, да еще вдобавок письмо застало меня в новой ссоре с ней: накануне я вышел из „Узла“, отчасти из-за нее. Писать же о двадцатилетней Марине в этом обрамлении и с данными, которые ты на меня обрушила, мог бы только св. Себастьян»<sup>1</sup>. Больше в переписке двух поэтов эта тема, насколько известно, не поднималась.

Столь резкая ответная реакция Пастернака объясняется, по-видимому, не только «болью, ревностью, ревом и страданием», которые он испытал от признаний Цветаевой, но и чувством самосохранения, своеобразной душевной «бережливостью», свойственной его творческой натуре<sup>2</sup>. Е. Ф. Кунина, вспоминая об отказе Пастернака в 1955 году посетить тяжело больного Локса, так прокомментировала ситуацию: «Больно было и за Константина Григорьевича, брошенного в тяжелую для него минуту — последнюю пору жизни, „за невмещением в поставленные себе рамки“ прежним другом. И за Бориса Леонидовича — целиком, до душевной усушки, отданного призванию. Он был прав — очень жестокой правдой. Он был — он ощущал себя — заложником Вечности, у Времени в плену»<sup>3</sup>. В случае с Парнок Пастернак ссылается

---

<sup>1</sup> Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М., 1990. С. 104.

<sup>2</sup> Любопытно отметить, что в схожей ситуации другой известный поэт-авангардист, также никогда никакой «каши» с Парнок не варивший, проявил к поэтессе неожиданное сочувствие. Когда в начале 1922 г. Парнок вернулась в Москву из Крыма, перед Московским профсоюзом писателей за нее, очевидно по настоянию Лили Брик, ходатайствовал Владимир Маяковский (см.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 13. С. 55).

<sup>3</sup> Борис Пастернак. Письма к Константину Локсу // *Минувшее.* М.; СПб., 1993. Т. 13. С. 171.

на ту же невозможность для себя лишних душевных растрат. Но, как явствует из письма, была еще одна причина, объясняющая нежелание поэта принять участие в судьбе Парнок: письмо застало его в новой с ней соре, настолько серьезной, что из-за нее поэт был вынужден выйти из редакции «Узла».

Но что же произошло между Парнок и Пастернаком весной 1926 года? Почему в письме к Цветаевой поэт так настойчиво пытается размежеваться с коллегой по издательским делам, почему так досадует и раздражается при упоминании ее имени? Возможно, одно из стихотворений Парнок, написанное весной 1926 года, пролет свет на характер возникших между двумя поэтами разногласий.

Вопрос об адресате стихотворения «Ради рифмы резвой не солгу...» был впервые поставлен С. В. Поляковой при подготовке «Собрания стихотворений» Парнок в середине 1970-х годов. Обращаясь в письме к Л. В. Горнунгу, общавшемуся с поэтессой в 1920–1930-х годах, исследовательница, в частности, спрашивала: «Не знаете ли Вы, кто может подразумеваться в 1926 г. (речь, конечно, идет о ком-то в этот момент здравствовавшем) под „маститым мастером“, в стихотворении, которое я посылаю Вам?»<sup>1</sup> По всей видимости, загадка так и не была разрешена, так как в «Собрании стихотворений» текст сопровождается следующим комментарием: «Адресат неизвестен. Предполагать, что это В. Я. Брюсов, едва ли возможно, поскольку речь, по-видимому, идет о живом человеке (см. строки 2 и 8), а Брюсов умер в 1924 г. Остается думать, что Парнок, как она это нередко делает, ошиблась в дате, так как трудно себе представить, кого, кроме Брюсова, она могла иметь в виду»<sup>2</sup>.

Фигура Брюсова, действительно, на первый взгляд удачно вписывается в контекст стихотворения и как будто ни в чем не противоречит облику «маститого мастера», к которому в заочном диалоге обращается поэтесса. И все же гипотеза Поляковой остается лишь гипотезой, заманчивой и очень уязвимой в своей исходной точке. Для того чтобы разрешить хронологическое несоответствие, возникающее между годом смерти Брюсова и временем написания стихотворения, исследова-

---

<sup>1</sup> Из письма С. В. Поляковой к Л. В. Горнунгу от 9.03.1974 г. (РО ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. № 159. Л. 11 об.).

<sup>2</sup> Парнок С. Собрание стихотворений. С. 503.



тельница вынуждена была нарушить презумпцию «невиновности» автора и гипотетически предположить «ошибку» со стороны Парнок в датировке текста.

Справедливости ради следует сказать, что большинство стихотворений Парнок вплоть до середины 1920-х годов или не датированы вовсе или датированы весьма условно. Однако начиная с осени 1925 года мы имеем достаточно четкую хронологию творческого наследия поэтессы. Практически все стихотворения 1926–1927 годов помечены точной датой, включающей в себя не только год, но также число и месяц написания текста. Стихотворение «Ради рифмы резвой не солгу...» в этом смысле не является исключением. В так называемой *Черной тетради*, хранящей автографы Парнок последних лет, оно помещено среди текстов 1926 года и снабжено конкретной датой: 17 марта 1926 года. Если предположить, что время написания данного текста поэтесса восстанавливала по памяти спустя несколько лет, гораздо логичнее было бы ожидать от Парнок, что она, как обычно, ограничится лишь указанием года, в лучшем случае — месяца. Таким образом, с большой долей вероятности мы можем утверждать, что стихотворение было датировано по свежим следам и время его написания соответствует авторской датировке. Но кто же тогда его загадочный адресат? Кого имела в виду Парнок, когда писала весной 1926 года:

Ради рифмы резвой не солгу,  
Уж не обессудь, маститый мастер, —  
Мы от колыбели разной масти:  
Я умею только то, что я могу.

Строгой благодарна я судьбе,  
Что дала мне Музу недотрогу:  
Узкой, но своей идем дорогой.  
Обе не попутчицы тебе. (203)

Время написания стихотворения фактически совпадает со временем выхода в издательстве «Узел» серии поэтических сборников, среди которых были «Музыка» Парнок и «Избранные стихи» Пастернака. Выход книг, по воспоминаниям одного из участников объединения, сопровождался чередой конфликтных ситуаций: «... для поэтического содружества это предприятие оказалось пагубным. Ворвалась суета,

начались раздоры. М. Зенкевич орал во все горло, П. Н. Зайцев демонстративно убежал из своей же квартиры. Появилось „Правление“, а в нем стал орудовать Абрам Эфрос, дотоле не появлявшийся и стихов, кажется, никогда не писавший. Тотчас после выхода „Папочки“ узел развязался, содружество распалось»<sup>1</sup>. Вполне вероятно, что на фоне общих издательских перипетий могло произойти и столкновение Парнок с Пастернаком, выявившее принципиальное различие их литературных позиций.

Парнок в стихотворении, как и Пастернак в письме, испытывает настоящую потребность размежеваться, утвердить свой, по отношению к «маститому мастеру» — *иной* путь в поэзии. «Мы от колыбели разной масти», — демонстративно заявляет она в первых же строках текста. Эти слова поэтессы с легкостью могли быть обращены не только к Брюсову или к Маяковскому, но и, вне всяких сомнений, к Пастернаку. Вошедший в сознание русской читающей публики как участник футуристического движения и сам во многом ощущавший свою кровную связь с представителями авангарда<sup>2</sup>, Пастернак был для Парнок определенно *зужим* поэтом, поэтом-антагонистом. Но это не помешало ей в 1924 году дать высокую оценку его поэзии. В статье «Б. Пастернак и другие» Парнок, как мы уже говорили, отмечала несомненный творческий рост автора, тяготеющего в своем последнем поэтическом сборнике («Темы и вариации») к «основной линии движения русской поэзии»<sup>3</sup>.

Но прошло два года. Многое изменилось. Пастернак из «чистейшего лирика», каким его знала и утверждала в своей статье Парнок, превратился в мастера «широких социальных полотен»<sup>4</sup>, поэта рево-

---

<sup>1</sup> Из письма А. В. Чичерина к Т. Л. Никольской от 7.11.1973 г. (РО РНБ. Ф. 1278. Оп. 2. Ед. хр. 60).

<sup>2</sup> В январе 1923 года Пастернак писал С. Боброву из Берлина: «Но, простите, если уже без соседств нельзя, если это уж никак, никак невозможно и не видно, чтобы художнику солировать под своей ответственностью и за свой страх, то ведь я был когда-то футуристом и не им ли остался я, страшая вас „кубистической“ непонятностью <...>? Если уж на то пошло, то истинные соседства у нас имеются и Бог весть когда уж подсказаны чутьем и сердцем, а потом закреплены долговременным житейским обычаем, признанным, наконец, и со стороны, читателем, критиком, да нет — проще, — вкусами и тяготеньями целого поколения» (Борис Пастернак и Сергей Бобров: письма четырех десятилетий // Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996. С. 287–288).

<sup>3</sup> Парнок С. Б. Пастернак и другие // Русский современник. 1924. № 1.

<sup>4</sup> Красильников В. Борис Пастернак // Красильников В. За и против. М., 1930. С. 172.

люции, певца современности. Центр тяжести его поэтической работы в середине 1920-х годов перемещается с лирической поэзии на стиховой эпос. Дебютом Пастернака в этой области стала, как известно, поэма «Высокая болезнь», опубликованная в «ленинском» номере журнала «Леф»<sup>1</sup>. Затем последовала работа над романом в стихах «Спекторский» и поэмой «1905 год». Смену поэтического дыхания Пастернак объяснял в письмах к Марине Цветаевой исторической неизбежностью и желанием «вернуть истории поколение, видимо отпавшее от нее»<sup>2</sup>. Высказывания поэта в печати свидетельствуют о том же внутреннем настрое: «Работа меня очень удовлетворяет: она открывает мне новые горизонты. В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу. И я не испытываю теперь прежнего разочарования»<sup>3</sup>.

В обращении Пастернака к событиям недавней истории критика усмотрела обнадеживающий симптом выхода поэта из сферы камерной лирики в революционную тему: «От войны с камерной вещностью, от пугливого обхода современности, он пришел к разрушению всяких перегородок между темами историческими и сегодняшнего дня, медленно, но верно подошел к осуществлению большой социальной задачи — передать векам о сдвиге русской интеллигенции, воспитанной на народничестве и на разговорах о социализме через сто лет, к соединению „не отчасти и не между прочим с рабочим“»<sup>4</sup>.

Но если за Пастернаком к середине 1920-х годов прочно закрепился образ «интеллигента, продирающегося к истокам широкой общест-венности»<sup>5</sup>, то имя Софии Парнок практически сходит к этому времени со страниц официальных изданий. Ее голос, как признается сама поэтесса, в эпоху массового энтузиазма становится «официально беззаконен»<sup>6</sup>. О «Музыке», вышедшей в марте 1926 года, критика

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Высокая болезнь // Леф. 1924. № 1.

<sup>2</sup> Из письма Б. Пастернака к М. Цветаевой от 20.04.1926. (Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 76).

<sup>3</sup> Над чем работают писатели // На литературном посту. 1926. № 1. (Цит. по: Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 621).

<sup>4</sup> Красильников В. Указ. соч. С. 179.

<sup>5</sup> Там же. С. 180.

<sup>6</sup> Из письма С. Парнок к Е. К. Герцык от 6.06.1926 г. (De visu. С. 24).

писала как о сборнике, который «мог бы и не появиться без большого ущерба для читателя»<sup>1</sup>, так как последние стихи Парнок, по общему убеждению рецензентов, «не вносят новых мелодий в общий хор поэтических голосов современья»<sup>2</sup>.

Выйдя почти одновременно с Пастернаком в 1925 году из творческого кризиса, Парнок в поэзии предпочла литературную «обочину», путь лирика-одиночки, существующего в замкнутых пространствах души. Вместо починенного водопровода или «великой русской бури» в стихах поэтессы зимой 1925–1926 годов «безнадежно и упоительно» «сквозь голубой хрусталь» «мерцающих далей» «колдуют» «тайные сны». Не только в лирике, но и в письмах этого времени Парнок утверждает абсолютную ценность души и духовных сфер бытия: «Я совсем не рассчитываю на то, что такой голос, как мой, может быть сейчас услышан. Признание за душой права на существование, конечно, дороже мне всякого литературного признания. Сейчас я на стихи мои смотрю только как на средство общения с людьми. Я счастлива тем, что есть вечный, вневременный язык, на котором во все времена можно объясняться с людьми, и что я иногда нахожу такие, для всех понятные, слова. Это очень помогает мне жить»<sup>3</sup>. И не случайно в стихотворении, обращаясь к поэту-современнику, Парнок говорит о себе: «Узкой, но своей идем дорогой». Приведенная строка, как нам представляется, содержит скрытый упрек адресату, чьи дороги в поэзии, судя по всему, были широки и хорошо накатаны. Но среди признанных мастеров слова именно Пастернак в это время выходил на широкие эпические пути, круто изменив прежнему курсу. Стихотворение Парнок могло стать очередным предупреждением слишком размашисто шагнувшему сверстнику.

Работа Пастернака над поэмой «1905 год», начатая осенью 1925 года и продолжавшаяся весь 1926 год, была в определенном смысле уступкой времени и обстоятельствам. Но именно она принесла Пастернаку статус «гражданского поэта». Е. Б. Пастернак следующим образом объясняет обращение отца к теме революции: «Чтобы раз и навсегда

---

<sup>1</sup> Лежнев А. Узел // Красная новь. 1926. № 8. С. 232.

<sup>2</sup> Асеев Н. Новые песни // Новый мир. 1926. № 10. С. 157.

<sup>3</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 6.06.1926 г. (De visu. С. 24–25).

покончить с „мелями“, которые тормозили творческий разгон и подъем, отец взялся за „откупную“ тему, как он назвал ее в письме к Черняку, — революцию 1905 года, чей двадцатилетний юбилей отмечался в этом году. Эта работа отняла у него почти два года, но зато позволила ему выбиться из нищеты и укрепила его положение»<sup>1</sup>. «Социальный заказ был дан, и поэт интеллигенции его принял»<sup>2</sup>, — рапортовала официальная критика.

С чтением отрывков из «1905 года» Пастернак не раз выступал публично. Одно из таких чтений, по свидетельству Л. В. Горнунга<sup>3</sup>, состоялось 1 марта 1926 года на литературно-художественном вечере, устроенном в пользу М. Волошина его друзьями в Государственной академии художественных наук<sup>4</sup>. Мы не знаем, была ли на этом вечере София Парнок, но ее присутствие на мероприятии в поддержку крымских друзей вполне вероятно. Во всяком случае, нет никаких сомнений в том, что она, так или иначе, была в курсе перемен, произошедших в поэтическом «дыхании» одного из мэтров российского авангарда. Ее реакция на пастернаковский «размах» отчетливо выражена в стихотворении весны 1926 года.

Сравнивая себя с «маститым мастером», Парнок определяет главное различие фразой: «Я умею только то, что я могу», очевидно подразумевая, что ее оппонент, напротив, «умеет» несколько больше собственных поэтических возможностей. Судя по всему, в обращении Пастернака к эпическим темам поэтесса усмотрела определенное превышение творческих полномочий. В этом же, как свидетельствует семейная переписка, укоряла Пастернака и его сестра, осудившая «неудачный, по ее мнению, отход от чистой лирики»<sup>5</sup>. Среди критиков также раздавались голоса, признававшие опыты Пастернака в жанре эпоса не вполне удачными: «Большой поэт-лирик впервые испытует себя на большом материале. Роман в стихах, следовательно — развитие сюжета и неиз-

---

<sup>1</sup> Существованья ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак. М., 1998. С. 132.

<sup>2</sup> Красильников В. Указ. соч. С. 175.

<sup>3</sup> Борис Пастернак. Из переписки с писателями // Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 652.

<sup>4</sup> См. об этом: Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. СПб., 1997. С. 405.

<sup>5</sup> Существованья ткань сквозная. С. 146.

бежные отсюда последствия: в область привычной лирической стихии вводятся новые, неожиданные для Пастернака, эпические элементы. <...> Импрессионизм, как поэтическое мировосприятие, запатентованный Пастернаком в лирических стихах, становится непригодным приемом для написания поэмы. <...> Пастернак явно задохнулся в эпосе»<sup>1</sup>.

Отход от классической пушкинской традиции увидел в творчестве поэта Г. Адамович, рецензировавший в 1927 году отрывок из поэмы «Лейтенант Шмидт»: «Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич. Пастернаку, по-видимому, кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. <...> От заветов Пушкина Пастернак отказался. И это обрекает его на долгие годы стилистических изощрений и опытов, на многолетнюю черновую работу, в которой он лично, вероятно, растворится без следа. Что останется от Пастернака, если он не свернет с дороги?»<sup>2</sup> Возможно, этим же вопросом задавалась и София Парнок, слушая как Пастернак, певший вчера сиреневую ветвь и развлеченья любимой, сегодня поет революцию.

И еще одно нелицеприятное обвинение в адрес «маститого масте-ра» звучит в стихотворении: ложь «ради рифмы резвой» или — шире — измена сути ради красоты звучания. Приверженность Пастернака не к слову, а именно к звуку, к *плоти* слова, к раритетным звуко сочетаниям не раз отмечали исследователи<sup>3</sup>. Но еще в 1923 году Марина Цветаева очень точно определила эту голосовую особенность своего большого современника: «Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, — потому что в нем *все*. А Вы обречены на слова, и как каторжник изнемогая... Вы хотите *невозможного*, из области слов выходящего»<sup>4</sup>. Дальнейший творческий путь Пастернака и особенно пе-

---

<sup>1</sup> Резников Д. Альманах «Круг» Кн. 5 // Версты. 1926. № 1. С. 230.

<sup>2</sup> Адамович Г. «Лейтенант Шмидт» Б. Пастернака // Адамович Г. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 2. С. 198.

<sup>3</sup> См. например: Безродный М. В. О «косноязычии» Бориса Пастернака // De visu. 1994. № 5–6.

<sup>4</sup> Из письма М. Цветаевой к Б. Пастернаку от 11.02.1923 г. (Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 233–234).

релом, наступивший в его поэтической манере около 1940 года, свидетельствуют о попытке преодоления поэтом «безбрежной россыпи слов»<sup>1</sup> во имя «неслыханной» последней простоты обнаженного слова.

Не случайно именно с рифмой связывает Парнок увлеченность Пастернака внешними формами стиха в ущерб точности образа и мысли. В качестве поэта-авангардиста Пастернак, наряду с Маяковским, считался в эти годы создателем новой рифмы, которая «отныне должна противопоставляться классической»<sup>2</sup>. На «чрезвычайную ловкость его рифмы» обращала внимание и сама Парнок в статье 1924 года. Стилистическая близость двух определений только лишней раз подтверждает правильность нашей догадки относительно адресата стихотворения.

В заключительных строках текста — «Узкой, но своей идею дорогой. // Обе не попутчицы тебе» — Парнок явно обыгрывает культурную ситуацию 1920-х годов, когда слово «попутчик» имело совершенно конкретное, не столько литературное, сколько политическое значение. После знаменитой резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», появившейся в июне 1925 года, ситуация с «попутчиками» как будто приобрела менее жесткие формы и вызвала некоторое оживление среди литераторов. Л. Флейшман в своей книге о Пастернаке так характеризует сопутствовавшие резолюции настроения: «Документ этот, явившийся в результате длительной борьбы в самых верхах партийного руководства, был, как известно, направлен против рапповцев (и их притязаний на командное положение в советской литературной жизни) и взял под защиту „попутчиков“». Поскольку он недвусмысленно ограждал „попутчиков“ от нападков рапповской критики, он был встречен с единодушным облегчением в широких писательских кругах. С ним связывались общие надежды на очищение атмосферы литературной жизни и на ослабление цензурных предписаний. О такой реакции свидетельствуют ответы писателей на анкету *Журналиста*»<sup>3</sup>.

Участником этой политической акции среди других известных литераторов стал и Борис Пастернак, оказавшийся на сей раз залож-

---

<sup>1</sup> Вейдле В. Пастернак и модернизм // Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 246.

<sup>2</sup> Брюсов В. О рифме // Печать и революция. 1924. № 1. С. 117.

<sup>3</sup> Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. С. 47.

ником собственной славы. И хотя отклик поэта на резолюцию далеко не столь оптимистичен, как отклики его коллег, само присутствие его имени в общем благонамеренном хоре воспрянувших духом писателей давало повод к отождествлению Пастернака с литературными «попутчиками», о которых говорилось в резолюции. Тем более что слова о бережном отношении к «тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним»<sup>1</sup>, сам поэт принял на свой счет: «...резолюции приходится звать меня к разрешенью тем, ею намеченных»<sup>2</sup>.

Разрешать темы, намеченные резолюцией, вряд ли входило в творческие планы Софии Парнок. Ей было и в самом деле не по пути ни с широко шагнувшим в социальные темы Пастернаком, ни с играющим в кубики поколением стихотворцев-энтузиастов. Ее путь лежал в направлении прямо противоположном. Узкий, но свой, он вел в сферы для тех лет почти безнадежные — в мир одинокой, смертельно уставшей души, преодолевающей последнее земное тяготенье: «Миг, — и оборвется привязь, // И взлетишь над мглой полей, // Не страшась и не противясь // Дивной легкости своей» (179).

Когда в статье 1924 года Парнок предупреждала Пастернака от «взятки сегодняшнему дню», она еще не знала, что в это время поэт практически вплотную подошел к осуществлению «широких социальных полотен». Но что-то в характере его творческого дарования подсказывало критику возможность подобного исхода. Поэт, в чьих жилах, по словам Парнок, отозвалась «лихорадочная динамика» сверстных ему дней, не мог не откликнуться на «социальный заказ» эпохи. Как из пластичной глины, время лепило из Пастернака то, что было нужно времени. Но этот новый непривычный образ поэта Парнок не могла и не хотела принять. В нем она увидела компромисс с сегодняшним днем, череду неизбежных подмен, приводящую в конечном итоге к потере священного дара.

О личных отношениях Софии Парнок и Бориса Пастернака после 1926 года, к сожалению, на сегодняшний день почти ничего не извест-

---

<sup>1</sup> О политике партии в области художественной литературы // Правда. 1925. № 147. 1 июля.

<sup>2</sup> Что говорят писатели о постановлении ЦК РКП(б) // Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 618.



но. Но вряд ли есть основания предполагать в дальнейшем между ними душевную или творческую близость. Насколько мы можем судить, они никогда не были связаны ни личной дружбой, ни взаимным расположением. Тем неожиданнее факт присутствия Пастернака на похоронах Парнок в августе 1933 года. Что заставило поэта и человека, так не любившего лишних душевных волнений, совершить этот последний символический жест? Почему никакой никогда «каши» с поэтессой не варивший Пастернак счел на сей раз своим долгом поверх всех прежних разногласий утвердить некую свою соотнесенность с Парнок? Этого, должно быть, мы никогда не узнаем. Но так уж совпало, что летом того же года в русской поэзии произошло еще одно, почти «зеркальное», примирение — Марины Цветаевой и Владислава Ходасевича. Время, совсем недавно разводившее по лагерям, объединениям и группировкам, сводило больших поэтов, как будто торопясь в преддверии других лагерей и других разлук завязать узелки, бог весть, на какое будущее. Воздух, до предела разреженный смертью, сдувал шелуху обид и оставлял только: «...именно потому, что нас мало, мы не вправе...»<sup>1</sup> Возможно, рука Цветаевой, протянутая навстречу Ходасевичу, и непокрытая голова Пастернака у гроба Софии Парнок — дань одному и тому же кровному «узлу», перехватывающему накрепко сквозь годы и версты коротким, но все вмещающим «МЫ»: «Все это потому, что нашего полку — убывает, что поколение — уходит, и меньше возрастное, чем духовное, что мы все-таки, <...> по слову Ростана <...>: — Мы из одной семьи, Monsieur de Bergerac!»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Из письма М. Цветаевой к В. Ходасевичу (май 1934 г.) (*Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 466*).

<sup>2</sup> Из письма М. Цветаевой к В. Рудневу от 19.07.1933 г. (*Цветаева М. Собр. соч. Т. 7. С. 445*).

## Глава VIII

### «А ТАМ, ВДАЛИ, СЛЕДЫ ОЛЕНЬИ НА ГОЛУБЕЮЩЕМ СНЕГУ...»

*Лирика Парнок середины — конца 1920-х годов*

После кризиса 1923–1925 годов в жизни Софии Парнок наступает период духовного и творческого подъема, характеризующийся сменой общей тональности и лирических мотивов ее поэзии. Стихи 1926 года раскрывают, по тонкому наблюдению С. В. Поляковой, «серафическую сторону мира» поэтессы, «духовную элевацию лирического я, метафорически выраженную в образах физического восхождения, парения над землей <...>, воздушности и призрачности его окружения <...>, открытости души грустно-просветленным чувствам»<sup>1</sup>.

Ноябрем 1925 года датируется стихотворение «Что нашим дням дала я?..» (160), в котором запечатлен момент наступившего внутреннего перелома:

Что нашим дням дала я?.. Просто —  
Дала, что я могла отдать:  
Сегодня досчитала до ста  
И надоело пульс считать.

Дар невелик. Быть может, подло,  
Что мне не страшно, не темно,  
Что я себе мурлычу под нос,  
Смотря в пушистое окно:

«Какой снежок повыпал за ночь  
И как по первой пороше

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 95–96.

Кататься хочется на саночках  
Освободившейся душе!» (160)

Как следует из текста, душа, сполна расплатившаяся по счетам своего времени, освобождается от «земных примет» и обретает наконец радостное, почти детское чувство легкости. Поэт на вершине душевной свободы оказывается вне власти кошмарных фантазмагорий своего века. К сожалению, мы не можем согласиться с трактовкой С. В. Поляковой, предполагавшей, что данное стихотворение «анализирует состояние души, освободившейся от бремени трудной и не оправдавшей себя любви»<sup>1</sup>. Внутреннее состояние героини, ее «дивную легкость» исследовательница объясняет «чувством облегчения после разрыва», сводя тем самым сюжет стихотворения к любовному сюжету. Однако подобное сужение контекста в данном случае вряд ли правомерно, поскольку стихотворение лишено каких бы то ни было любовных аллюзий, а его начальные строки выводят разговор на философско-этический уровень, поднимая вопрос о долге поэта перед своим временем и перед самим собой. К тому же мотив освобождения души, сбрасывающей лохмотья плоти, в стихах 1926 года станет одной из ведущих тем, и его дальнейшая разработка будет носить преимущественно духовно-философский характер.

Просветленно-радостное состояние сознания на фоне страшной действительности вызывает в авторе мысль о недозволенности подобных переживаний. Мрачный колорит реальной обстановки, в которой живет поэтесса, и неожиданно светлые мотивы, возникающие в ее лирике с конца 1925 года, составляют одну из особенностей творческой биографии Парнок данного периода. О своих внутренних ощущениях поэтесса сообщает в одном из писем к Евгению Герцкык: «Сейчас ни о чем житейском не пишется и не думается, а оно наступает со всех сторон и угрожает»<sup>2</sup>. Существование в трудных условиях советской действительности, на грани нищеты и нервного истощения, представляет собой ту реальную атмосферу, в которой проходит творческий и духовный взлет 1925–1926 годов. Тревожные настроения, витавшие в воздухе, прорываются сквозь строки писем к друзьям: «Слишком

---

<sup>1</sup> Там же. С. 90.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцкык от 21.08.1925 г. (De visu. 1994. № 5–6. С. 19).

трудно становится жить! Смерть Есенина всколыхнула всех нас. Кто на очереди теперь? Многие пьют запоем. Из самых темных недр подымается какой-то стихийный антисемитизм. Жутко жить!»<sup>1</sup> Представление о внутреннем состоянии поэтессы в те зимние месяцы дает следующий отрывок из письма к Е. Герцык: «Дорогая моя, я не ропшу и почти не унываю, а просто как-то сразу не стало сил жить, т<о> е<сть> делать все то, что теперь полагается для того, чтобы существовать. М<ожет> б<ыть>, это пройдет. Только любовь привязывает меня к жизни, сознание, что без меня любимым будет хуже, хотя я им сейчас фактически ничего дать не могу»<sup>2</sup>. «Страшное дремучее время» все теснее сжимает поэта в своем кольце, вызывая чувство безысходности и «какой-то окончательной, непоправимой усталости». «А жизнь становится все труднее. Всюду и у всех катастрофическое безденежье. Работу получать с каждым днем труднее, и издательства сплошь да рядом не платят. Физически живу я очень скверно. С величайшим трудом получила 2 перевода на лето, и, следовательно, вместо отдыха мне предстоит все летние месяцы надрываться над неинтересной работой. Но приходится благодарить судьбу за то, что она послала мне это иго»<sup>3</sup>, — сообщает Парнок в Крым летом 1926 года.

В марте 1926 года выходит из печати сборник «Музыка». Тираж сборника невелик, всего 700 экземпляров. Вполне естественно, в официальной периодике он проходит незамеченным. Но несмотря на глухое молчание прессы, книга все же находит своего читателя: «Мне очень дорого, что ты так приняла наш „Узел“ и, в частности, мою книжечку, — пишет Парнок Евгении Герцык летом того же года. — Она, к большому моему удовлетворению, встречает отклик у людей самых разнородных и нравится всем больше, чем прежние мои книги. Это мне дорого сейчас, главным образом, не как поэту, а как человеку. Меня волнует, что сейчас, когда такой голос, как мой, официально незаконен, такая книжка является неожиданно желанной. Мне приходилось несколько раз публично выступать с чтением моих „Снов“, и всякий раз я чувствовала в слушателях ответное волнение»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 11.01.1926 г. (De visu. С. 20).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 6.06.1926 г. (De visu. С. 25).

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

Здоровье Парнок все ухудшается. Ее нигде не печатают. С трудом удается доставать переводы, которые из отрады постепенно превращаются в тягостную обузу. Настроение поэта, «наполовину загнанного в угол», рисует отрывок того же июньского письма к Е. Герцык: «Никак не могу, хоть и пора было бы, привыкнуть к чувству полного своего бессилья! <...> Я хочу с осени опять устроиться куда-нибудь на службу, но при теперешнем „режиме экономии“ это почти безнадежно. <...> Все мы очень измучились за зиму и мечтаем об отдыхе»<sup>1</sup>.

Между тем стихи Парнок живут как будто наперекор внешнему миру «пламенным чудом» «последней бессловесной музыки». В них «безнадежно и упоительно» «колдует тихое слово», окутанное тишиной и снежным сияньем. И вопреки убогой реальности быта Парнок в стихах и письмах этого времени утверждает абсолютную ценность духовных сфер бытия: «Обо всем внешнем писать не хочется, — и у тебя и у меня, и у всех вокруг то, что называется жизнью, очень безнадежно. Важно, единственно важно то, что уцелело и продолжает каким-то чудом расти, наперекор всему внешнему»<sup>2</sup>. Действительность вытесняет поэта в мир собственной души, в особое пространство, живущее по своим внутренним законам. Этим, на наш взгляд, объясняется тот редкий для «невеселого поэта», каким считала себя Парнок, дар «грусти и умиления», покоя и внутреннего равновесия, пронизывающий ее стихи этого времени.

Главными темами лирики Парнок с осени 1925 года становятся сюжеты, связанные с пограничными состояниями сознания, такими, как сон, греза или забытье. Мотив провидческих сновидений, вошедший в творчество Парнок со времен Крыма и Сафо, получает в текстах 1925–1926 годов свою дальнейшую разработку. Поэтический цикл «Сны», опубликованный в сборнике «Музыка», продолжает тематический ряд стихотворений, где сон предстает как реальность иного порядка, в которой вольно, «всей грудью», дышит освобожденная от земных оков душа. Атмосферу текстов отличает особое светоносное состояние материи («Стало вдруг светло и таинственно...» — 156, «Ясность на поляне // И святая свежесть...» — 154, «Вся листва — сквозная...» — 154), тишина («И на тихой отмели // Тихо, как ни-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 25.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 5.10.1926 г. (De visu. С. 26).

где...» — 153, «Тишина вокруг — как в обители...» — 156) и воздушность («Воздух так и тянет, // И земля не держит...» — 154). Погружаясь в сон, лирическое я попадает в родной, давно знакомый и желанный край («И вернулась к тому же дому я, // Все к тому же озеру чистому...» — 156), откуда душа не хочет возвращаться, настигнутая пробуждением («И не жаль ни чуточки // Канувшего дня... // Ах, еще минуточку // Не буди меня...» — 153). Сон открывает поэту тайную сущность вещей, становясь для него тем сокровенным часом, «когда за случайным обликом проявляется лик единственный». И этот час для автора представляет абсолютную реальность, в отличие от земного существования, которое мыслится иллюзорным и призрачным. Лирическая героиня, заседающая на собрании, лишь *мерещится* людям, в то время как ее истинное я пребывает в иных пространствах: «Папироса за папиросой. // Заседаем, решаем, судим. // Целый вечер, рыжеволосая, // Вся в дыму я мерещусь людям. // А другая блуждает в пустыне... // Свет несказанно-синий!» (168). Подобное отношение к действительности свойственно многим восточным практикам, в частности философии буддизма, где жизнь материального мира воспринимается как иллюзия Майя. В письмах Парнок того времени встречаются близкие по сути высказывания. «Замечательные слова написала ты мне. Конечно, все, что здесь, и все мы это „то, чего нет“»<sup>1</sup>, — писала она Евгении Герцык, размышляя о смерти и посмертных состояниях.

Понятие сна и сновидений в поэтической системе Парнок постепенно приобретает символическое значение, объединяя те особые состояния сознания, которые в последнем стихотворном сборнике автора связаны эпиграфом из Баратынского: «Есть бытие, но именован каким // Его назвать? — ни сон оно, ни бденье...» «Если я не замолчу, то через несколько месяцев наберется новая книжечка: „Сны“»<sup>2</sup>, — сообщает поэтесса Евгении Герцык в марте 1926 года. Впоследствии новый поэтический сборник получил название «Вполголоса», и в него, помимо уже опубликованного цикла «Сны», вошли такие стихотворения, как «Ведь я пою о той весне...» (163), «А под навесом лошадь фыркает...» (164), «Вокруг — ночной пустыней — сцена...» (166) и ряд других, в которых поэт фиксирует картины так называемого тонкого

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 21.08.1925 г. (De visu. С. 19).

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 1.03.1926 г. (De visu. С. 22).

мира. Ввиду неразработанности в русском языке и русской духовной традиции подобной терминологии для передачи своих переживаний автор использует сравнения с забытием (180), обмороком (176), лунатизмом (163). Насколько мы можем судить по текстам 1926 года, лирика Парнок в это время активно использует возможности «смежных» сфер бытия, проникая в легкие эфирные пласты мироздания, преодолевая тяготение земли и пытаясь найти слова для того, что «несказанно» и «неизъяснимо».

Очевидно, перемены в мировосприятии, утончение внутреннего слуха и зрения, а также устойчивый интерес к практике сновидений на протяжении ряда лет постепенно подготовили кардинальный переворот в отношении Парнок к смерти. В стихах 1926 года мы впервые обнаруживаем принципиально новую для поэта трактовку земного ухода, тесно соотнесенную с темой сновидений и грез. Восприятие сна как репетиции смерти и подготовки к переходу в иное состояние достаточно подробно разработано в древней практике Тибета: «Осознанность и гибкость ума, развившиеся во сне, затем объединяются с промежуточным состоянием, которое наступает после смерти. Смерть очень похожа на процесс погружения в сон. Возможность сохранять присутствие во время состояния бардо, не утратить осознание и не отвлекаться при появлении видений бардо, зависит от способности, развитой в йоге сновидений. Говорят, что сновидения — это репетиция бардо»<sup>1</sup>. Йога сна и сновидений древней духовной традиции Бон<sup>2</sup> утверждает строго определенную последовательность в духовном развитии: «Если у человека нет осознания в видении, вряд ли его поведение будет осознанным. Если же у него нет осознания в поведении, вряд ли он будет проявлять осознание в сновидениях. А если у него нет осознания в сновидениях, вряд ли будет осознанным его пребывание в бардо»<sup>3</sup>. Возможно, это до некоторой степени объясняет характер и особенности перемен, произошедших в творческом мировосприятии Парнок.

Лирика Парнок 1926 года впервые принимает в себя смерть как

---

<sup>1</sup> Тендзин Вангьял Ринпоге. Тибетская йога сна и сноведений. СПб., 2002. С. 163.

<sup>2</sup> Коренная духовная традиция Тибета, более ранняя, чем индийский буддизм.

<sup>3</sup> Тендзин Вангьял Ринпоге. Указ. соч. С. 92.

божественный дар, «не печальный, а радостный». После ужаса смерти и смирения перед ней, гипнотического притяжения и вживания в ее реалии к поэту вместе с мыслью о последнем миге приходит чувство освобождения: «Миг, — и оборвется привязь, // И взлетишь над мглой полей, // Не страшась и не противясь // Дивной легкости своей» (179). Смерть представляется поэту лишь переходом в иное состояние. Подобно сну или забытью она выводит сознание за пределы реальности, в мир инобытия, открывая новые возможности и способности: «Взойдет над пустыней звезда, // И небо подыметя выше, — // И сколько песен тогда // Мы словно впервые услышим!» (188).

Особенности мировосприятия Парнок тех лет, ее отношение к проблеме жизни и смерти встают перед нами в поразительном по глубине и уровню понимания отклике поэтессы на смерть Аделаиды Герцык. В письме к ее сестре летом 1925 года Парнок делится своими ощущениями в связи с трагическим известием: «Я думаю, что не только за эти безумные годы, а может быть за всю жизнь, Адя теперь, уйдя из жизни, в первый раз позволила себе сделать что-то крупное для самой себя. Она приняла эту милость Божию, этот выслуженный целой жизнью отдых. Господь отнял у нее сознание, чтобы она не могла мучиться мыслию, имеет ли она право на этот отдых, и вернул ей сознание тогда, когда уже она не могла отказать от этого дара. Очевидно, в эту минуту Господь даровал ей чувство ее права на этот отдых: не потому ли появилась на ее лице такая счастливая улыбка?

Тебе, дорогая, я не могу сказать слов утешения, не могу скрыть, что известие о смерти Ади вызвало во мне какое-то умиление. Может быть, потому, что я сама тоже устала какой-то последней усталостью, мне кажется, что смерть — дар Божий, не печальный, а радостный»<sup>1</sup>.

Смерть, как кажется теперь Парнок, приносит душе отдохновение и отраду, вызывая чувство просветленного умиления, подобное тому, какое мы находим в стихах поэтессы, описывающих грезы и сны наяву («От грусти и от умиления // Пошевельнуться не могу» — 164). Тонкий мир, лежащий за гранью действительности, воспринимается отныне частью жизненного пространства, в котором душа обретает легкость и способность к прозрению. Невидимые границы стираются, бытие становится сквозным, а миры — взаимопроникающими.

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 21.08.1925 г. (De visu. С. 19).



Смерть перестает быть концом концов или высылкой «без права переписки», как это было в ранней лирике Парнок, где «убаюканная» смертью душа засыпала «на веки вечные», лишенная способности видеть и слышать, погруженная в забвение, как в сон. Так, в стихотворении 1915 года, обращенном к Каролине Павловой, связь миров для поэта еще не существует и уход пронизан чувством безвозвратности: «Июль у нас, январь, — не помнишь ты, не помнишь: // Тебе столетие не долгосрочней дня. // Так памятлива встарь, — не помнишь ты, не помнишь // Ни вечера, ни ветра, ни меня!» (17).

Теперь же, рисуя собственное посмертное состояние, поэт оставляет за собой не только право памяти, но и право на встречу:

Все отдаленнее, все тише,  
Как погребенная в снегу,  
Твой зов беспомощный я слышу,  
И отозваться не могу.

Но ты не плачь, но ты не сетуй,  
Не отпевай свою любовь.  
Не знаю, где, мой друг, но где-то  
Мы встретимся с тобою вновь.

И в тихий час, когда на землю  
Нахлынет сумрак голубой,  
Быть может, гостьей иноземной  
Приду я побродить с тобой...

И загрузу о жизни здешней,  
И вспомнить не смогу без слез  
И этот домик и скворешню  
В умильной проседи берез. (177)

Смерть больше не является непреодолимым препятствием: дверь между небом и землей открыта, занавес распахнут. Мир тонких энергий становится в этот период для Парнок почти физически ощутимым: «Много думалось мне в эти дни об Аде. Я не знала человека бескорыстнее ее. Если б не было у нее детей, она давно ушла бы: это единственное *лигно*, что прикрепляло ее к земле. И странно, — с тех пор как она умерла, у меня часто бывает чувство ее присутствия, — точно там ей

уже не некогда, как было некогда все эти годы, и у нее хватает времени и на меня»<sup>1</sup>.

Пространство души в стихах 1926 года имеет свои характерные «живописные» черты. Южный крымский пейзаж времен «Лозы» уступает место более аскетичной и суровой северной топографии, что, вероятно, соответствует не только и не столько жизненным реалиям, сколько внутреннему состоянию автора, открывающего в себе пласты, соприродные «холодным» сферам инобытия. Так, северная «береза в проседи» сменяет виноградную лозу, «святая свежесть» лесной поляны — душную тишину южной ночи и «расплавленную зноем» даль выжженных степей, «золотые сандали» Древней Греции преобразуются в «крылатые сапожки» русских народных сказок, а «томная лира» Орфея и Сафо — в гусли Садко, плачущие над озером Ильменем. И не случайно именно на саночках хочется кататься освободившейся душе.

Насколько мы можем судить по письмам, несмотря на быт и болезни, зима 1926 года осталась в памяти Парнок чудесным снежным раем, пробудившим в ее поэзии дремавшие доселе «северные» мотивы. «Зима у нас в этом году была прекрасная — благословенная: такого снега, белизны и пышности я уже несколько лет не видела, и я каждое утро, подходя к окну, ей радовалась. В общем, несмотря на то, что я почти всю зиму прохворала, мне было как-то удивительно — и хорошо и очень грустно»<sup>2</sup>, — писала в эти месяцы Парнок Евгении Герцык.

«Серия будящих умиление, просветленно-прекрасных, полных покоя и внутреннего равновесия картин»<sup>3</sup>, предстающая в стихах этого времени, связана, на наш взгляд, не с «ощущением божественности окружающего мира»<sup>4</sup>, как полагала С. В. Полякова, а с отказом от него, с выходом за его пределы в сферы так называемого «чистого сознания». «Ведь я пою о той весне, // Которой в яви — нет» (163), — утверждает поэт, четко обозначая границы своего универсума. В мире «тайных снов», видений и грез черты реального пейзажа предстают преобразенными внутренним светом. Их бытие, сотканное сознанием

---

<sup>1</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 21.08.1925 г.

<sup>2</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 1.03.1926 г. (De visu. С. 22).

<sup>3</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 102.

<sup>4</sup> Там же.

из тонкой полупрозрачной материи, столь же бесплотно и призрачно, как тень распростертых над пустыней крыльев. Лирический пейзаж, словно зеркало, отражает мир души, устремленной в высокие горные области духа. Лунно-голубой мерцающий край хрустальных льдов и «волшебной тоски» становится для поэта тем чудесным пространством, где душа наконец достигает желанной свободы:

Ведь я пою о той весне,  
Которой в яви — нет,  
Но, как лунатик, ты во сне  
Идешь на тихий свет.

И музыка скупая слов  
Уже не только стих,  
А переключка наших снов  
И тайн — моих, твоих...

И вот сквозит перед тобой,  
Сквозь ледяной хрусталь,  
Пустыни лунно-голубой  
Мерцающая даль. (163)

Задолго до появления «зимних» мотивов в лирике Парнок ее соприродность на некоторых уровнях души холодным пластам бытия почувствовала Марина Цветаева, наделившая возлюбленную в цикле «Подруга» чертами андерсеновской Хозяйки Севера. Образ Снежной королевы возникает у Цветаевой в заключительных строках стихотворения «Сегодня, часу в восьмом...», сюжет которого сводится к следующему: автор, проходя по улице, неожиданно видит подругу, пронесшуюся мимо в санях с другой женщиной. Эмоциональное потрясение, «жесточайший бунт» сменяется в течение нескольких секунд в душе лирической героини состоянием странного покоя и умиротворенности. Таким образом, появление андерсеновских персонажей в концовке стихотворения («— Ваш маленький Кай замерз, // О Снежная Королева!» — 45) обусловлено, на первый взгляд, как внутренней логикой сюжета, так и коллизией душевных переживаний автора. И все же «ударная волна» финальных строк не оставляет сомнений: стихотворение подчинено концовке и написано ради нее. Подобное предполо-

жение было впервые высказано в книге С. В. Поляковой<sup>1</sup>, и оно представляется нам высоко вероятным, тем более что сама Цветаева не раз указывала на смысловую доминанту в стихах последней «богоданной строки», «которая приходит первой»<sup>2</sup>, и ради которой поэт часто дописывает начало<sup>3</sup>.

Следует отметить, что, несмотря на особое положение именно этой сказки Андерсена в книжной иерархии Цветаевой<sup>4</sup>, она лишь однажды использует в своей поэзии сравнение со Снежной королевой. Тем любопытнее для нас его генезис, который мы и попытаемся проследить на материале цикла «Подруга».

В общей семантической структуре цикла этот образ вряд ли можно было бы отнести к области случайных ассоциаций. Его отголоски мы находим в ряде стихотворений, где в облике подруги неожиданно проступают холодные, «зимние» черты. Достаточно вспомнить голос, замерзший от луны («Уж часы — который час?..»), или ладонь, прикосновение к которой подобно прикосновению к осколку льда («Могли ли не вспоминать я...»). Вероятно, нечто во внешнем или внутреннем облике подруги вызывало в Цветаевой устойчивые ассоциации с андерсеновской Хозяйкой Севера. К тому же вполне возможно, что образная схема Снежная королева — Кай являлась не только принадлежностью поэзии, но и частью своеобразной игровой символики «внутреннего пользования». Интерес обоих поэтов к творчеству Андерсена, их обращение время от времени к тем или иным образам его сказок говорит в пользу нашего предположения.

Царство Снежной королевы, врывающееся в цикл «снежным вихрем», на протяжении ряда стихотворений дает о себе знать теми или иными «зимними» вкраплениями в сюжет. Снег, холод и лед цветавских текстов, обращенных к Парнок, С. В. Полякова интерпретирует как синонимы нелюбви, охлаждения, измены или внезапного отчуждения<sup>5</sup>. По мнению исследовательницы, они отражают эмоциональное состояние автора и являются традиционными атрибутами сферы чувств.

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. С. 83.

<sup>2</sup> Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 282.

<sup>3</sup> См.: Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 613.

<sup>4</sup> См.: Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 28.

<sup>5</sup> См.: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 83.

В частности, появление примет зимнего пейзажа в стихотворении «Уж часы — который час?..» Полякова объясняет сложной психологической коллизией, возникшей во взаимоотношениях героинь: «Метафорами холодного, замораживающего лунного света передано внезапное отчуждение любящих. <...> Хотя психологические барьеры преодолены, некоторая скованность, неловкость все еще забредает после минут близости <...>, отбрасывая любящих друг от друга. Ледяющий лунный свет (охлаждение, отчуждение) замораживает все — окно комнаты <...>, еще совсем недавно горячий голос подруги („голос от луны замерз“), который становится далеким (метафора отчужденности)»<sup>1</sup>.

Остановимся чуть подробнее на анализе данного стихотворения, поскольку для нашей темы оно является одним из ключевых. Лунный свет, который, согласно гипотезе Поляковой, символизирует внезапное отчуждение любящих, является, по существу, главным *действующим* лицом в тексте, и сила его огромна. Он пронзает окно и превращает его в льдину, замораживает голос возлюбленной, управляет в этот час миром, разделяет героинь и, наконец, стирает из памяти следы времен и событий. Единственная странность заключается в том, что лунный луч приходит извне и первой его «жертвой» становится окно (что невольно вызывает в памяти первое появление Снежной королевы у Андерсена).

Поведение обеих героинь можно скорее назвать пассивным. Цветаева наблюдает и констатирует трансформации, происходящие с подругой. Но вряд ли эти описания можно назвать «тонкими психологическими наблюдениями». Происходящее в комнате проще, архаичнее и страшнее. Полумрак и лунный свет меняют облик героини, делая его незнакомым и пугающим. Цветаева узнает и не узнает подругу, чей голос звучит теперь «словно за сто верст», из другого края, другого мира, оттуда, где правят холод и лунный свет. Не игру человеческих страстей, а игру стихий и сил, куда более могущественных и суровых, наблюдает автор. И в этой игре поэт открывает тайную, «лунную» связь героини с ледяным миром. Вместе с лунным светом в комнату проникает холод инобытия, превращая любовную историю в предстояние страшным и неведомым «снеговым безднам». Но в таком случае снег, лед и лунный свет становятся уже не метафорами отчужденности

---

<sup>1</sup> Там же. С. 89–90.

и нелюбви, а символами иного, северного края, где, по словам А. Блока, «странным сияньем сияют черты»<sup>1</sup> и душа летит «стрелой звенящей в пропасть черных звезд!»<sup>2</sup>

Общая атмосфера цикла «Подруга» оставляет ощущение пира и праздника, упоения и восторга. Цветаева откровенно любит свою героиню, открывая в ней бесконечное разнообразие черт, характеров, образов. Ее трагическая леди очаровательна и капризна, язвительна и жгуча, «злее злого» и «лучше всех». Даже такие отрицательные с точки зрения общепринятой морали особенности, как холодность и надменность, неожиданно превращаются во влекущие к себе достоинства. В общей семантике образа «зимний» пласт оказывается лишенным негативной окраски<sup>3</sup>. Роковыми, опасными чертами в портрете подруги являются скорее «жаркие», страстные черты. Образ же Снежной королевы, как одна из составляющих портретного облика героини, не столько отталкивает, сколько притягивает и чарует Цветаеву. «Волос рыжеватый мех» и ослепительный «уступ бетховенского лба», истаявший нежный овал и «бескровная», неповторимая, прекрасная рука вызывают в авторе неизменный восторг. И даже когда героиня пролетает в санях «уже с другой», маленький Кай, глядя на подругу и ее спутницу, не может сдержать восхищения: «Так мчались вы в снежный вихрь, // Взор к взору и шубка к шубке» (45).

Для того чтобы лучше понять логику возникшей в сознании поэта ассоциации, обратимся теперь непосредственно к сказке Андерсена и попытаемся взглянуть на нее не просто глазами ребенка, а глазами семилетней Цветаевой, утверждавшей исключительную важность и абсолютную доминанту детства в своей биографии. По свидетельству самой поэтессы, ее мировосприятие первых лет жизни отличало особое

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 69.

<sup>2</sup> Там же. С. 17.

<sup>3</sup> О том, что холод и его составляющие в образной системе Цветаевой имели амбивалентную направленность и не всегда несли в себе отрицательный заряд, свидетельствует в первую очередь цикл «Стихи к Блоку», написанный менее чем через год после «Подруги». В нем поэт, чье имя для Цветаевой, по собственному признанию, звучало «как ангел», назван «снеговым певцом», «снежным лебедем». Он одет «снеговой ризой», и его соотносительность с холодными пластами бытия очевидна: «В нежную стужу недвижных век, // Имя твое — поцелуй в снег. // Ключевой, ледяной, голубой глоток» (106). «Насылательницей метелей» также названа в одном из стихотворений 1916 г. Анна Ахматова (См. стих. «Ты, срывающая покров...»).

всепоглощающее притяжение к тайне и тайному, интерес к иному миру и внутренняя с ним соотнесенность. В автобиографической прозе «Черт», обращаясь к Вожатому своего младенчества, отнюдь не ангелу с рождественской открытки, а черту с «безразличными и беспощадными» глазами, Цветаева благодарит его за этот ни с чем не сравнимый дар приобщения к запредельному: «Ты обогатил мое детство на всю тайну, на все испытание верности, и, больше, на весь тот мир, ибо без тебя бы я не *знала*, что он — есть»<sup>1</sup>. Снежная королева, владеющая тайной Холода и Вечности, несомненно, имела все шансы попасть в сферу пристального внимания юной Цветаевой. Принадлежность андерсеновской героини к условно-отрицательной сфере сказочного мира в данном случае не имела значения, поскольку понятие «чары» в системе координат Цветаевой лежит по ту сторону добра и зла.

Мимо первого явления Снежной королевы, чудесным образом вырастающей из снежной круговерти за окном, Цветаева, с ее безошибочным чутьем на магию и весь *тот* свет, не могла пройти, как не смогла она пройти мимо маленькой черной точки, замаячившей среди снежной мглы «Капитанской дочки»: «Странно, что я в детстве, да и в жизни, такая несообразительная, недогадливая, которую так легко можно было обмануть, здесь сразу догадалась, как только *среди мутного кружения метели* что-то зачернелось — сразу насторожилась, зная, зная, что не „пень иль волк“, а то самое»<sup>2</sup>. «Чудесную, магическую, бестелесную игру: души — с душою, руки — с рукою, лица — с лицом»<sup>3</sup>, «тайный ужас и ужасную тайну» должна была почувствовать маленькая Цветаева, когда за окном андерсеновской сказки вдруг закружились, запорхали снежинки и «одна из них, побольше, упала на край цветочного ящика и начала расти, расти, пока наконец не превратилась в женщину, укутанную в тончайший белый тюль, сотканный, казалось, из миллионов снежных звездочек»<sup>4</sup>. История датского сказочника предлагала юной душе свой вариант Вожатого, на сей раз — в женском облике.

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 54.

<sup>2</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 498.

<sup>3</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 40.

<sup>4</sup> Андерсен Г. Х. Снежная королева // Андерсен Г. Х. Сказки и истории. Л., 1977. Т. 1. С. 298.

Портрет Снежной королевы, созданный Андерсеном, несмотря на отведенную ей сюжетом «злодейскую» роль, полон очарования и необыкновенно притягателен. Героиня сказки далека от переполняющего ужасом древнего образа суровой Хозяйки Севера, какой ее знал древнескандинавский эпос. Согласно традиции «Младшей Эдды», царство мертвых, или Нифльхейм, было сделано «за многие века до создания земли»<sup>1</sup> к северу от Мировой бездны. Оттуда идет «холод и свирепая непогода»<sup>2</sup>, дует Порывистый ветер<sup>3</sup>, а управляет этим миром великанша по имени Хель. Ее портрет соответствует мрачному колориту места: «Она наполовину синяя, а наполовину — цвета мяса, и ее легко признать потому, что она сутулится и вид у нее свирепый»<sup>4</sup>. Ничего подобного в сказке Андерсена мы не находим.

Пропущенный сквозь раструб романтической эстетики, древнеэпический образ страшной и безобразной Хозяйки преисподней превращается под пером датского сказочника XIX века в портрет обольстительной роковой женщины, на которую сам автор смотрит с восхищением глазами маленького мальчика: «Кай взглянул на нее; она была так хороша! Более умного, прелестного лица он не мог себе и представить. Теперь она не казалась ему ледяною, как в тот раз, когда она сидела за окном и кивала ему головой; теперь она казалась ему совершенством»<sup>5</sup>. Романтический колорит и метафорическая насыщенность образа, очевидно, послужили отправной точкой возникшего в сознании Цветаевой сопоставления. Во всяком случае, портрет Снежной королевы из сказки Андерсена как нельзя лучше вписывается в общую стилистику «Подруги», вплоть до совершенно конкретных совпадений в облике обеих героинь.

Трудно вслед за Каем не поддаться очарованию этого тончайшего кружевного видения, возникающего за окном: «Она была так прелестна, так нежна, вся из ослепительно белого льда и все же живая! Глаза ее сверкали, как звезды, но в них не было ни теплоты, ни кротости»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Младшая Эдда. Л., 1970. С. 15.

<sup>2</sup> Там же. С. 16.

<sup>3</sup> Там же. С. 91.

<sup>4</sup> Там же. С. 31.

<sup>5</sup> Андерсен Г. Х. Указ. соч. С. 302.

<sup>6</sup> Там же. С. 298.



На том же контрастном столкновении нежности и дерзости строится образ «Подруги». «Нежность женщины, дерзость мальчика» открывает Цветаева в своей героине, чей взгляд насмешлив и ласков, а губы надменны и капризны. Ее глаза сверкают подобно взгляду Снежной королевы («Как из-под тяжелой гривы // Блещут яркие зрачки!» — 47) и обладают той же магической силой: «Вы вынули папиросу, // И я поднесла Вам спичку, // Не зная, что делать, если // Вы взглянете мне в лицо» (50). Ослепительно белый лед, из которого соткана андерсеновская героиня, превращается у Цветаевой в «ослепительный уступ бетховенского лба» и лицо «без малейшей краски». Бледность подруги, по-видимому, воспринимается Цветаевой в данном случае как признак принадлежности иным пластам бытия<sup>1</sup>. Ее героиня «всех шекспировских трагедий», подобно героине Блока, «иною жизнью жива, // Иным огнем ярка»<sup>2</sup>.

Художественный метод Андерсена с его «сложным, виртуозно переплетенным, постоянно обновляющимся двуединством сюжетного развития»<sup>3</sup>, которое отмечают исследователи его творчества, создает своеобразный палимпсест, содержащий в подтексте несколько смысловых пластов. После истории Кая и Герды вторым планом повествования в сказке, безусловно, оказывается «зимнее путешествие» Кая в чертоги Снежной королевы. Роковой поцелуй, замораживая сердце юного героя, лишает его не только любви, но и страха, открывает перед ним неизмеримые пространства Вечности, изменяет сознание и систему ценностей. Но сила и власть Снежной королевы столь велики, что ее роковым чарам подпадает, кажется, не только Кай, но и сам автор, в детской сказке вдруг прикоснувшийся к совсем не детским тайнам: «Он совсем не боялся ее и рассказал ей, что знает все четыре действия арифметики <...>, а она только улыбалась в ответ. И тогда ему показалось, что он и в самом деле знает мало, и он устремил свой взор в бесконечное воздушное пространство. В тот же миг Снежная королева взвилась с ним на темное свинцовое облако, и они понеслись вперед.

---

<sup>1</sup> Подобным образом Цветаева трактует бледность в одной из записей 1922 г.: «Итак: смертная бледность, очевидно, румянец иной жизни» (Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 74).

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 37.

<sup>3</sup> Сильман Т. Сказки Андерсена // Андерсен Г. Х. Сказки и истории. С. 26.

Буря выла и стонала, словно распевая старинные песни; они летели над лесами и озерами, над морями и твердой землей; под ними дули холодные ветры, выли волки, сверкал снег, летали с криком черные вороны, а над ними сиял большой ясный месяц. На него смотрел Кай всю долгую-долгую зимнюю ночь, — днем он спал у ног Снежной королевы»<sup>1</sup>.

Маленьким зачарованным Каем, спящим у ног Снежной королевы, почувствовала себя и Цветаева рядом с подругой: «Как я по Вашим узким пальчикам // Водила сонною щекой, // Как Вы меня дразнили мальчиком, // Как я Вам нравилась такой...» (46). Андерсеновская коллизия замерзшего сердца проигрывается в стихах «Подруги» как мотив похищенной детской души: «...Зачем тебе, зачем // Моя душа спартанского ребенка?!» (53). Определенная инфантильность позиции Цветаевой по отношению к возлюбленной связана, на наш взгляд, не только с материнско-дочерним комплексом чувств<sup>2</sup>, но и с ощущением особой внутренней иерархии персонажей. Силу, выходящую за человеческие пределы, видит автор в своей героине: «— Не женщина и не мальчик, // Но что-то сильнее меня!» (50). Она, которой стоит только свистнуть, чтобы все вернулось, проснулось и понеслось в шальном рождественском водовороте, определенно подпадает «другому закону, чем человеческому».

В сказке Андерсена власть Снежной королевы над Каем столь велика, что с ее поцелуем он теряет память о своей прошлой жизни: «Снежная королева поцеловала Кая еще раз, и он позабыл и Герду, и бабушку, и всех домашних»<sup>3</sup>. О том, каким вихрем «дружба» с Парнок охватила Марину Цветаеву, «заставив ее бросить Сережу, девочку свою (кот<орая> хотя с ней, но совсем запущена) и вытеснила все другое из ее жизни»<sup>4</sup>, читаем в письме Аделаиды Герцык к Волошину. Отношения развивались с «такой неудержимой силой, которую ничем остановить уже нельзя»<sup>5</sup>, — констатировала несколькими месяцами ранее мать

---

<sup>1</sup> Андерсен Г. Х. Указ. соч. С. 302.

<sup>2</sup> См. об этом: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 48–49.

<sup>3</sup> Андерсен Г. Х. Указ. соч. С. 302.

<sup>4</sup> Из письма А. К. Герцык к М. А. Волошину от 17(30).07.1915 г. (Сестры Герцык. Письма. С. 161–162).

<sup>5</sup> Цит. по: Полякова С. Незакатные оны дни. С. 50.

Волошина. И хотя в цикле «Подруга» мотив беспамятства нигде прямо не возникает, все же характер самих стихов, их эмоциональный накал и бьющая через край восторженность не оставляют сомнений в том, что «более полутора лет София Парнок и Марина Цветаева заменяли друг другу весь мир»<sup>1</sup>.

Однако, как мы помним, образ трагической леди, безраздельно владевший зимой 1914–1915 годов воображением юной Цветаевой и вдохновивший ее на один из лучших поэтических циклов той поры, очень скоро уступил в ее творчестве место другим лицам, темам и образам. Пути поэтов разошлись. Но снежный «узелок», затянувшийся однажды высокой прихотью стиха в судьбе Цветаевой, не исчез и не растаял. Соприкосновение с холодными пластами инобытия в облике подруги стало для Цветаевой предвестием и в некотором смысле подготовкой к иной, важной и знаковой для ее творческого сознания встрече. Весной 1916 года в ее жизнь входит певец снегов и метелей — Александр Блок. «Нежный призрак», лебедь и ангел, он возникает «светоносным солнцем» на перекрестье души и стиха в тот момент, когда Цветаева на грани отчаяния, казалось, была близка к непоправимому. Блок, которого она видит в стихах уже неживым, оказывается тем спасательным кругом, той животельной силой, чье имя — «ах, нельзя!» — по внутренней соотнесенности звучит для Цветаевой не только «как ангел», но и как «Бог»<sup>2</sup>. Об этом говорит образная структура текстов, их молитвенная тональность и устойчивые новозаветные ассоциации.

Вместе с Блоком, глядясь в его восковой и светлый лик, Цветаева переживает одно из сильнейших и страстнейших в своей жизни испытаний — испытание холодом. Голубоглазый божественный снеговой певец, несмотря на свою светоносную природу («Шли от него лучи —// Жаркие струны по́ снегу» — 111), оказывается сопричастен мировому холоду и несет в себе «нежную стужу» небытия. Наиболее отчетливо этот внутренний трагический конфликт встает в стихах 1921 года: «Пустые глазницы: // Мертво и светло. // Сновидца, всевидца // Пустое стекло» (250); «Проходил, одинокий и глухой, // Замораживая

---

<sup>1</sup> Полякова С. Незакатные оны дни. С. 19.

<sup>2</sup> Впервые эта идея была высказана Д. А. Мачинским в одной из его публичных лекций.

закаты // Пустотою безглазых статуй. // Лишь одно еще в нем жило: // Переломленное крыло» (248).

Осмысля судьбу Блока, Цветаева на уровне поэтического образа проживает вместе с ним один из возможных путей восхождения, холодный путь небытия, развоплощения и угашения той части индивидуального сознания, которая непосредственно связана с «пламенеющей сферой» души и душевных переживаний. Соблазн раствориться в снегах, уйти вслед за божественным певцом «в метель, во мрак и в пустоту»<sup>1</sup> встает в одном из первых стихотворений цикла 1916 года: «Снежный лебедь // Мне под ноги перья стелет. // Перья реют // И медленно никнут в снег. // Так, по перьям, // Иду к двери, // За которой — смерть» (107). Но уже в следующем стихотворении Цветаева видит Блока проходящим *мимо* ее окон: «Ты проходишь на запад солнца, // Ты увидишь вечерний свет» (108). Как и в случае с героиней цикла «Подруга», автор утверждает разность путей и жизненных судеб с «Вседержителем» своей души: «И по имени не окликну, // И руками не потянусь. // Восковому, святому лику // Только издали поклонюсь» (108). Тот же добровольный отказ от встречи слышится и в стихах, обращенных к Парнок: «Ты проходишь своей дорожкой, // И руки твоей я не трогаю...» (49). И, видимо, не случайно «трагическая леди» и «снеговой певец» оказываются теми, кому весной 1916 года Цветаева назначает свидание в посмертии<sup>2</sup>.

В стихах, обращенных к Блоку, символом холодной страны, ее силой и неотъемлемой частью выступает метель. «Вещие вьюги» убаюкивают земное сердце, заматают след, весть и крыло, растворяя, таким образом, в сияющей белизне личностные приметы: «Где вестник? Вьюгой замело // Весть и крыло» (254); «Ты проходишь на запад солнца, // И метель заматает след» (108). В душе нового Орфея, скованной холодом, чувствуется бесконечная усталость, которую не в силах развеять ни смерть, ни посмертные состояния: «Такую усталость — // Ее и трубой не поднять!» (249). Выход из жизни «снежным серебром стези»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 109.

<sup>2</sup> Об этом говорят концовки двух стихотворений весны 1916 г., одно из которых («В оны дни ты мне была как мать...») обращено к Парнок, другое («У меня в Москве — купола горят...») — к Блоку.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 30.

«в бесцельный зимний холод»<sup>1</sup>, несмотря на всю его притягательность, Цветаева осознает как глухую тропу, приводящую к бесконечному повторению: «— И снова родиться, // Чтоб снова метель замела?» (249).

Свою особую соотнесенность с холодом Блок ощущал не только как метафизическое притяжение к звездным безднам, но и как кровную связь с северной землей, ее суровым духом и эпической традицией. Недаром в одном из стихотворений он называет себя «потомком северного скальда»<sup>2</sup>. Нечто подобное мы находим и у Цветаевой. Как и Блок, она знала в себе на определенных уровнях сознания эту внутреннюю «укорененность» в стихию севера. В одном из писем 1934 года она писала: «...север моя совсем не „литературная“, а жизненная, кровная, душевная, жаркая страсть, весь, с Нибелунгами, с финнами, с фьордами, с той природой, которой я никогда не видала и не увижу, но которая — *моя*, которую — узнаю. Север — любовь с преткновением, юг слишком просто любить, кто его не любит?»<sup>3</sup> Когда в одном из писем к Пастернаку Цветаева говорит о «последнем холоде имущего» в отношении Рильке, она апеллирует к своему внутреннему опыту: «На меня от него веет последним холодом имущего, в имущество которого я заведомо и заранее включена. <...> Тем более, что он прав (не его холод! оборонительного божества в нем!), что я в свои лучшие высшие сильнейшие, отрешеннейшие часы — сама такая же. И может быть от *этого*, спасаясь (оборонительного божества в себе!), три года идя рядом, за неимением Гете, была Эккерманом, и *большим* — С. Волконского!»<sup>4</sup> Но не только ослепительное сияние духовных вершин открывалось Цветаевой в холодных пластах мирового сознания. Ей был знаком и крайний холод тех пределов, оборачивающийся абсолютной Пустотой небытия. Об этом свидетельствуют черновики: «Если б только не холод крайний // Замыкающий мне уста // Я бы людям сказала тайну: // Середина любви — пуста»<sup>5</sup>.

Но одновременно с последней отрешенностью имущего в Цветае-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 72.

<sup>2</sup> Там же. С. 84.

<sup>3</sup> Из письма М. Цветаевой к Н. Гайдукевич от 1.06.1934 г. (*Цветаева М. Письма к Наталье Гайдукевич. М., 2002. С. 47*).

<sup>4</sup> *Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 250*.

<sup>5</sup> *Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 276*.

вой жило ощущение огромной неизбывной жизненной силы, которая давала ей право на утверждение: «встретились бы — не умер»<sup>1</sup>. Природу этой силы сама поэтесса в стихах и дневниковых записях определяла как огненную и солнечную: «Прекрасно понимаю влечение ко мне Али и С<ережи>. Существа лунные и водные, они влекутся к солнечному и огненному во мне»<sup>2</sup>. Очевидно, этим же светоносным началом в Цветаевой была очарована и София Парнок, с восхищением писавшая: «Гляжу на пепел и огонь кудрей, // На руки, королевских рук щедрей, — // И красок нету на моей палитре!» (28). Восьмилетняя Аля с гениальной чуткостью детской души в одном из разговоров с матерью дала формулу своего видения цветаевской сути: «Мама! Вы воплощенный солнечный луч!»<sup>3</sup> За несколько месяцев до ухода Цветаева сама о себе сказала: «Как смерть — на свадебный обед, // Я — жизнь, пришедшая на ужин» (599). Так смерть и жизнь, лед и огонь на грани двух миров создают уникальный пятый элемент, «огненную пену», для которой нет ни синонимов, ни аналогов среди земных понятий: «А я о себе что сейчас подумала! Я ведь не морская пена. У огня ведь тоже есть пена, — да? Самая верхушка. — Огненная пена, сухая»<sup>4</sup>.

В письме к Б. Пастернаку, раскрывая концовку «Молодца», Цветаева дает свою иерархию любви и по традиции русской сказки намечает три заветных пути: «Любовь! Может быть — степени огня? Огнь-ал (та, с розами, постельная), огнь-синь, огнь-бел. Белый (Бог) может быть *силой* бел, чистотой сгорания? Чистота. Которую я неизменно вижу черной линией. (Просто линией).

То, что сгорает без пепла — Бог.

А от этих — моих — в пространствах огромные лоскутья пепла. Это-то и есть Молодец»<sup>5</sup>. Из трех возможных вариантов «самосожжения» Цветаева вместе со своей героиней выбирает огнь-синь, как наиболее адекватно отвечающий ее глубинной творческой сущности:

---

<sup>1</sup> Из письма М. Цветаевой к Б. Пастернаку от 14.02.1923 г. (Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 236).

<sup>2</sup> Цветаева М. Незданное. Записные книжки. Т. 2. С. 52.

<sup>3</sup> Там же. С. 89.

<sup>4</sup> Там же. С. 97.

<sup>5</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 249.

«Я сама вздохнула, когда кончила, очастливленная за нее — за себя. Что они будут делать в огонь-синь? Лететь в него вечно»<sup>1</sup>. «На красном коне — промеж синих гор гремящего ледохода» должен умчать Вожатый героиню другой цветаевской поэмы: «То вскачь по хребтам наклонным, // То — снова круть. // За красным, за красным конным // Все тот же путь»<sup>2</sup>. Сквозь мутную мглу, метель и снега поэт намечает свой путь развоплощения, путь «в лазурь», по-своему разрешая затянутый «лютой рукой» узел.

Между чистой духовностью (огнь-бел) и чистой эротикой (огнь-ал) Цветаева выбирает третье: пространство Души во всем его многообразии. Как отмечал в своей неопубликованной работе Д. А. Мачинский, «по отношению к эротике у МЦ доминирует отчужденный взгляд сверху вниз, по отношению к божественной духовности — снизу вверх, с постоянными устремлениями, взлетами, воспарениями в это чистое и — для МЦ — холодное пространство»<sup>3</sup>. Огнь-бел или Бог, с детства ассоциировавшийся у Цветаевой с холодом и льдом<sup>4</sup>, судя по всему, вызывал у нее определенное «недоверие» именно своей «чистотой стгорания», которая подразумевала полное растворение индивидуальной души. Прикоснувшись к «тайнам холода» в их женской ипостаси в облике героини цикла «Подруга» и пройдя их горние отблески с Александром Блоком, Цветаева все же делает ставку на активное личностное начало в посмертии, силой слова и поэтического прозрения утверждает возможность иного пути. «До-мой в огонь синь» летела жаркая певучая измученная душа, оставляя в пространствах огромные «лоскутья пепла», лоскутья Жизни и Любви. — «Переселяюсь в сво-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 249.

<sup>2</sup> Цветаева М. Поэмы. 1920–1927. СПб., 1994. С. 102.

<sup>3</sup> Мачинский Д. А. О магии слова в жизни и поэзии Марины Цветаевой (цит. по рукописи с согласия автора).

<sup>4</sup> См., например, характеристику Бога в автобиографической прозе Цветаевой «Черт»: «Бог был — чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар. И никто из них не был добр. И никто — зол. Только одного я любила, другого — нет: одного знала, а другого — нет. Один меня любил и знал, а другой — нет» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 48); «Бог для меня был — страх. Ничего, ничего, кроме самой мертвой, холодной как лед и белой как снег скуки, я за все мое младенчество в церкви не ощутила» (Там же). В одном из стихотворений 1922 г. встречаем следующее определение Бога: «О, его не приучите // К пребыванью и к участи! // В чувств оседлой распутице // Он — седой ледоход» (403).

боду — полную»<sup>1</sup>. Но здесь начинается другая история и другая судьба. Мы же вернемся к той благословенной зиме, когда в лирике Софии Парнок «темную» крымскую волну сменила «райская прохлада» северного края...

\* \* \*

Место обитания души в стихах 1925–1926 годов Парнок неоднократно именует раем. «Полуночный рай» чудится оленю, застывшему на скале. «Райской прохладой» веет заснеженная даль. Возлюбленную поэт приглашает «побродить в раю». Устойчивыми признаками «полуночного рая» в поэзии Парнок тех лет являются: снег и лед («какой снежок повыпал за ночь», «стоят высокие снега», «И я смотрю, смотрю // На первый снег...», «сквозь ледяной хрусталь»), прохлада и свежесть («и вдруг, прохладую дыша», «и шорох крыл и райская прохлада», «Ясность на поляне // И святая свежесть...», «И прозрачная, как воздух, // Едкой свежестью дыша...»), голубизна («Пустыни лунно-голубой // Мерцающая даль», «свет несказанно-синий», «на голубую тень»), пустынный пейзаж («над пустыней тень от крыльев», «взойдет над пустыней звезда»), луна («как ртуть голубая луны», «но, как лунатик, ты во сне»). Вместо традиционного представления о рае как о благодатной стране с мягким и теплым климатом в поэзии Парнок этого времени мы обнаруживаем край, географически тяготеющий к тундре и лесотундре северных широт, где: «...сквозит перед тобой, // Сквозь ледяной хрусталь, // Пустыни лунно-голубой // Мерцающая даль» (163).

Пространство снежных равнин и ледяного сиянья становится пространством души, смотрящей «во все глаза» на родное древнее жилье, на полет птиц над сказочным озером с прозрачной и чистой как слеза водой: «И такие места знакомые... // Сотни лет, как ушла я из дому, // И вернулась к тому же дому я, // Все к тому же озеру чистому» (156). В противоположность «полуночному раю» севера южный край своей души, пробуждающийся при звуках цыганской песни, Парнок называет «адским раем», разверзающим пропасть, околдовывающим и губящим

---

<sup>1</sup> Из письма М. Цветаевой к Б. Пастернаку от 22.05.1926 г. (Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 249).



душу. Все дальше уходит поэт узенькой тропинкой навстречу «сладким тайнам холода»<sup>1</sup>, с каждым часом, кажется, все бесповоротнее расставаясь с дольней жизнью.

Спутником и вожатым автора в его ментальном путешествии становится северный олень. «Печальной тенью» он трижды проходит в стихах, придавая им оттенок мистической грусти и тайны. «Появление оленя на опушке леса оставляет удивительно сильное впечатление»<sup>2</sup>, — заметил в одном из писем к Парнок Р. Роллан. Вместе с оленем мы словно попадаем в сказку, никогда не рассказанную Андерсеном, но известную Герде: «Тут олень рассказал сначала свою историю, а потом историю Герды. Финка мигала своими умными глазками, но не говорила ни слова»<sup>3</sup>. В сказке Андерсена история северного оленя так и осталась ненаписанной. Но тот неподдельный восторг, с которым он говорит о своей суровой холодной родине, дает представление о глубинах, сокрытых в чертогах Снежной королевы: «„Да, там вечный снег и лед, чудо как хорошо!“ — сказал северный олень. — „Там прыгаешь себе на воле по бескрайним сверкающим ледяным равнинам! Там раскинут летний шатер Снежной королевы, а постоянные ее чертоги — у Северного полюса, на острове Шпицберген!“»<sup>4</sup>

«О полуночном рае, о голубых снегах» мечтает и северный олень в стихах Парнок. Его образ, всякий раз возникающий на грани двух миров, выступает в текстах символом инобытия, посредником между двумя мирами. Экспозиция стихотворения «А под навесом лошадь фыркает...» (164) рисует вполне реальную картину: перед нами лошадь, жующая сено. И как бы мы ни трактовали этот образ (вплоть до Пегаса), он тем не менее по своей сочной и «вкусной» стилистике оказывается символом материальной действительности, из которой поэт уходит вслед за поводырькой-душой, отказавшись от последнего искусства земли: «Не на свиданье с гордой Музою // — По ней не стосковалась я, — // К последней, бессловесной музыке // Веди меня, душа моя!» (164). И, словно в сказке, открыв дверь, лирическая героиня попадает в иной мир: «Открыли дверь и тихо вышли мы. //

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 66.

<sup>2</sup> Из письма Р. Роллана к С. Парнок от 2.02.1931 г. (РГАЛИ. Ф. 1276. Оп. 1. Ед. хр. 15).

<sup>3</sup> Андерсен Г. Х. Указ. соч. С. 319.

<sup>4</sup> Там же. С. 317.

Куда ж девались луга? // Вокруг, по-праздничному пышные, // Стоят высокие снега...» (164). Чувства, которые испытывает поэт при виде зимнего пейзажа, сродни религиозному просветлению: «От грусти и от умиления // Пошевелинуться не могу» (164). И в этот миг, миг ясности и свободы, душа получает тайный знак из стран, «где вечный снег и вой метели»: «А там, вдали, следы оленьи // На голубеющем снегу» (164).

В другом стихотворении олень появляется на грани дня и ночи, в зыбкий час сумерек, что, безусловно, усиливает ощущение ирреальности происходящего: «Медленно-медленно вечер // Наплывает на тихую землю, // Медленно, ночи навстречу, // Выходит из леса олень» (171). Образ оленя на сей раз «вызван из небытия» охватившей поэта «волшебной тоскою» предчувствий и воспоминаний. Прошрое и будущее в сознании автора образуют единое, лежащее за пределами действительности пространство грез и сновидений, в котором олень — слуга и посыльный: «Новое ли божество // Своего высылает предтечу, // Старого ли божества // Вижу печальную тень?» (171). Таким образом, олень осуществляет связь между реальным миром и тем светом, подобно северному оленю из сказки Андерсена, доставившему Герду к чертогам Снежной королевы. И словно ощущая принадлежность божественного посланца высшим силам, «темные ели к оленю // Простирают молитвенно лапы» (171). Вслед за ними склоняется перед северным гостем и сам поэт.

Изображение величественного оленя, грезящего на отвесной скале о своем родном северном сиянии, о голубых снегах и «полуночном рае», завершает своеобразный олений триптих:

Под зеркалом небесным  
Скользит ночная тень,  
И на скале отвесной  
Задумался олень —  
О полуночном рае,  
О голубых снегах...  
И в небо упирает  
Высокие рога.  
Дивится отраженью  
Завороженный взгляд:  
Вверху — рога оленьи  
Созвездием горят. (172)

Фигура животного, композиционно расположенная между небом и землей, как бы зависшая в воздушном пространстве, выступает своеобразным мостом, соединяющим тот свет и этот. Высокие олени рога не просто устремлены в небо, они в него «упираются», образуя огромную вольтову дугу между небом и землей, символизирующую возможность прорыва и выхода в двух направлениях. В картине мироздания звезды оказываются отражением сияющей ветвистой кроны оленьих рогов, наполняя вселенную тайнами соответствий.

В стихах Парнок более позднего времени (1927–1929) северный край приобретает отчетливые ассоциации со смертью и потусторонним миром. Готовясь в последнее странствие, поэт собирается «только не в теплые страны, // А подалее, друг мой, подалее» (195). Тополиный пух белизной и легкостью напоминает лирической героине снежные хлопья и вызывает мысль о смерти: «Будто летняя метель, // В самом деле, // Мне последнюю постель // Стелет» (213). По мере приближения к зимним чертогам Снежной королевы холод становится сильнее, образность жестче: «А луна сверлит алмазом, // Замечает лунным снегом, // Застывает лунным паром // Полуночные поля» (191). И таинственный образ в «жемчужных ризах», символ сияния и света, оказывается только «шатким призраком», проплывающим мимо в ледяном холодном пространстве.

Полуночный благословенный рай зимы 1926 года в преддверии ухода постепенно смещается в область арктических полупустынь и пустынь. Северный мир больше не умиляет и не чарует. Он, словно бездонная световая воронка, неизбежно затягивает в себя, обрывая одну за другой нити, связывающие поэта с жизнью. Итоговой точкой в развитии данной темы может считаться стихотворение 1931 года, в котором душа достигает крайнего холода земных пределов: «Здесь полярный круг. Недаром // Греюсь на исходе дня // Этим сокровенным жаром // Застекленного огня» (224). Образ лампы, согревающей поэта, как нельзя более точно передает внутреннее предстояние души «полярному кругу» — символу, вмещающему в себя не только и не столько социальный аспект, сколько бесконечно более глубокие метафизические пласты сознания. Не «леденящее дыхание эпохи», а леденящее дыхание Вечности касается души, устремленной в инобытие. Свое творчество поэт ощущает уже как нечто насквозь пронзенное «снежными иглами»: «Мой холодный, мой прозрачный, // Стих мой, лед-яседец!» (224). И даже

«холодок», сквозящий в облике героини одного из стихотворений тех лет, автор сравнивает с «высоким огнем», в котором «плавится» его душа: «Мне нравится, что в холодке твоём // Я, как в огне высоком, плавлюсь...» (223). «Высокий огонь», «сокровенный жар», лампада, розовеющая изнутри, — все это символы, обозначающие особую светоносную материю тонкого мира, тот «огонь зимы палящей», о котором не раз писал в своих стихах Александр Блок.

Осваивая пространства сна, грезы и смерти, поднимаясь все выше и проходя ступень за ступенью этапы развоплощения, душа готовилась к холоду иной отчизны. Путь поэта среди сверкающих ледяных равнин пролегал от благословенного «полуночного рая» 1926 года к «полярному кругу» 1931 года с его жесткой и напряженной системой образов. Столь очевидный «температурный» перепад в разработке зимних мотивов связан, в первую очередь, с общими переменами, произошедшими в лирике Парнок после творческого и духовного взлета 1926 года.

Свой последний сборник «Вполголоса» Парнок готовит в состоянии глубокой депрессии: «Чувствую себя старой, как смертный грех, навсегда усталой. А понадобится еще столько сил, чтобы жить. Откуда же их взять! <...> Я за все время не написала ни строчки и мне кажется, что с этим покончено навсегда. Издавать книжку, я уверена, не придется: не время для стихов»<sup>1</sup>. Обманчивый и неопределенный период нэпа неумолимо подходил к концу. Вопреки надеждам 1925 года на смягчение литературного климата, цензурный гнет все усиливался. Тяжелое и беспросветное время обрекало лирическую поэзию на вымирание. В январе 1927 года началась работа по формированию Федерации объединений советских писателей, в долгосрочной перспективе предназначавшейся для ликвидации автономных писательских групп. Летом того же года Парнок, предчувствуя грядущие безрадостные перспективы, писала одному из своих корреспондентов: «...Весьма возможно, что осенью придется закрыть наше маленькое издательство, которое потребовало от нас такого большого напряжения сил; судя по газетам (которые, кстати сказать, приходится читать всего лишь раз в неделю), издавать стихи не придется и дни „Узла“ сочтены»<sup>2</sup>. Парнок оказалась

---

<sup>1</sup> Из письма С. Парнок к С. Федорченко от 12.07.1927 г. (РГАЛИ. Ф. 1611. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 8 об. — 7).

<sup>2</sup> Там же. Л. 8.

права. Сборник «Вполголоса» вышел в апреле 1928 года в количестве 200 экземпляров и стал предпоследней книжкой издательской артели поэтов. С ликвидацией «Узла» стихи Парнок «окончательно перестают печататься где бы то ни было и оттесняются в литературное гетто»<sup>1</sup>.

По мнению С. В. Поляковой, само название сборника «Вполголоса» содержит «намек на невозможность для автора свободно выражать себя»<sup>2</sup>. Свое предположение исследовательница аргументирует следующим образом: «Вспомним, что В<полголоса> вышел на правах рукописи и с цензурными правками, а в портфеле поэта оставались такие стихи, как „Ворвался в мое безлюдье...“, „Пролог“ или „Голоса“, „В форточку“ и „Налей мне, друг...“, где он говорит в полный голос, то есть все, что хочет. Это делает догадку очень вероятной, тем более что избранное название „Вполголоса“ не могло вызвать подозрений и вполне удовлетворительно объяснялось по преимуществу камерным характером входящих в сборник стихов»<sup>3</sup>. Однако данная гипотеза, на наш взгляд, противоречит общей идее сборника.

Согласно трактовке Поляковой, в сборнике «Вполголоса», на три четверти состоящем из «серафической» лирики, группа так называемых «макаберных» стихотворений стоит особняком и является чуждой как общей концепции самого сборника, так и собственно искусству Парнок предшествующих лет<sup>4</sup>. Два эпитафия, открывающих книгу, исследовательница напрямую связывает с доминирующими в сборнике темами сна, забытья, раскрепощения души от телесной оболочки и усматривает в цитатах из Баратынского и Лютера «своеобразную гражданскую позицию поэта»<sup>5</sup>. Таким образом, большинство стихотворений 1927 года в определенном смысле «повисают в воздухе», поскольку не соответствуют доминирующей «серафической» направленности основного корпуса текстов. Но когда речь идет о поэтическом сборнике как о художественной и духовно-семантической целостности, вряд ли мы имеем право часть стихов выносить за скобки.

С точки зрения внутренней организации сборник «Вполголоса»,

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 35.

<sup>2</sup> Там же. С. 106.

<sup>3</sup> Там же. С. 106–107.

<sup>4</sup> См.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 104.

<sup>5</sup> Там же. С. 103.

несомненно, представляет собой двухчастную структуру, в которой группа «макаберных» стихов оказывается одним из полюсов смыслового и эмоционального «натяжения», неизбежной и полноправной частью сложного «двойного» бытия на грани двух реальностей. Тексты в широком смысле социальной направленности, сменившие зимний рай 1926 года, в основных чертах продолжают тематический ряд стихов Парнок 1923–1924 годов, явившихся в свою очередь своеобразной реакцией на духовный и творческий взлет времен «Лозы». Подобное волнообразное движение, в котором высоты неизменно сменяются провалами и мраком, было, по-видимому, свойственно натуре Парнок и осознавалось самой поэтессой как нечто неминуемое в ее личности и судьбе<sup>1</sup>.

Одну из таких эмоционально-духовных «волн» во всем ее сложном антиномическом единстве и представляет последний прижизненный сборник автора «Вполголоса». В нем, осененные цитатами из Баратынского и Лютера, даже наиболее социально-заостренные стихи 1927 года, рисующие картины страшной действительности, в которой живет поэт, получают обобщенно-философское звучание, выводящее разговор из круга социально-политических тем к проблемам человеческого бытия, мироустройства и миропорядка. Сознанию, открывающему в снах и видениях чудесный сияющий мир тонких материй, невыносимым и безнадежным кажется земное существование, а воздух вокруг — удушающим и затхлым. Следствием одного и того же духовного восхождения оказываются и «серафические», и «макаберные» стихи. Словно свет и тень от света, они составляют две стороны одного явления. В тесной связи с эпиграфами и общей философской концепцией сборника следует рассматривать и его заглавие.

Единственным текстом, напрямую связанным с названием и, следовательно, позволяющим приблизиться к его пониманию, является стихотворение «Как дудочка крысолова...», где «тихое слово» оказывается синонимом волшебного заклинания: «Вполголоса, еле слышно, // Окликаю душу твою, // Чтобы встала она и вышла // Побродить со мною в раю» (165). Тихое, вполголоса произнесенное, слово обла-

---

<sup>1</sup> «Я часто срываюсь, и опять карабкаюсь вверх. Вероятно, так будет до самой последней минуты», — признавалась Парнок в письме к Е. К. Герцкы от 5.10.1926 г. (De visu. С. 26).

дает в стихотворении магической силой. Оно скликает «тайные сны» и колдует, «как дудочка крысолова», завораживая сознание чудесными картинами. География этого слова очевидна: оно происходит из тех краев, где миром правит «ртуть голубая луны». Никаких намеков на социальные или общественные корни явления текст не содержит.

Смысловую этимологию названия сборника, как нам кажется, окончательно проясняет одно из прозаических высказываний Парнок 1922 года. В статье «Дни русской лирики», характеризуя поэзию Ф. Сологуба как осененную «огнем пафоса последнего знания», Парнок, в частности, отмечает: «В голосе Сологуба чувствуется то благородное ослабление звука, которое обуславливается отдаленностью говорящего. — В застывающих далях высоты проходит животворящее течение вдохновения, — „вечная качается качель“»<sup>1</sup>. В образе поэта, отдавшего «все права на блага жизни — за единое право вольной мысли, вольной песни» и достигшего «той вершины познания, на которой „вольная песня“ становится гимном»<sup>2</sup>, Парнок прочерчивает свой будущий путь от «Лозы» к стихам «Музыки» и «Вполголоса». Отдаленностью говорящего, его пребыванием в «застывающих далях высоты» скорей всего и объясняется название последнего сборника поэтессы.

Как отмечала С. В. Полякова, для большинства текстов Парнок 1927–1929 годов свойственна «острая, на грани макаберного, форма изображения действительности»<sup>3</sup>, зловещий гротеск и интерес к социальной (в широком понимании этого слова) стороне явлений. Жесткая образность и мрачный колорит лирики Парнок этого времени во многом, как нам кажется, объясняются внутренним кризисом, связанным с возвращением автора из благословенного края снов и грез в «шестнадцатиршинный рай» грубой действительности, где «даже настезь распахнув окно, // Дышать душе отчаявшейся — нечем!..» (216). Резкий перепад высот вызывает в поэте почти физическое ощущение отсутствия кислорода: «Бежим к трамваю на площади // И ловим воздух ртом, // Как загнанные лошади, // Которых бьют кнутом» (184). После вольного снежного воздуха стихов 1926 года Парнок

---

<sup>1</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1. С. 160.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 107.

вновь оказывается в удушающей атмосфере «гниющих тайн, непоправимых дел», нависших над миром.

Окружающая действительность в стихах 1927–1929 годов предстает серией мрачных фантазмагорий, из которых, в конечном итоге, нет и не может быть иного выхода для «путницы усталой», кроме отказа от существования, «если напоследок стало // С жизнью ей не по пути, // Если некуда идти!» (226). Как и в более ранних стихах, для выражения опорных моментов своего мироощущения Парнок обращается к видениям и снам. Стихотворение «И вот мне снится сон такой...» (181) рисует аллегорическую и в то же время очень конкретную в своих фантастических деталях картину ночного притона, где «под музыку творится дело, // Непостижимое уму». Бессмысленность, горечь и пустота земного существования сконцентрированы здесь в символическом образе балагана, который, несомненно, продолжает блоковскую традицию восприятия жизни как трагикомического фарса. «Вселенной управляет ритм», но нет ничего «опустошительней и горше» этого мирового движущего начала: «Сухой огонь струят смычки // И кровь подогревают рыбу. // Толпу качает мертвой зыбью, // И расширяются зрачки» (181). Чувство безнадежности и «глухоты» бытия наиболее остро встает в концовке, где окно становится непреодолимой преградой, разделяющей два мира: «А за окном заря встает, // Небесный голубеет купол, — // И друг о друга трет фокстрот // Каких-то облинялых кукол» (181).

Страшный мир, в силу реальных обстоятельств, принимает в стихах Парнок черты советской действительности конца 1920-х годов. Но это не означает, на наш взгляд, что автор в большинстве текстов имеет «в виду совершенно определенное зло, специфическое для его страны и времени»<sup>1</sup>. Скорее в поэзии Парнок тех лет мы сталкиваемся с тем же тотальным разочарованием в жизни и в принципах мироустройства, каким исполнены стихи «Европейской ночи» В. Ходасевича. На это указывает сама поэтесса в одном из стихотворений 1928 года, где зло превращается в абсолютную категорию вне времени и пространства:

А где-нибудь на западе, в Париже,  
В Турине, Гамбурге — не все ль равно? —

---

<sup>1</sup> Там же. С. 109.



Вот так же высунувшись в душное окно,  
Дыша такой же ядовитой жижей  
И силясь из последних сил вздохнуть,  
Стоит, и думает, и плачет кто-нибудь —  
Не белый, и не красный, и не черный,  
Не гражданин, а просто человек,  
Как я, быть может, слишком неprovорно  
И грустно доживающий свой век. (216)

Трагическое мировосприятие, мысль о замкнутом круге человеческих страданий и отсутствии в нем высшего смысла колеблет, казалось бы, незыблемые до сих пор основы. Чтобы вымолить «прощенья и защиты» миру, лирическая героиня готова ползти на коленях «в какой-нибудь дремучий скит забытый», но оговорка, которую делает при этом автор, обнаруживает глубокие внутренние сомнения: «...Когда б // Я знала, где они, — заступники, Зосимы, // И не угас ли свет неугасимый?..» (216). Монолог о «стрептококках зла», окутавших землю, произносится «так, никому, в пространство», но, как явствует из мизансцены, взгляд поэта и, следовательно, его слова обращены к небу: «И, высунувши в форточку лицо, // Я вверх гляжу — на звездное убранство...» (216). Но «разодранное в клочья небо» хранит молчание и только «давит землю грузным сводом». Оно подобно стеклу, прочно и наглухо разделяющему два мира: «За стеклом окна — стекло // Неба» (213). В один из самых светлых для православного сознания дней, на пасхальной неделе, написано стихотворение, в котором отчаянье человека, загнанного жизнью в угол, звучит саркастической усмешкой: «Забились мы в кресло в сумерки — // Я и тоска, сам-друг. // Все мы давно бы умерли, // Да умереть недосуг» (186). Судя по всему, в конце 1920-х годов у Парнок появляются серьезные «претензии» к «первому низкому небу»<sup>1</sup>, к той части мирового сознания, которая отвечает за происходящее на земле. В стихах поэтессы все настойчивее начинает звучать мотив прощания и ухода:

Кончается мой день земной.  
Встречаю вечер без смятенья,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 360.

И прошлое передо мной  
Уж не отбрасывает тени —

Той длинной тени, что в своем  
Беспомощном косноязычьи,  
От всех других теней в отличие,  
Мы будущим своим зовем. (198)

«Все отдаленнее, все тише» сквозь снежную пелену нездешних метелей звучат земные голоса. Они еще слышны, но связь с плотным физическим миром едва ощутима. «Я последнюю игру играю, // Я не знаю, что во сне, что наяву...» (193), — предельно обнаженно, почти буднично констатирует Парнок. Ее сознание уходит все дальше, описание «принулевых состояний»<sup>1</sup> становится точнее и проще: «Лежу я, повернувшись на бок, // И чувствую сквозь забытие, // Как в полном мраке брезжит слабо // Сознание томное мое» (180). В состоянии забытья поэт не сразу узнает голос возлюбленной («И чей-то голос, плача, просит // И надрывается — о чем?»), не слышит слов к нему обращенных и возвращается к жизни почти против собственной воли:

О чем ты сетуешь и молишь?  
Я здесь еще, на берегу.  
Не отзываюсь оттого лишь,  
Что отозваться не могу.

Пойми же: перед вольной тенью  
Уже мерцал певучий рай,  
И миг последний воплощенья  
Не торопи, не ускоряй... (180)

Нечто подобное описывают в своих рассказах люди, прошедшие клиническую смерть или пребывавшие некоторое время вне физического тела. Известный американский ученый Р. Моуди в книге «Жизнь после жизни» следующим образом подытоживает опыт возвращения в телесную оболочку: «Очевидно, все люди, с которыми я говорил, пережили момент возвращения к жизни, к своему физическому телу.

---

<sup>1</sup> Выражение, принадлежащее Д. А. Мачинскому и употребленное им в публичной лекции применительно к поэзии И. Бродского.

В этот момент меняется их отношение к происходящему. Все помнят, что в первые мгновения смерти они испытывали отчаянное желание вернуться назад в тело и тяжело переживали свою кончину. Однако по мере достижения определенной стадии умирания человек уже не хочет возвращаться назад и даже сопротивляется этому»<sup>1</sup>.

В ряде стихотворений лирическая героиня Парнок, сохраняя способность слышать и видеть, в то же время утрачивает возможность активного вмешательства в ход событий. Свое новое состояние она сравнивает с погребением в снегу (177) или лодочной переправой (180, 155), тем самым вводя в тексты мотив смерти, ухода, инобытия. Челн, появляющийся в стихотворении «...И вдруг, в полнеба, росчерк молний...», несомненно, восходит к древним представлениям о пути умершего в иной мир. (Достаточно вспомнить античного лодочника Харона или скандинавские погребения в ладье.) Этот же образ возникает и в другом стихотворении Парнок, непосредственно описывающем момент перехода в иное состояние материи и сознания: «И ты на корму, как лунатик, проходишь, // И тихо ладья накреняется край, // И медленно взором пустынным обводишь // Во всю ширину развернувшийся рай...» (199). Но переправа через заветную реку у поэта еще впереди. Лирическая героиня только подходит к пограничью, примеряя отплытие: «Река течет, но не уносит, // А лишь покачивает челн...» (180). О той же внутренней подготовке сознания к последнему мигу свидетельствуют и сновидения, запечатленные в текстах этого времени.

Стихи о снах в лирике Парнок второй половины 1920-х годов во многом утрачивают свои прежние серафические черты. Земное притяжение возвращает поэта в атмосферу, насыщенную «проклятой духотой» человеческих пороков. Место действия с хрустальных берегов «чистого озера» переносится в кабак, средоточие зла и разврата. Сны оборачиваются кошмаром, и образы адских фантазмагорий населяют лирическое пространство. Не случайно к стихотворению «И вот мне снится сон такой...» (181) Парнок ставит в качестве эпиграфа пушкинские строки: «Все тот же сон! возможно ль? в третий раз // Проклятый сон!..»<sup>2</sup> Отсылая читателя к «бесовскому мечтанью» Гришки Отреп-

---

<sup>1</sup> Моуди Р. Жизнь после жизни // Жизнь земная и последующая. М., 1991. С. 41.

<sup>2</sup> Пушкин А. Борис Годунов // Пушкин А. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 177.

ева, автор тем самым как бы перекидывает мост между ощущениями расстриги-самозванца, глядящего с высоты кремлевской башни на враждебную толпу, и чувствами поэта-одиночки, чей голос заглушают «стальные поршни» эпохи. Стыдно и страшно, почти как юному послушнику, становится героине Парнок среди «облинялых кукол» балаганного царства: «Беспомощно гляжу окрест, // И мне переглянуться не с кем» (181). Переступив порог ночного притона, автор все же остается за гранью происходящего: в мире, «где всяк сгорблен и взмылен»<sup>1</sup>, он не участник, он только наблюдатель, лишенный права голоса.

В том же социально-философском ключе может быть осмыслено и стихотворение «Мне снилось: я бреду впотьмах...», где ситуация, в которую попадает лирическое «я», легко прочитывается на уровне иносказания:

Мне снилось: я бреду впотьмах,  
И к тьме глаза мои привыкли.  
И вдруг — огонь. Духан в горах.  
Гортанный говор. Пьяный выкрик.

Вхожу. Сажусь. И ни один  
Не обернулся из соседей.  
Из бурдюка старик-лезгин  
Вино неторопливо цедит.

Он на меня наводит взор.  
(Зрачок его кошачий сужен).  
Я говорю ему в упор:  
«Хозяин! Что у вас на ужин?»

Мой голос переходит в крик,  
Но, видно, он совсем не слышен:  
И бровью не повел старик, —  
Зевнул в ответ, и за дверь вышел.

И страшно мне. И не пойму:  
А те, что тут, со мною, возле,

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Стихотворения и поэмы. С. 374.

Те — молодые — почему  
Не слышали мой громкий возглас?

И почему на ту скамью,  
Где я сижу, как на пустую,  
Никто не смотрит?.. Я встаю,  
Машу руками, протестую —

И тотчас думаю: Ну что ж!  
Итак, я невидимкой стала?  
Куда теперь такой пойдешь? —  
И подхожу к окну устало...

В горах, перед рассветом дня,  
Такая тишина святая!  
И пьяный смотрит сквозь меня  
В окно — и говорит: «Светает...» (189)

В контексте размышлений Парнок 20-х годов о своей литературной судьбе и судьбах своего поколения образ человека-невидимки выступает синонимом внутреннего изгойства, одиночества, социальной изоляции. Голос поэта, выпавшего из «мира мер», эпоха не слышит. Звук уходит в пространство, словно в вату, вязнет в тягучем зевке соседа, тонет в пьяных выкриках «молодой поросли». Не внеся в сюжет ни одной специфически советской приметы, Парнок тем самым определила статус внутренней коллизии стихотворения как проблемы онтологического характера: поэт в этой жизни — вечный изгой, будь то в Гамбурге, Париже, Москве или горном ауле. Однако данный текст интересен для нас не только в качестве поэтической аллегории.

О том, что перед нами не заведомо сочиненный рассказ, а почти документальное изложение того, что чувствует человек, внезапно оказавшийся вне физического тела, но все еще в физическом окружении, свидетельствует, прежде всего, точность психологического рисунка и поведенческой мотивации героини. «Вольная тень», пополнившая на горных тропах ряды тонкого мира, отнюдь не сразу обнаруживает свое новое положение. Прежде чем к ней приходит осознание случившегося, она сталкивается с теми же трудностями, что и человек, едва перешедший в иное состояние и еще не привыкший к своей

бестелесности. Похожие случаи приводят в своей книге А. Ландсберг и Ч. Файе: «Марк пробовал заговорить с Пегги, но вскоре понял, что его голос слышен лишь ему самому. Тогда он прибегнул к иной тактике: „Я тихонько дотронулся до нее, мне не хотелось ее пугать. Но она, казалось, не чувствовала моего прикосновения. Я похлопал ее по руке сильнее. Наконец, я попробовал взять ее руку в свою и приподнять, но не сумел. Пегги ни о чем не подозревала. На столе неподалеку от места, где она сидела, стояла пустая ваза, и я подумал, что она не кажется тяжелой и я, возможно, смогу уронить ее и привлечь внимание Пегги. Я несколько раз пытался опрокинуть вазу, чтобы Пегги услышала шум“»<sup>1</sup>.

Подобно рядовому инженеру из Мичигана Марку Луину и многим другим, прошедшим клиническую смерть, лирическое «я» поэта пытается привлечь к себе внимание с помощью звука и жеста. Но ни одна из попыток не приносит желаемого результата. «Соседи» по-прежнему не замечают присутствия человека-невидимки. Первоначальный испуг сменяется в душе лирической героини усталостью и равнодушием. Она все больше теряет связь с реальным миром, остающимся за плечами. В нем ей некуда и незачем идти. Единственной точкой пространства, притягивающей героиню, оказывается в конечном итоге окно, за которым на фоне величественного горного пейзажа в тишине, близкой к райскому блаженству, начинается рассвет. Мотив окна, исполняющего роль пограничья, делящего свет на *тот* и *этот*, проигрывается, как мы помним, не только в сюжете о невидимке. «Притон унылого разгула» из стихотворения «И вот мне снится сон такой...» также отделен от светового пространства, в котором встает заря и «небесный голубеет купол», оконным проемом. Но, вероятно, ярче всего эта волшебная функция прозрачной преграды обыгрывается в стихотворении «Что ж, опять бунтовать? Едва ли...» (196), где лирическая героиня, завершающая свое земное странствие («Отчудили, откочевали, // Отстранствовали мы с тобой»), подходит к окну и обнаруживает за ним не привычный городской пейзаж, а нечто, чему трудно найти словесный эквивалент в языке, приспособленном к явлениям трехмерного мира. Перечисляя растворяющиеся в «световом ликовании» детали реального пространства, поэт

---

<sup>1</sup> Ландсберг А., Файе Ч. Встречи с тем, что мы называем смертью // Жизнь земная и последующая. С. 83.

тем самым создает в тексте эффект двойного зренья, характерный для состояний ясновидения. Момент, когда «отлетает» время и наступают времена, включает иные механизмы восприятия и переводит ощущения в другой эмоциональный регистр.

Обратившись к свидетельствам, собранным профессором Моуди, обнаруживаем одну любопытную деталь: во время своих ментальных путешествий многие, имевшие опыт нахождения вне тела, приближались к чему-то, «что можно было бы назвать границей или каким-то пределом. Иногда это явление принимало образ водного пространства, серого тумана, двери, ограды, тянувшейся через поле, или же просто воспринималась как нейтральная черта»<sup>1</sup>. Очевидно, образ окна, возникающий у Парнок в символике сновидений, служит выражением тех же ощущений: окно выступает своеобразным эквивалентом переправы, и движение по направлению к нему означает начало внутренней трансформации и освобождения тонких энергий из «тесного платья» физической материи.

Последний прижизненный сборник Парнок «Вполголоса», вышедший в апреле 1928 года, завершил собой один из наиболее плодотворных периодов ее творческой биографии. Примерно с этого времени начинается процесс, который можно было бы назвать угашением поэтического сознания: все реже пишутся стихи, все мрачнее они становятся, и все чаще поэт ощущает себя «прабабушкой» собственных современников. Чувства внутреннего переростка, семимильными шагами удаляющегося от земной поверхности, однажды очень точно определила в своих записях Цветаева: «Прошлую зиму я к своим сверстникам относилась по матерински, эту зиму — как бабушка, в будущем году, очевидно, перейду на прабабушку, а еще через зиму окажусь памятником Пушкина, вззирающим на играющих у его ног детей»<sup>2</sup>. Именно так смотрит поэт на «младую жизнь» со своего пограничья, «трехмерной тенью» доживает век и подводит грустные итоги. То, что еще только намечалось в переходных стихах из «Вполголоса», в вещах 1928–1929 годов приобретает, как писала С. В. Полякова, «определенность завершения»<sup>3</sup>. И лучшим эпиграфом к этому

---

<sup>1</sup> Моуди Р. Жизнь после жизни. С. 40.

<sup>2</sup> Цветаева М. Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 90.

<sup>3</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 107.

периоду в жизни Парнок могли бы стать слова Марины Цветаевой: «не обязательно умирать, чтобы умереть»<sup>1</sup>.

Кульминационной точкой гиньольной лирики Парнок второй половины 1920-х годов может считаться стихотворение «Трудно, трудно, брат, трехмерной тенью...», где зловещий гротеск и горькая ирония над жизнью и смертью достигают своего апогея:

Трудно, трудно, брат, трехмерной тенью  
В тесноте влачить свою судьбу!  
На Канатчиковой — переуплотненье,  
И на кладбище уж не в гробу,  
Не в просторных погребках-хоромах, —  
В жестяной кастрюльке прах хоронят.

Мир совсем не так уже обширен.  
Побавился и вширь и ввысь...  
Хочешь умереть? — Ступай за ширму  
И тихонько там развоплотись.  
Скромно, никого не беспокоя,  
Без истерик, — время не такое!

А умрешь, — вокруг неукротимо  
Вновь «младая будет жизнь играть»:  
День и ночь шуметь охрипший примус,  
Пьяный мать, рыгая, поминать...  
Так-то! Был сосед за ширмой, был да выбыл...  
Не убили, — и за то спасибо! (217)

Приведенное стихотворение по своей тематике примыкает к кругу текстов, разрабатывающих в лирике Парнок сюжет земного ухода. И в этом смысле оно продолжает линию, намеченную в ряде вещей 1922 года, где смерть предстает в своей жесткой неприглядной конкретике. Но если в стихотворении «Паук заткал мой темный складень...» (99) последний миг человеческого существования лишается своего возвышенного антуража, то в тексте 1929 года он попадает в абсолютно чуждую ему стилистическую среду. Реалии советской действительности 20-х годов Парнок зеркально переносит в мир иной, используя

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 496.



обыденный житейский словарь для описания погребального обряда и таинства смерти. «Переуплотнение» кладбищ, жестяная кастрюлька, в которой хоронят прах, не умерший, а *выбывший* сосед, — все эти сравнения и речевые обороты, словно ржавчиной, разъедают пространство, которое еще недавно мыслилось незыблемым божественным оплотом: небо, населенное советизмами, становится ближе, плоче и тяжелее. Устроенное по тем же паучьим законам, что и земное бытие, оно оказывается не спасением или прорывом, а всего лишь одним из зеркальных отражений, в которое по ошибке утыкается лоб. «Знаешь, стены на меня наползают, не могу больше»<sup>1</sup>, — признавалась Парнок Раневской в те годы. Судя по всему, мир в сознании поэта действительно «поубавился и вширь и ввысь». Чувство тотального разочарования в основах бытия приводит Парнок к тем же неутешительным выводам, что и Ходасевича в «Тяжелой лире»: «А там, на небе, близком, слишком близком, // Всё только то, что есть и у земли»<sup>2</sup>.

«Такова моя судьба — опаздывать»<sup>3</sup>, — с грустью констатирует Парнок, чувствуя, как в преддверии ухода время неумолимо убыстряет свой темп. Сквозь пелену каждодневных забот в словах, обращенных к друзьям, проскальзывают тревожные «росстанные» нотки: «Милая Женечка! Всего не напишешь в письме, а сказать хочется так много, и все боюсь, что ничего я не успею сделать из того, что хочу и так надо успеть!»<sup>4</sup> Парнок явно торопится. Ей важно здесь и сейчас отдарить, воплотить, додумать. Она почти не скрывает, что прощается: «Думаю, что летом мы не увидимся, и когда увидимся — не знаю. Только знай, что я...»<sup>5</sup> Так шепчут из окна вагона, в последний миг, одними губами, вдруг поняв, что больше — никогда...

Душа готовилась к уходу. Чувство одиночества и тоски становилось все острее, но вместе с ним по мере освобождения от земных широт росла «высокая волна» иной природы. Состояние, близкое к блаженству, описывает одно из стихотворений весны 1929 года:

---

<sup>1</sup> Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 33.

<sup>2</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 232.

<sup>3</sup> Из письма к М. А. Волошину от 14.05.1929 г. (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 931. Л. 31).

<sup>4</sup> Из письма к Е. К. Герцык от 4.05.1929 г. (De visu. С. 28).

<sup>5</sup> Там же.

Высокая волна тебя несет,  
Как будто и не спишь — а снится...  
И все — хрустальное и хрупкое... И все  
Слегка струится.

О, как высок над головой зенит!  
Как в дни блаженные, дни райские, дни оны...  
И воздух так прозрачен, что звенит  
Стеклянным звоном.

И в эти светлы, отсветы, свеченья,  
И в эти звоны звуковых течений  
Ты проплываешь, обворожена,  
Сама уже — и свет — и звук — и тишина. (218)

Сон наяву, в который попадает лирическое «я» поэта, соткан из тех же материй, что и лунный пейзаж 1926 года. Основными приметам чудесного края в обоих случаях являются свет в его разных ипостасях, ясность, прозрачность и тишина. Стеклянный звон, которым звенит воздух иных широт, находит явную параллель в стеклянном звоне ручья из стихотворения «Какой-то еле уловимый признак...» (176), рисующего райский мир сновидений и грез. Одним из главных свойств хрустального пространства в тексте 1929 года оказывается его волновая природа, напоминающая струящийся водный поток. Ощущение текучести усиливается за счет особой графики финальной строки, в которой с помощью нескольких тире создается эффект речного русла. На высокой волне духовного восхождения героиня попадает в особое состояние материи, где свет и звук существуют в своей первородной стихии, образуя единую живую субстанцию. И здесь, вероятно, мы соприкасаемся с теми пластами сознания, из которых к поэту «ушными звонами» приходят его лучшие строки. «Звоны звуковых течений», принимающие в свое русло освободившуюся душу, по сути своей есть то же, что и «беззвучный напев внутри головы», «слуховая линия...»<sup>1</sup>, о которой писала Марина Цветаева, воссоздавая творческий процесс. Поэта, уходящего из жизни и поэзии световым коридором, принимала

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 370.

в себя стихия дословесности, в «беспомощном косноязычьи» земных понятий именуемая тишиной.

С перехваченным накрепко горлом Парнок подходит к границам земного бытия. Ее стихи, завершающие 1929 год, звучат голосом «уходящей расы»: «От больших обид — душу знобит, // От большой тоски — песню пою. // Всякая сосна — бору своему шумит, // Ну а я — кому весть подаю?» (219). Тире в середине каждой строки, словно тире между двумя датами, сжимает каменной безнадежностью. «Из последнего одиночества» оглядываясь на прожитую жизнь, к «поколению с сиренью», по колено врытому в землю, растоптанному и развеянному, обращает поэт прощальное слово: «Сверстники мои! Други! Перестарочки! // И шумели б мы, и молчали б рядышком... // Сколько же вас тут на корню повалено! // Широко вокруг пролегла прогалина» (219). В свои сорок четыре года Парнок памятником Пушкина смотрит на младших современников: «Я издали слежу — прости мне отдаленье: // Так дальнорской старости видней — // Я издали слежу за буйным поколеньем // И за тоской неопытной твоей» (221). В стихотворении, обращенном к Вере Звягинцевой, Парнок заметно сдвигает хронологические рамки, с помощью ряда эпитетов и определений увеличивая психологический разрыв между собой и своей героиней. Не столько по праву седин (Звягинцева была всего на девять лет моложе Парнок), сколько по праву отплытия поэт наставляет неловкое «дитя», узнавая в его растерянном недоумении свой вчерашний день: «Ты к сверстникам метнешься, — от докуки // Кто хмурит бровь, кто под шумок зевнет: // Им незачем, им некогда!.. И вот // Ты обессиленные опускаешь руки...» (221).

С осени 1929 года «несловоохотливая муза» Парнок окончательно умолкает. На целое двухлетие поэт погружается в «беззвучный ужас»<sup>1</sup> небытия, из которого редко кому удавалось вернуться даже на время. Этот период в жизни Парнок Полякова называет «поэтическим затишьем», имея в виду следовавшие затем веденевские циклы. Но в реальном временном измерении это выглядело отнюдь не так безмятежно и спокойно. Судьба была к Парнок не менее сурова, чем к Ходасевичу или Волошину: 1929 год, иссушивший в русской поэзии сразу несколько голосов, не предполагал воскресения. В полном смыс-

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 320.

ле слова это был конец. Именно так, судя по стихам, его воспринимала сама Парнок, в последних вещах подводившая итоги, прощавшаяся и прощавшая, магией слова разрешавшая былые узлы.

Стихотворение осени 1929 года, обращенное к Марине Баранович, как известно, имеет второго адресата. Выступление молодой талантливой чтицы на одном из вечеров в конце 20-х годов неожиданно воскрешает в памяти Парнок события пятнадцатилетней давности. Она ничего не забыла. Она все слишком помнит. В ее душе, «как в занавешенной сквозной завесой раме», с тревожной остротой возникает виденье былой любви: «Как странно мне ее напоминаешь ты! // Такая ж розоватость, золотистость // И перламутровость лица, и шелковистость, // Такое же биенье теплоты...» (220). С точностью фотографа Парнок восстанавливает в стихотворении облик Марины Цветаевой времен «Подруги» и «Юношеских стихов». Перед нами — то же юное, светоносное, исполненное очарования и силы жизни, существо, что и в стихах 1915 года. Похожий портрет молодой Цветаевой находим в воспоминаниях ее сестры: «Мы сидели у маленького пруда в тени дерева, и в луче заходившего солнца был на эмали неба вырисован ее профиль камеи. Легкое — как венецианское золото бус — дуновение волос у виска и легкий румянец щеки. Лепесток розы! Обод маленькой темно-лиловой бархатной шляпы амазонки с серым кругло легшим страусовым пером. Эта розовость! Нежность! Застенчивость!»<sup>1</sup>

Как и много лет назад, образ младшей подруги устойчиво ассоциируется в сознании Парнок с жизнью в ее высших и чистейших проявлениях. Но по сравнению со стихами 1910-х годов, обращенными к Цветаевой, в тексте 1929 года портрет героини заметно усложняется. В нем появляются черты, смещающие акцент в сторону осмысления духовных основ личности, ее творческого ядра, определившего в конечном итоге голос поэта и его судьбу:

О, мне знакома эта поступь духа  
Сквозь вихри ночи и провалы льдин,  
И этот голос, восходящий глухо  
Бог знает, из каких живых глубин.

---

<sup>1</sup> Цветаева А. Воспоминания. М., 1983. С. 582.

Я помню мрак таких же светлых глаз.  
Как при тебе, все голоса стихали,  
Когда она, безумствуя стихами,  
Своим беспамятством воспламеняла нас. (220)

Образ бывшей возлюбленной строится в тексте на столкновении противоположностей: мрак светлых глаз, холод мудрости змеиной и воспламеняющие строки стихов, дух, «оторопелый от тоски», и крылатая легкость внешнего облика. Подобная контрастность в передаче характерных черт героини соответствует цветаевскому автопортрету середины 1910-х годов, в котором за «невинно-розовой» внешностью неизменно сон на вокзале — // Впрочем, знаю я, что и тогда // Не узнали бы вы — если б знали — // Почему мои речи резки // В вечном дыме моей папиросы, — // Сколько темной и грозной тоски // В голове моей светловолосой»<sup>1</sup>. В стихотворении 1929 года Парнок, пожалуй, как нельзя более близка к постижению двух составляющих цветаевской природы: бьющее через край неистовство жизни сочеталось в этом крупнейшем поэте XX века с «последним холодом имущего», на определенном уровне сознания — холодом снеговых вершин, которыми судьба на протяжении творческого пути не раз искашала Цветаеву.

Собираясь навсегда «выписываться» из земных широт, Парнок мимо всех разлук и обид обращается в стихах к Марине Цветаевой со словами любви и благословения. (В одном варианте стихотворение заканчивается любовным признанием: «И я люблю тебя, и сквозь тебя, Марина, // Виденье соименницы твоей!»; в другом — двойным крестным знамением: «Господня милость над тобой, Марина, // И над далекой соименницей твоей».) Символическая природа жеста очевидна. Прежде чем навсегда умолкнуть, Парнок «выпрямляла русло» своей судьбы и подставляла плечо остающимся.

Так, осенью 1929 года, на последней высокой волне творческого вдохновения и песенного дара, София Парнок с чуткостью большого поэта и большой души завершает один из самых крупных любовных мифов своей творческой биографии.

---

<sup>1</sup> Стих. «Вы, идущие мимо меня...» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 1. С. 179).

## Глава IX

### «В СВИРЕПОМ, В ПРЕКРАСНОМ ПОЖАРЕ СЖИГАЮ СВОЙ ВЕЧЕР...»

*Веденеевские циклы*

Анна Ахматова, познакомившись в 1936 году с поздней лирикой Софии Парнок, в одной из частных бесед заметила: «Как мы богаты, мы не можем ни на что жаловаться, если у нас есть такие стихи»<sup>1</sup>. Подобное признание из уст царскосельской Музы, обычно сдержанной на похвалы, стоит многого...

Творческий подъем 1931–1933 годов в биографии Софии Парнок, как любое исключение из правил, не подчинен ни законам логики, ни законам природы. Поэт, замолчавший, казалось, навсегда, в преддверии последнего мига вдруг начинает говорить с такой лихорадочной поспешностью, силой и вдохновением, на такой высокой волне дара и любви, что сама смерть замирает на мгновение, очарованная песенным ладом. Подобных случаев история мировой литературы знает не так уж много. Гораздо чаще «пересыхание» поэтического русла начинается за несколько лет до ухода и становится первым симптомом приближающегося конца. С Парнок же случилось нечто прямо противоположное. «Удивителен этот взлет творчества в преддверии смерти у такого „неразговорчивого“ — Парнок и в лучшие-то времена звала свою Музу глухонемой, несловоохотливой — больного, отчаявшегося во всем, а в годы, предшествующие веденеевскому ренессансу, смолкшего на целое двухлетие поэта»<sup>2</sup>, — писала С. В. Полякова, приступая к анализу циклов «Большая Медведица» и «Ненужное добро». Действительно, с точки зрения рассудка и жизненной практики этот всплеск высокого

---

<sup>1</sup> Запись из дневника Л. В. Горнунга от 22.07.1936 г. (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 113.

поэтического безумия никак необъясним. И все же он абсолютно закономерен с точки зрения внутреннего развития поэта: как показывает анализ творческого наследия Парнок, одной из центральных мифологем ее личностного ядра была идея «последнего мига» на различных уровнях его воплощения.

Впервые этот термин применительно к творческому процессу был употреблен Парнок в статье 1913 года «В поисках пути искусства», посвященной анализу новых литературных течений. В то время начинающий критик Андрей Полянин на страницах «Северных записок» «мудрой» рукой направлял «изнывающую в бездорожья молодую поэзию» к вечным «неомраченным источникам эстетического опыта», в точности указывая чем «дóлжно» и чем «не дóлжно» руководствоваться «творящему» «при выборе в себе художественного материала»: «Что должно воплощать в слово, линию, звук и чего не должно? Природа дает художнику пример творческой мудрости: когда велит она весенней почке раскрыться, развернуться сочным листом? Когда зрелость невыносимо затеснит зеленый комочек, *в последний миг*. Зреющие мысль и чувство, молниеносной ли атакой или медленной осадой завоеванные, лелеет в себе художник, но вот мысль додумана до дна, чувство дочувствовано до предела; требуя исхода, они терзают душу, и тогда художник, будучи уже не в силах молчать, выявляет их, — *в последний миг*. Силою последнего мига должен измерять творящий ценность своих замыслов»<sup>1</sup>. Так, красиво и непринужденно, с присущей ей легкостью пера писала Парнок на заре своей литературно-критической карьеры, в год, относительно благополучный и мирный для России, когда «последний миг» еще не стал реальностью, не вошел в каждый дом и каждую семью, не наполнил сознание трагедией грядущих потрясений. Все это было потом: войны и революции, голод и террор, арест весной 1921 года и следовавшая затем тяжелая болезнь, когда смерть, казалось, подступила вплотную. Крым физически поставил Парнок на грань «последнего мига». Судьба вела поэта краем бездны, как будто требуя от него: довоплотись, стань реальностью своего же слова, силою последнего мига измерь ценность своих стихов.

И вот, почти теми же словами, с использованием того же любившегося образа, Парнок в 1922 году пишет как будто о том же, что и в

---

<sup>1</sup> Полянин А. В поисках пути искусства // Северные записки. 1913. № 5–6.

1913-м, но голос ее теперь звучит по-иному, «законно и полновесно». В нем появилась та благородная сдержанность интонации, та ничем не заменимая «правда слова», какая возможна только у человека, черпающего «из себя», из «развороченных недр души», опаленной огнем «последнего знания». В статье «Дни русской лирики», опубликованной в первом номере альманаха «Шиповник» за 1922 год, Парнок на новом уровне души и внутреннего знания возвращается к одному из ключевых положений своей художественно-эстетической системы. Начав разговор о новых поэтических сборниках с размышлений о долге человека перед Богом и творчестве как выполнении этого «долгового обязательства», Парнок обращается к лирике, чтобы в ней найти подтверждение своим надеждам и чаяниям. По мысли критика, лишь два условия обеспечивают слову «Божье оправдание». Во-первых, слово должно произноситься «не перед людьми, а перед Богом», и, во-вторых, оно произносится «*в последний миг*». «В миг последней зрелости разрывается зеленая почка, теснящая весенний листок, — пишет Парнок, вводя уже знакомое нам сравнение. — Он появляется потому, что не может не появиться и в тот самый миг — ни секундой раньше, — когда у него уже нет мочи терпеть плен. Так и со словом. — Только то должно быть высказано, какое не может не высказаться и только тогда, когда эта надобность созреет в форму последней, неотвратимой неизбежности»<sup>1</sup>. Нет нужды доказывать, насколько точнее и проще выражена в приведенной цитате идея «последнего мига» по сравнению с текстом 1913 года. Теперь мысль действительно «додумана до дна» и чувство «дочувствовано до предела». Но сама эта мысль и это чувство не были отнюдь ни прихотью воображения, ни случайной игрой ума. Они составляли неотъемлемую часть творческого сознания Парнок с юных лет.

С юных лет ей была знакома «нестерпимая полнота» поэтического вдохновения, теснящая душу, словно весенний зеленый листок. В стихотворении, посвященном отроческим воспоминаниям, Парнок так определяет пробуждение в себе поэтического дара: «И не я закричала, — поэта // В первый раз разомкнули уста // Этот ужас блаженства, эта // Нестерпимая полнота!» (78). Уста поэта «размыкает» рвущееся из груди слово, как разрывает почку весенний листок, «когда у него уже

---

<sup>1</sup> Полянин А. Дни русской лирики // Шиповник. 1922. № 1.



нет мочи терпеть плен». Живое творческое слово дышит «напором разомкнув своим // Упорных губ тугой зажим»<sup>1</sup>. В одном из вариантов «Пролога» (1927 г.) Парнок дает поэту совет, в котором, по всей видимости, заключено ее собственное поэтическое кредо: «Минуту улови такую, // Дождись, когда душа, тоскуя, // Переплещется через край, — // И голос с тишиной сверяй»<sup>2</sup>. И опять в душе, хлынувшей «через край», мы видим все ту же полноту «последней зрелости».

«Яд предвкушений», острота и интенсивность бытия накануне еще не свершившегося, но только ожидаемого составляли для Парнок особую притягательную силу «последнего мига». В сознании поэтессы минута, предшествующая событию, была исполнена неизъяснимого «предгрозового» очарования. Лихорадкой огня она вливалась в кровь, доводя накал чувств до предела: «Не поцелуй, — предпоцелуйный миг, // Не музыка, а то, что перед нею, — // Яд предвкушений в кровь мою проник, // И загораюсь я и леденею» (30). Молчание, трепещущее чем-то живым, еще не произнесенным, «подвздошным», вот-вот готовым сорваться с губ, говорит поэту больше, чем явленное слово: «Не слово, — то, что перед ним: // Молчание минуты каждой, // Томи томленьем нас одним, // Единой нас измучай жаждой» (55). Как явствует из текстов, миг божественной тишины, «что всех шумов огромней», привлекал Парнок своим разрешающим пафосом преобразования, неистовым натяжением сил и жил накануне творческого акта. В свете общей концепции «последнего мига» может быть рассмотрена и эволюция темы смерти в творчестве Парнок 1910–1920-х годов.

Как мы помним, мотив земного ухода в ранних текстах Парнок выдержан в мрачных пессимистических тонах и напрямую связан с ощущением уничтожения, тлена, праха. Это ощущение уничтожения, доходящее порой до нестерпимой остроты, приводит автора в 1914 году фактически к отрицанию жизни: «Не ночь страшна, не смерть, а страшен жизни день...»<sup>3</sup> Мыслью о бессмысленности и тщете человеческого существования пронизаны многие строки стихов Парнок этого времени. Наступивший затем творческий и духовный перелом, исполненный мощного религиозного пафоса, вместе с переполняющим душу востор-

---

<sup>1</sup> Парнок С. Собрание стихотворений. С. 505.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Сонет // Русская мысль. 1914. № 12.

гом бытия приносит в лирику Парнок новые полнозвучные мотивы и настроения. В минуты просветленности и религиозного подъема жизнь уже не кажется автору «роковым поединком».

Христианское мировоззрение меняет отношение поэта к смертному часу: ужас небытия уступает место вере в божественный промысел и воскресение. В лучах религиозного чувства минута, венчающая жизненный путь, исполняется высшего смысла, приобретает черты духовного откровения и духовного подвига: «Я вспомню все. Всех дней, в одном безмерном миге, // Столпятся предо мной покорные стада. // На пройденных путях ни одного следа // Не мину я, как строк в моей настольной книге, // И злу всех дней моих скажу я тихо „да“» (42). В стихотворении 1915 года мотив «последнего мига» представлен в традиционно-христианской разработке с использованием характерной символики и стилистики. Здесь впервые в связи с темой смерти Парнок вводит образ взошедшего колоса и жатвы («Пусть жатву жалкую мне принесла страда, // Не колосом полны — польнью горькой — риги» — 42), тем самым сближая понятие земного ухода с древнейшей мифологемой зерна, умирающего и рождающегося к новой жизни. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»<sup>1</sup>.

О том, насколько важное место в системе духовных ценностей Парнок середины 1910-х годов занимала мысль о смертном часе, можно судить по некоторым характерным замечаниям, встречающимся на страницах литературной критики поэтессы. Отметим хотя бы ее рецензию на роман Андрея Белого «Петербург». Упрекая художника в излишней ироничности по отношению к своим героям, критик обращает внимание читателей на эпизод самоубийства подпоручика Лихутина, описанный в романе. В позиции Белого-романиста Парнок в частности усматривает пренебрежение к человеку, застигнутому на пороге смерти. «Отсутствие чутья» к святости человеческого страдания, когда речь идет о «последнем миге» земного существования, становится для критика главным аргументом в битве за «маленького человека»: «Даже в сцене самоубийства человека автор не может удержаться от своей вихлявой манеры. <...> Как бы ни был ничтожен

---

<sup>1</sup> Ин 12.24.

подпоручик Лихутин, мы застаем его в одну из серьезнейших минут человеческой жизни...»<sup>1</sup>

В стихах времен Крыма и «Лозы» внимание Парнок обращено непосредственно к переживаниям смертного часа. Момент ухода обнаженно и остро встает в текстах:

Ах, знаю, — скоро я замечусь сама,  
Как этот маятник, который сошел с ума,

И будет тускло-тускло гореть ночник,  
И разведет руками мой часовщик,  
И будет сердце биться, хрипя, стенья,  
И на груди подпрыгивать простыня... (87)

Высокий романтический пафос Парнок зачастую снижает до минимума, вводя в текст бытовые подробности и разговорную лексику, чтобы, освободившись от книжных напластований, увидеть нечто для поэта гораздо более важное — правду *последнего мига* земного человеческого существования.

«Последний миг» с годами все чаще напоминал поэту о себе безжалостными симптомами сердечной болезни, приступами тоски и одиночества. Не позволяя слишком вживаться в жизнь, судьба вынуждала вживаться в смерть: «А в комнате тускло горел ночник, // Колыхалась ночная темень, // Белели саваном простыни, // Потрескивало в старой мебели...» (195). Сквозь жесткую, до остова обнаженную образность лирика Парнок постепенно нащупывала собственный путь к разрешению одной из сложнейших мифологем человеческого бытия. В минуты душевных смут, мрака и отчаяния смерть представляется поэту тем же «бесчудесным подвигом», что и жизнь. И нет ничего «опустошительней и горше» этого глухого забвения без сновидений под музыку земной какофонии:

Паук заткал мой темный складень,  
И всех молитв мертвы слова,  
И обезумевшая за день  
В подушку никнет голова.

---

<sup>1</sup> Полянин А. «Петербург» // Северные записки. 1914. № 6. С. 139.

Вот так она придет за мной, —  
Не музыкой, не ароматом,  
Не демоном темнокрылатым,  
Не вдохновенной тишиной, —

А просто пес завоет, или  
Взвывается взвизг автомобиля  
И крыса прошмыгнет в нору.  
Вот так! Не добрая, не злая,  
Под эту музыку жила я,  
Под эту музыку умру. (99)

Иносказание, которым открывается стихотворение, отсылает читателя к романам Достоевского, где образ паука на уровне символа занимает особое место в концепции мироздания, являя собой одну из возможных личин божественного провидения. Эту же роль, по-видимому, исполняет паук и в стихотворении Парнок. Его миссия, прочитанная на уровне метафоры, выглядит зловеще, верховно и многофункционально. Сотканная им паутина нарушает связь между двумя мирами, умерщвляет слово, лишает веры, в том числе и веры в преобразующую силу смерти. «Последний миг», запутавшись в паучьих законах мироздания, оборачивается крысиной норой, тесной, теплой и затхлой. В нее устало никнет душа, «стреноженная» предсмертной звериной тоской. И нет больше ни сил, ни веры, чтобы подняться над «мертвым бытием», вырасти и воскреснуть, оставив «маленькую доброту»<sup>1</sup> человечьих правд вместо шляпы в прихожей. Но все же, несмотря на «штукатурное небо», затянутое ловчей сетью, жажда «кануть в ночь», а не в «серенькую ночь» слышится в серафической аранжировке второй строфы.

Окружая смерть высокой образной символикой, Парнок с помощью ключевых парадигм своей лирики раскрывает различные аспекты «последнего мига» и одновременно определяет его мифопоэтический статус. Поэт хотел бы *слышать* смерть музыкой, *вдыхать* райским ароматом, *видеть* крылатым неземным существом и, наконец, *принять* тишиной, часто выступающей в текстах Парнок синонимом блаженства и полной свободы. Сравнение с музыкой позволяет предположить,

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 205.

что уже в «Лозе» «последний миг» земного бытия играет роль своеобразного моста, возвращающего душу в «родное древнее жилье». «Темнокрылатый демон», как представитель иных миров, обитающий между небом и землей, находит параллель в образе дирижера, чьи руки взлетают «как крылья», простирая тьму и пробуждая «темноогненный прибой», катящий звуковые волны вселенского хаоса. В полной мере «взрывная волна» «последнего мига» воплотилась в «зимнем чуде» 1926 года, когда лирика Парнок активно осваивала пограничные состояния сознания.

Стихи 1926 года, о чем уже говорилось, отличает принципиально новая для поэта трактовка земного ухода, в которой смерть теряет свои роковые черты и во многом сближается с темой грез и сновидений. «Последний миг» земного бытия, высвобождающий душу из плена материи, расширяющий сознание и наполняющий его ощущением почти непереносимого блаженства, приходит в лирику Парнок на «высокой волне» «полуночного рая»:

За стеною бормотанье,  
Полуночный разговор..  
Тихо звуковым сияньем  
Наполняется простор.

Это в небо дверь открыли, —  
Оттого так мир затих.  
Над пустыней тень от крыльев  
Невозможно золотых.

И прозрачная, как воздух,  
Едкой свежестью дыша,  
Не во мне уже, а возле  
Дышишь ты, моя душа.

Миг, — и оборвется привязь,  
И взлетишь над мглой полей,  
Не страшась и не противясь  
Дивной легкости своей. (179)

Грань между жизнью и смертью, приводящая в действие механизм трансформации тонких энергий, приносит душе «дивную легкость»

освобождения. Подобно весеннему листу, разрывающему почку, душа рвется из тесных оков, преодолевая тяготение земли: «Как в тесном платье, душно в плоти, — // И вдруг, прохладой дыша, // Мне кто-то шепчет: „Сбрось лохмотья, // Освобожденная душа!“» (166). Образ распахнутой в небо двери символизирует в текстах 1926 года проницаемость двух миров и реальную возможность проникновения за грань как в том, так и в другом направлении<sup>1</sup>. Позднее, когда связь между «здесь» и «там» будет нарушена, и «разодранное в клочья» небо, словно паутина, накроет «шестнадцатидюймовый рай» земных фантазмагорий, дверь обернется окном или хуже того — форточкой, в которую можно только смотреть, изредка — дышать, но невозможно уже ни выйти, ни войти<sup>2</sup>. Пока же в раскрытую дверь из иных пространств льется «звуковое сиянье», субстанция, объединяющая в своей основе свет и звук, пронизывающая собой мир и подготавливающая момент внутренней трансформации лирического «я». Особое светоносное состояние материи, катящей звуковые волны, находит параллель в более позднем стихотворении Парнок, где душа, возвращаясь в первозданную стихию «последней, бессловесной музыки», проплывает в «звоны звуковых течений» (218), сама становясь светом, звуком, тишиной. В подобной трактовке таинство земного ухода предстает чем-то сродни творческому акту в его зеркальном отображении. Так, если в процессе творчества поэту предназначено освободить звуки из родной «безначальной стихии»<sup>3</sup> и облечь их в словесную плоть, то на волне «последнего мига» душе самой предстоит возвращение в дословесную стихию. И теперь уже не «звук принят в душу»<sup>4</sup>, а душа принята в звук, и разомкнута клетка, и выпущена на волю «легкая, добрая птица свободная, птица, хотевшая смерть унести»<sup>5</sup>.

В связи с концепцией «последнего мига» особое значение приобретает образ разрыв-травы, неоднократно возникающий в поэтиче-

---

<sup>1</sup> См., например, стихотворение «Какой-то еле уловимый признак...» (176), где гостья из «иных миров» переступает порог лирической героини.

<sup>2</sup> См. мотив окна в таких текстах, как «В форточку» (216), «За стеклом окна — стекло...» (213), «Мне снилось: я брежу впотьмах...» (189), «И вот мне снится сон такой...» (181).

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 416.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Блок А. «Художник» // Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 201.

ских текстах Парнок 1920-х годов. Чудесное средство, по народным поверьям разрушающее всевозможные скрепы и узы, позволяющее овладевать кладами, привлекает поэта своим магическим свойством «размыкать» пространство и восстанавливать связь между двумя мирами. Не случайно именно ночь накануне Ивана Купалы, исполненную мистических трансформаций и преображений, когда цветет разрыв-трава и, согласно легендам, деревья переходят с места на место, разговаривая с травами и животными, Парнок выбирает для себя в качестве своеобразного дня поминовения:

Унылый друг,  
Вспомни и ты меня  
Раз в году,  
В канун Иванова дня,  
Когда разрыв-трава,  
Разрыв-трава,  
Разрыв-трава  
Цветет! (190)

Образ разрыв-травы в стихах Парнок становится символом освобождения, ключом от тайной заветной двери, распахнутой в мир тонких энергий, стихий и сил, к которым предстоит приобщиться душе, прежде чем она достигнет желанной тишины. И силы эти далеко не всегда благостны: их пробуждение порой напоминает проснувшийся сумасшедший дом. Одно из стихотворений в сборнике «Музыка» рисует картину подобного пробуждения:

Чуть коснулась, — пал засов железный,  
И проснулся сумасшедший дом,  
И, почуявши дыханье бездны,  
Одержимые взыграли в нем.

Не твоя ль, тюремщик неумный,  
На шесте у входа голова?..  
О, твой страшный дух, о дух твой темный,  
Музыка! Разрыв-трава! (136)

В общей концепции сборника данное стихотворение составляет единый ряд с такими текстами, как «Дирижер», «В концерте», «Орган»,

«У Гофмана такие маги...», где на поэтическом уровне представлены размышления автора о природе творчества и творческом процессе. Именно музыка становится для Парнок «входом и вводом» в тот стержневой миф, который условно можно было бы обозначить как «миф о Поэте». В лирике Парнок 1920-х годов музыка выступает одним из наиболее совершенных инструментов, способных приобщить душу к стихии первородного хаоса, разорвать путы сознания и впустить в мир таинственную страшную силу иных измерений. «Звонами звуковых течений» проплывает душа, обретая наконец долгожданную свободу. «Последней бессловесной музыкой» предстает в сознании поэта «полуночный рай» сияющих снегов. «В взволнованном кипении струн» просыпается и плывет «по жилам тысячелетняя тоска». И даже смерть оказывается вовлеченной в этот образный ряд: одним из ее ликов в этом мире становится музыка. Железный засов, сам собой распадающийся под воздействием музыки, вводит в стихотворение уже известный нам мотив открытой двери, перехода, переправы, инобытия. И в этой развернутой метафоре образ разрыв-травы играет роль своеобразного знака-символа: он дает возможность увидеть в музыке одно из средств освобождения и выхода за пределы физической субстанции. К этим же средствам, по мысли поэта, относится и слово в его первоначальном сакральном значении.

Язык как таковой, в особенности язык литературы и поэзии, творческое слово, его назначение и сила его воздействия не раз становились предметом пристального внимания Парнок в разные годы. Отголоски размышлений на эту тему мы обнаруживаем в стихах, статьях, письмах поэтессы. Особое обостренное чувство слова сопровождало ее всю жизнь и, кажется, всю жизнь она искала разгадку этой непостижимой, уходящей в глубь веков и времен тайны. Достаточно назвать такие стихотворения, как «Я молчу, потому что боюсь разлюбить...», «Отметил Господь и меня...», «Ты надрываешься, мой брат...», «Как дудочка крысолова...», «Ради рифмы резвой не солгу...», «В форточку», «Гони стихи ночные прочь...». Но если в ранних вещах Парнок, особенно в ее литературной критике, слово прежде всего осмысляется как культурно-языковой феномен, призванный «отражать», «выражать», «служить», то в текстах 1920-х годов картина заметно меняется. На пространствах сна и души «дар глагола» приобретает свою изначальную магическую силу: он становится даром «нарекать имена», то есть



способностью с помощью слова овладевать сутью вещей, трансформировать и проявлять в мир безначальную стихию звуковых волн. Отныне слово видится поэту живой самостоятельной субстанцией, «священным средством освобождения»<sup>1</sup>, которое не только способно «дышать», «скликать» «тайные сны» или «размыкать» по собственной воле «тугой зажим» губ, но еще и, подобно дивному купальскому цветку, обладает таинственным свойством преодоления видимых и невидимых преград. В одном из стихотворений 1926 года, позднее вошедшем в сборник «Вполголоса», Парнок использует уже знакомый нам образ разрыв-травы применительно к высокому словесному дару, очевидно любовному и поэтическому одновременно:

В полночь рыть выходят клады,  
Я иду средь бела дня,  
Я к душе твоей не крадусь, —  
Слышишь издали меня.

Вор идет с отмычкой, с ломом,  
Я же, друг, — не утаю —  
Я не с ломом, я со словом  
Вышла по душу твою.

Все замки и скрепы рушит  
Дивная разрыв-трава:  
Из души и прямо в душу  
Обращенные слова. (173)

Прямых указаний на то, что слово, с которым лирическая героиня вышла «по душу» возлюбленной, является словом поэтическим, текст не содержит. Однако сопоставление ряда стихотворений Парнок 1920–1930-х годов<sup>2</sup> позволяет предположить, что речь здесь идет о той сокровенной, тайной «музыке слов», которая рождается из «звуковых течений» на стыке поэзии, сна и древней сакральной магии. Слово, которому дано «колдовать» над жизнью и смертью, определенно об-

---

<sup>1</sup> Парнок С. Ходасевич // De visu. 1994. № 5–6. С. 10.

<sup>2</sup> См. такие стихотворения, как «Ведь я пою о той весне...» (163), «Как дудочка крысолова...» (165), «В форточку» (216), «Прямо в губы я тебе шепчу — газэлы...» (254).

ладает теургической силой: оно способно трансформировать пространство и время, воскрешать из одного сна и пробуждать в другой. Оно само, по своей внутренней природе «уже не только стих» в его традиционном понимании, но нечто гораздо более синкретичное, осязаемое и действенное. Так, «прямо в губы», живительным дыханьем, по законам тайной древней магии льются газэлы, ворожа и завораживая какой-то последней, почти «бессловесной музыкой»: «Прямо в губы я тебе шепчу — газэлы, // Я дыханьем перелить в тебя хочу — газэлы. // Ах, созвучны одержимости моей — газэлы! // Ты смотри же, разлюбить не смей — газэлы» (254). Теми же кратчайшими путями, разрушая, подобно сказочной разрыв-траве, старые скрепы, льется «из души и прямо в душу» тихое тайное слово, поющее о том, «чего нет на свете».

Лирический сюжет стихотворения, повествующий о двух способах обретения «кладов», представляет собой символическое иносказание, в котором за фольклорной атрибутикой просвечивают символы и знаки иного рода. Простая, казалось бы, история о покорении сердца «любовным речитативом», разыгранная в купальских декорациях, неожиданно приобретает дополнительные оттенки смысла, включаясь благодаря образу разрыв-травы в мистирию «последнего мига». Дар глагола в конечном итоге оказывается не только любовной «чарой», призванной околдовать чужую душу, но также и средством разрушения *всех* замков и скреп, включая, очевидно, и последнюю земную «привязь», за которой душе чудится «дивная легкость» «иной отчизны». Снова и снова Парнок возвращается в стихах к заветной двери в поисках простого и верного ключа, когда-то кем-то безнадежно утерянного и вдруг словно забрезжившего среди ненужного железного лома «земных примет»: «Все отмычки обломали воры, // А замок поскрипывал едва. // Но такого, видно, нет запора, // Что не разомкнет разрыв-травы» (130). Тот же мотив волшебного «золотого ключика» — сновиденного песенного дара, противостоящего «воровскому», незаконному вторжению в иные миры, слышится и в более раннем стихотворении Парнок, посвященном осмыслению собственного поэтического творчества: «Крещу я в купели святой, // — Кого я обидела кличкой? — // Не тщилась замок золотой // Пытать воровскою отмычкой» (96). Столь отчетливо выраженный поиск наикратчайших «законных» путей преодоления земного притяжения свидетельствует

о глубоком интересе поэта к механизму внутренней трансформации и способах ее осуществления, среди которых, бесспорно, первое место занимают музыка и поэзия. Слово и звук, преобразенные творческим актом, подобно фольклорной разрыв-траве, выступают в сознании автора заветными ключами от того последнего засова, за которым начинается обратное пробуждение души — пробуждение в сон.

Мотив колдовства и чары в связи с разговором о слове продолжает стихотворение «Как дудочка крысолова...», где «дар глагола» по силе и характеру воздействия оказывается приравненным к звукам волшебной флейты из известного средневекового сюжета о Крысолове:

Как дудочка крысолова,  
Как ртуть голубая луны,  
Колдует тихое слово,  
Скликая тайные сны.

Вполголоса, еле слышно,  
Окликаю душу твою,  
Чтобы встала она и вышла  
Побродить со мною в раю.

Над озером реют птицы,  
И вода ясна, как слеза...  
Подымает душа ресницы —  
И смотрит во все глаза. (165)

Само по себе сопоставление словесного дара с игрой на флейте вряд ли можно отнести к образным раритетам. В русской литературе начала XX века этот музыкальный инструмент довольно часто выступал как символ поэтического творчества. Вспомним хотя бы поэму В. Маяковского «Флейта-позвоночник», сборник Б. Лившица «Флейта Марсия» или стихотворение О. Мандельштама «Век». Природу этого художественного феномена, на наш взгляд, очень точно определил в одной из своих статей Е. Эткинд: «Флейта — издавна эмблема искусства; в пору „серебряного века“ к ней стали все чаще обращаться как к символу. Почему именно к флейте, а не к другим традиционным образам — лире, кифаре, цитре? Не потому ли, что флейта приводится в действие не пальцами, требующими технической беглости, а дыха-

нием, и что она оказывается словно бы звучащей душой?»<sup>1</sup> Мотив звучащей души-флейты, который появляется у Парнок в одном из вариантов стихотворения («Послушай, друг мой, послушай: // Флейта... И как легка! // Это ветер дует мне в душу, // Как в скважины тростника» — 202), как нельзя лучше подтверждает высказанное Эткиндоном предположение.

В первоначальной редакции (202) образ флейты, ставший отправной точкой стихотворения, постепенно обретает вполне конкретные ассоциативные черты: «тихое слово», которому предназначено чудесным образом разорвать земные путы, уподобляется «дудочке крысолова». Так, в точке максимального смыслового напряжения Парнок выходит на один из интереснейших фольклорных сюжетов, с его помощью достраивая свой миф о Поэте. Судя по всему, возникшее сравнение имело для Парнок особое значение: с него спустя несколько дней она начинает окончательный вариант стихотворения (165). Несомненно знакомая с рядом литературных произведений о Крысолове, по-видимому, она далеко не случайно обращается к этому сюжету<sup>2</sup>. Отсылка к известной немецкой легенде, как нам кажется, не только стилистически сближает данное стихотворение с рядом стихов о музыке, но и задает определенный модус прочтения текста. Сквозь гамельнскую историю о художнике, чей дар одновременно прекрасен и губителен, отчетливо проступает мысль о страшной неморальной и внечеловеческой правде искусства. Ведь согласно легенде, с помощью своей волшебной музыки бродячий кудесник не только спасает город от нашествия крыс, но и, желая наказать обманувших его городских обывателей, уводит в горы детей, обрекая их на гибель.

Образ Крысолова в мифопоэтической системе Парнок лежит в той же плоскости, что и образ дирижера-чародея из стихотворений о музыке. Гриммовский флейтист, владеющий волшебной чарой, и гофмановский маг, по мановению дирижерской палочки высвобождающий из плена «расколдованных духов», очевидно, причастны одному «поющему хаосу», одной «родимой тьме» «чудовищного и блистатель-

---

<sup>1</sup> Эткинд Е. Флейтист и крысы // Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения. Нортфилд, Вермонт, 1992. С. 148.

<sup>2</sup> Любопытно, что годом раньше к той же немецкой легенде обратилась Марина Цветаева, положившая известный сюжет в основу своей поэмы «Крысолов».

ного Ада»<sup>1</sup>, о котором писал А. Блок. Столь явно выраженная на уровне образной системы и жанровой стилистики переключка свидетельствует, на наш взгляд, о глубокой внутренней сопряженности двух миров в сознании автора. Действительно, мир Музыки и мир Поэзии составляют в лирике Парнок некое древнее «песенное», еще не расчлененное единство, вероятно, уходящее своими корнями в миф об Орфее. Довольно часто Парнок применительно к стихам употребляет термин «песня». Ее лирическая героиня *поет* «о той весне, которой в яви нет», лира Сафо «томит» ей руку «тяжестью новой», и поэтическое слово оборачивается в жестокий век воителей «бесправной, бесприютной» *песней*. Таким образом, поэзия, будучи священным *песенным* даром, оказывается во многом сродни музыке в том ее понимании, в каком она предстает в творчестве Парнок 1920–1930-х годов. Но ведь именно через двойственную природу музыки с ее «невыносимой полнотой аккордов»<sup>2</sup>, включающей в себя одновременно «ужасное, роковое и в то же время сладостнейшее»<sup>3</sup>, поэт выносит себя под «огнекрылые стрелы» «последнего мига», призванного преобразить пространство и материю. Волной «темноогненного прибора», певучей «тысячелетней тоской», медленно закипающей в крови, начинается тот разбег, для которого нет другого названья в языке кроме страшного силлого, будто перехваченного петлей, слова: — СМЕРТЬ.

Но не только с музыкой и поэзией соотносится у Парнок идея «последнего мига». Одной из устойчивых составляющих данной мифологемы выступает любовь, причем любовь «любовная», «жаркая», «огневая». Мысль о «последнем миге» земного существования тесно и непреложно переплетается в лирике Парнок с мыслью о возлюбленной. Полуосознанное, смутное, словно проступающее сквозь дымку, желание умереть на вершине блаженства под звуки чарующего «счастливого голоса», которое мы обнаруживаем в ранних стихах поэтессы («Есть песни, к подвигам зовущие сердца, // Но сердцу скорбному далеки их призывы. // Пой мне! Ах, слушать бы и слушать без конца //

---

<sup>1</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 149.

<sup>2</sup> Полянин А. [рецензия] Алексей Ремизов. Весеннее порошье // Северные записки. 1915. № 7–8. С. 261.

<sup>3</sup> Там же. С. 262.

И тихо умереть под голос твой счастливый»<sup>1</sup>), со временем проявляется все четче и острее: присутствие возлюбленной у смертного одра становится неотъемлемой, а возможно и главной частью «прощальных» мизансцен «Лозы» и «Вполголоса». Рисуя в жесткой, предельно реалистической, «остевой» манере картину своего ухода, Парнок с какой-то сомнамбулической одержимостью вновь и вновь намагничивает пространство жаждой любовной чары: «И будет сердце биться, хрипя, стена, // И на груди подпрыгивать простыня... // Где будешь ты в ту полночь? Приди, приди, // Ты, отдыхавшая на моей груди!» (87). Мольба сменяется заклинанием, вопрос — утверждением, почти уверенностью. Последнее, что хочет слышать поэт, прежде чем оборвутся земные нити его бытия, это голос возлюбленной: «Пусть мимо мчит и не зацепит // Твоей души мой темный дух, // И в час мой смертный пусть твой лепет // Последним звуком примет слух» (86). Когда же смерть подходит вплотную и душа вслед журавлиному клину начинает собираться «не в теплые страны, а подалье, друг мой, подалье», именно отсутствие возлюбленной на пороге прощального мига становится последней земной горечью, сквозь которую пролегал «бесчудесный подвиг» освобождения: «И все, и все собирались они, — // Возлюбленные мои тени, // Пировать со мной на расстани... // Только тебя не было!» (195).

Сколь угодно долго можно гадать о том, к кому обращены эти строки, чей земной образ тревожил и прожигал сердце поэта в минуты последней отчаянной тоски, чье прощальное, быть может запоздалое, благословение разрезало волны эфира вслед уходящей душе. Но так ли важно, так ли должно нам это знать? Ведь неисповедимы не только пути Господни. Неисповедимы и пути однажды произнесенного слова, воплощенного образа, крика, брошенного в ночь. И все же... То неотступное упорство, с каким Парнок в стихах «наколдовывала» свое «слезное прощание» с возлюбленной, гораздо больше напоминает реализацию некоего внутреннего мифа, чем случайный полет фантазии, вооруженной лишь рядом психологических мотиваций. И может быть именно потому, что мифу этому в границах земных реалий суждено было свое воплощение, в смерти поэта, несмотря на весь трагизм, на всю невозможность и боль ухода, нет ощущения случай-

---

<sup>1</sup> «О чем та песнь была, и были ль в ней слова...» // Вестник Европы. 1910. № 6.

ности: здесь всё и все на своих местах. «В деревенской комнате посреди того гнетущего сумбура, который приносит с собой тяжелая болезнь — бутылочки с лекарствами, разлитая по столу вода, рецепты, смятые полотенца, что-то недоеденное на тарелке — Н. Е. Веденева, не смеющая подняться с места и подойти к постели, скорбная и как бы одеревеневшая, приняла ее последний вздох, а немного ранее ее последний дар: недописанное четверостишие, которое Парнок, по-видимому, продиктовала ей <...>, — свое смертельное, слезное прощание»<sup>1</sup>.

В мифе о «последнем миге» образ возлюбленной, неясной тенью возникающий на границе двух миров, играет роль не только последнего искуса земли, но и, как можно судить по ряду стихотворений, первой благодати эфира. Так, например, в одном из текстов «Вполголоса», душу, для которой «отлетело время» и «наступают времена», на пороге инобытия встречает некая женская ипостась, единственной «приметой» которой, является голос, голос неземной красоты:

...Если страшно, так только немножко,  
Только легкий озноб, не дрожь.  
К заплаканному окошку  
Подойдешь, стекло протрешь —

И не переулоч соседний  
Увидишь, о смерти скорбя,  
Не старуху, что к ранней обедне  
Спозаранку волочит себя.

Не замызанную стену  
Увидишь в окне своем,  
Не чахлый рассвет, не антенну  
С задремавшим на ней воробьем,

А такое увидишь, такое,  
Чего и сказать не могу, —  
Ликование световое,  
Пронизывающее мглу!..

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 41.

И женский голос, ликуя,  
— Один в световом клире —  
Поет и поет: Аллилуйя,  
Аллилуйя миру в мире!.. (196)

Очарованная женским, чувственным началом, женской природой бытия, Парнок и в «последний миг» остается верна своей Музе: кажется, будто сама Любовь провожает поэта нежным «лепетом» из *этого* мира и встречает «световым ликованием» в *том*. Небо земли и земля неба, омытые единой «голосовой» волной, как бы претворяют максимально очищенную природу чувственности в светоносную энергию тонкого мира, и на гребне этой волны, силой ее взмаха, душа преодолевает глухие воды Леты. Зная, как никто другой, жаркий ток и жадное томление «дремучей», густой, словно «мед столетний», крови, хмель и сладостный огонь, «родимую тьму» и «знойный плен» любовного жара, испепеляя и сжигая в себе эти подземные токи со времен «Лозы», Парнок в рамках «последнего мига», судя по всему, делает ставку на их преодоление и трансформацию. Словно новый Дант, поэт «восхотел свободы» и выбрал свой путь («хотя б сквозь все круговороты ада») и своего Вергилия. Как знать, быть может, в преддверии Плутонового сада душе было дано по-новому услышать знакомые строки: «Последний вечер не изведаль он, // Но был к нему так близок, безрассудный, // Что срок ему недолгий был сужден. // Как я сказал, к нему я в этот трудный // Был послан час; и только через тьму // Мог вывести его стезею чудной»<sup>1</sup>.

Сквозь тьму, огонь и вечный холод снеговых вершин, сплетая в единый венок смерть, любовь и поэзию, Парнок исподволь, шаг за шагом приближалась к веденеевскому чуду своей биографии, чуду «последнего мига», в котором душа, словно почка, теснимая весенним листком, разрывалась «нестерпимой полнотой» и «ужасом блаженства»:

Жить, даже от себя тая,  
Что я измучена, что я  
Тобой, как музыкой, томима!  
Жить невпопад и как-то мимо,  
Но сгоряча, во весь опор,  
Наперерез, наперекор —

---

<sup>1</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1974. С. 189.



И так, на всем ходу, с разбегу  
Сорваться прямо в смерть, как в негу!.. (240)

\* \* \*

Поэтические циклы «Большая Медведица» и «Ненужное добро», представляющие творчество Парнок 1932–1933 годов, в наиболее полном виде дошли до нас в так называемой «Веденеевской тетради», которую Е. Б. Коркина с полным на то основанием называет «последним неизданным сборником стихотворений» поэтессы. Описание рукописи, сделанное исследовательницей, убеждает нас в том, что по структуре и графическому оформлению это «именно книга, а не просто некоторое количество стихов, переписанных на память и подаренных»<sup>1</sup>. «Тетрадь открывает титульный лист, посередине которого стоит заглавие — „1932“, чуть ниже общий эпиграф (напомним, что именно так оформлен титульный лист ахматовского „Anno Domini MCMXXI“). Книга состоит из двух разделов, заглавия которых тоже вынесены на отдельные листы. Первый раздел — „Большая Медведица“ — составляет лирический цикл из семи пронумерованных стихотворений; второй — „Ненужное добро“ — включает в себя двадцать одно стихотворение. Все стихотворения рукописи датированы только месяцем <...>, исключение составляют четыре последних стихотворения. Остается упомянуть, что каждое стихотворение, в соответствии с книжной традицией, начинается в рукописи с нового листа»<sup>2</sup>. Позже, вероятно, рукой Н. Е. Веденеевой, в тетрадь было вписано стихотворение Парнок от 31 июля 1933 года («Будем счастливы во что бы то ни стало...») и черновой набросок четверостишия, который приводит в своем предисловии С. В. Полякова<sup>3</sup>.

В общей структуре «Веденеевской тетради» одна любопытная деталь остается вне поля зрения исследователей. Тот факт, что цикл «Ненужное добро», который по авторскому замыслу должен был состоять из двадцати одного стихотворения, реально содержит лишь двадцать текстов, никак не был прокомментирован ни в одной из

---

<sup>1</sup> Коркина Е. Б. Предисловие // De visu. 1994. № 5–6. С. 33.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 41.

публикаций. Между тем, как это ни парадоксально звучит, именно белый лист, оставленный для еще одного, так и не вписанного, стихотворения, наиболее красноречиво свидетельствует в пользу единой «книжной» композиции «Веденеевской тетради». Пробел в рукописи дает основание утверждать, что цикл «Ненужное добро» изначально имел строгую композиционную структуру и предполагал определенное количество текстов, а именно — двадцать одно стихотворение. Таким образом, мы видим, что число «семь», расцветшее в «Большой Медведице» «семизвездием стиха», должно было стать знаковым и для второго цикла. В столь жесткой внешней архитектонике, несомненно, просматривается общий авторский замысел, некая сверхзадача, которая, в конечном итоге, и позволяет говорить о «Веденеевской тетради» как о последнем поэтическом сборнике Парнок.

Столь явный пропуск в рукописи не только предназначенной, но, очевидно, и преподнесенной адресату, вызывает по меньшей мере вопрос: какое же стихотворение должно было заполнить белый лист, и почему оно так и не было вписано? Вполне разгадать эту загадку не в наших силах. И все же попытаемся хоть немного приблизиться к той тайне, которую неизменно, вот уже несколько десятков лет, хранит «непоправимо белая страница».

Хронологический порядок построения циклов позволяет с большой долей вероятности предположить, что лист, оставленный между двумя июньскими стихотворениями («Сквозь все, что я делаю, думаю, помню...» и «О, как мне этот страшный вживень выжить...»), предназначен для еще одного текста, написанного в это же время. Но среди дошедших до нас произведений Парнок последних лет такого стихотворения мы не находим. Остается думать, что по тем или иным причинам, оно осталось за рамками как «Веденеевской», так и «Черной» тетради. Почему? Мысль о том, что Парнок, будучи несомненным мастером стиха, настолько не справилась с формой, что предпочла цельности и законченности даримой рукописи явный сбой и пробел, кажется мало убедительной. Но что же тогда? Что значит этот белый лист «Веденеевской тетради»? Что, кому и как он должен был рассказать? Возможно, несколько неожиданно свет на эту загадку проливает дневниковая запись Л. В. Горнунга, сделанная в мае 1932 года: «Сегодня Соф. Як. прочла мне немного своих новых стихов. Она рассказала, что у нее есть стихотворения на интимные темы, которые она даже не

всегда записывает. Из этих стихов она прочла мне одно»<sup>1</sup>. Но может быть, тот самый необъяснимо белый лист «Веденеевской тетради» и есть одно из стихотворений, которые «не скажешь и на ухо, разве только что прямо уж — в губы», записанное симпатическими, только двоим ведомыми, чернилами? Данная гипотеза при всей ее «авантюристности» с точки зрения формально научного подхода представляется, тем не менее, психологически достоверной. Склонность Парнок к своего рода автоцензуре, нежелание показываться читателю в «дезабиле», настороженное отношение к сборникам «интимнейших признаний», неприятие эмоциональной и ритмической «разнузданности» красной нитью проходит сквозь все ее творчество, во многом определяя не только поведенческую модель, но и литературное кредо поэтессы. Веденеевские циклы впервые прорывают крепко сложенную плотину внутренних запретов. Голос поэта обретает доселе невиданную степень свободы, на которой любовная лирика сама становится костром. Но и в этой предельной обнаженности, в этом «высоком поэтическом бесстыдстве», по-видимому, не все могло быть доверено перу. Слишком необоримым, безумным, жарким валом нахлынула «темная волна». Слишком свиреп и прекрасен был пожар, неутолима грусть, нестерпима жажда и головокружителен пьянящий хмель.

Таким образом, «Веденеевская тетрадь» скорее всего представляет лишь часть (смеем надеяться — большую) поэтического наследия Парнок последних двух лет. С этим корпусом текстов, хранящих едва различимый шелест так и не сбывшихся страниц, отныне суждено работать исследователю. Но как знать, может быть, однажды проступят симпатические чернила и белый лист, подобно волшебной разрывтраве, восстановит рассыпанные звенья, сложив из них единственно верный узор Мифа и Судьбы. Пока же нам уготована участь маленьких Каев, тщетно пытающихся с помощью Разума, Логики и Достоверности сложить заветное слово из осколков чьей-то жизни...

«Я от всей „добычи“, привезенной из Москвы, как в бреду — стихи С. Я. постоянно, ночью и днем, у меня на уме: я засыпаю, твердя ее строчки, и просыпаюсь с ними»<sup>2</sup>, — писала С. В. Полякова в марте 1974

---

<sup>1</sup> Запись из дневника Л. В. Горнунга от 20.05.1932 г. (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>2</sup> Из письма С. В. Поляковой к Л. В. Горнунгу от 4.03.1974 г. (РО ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. Ед. хр. 159).

года Л. В. Горнунгу. В те дни, захваченная поисками неизвестных стихов, писем, любых, порою мимолетных сведений о жизни Парнок, петербургская исследовательница неожиданно натолкнулась на материалы, о которых можно было только мечтать: в ее руки попала «Веденеевская тетрадь». Подробности московской поездки узнаем из письма Поляковой к Ф. Г. Раневской: «Вопреки всем невозможностям мне удалось найти сына Н. Е. Веденеевой, который великодушно предоставил мне ее архив. Там я обнаружила целую тетрадь, посвященных Н. Е. стихов, и письма к ней С. Я. То и другое открывает такие вершины человеческого духа, что только диву даешься. <...> Все, даже самое обыденное и незначительное, на таком надзвездном уровне и до того благородно, что даже не очень совестишься и краснеешь за свое непрошенное вторжение. <...> Я видела у сына фотографии Н. Е. и нахожу ее привлекательной и даже серафической с седым, светящимся каким-то нимбом волос, достойной того, чтобы получить бессмертие из рук С. Я. и в свою очередь обессмертить ее: веденеевский цикл ведь самое лучшее из написанного С. Я.»<sup>1</sup>. На присланные тексты Раневская откликнулась с нескрываемым восторгом: «Простите открытку, нет конверта, а хочется скорей поблагодарить Вас, добрейшая Софья Викторовна, за ослепительные стихи к В<едене>вой. Это чудо, неистовство, темперамент. Это на грани гениального. Какие-то особые стихи, точно Родэн их из мрамора высек»<sup>2</sup>.

Об адресате стихов, Нине Евгеньевне Веденеевой<sup>3</sup>, к сожалению, в письмах Раневской мы ничего не находим. Но можно предположить, что некоторые подробности из жизни Парнок 1930-х годов актриса рассказала в устной беседе. По крайней мере, в одном из ее писем звучит обещание, от которого сейчас в новом веке и новом тысячелетии, когда все возможные и невозможные перекрестки давно миновали, тоскливо сжимается сердце: «Спасибо за фото С. Я. она очень

---

<sup>1</sup> Из письма С. В. Поляковой к Ф. Г. Раневской от 18.04.1974 г. (РГАЛИ. Ф. 2788. Оп. 1. Ед. хр. 412).

<sup>2</sup> Из письма Ф. Г. Раневской к С. В. Поляковой от 24.04.1974 г. (архив С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Нина Евгеньевна Веденеева (1882–1955) — крупный ученый физик. Родилась в Тифлисе, училась некоторое время за границей, при жизни Парнок преподавала во 2-м МГУ, впоследствии много лет стояла во главе лаборатории кристаллографии в одном из научно-исследовательских институтов Москвы.

похожа на себя взрослой, а девочка с куклой точно предвидит будущую горестную жизнь. Мы с Вами видались один раз, если удастся увидеться с Вами еще, я порасскажу того, чего Вы не знаете и не можете узнать о ней, ибо я одна знала о ней все возможное, наблюдая ее очень пристально и часто»<sup>1</sup>. Остается только гадать, довелось ли услышать Поляковой этот интереснейший рассказ. Записей ее бесед с Раневской не сохранилось. Как, впрочем, не сохранилось и текстов, дающих представление о встречах исследовательницы с О. Н. Цубербиллер, чьи свидетельства были отчасти использованы при написании биографии.

М. К. Баранович, к которой Полякова не раз обращалась с вопросами, касающимися Парнок, о последней любовной привязанности поэтессы рассказала следующее: «Очень помнится мне один вечер, когда С. Я. пришла ко мне вместе со Звягинцевой и рассказывала, как она влюблена и как она счастлива, и я — младшая ее лет на 15, — смотрела на нее с завистью. Мне казалось, что моя собственная жизнь тогда была конченной в смысле такого счастья. Она сияла. Думаю, что отношения их были трагичны, а у кого такие отношения бывают не трагичными? Сердцем С. Я. страдала еще раньше, но как-то было ясно, что свела ее в могилу эта любовь, пришедшая не на таком уж глубоком склоне ее лет»<sup>2</sup>. При жизни Парнок Баранович не была знакома с Веденеевой. Впервые она увидела ее лишь на похоронах: «Я в первый раз слышу от Вас фамилию по-видимому той женщины с профилем Данте, которой посвящены последние стихи. Я никогда не знала ее имени и видела и догадалась по ее профилю кто она только на похоронах. Как-то жили мы так легко, как наверное только и можно было жить в те трудные годы и мало думали о том, что кто-нибудь когда-нибудь будет писать наши биографии. Мы скорее опасались этого и уничтожали следы своих биографий»<sup>3</sup>.

Из близкого окружения Парнок, кажется, только Л. В. Горнунг оставил ряд записей о жизни поэтессы 20–30-х годов. Одна из этих записей чуть приоткрывает завесу над отношениями, составившими

---

<sup>1</sup> Из письма Ф. Г. Раневской к С. В. Поляковой от 7.07.1974 г. (архив С. В. Поляковой).

<sup>2</sup> Из недатированного письма М. К. Баранович к С. В. Поляковой (архив С. В. Поляковой).

<sup>3</sup> Там же.

«самый трагический и самый блистательный период жизни Парнок»<sup>1</sup>: «Было так, будто бы встретились два человека, у которых очень много точек соприкосновения. Отсюда какое-то взаимное обожание и восхищение друг другом и какой-то темперамент с каждой стороны. В присутствии кого-нибудь они обе удалялись в дальний угол, говорили о чем-то вполголоса, как будто всегда было о чем сказать друг другу, и как бы забывали о присутствующих»<sup>2</sup>.

Роман, обрушившийся «с внезапностью и тяжестью снежной лавины», насколько мы можем судить по стихам, полностью поглощает мысли и чувства Парнок, ни для чего другого не оставляя места. Абсолютным Безумием Любви, не нуждающимся ни в каких «охранных грамотах», прожигает каждая строка веденеевских циклов. В них, как писала С. В. Полякова, «с толстовской безоглядной правдивостью описывается любовь женщины, почти достигшей пятидесяти лет, к другой, ей сверстной, седой Музе, не готовой к предлагаемой ей поздней буре чувств, любовь „невыпадет и как-то мимо“, одновременно величайшее благословение и горькая беда»<sup>3</sup>. Между этими двумя полюсами: крайним севером и знойным югом, страстью и отчаянием, жаждой и болью, надеждой и отказом, а в конечном счете — между жизнью и смертью проходит лирическая ось «Большой Медведицы» и «Ненужного добра».

«Поэтический подъем, скорее даже творческое неистовство, не покидает Парнок до последних месяцев и даже дней жизни (26-го августа написано или продиктовано неоконченное „На голову седую...“), и подчас пишется по несколько стихотворений кряду: расколдованная Веденеевой муза, как бы предзная судьбу, заговорила с лихорадочной какой-то поспешностью, чтобы успеть выразить себя. Человеку недостает сил угнаться за поэтом: „Она, — пишет сын Аделаиды Герцык Д. Д. Жуковский <...>, — все время больна, слаба, читает стихи так тихо, что некоторые слова угадываются только по губам“»<sup>4</sup>.

Уже в первом стихотворении «Большой Медведицы» возникшее чувство осмысливается как «роковая сила», владеющая поэтом вопреки

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 38.

<sup>2</sup> Цит. по: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 38.

<sup>3</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 115.

<sup>4</sup> Там же. С. 113–114.

его воле. С легкой иронией Парнок обыгрывает в тексте начальные симптомы любовной лихорадки. «Чудной феномен», которому нет объяснения, неизменно и злополучно влечет лирическую героиню к заветному углу, в царство, где человеческие судьбы вершит казалось бы самый обычный домашний предмет — телефон: «Это зона телефона, // Зона головокруженья, // Зона непонятных дел, // Где особые законы // Тяготенья, притяженья // И отталкивань тел» (232). Сердечный трепет — предвестье любви — вызывает в душе смятение. Но желание снять трубку и позвонить столь велико, что под его напором рушатся плотины земных благоразумий. И вот уже с отчаянной решимостью, «на всем ходу» срывается поэт в любовь, уступая той «роковой силе», которой суждено отныне полыхать пожарами в его судьбе: «Позвонить? Эх, будь что будет! // Надо быть смелее, право, —// „Дайте-ка мне АТС...“» (232).

С первых минут роковой необоримый «наклон» влечет героиню друг к другу. Обреченность на любовь и предначертанность встречи угадываются в безотчетных движениях, взглядах, словах, в охватившем обеих смятении, в ощущении только двоим ведомой тайны:

В начале пятая глава  
(А их как будто бы сто двадцать!) —  
Уж обрываются слова,  
Уже им некуда деваться  
От рока, от себя самих,  
От обступившего молчанья, —  
И немота и встреча их  
Уж без пяти минут свиданье!

А после — ночь... И оба врозь,  
И оба мечутся, тоскуя,  
И сердце прожжено насквозь  
Ожогом первым поцелуя... (236)

Максимального разрешения тема любви как судьбы и рока, достигает в одном из июньских стихотворений 1932 года, где образ возлюбленной в буквальном смысле дорастает до звезд и встает ровень с силами, движущими Вселенной:

Сквозь все, что я делаю, думаю, помню,  
Сквозь все голоса вокруг меня и во мне,  
Как миг тишины, что всех шумов огромней,  
Как призыв, как привкус, как проблеск во тьме,  
Как звездами движущее дуновение, —  
Вот так ворвалась ты в мое бытие, —  
О, радость моя! О, мое вдохновенье!  
О. горькое-горькое горе мое! (247)

Ту, к которой обращены эти строки, трудно назвать, — у нее нет имени. Еще труднее составить портрет героини, — она неуловима и почти не осязаема («как призыв, как привкус, как проблеск во тьме»). Она не *входит* в дом и даже не *появляется*, как античный бог из машины; она *врывается* подобно ветру, аромату или вспышке света. Ее приход поэт сравнивает с явлениями природного и, шире, космического порядка. При этом ни один антропоморфный образ не возникает в ряду сопоставлений, хотя мы определенно знаем, что перед нами *она*. В отличие от большинства стихотворений веденеевского ряда, где героиня наделена вполне конкретными, личностными чертами, рассматриваемый нами текст предлагает вариант максимально «размытого» женского силуэта, вернее — женской ипостаси, которую легче всего было бы обозначить привычным термином «муза». В арсенале знакомых для Парнок поэтических образов лишь «миг тишины, что всех шумов огромней», выдерживает сопоставление с адресатом стихотворения. Судя по всему, этим звездным круговоротом движет сила иных масштабов, нежели обычный, земной порядок вещей. И эта сила, несомненно, перерастает образ реальной земной женщины, которой посвящено стихотворение. Возможно, нечто подобное имела в виду Ф. Г. Раневская, писавшая о Парнок: «В ней, в ее существе жил большой поэт, но объекты она воображала, сочиняла. Неистово бился в ней поэт, рвался наружу, но поверьте моей наблюдательности, объекты ни при чем!»<sup>1</sup>

Звоном звуковых течений, ароматом, светом, тишиной врывается в бытие поэта любовь. Но разве не в той же системе координат рисовался когда-то поэту его смертный час? Вспомним хотя бы одно

---

<sup>1</sup> Из письма Ф. Г. Раневской к С. В. Поляковой от 1.05.1974 г. (архив С. В. Поляковой).



из лучших стихотворений «Лозы», где лирическая героиня, безнадежно уставшая от жизни, с горькой иронией всматривается в финал отыгранной драмы, сожалея лишь о том, что смерть придет к ней «не музыкой, не ароматом, не демоном темнокрылатым, не вдохновенной тишиной» (99). Поразительна эта внутренняя переключка двух стихотворений, разделенных почти десятилетием. Прочитанные одно за другим, они, словно теза и антитеза, оставляют ощущение странного единства, в котором смерть и любовь сближены настолько, что почти невозможно провести между ними границу. И даже «темнокрылатый демон» «Лозы» неожиданно находит «собрата» в любовном водовороте веденеевских циклов: «Моя любовь! Мой демон шалый!» обращается Парнок к возлюбленной в одном из шуточных стихотворений «Ненужного добра».

Так, чувство, настигшее поэта «в канун последней иль предпоследней весны», неизбежно вплетается в венок «последнего мига», становясь его неотъемлемой и, быть может, самой трагической частью.

«С самого начала эта единственная в своем роде любовь шла рука об руку со смертью»<sup>1</sup>. Ощущение близкой разлуки, неизбежного и окончательного расставания, придает вещам веденеевского ряда особый драматизм и внутреннюю «натяженность», сравнимую разве что с последним перебором едва задетых струн:

Ты помнишь коридорчик узенький  
В кустах смородинных?..  
С тех пор мечте ты стала музыкой,  
Чудесной родиной.

Ты жизнь и смерть стала мне —  
Такая хрупкая —  
И ты истаяла, усталая,  
Моя голубка!..

Прости, что я, как гость непрощеный,  
Тебя не радую,  
Что я сама под страстной ношею  
Под этой падаю.

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 39.

О, эта грусть неутолимая!  
Ей нету имени...  
Прости, что я люблю, любимая,  
Прости, прости меня! (260)

Счастье и горе, боль и радость, жизнь и смерть, и вдохновение несет поэту его седая Муза. «Поставленная на котурны», «зарифмованная» с тем, «что в нашем сознании раз и навсегда ассоциировано с небудничным, горным миром»<sup>1</sup>, она обладает необыкновенной силой жизненного очарования. Туманя разум и опьяняя «все пять чувств», она способна противостоять даже смерти:

Мне кажется, нам было бы с тобой  
Так нежно, так остро, так нестерпимо.  
Не оттого ль в строптивости тупой,  
Не откликаясь, ты проходишь мимо?

И лучше так! Пускай же хлынет мгла,  
И ночь разверзнется еще бездонней, —  
А то я умереть бы не могла:  
Я жизнь пила бы из твоих ладоней!

Какие б сны нам снились наяву,  
Какою музыкой бы нас качало —  
Как лодочку качает у причала!..  
Но полно. Проходи. Я не зову. (243)

Образ возлюбленной, держащей в своих руках нить бытия, находит аналогии в ранней лирике Парнок. «Ветром всех буревых побережий» в середине 1910-х годов врывается в судьбу поэтессы адресат ее лучших лирических стихотворений той поры Марина Цветаева. Ей так же, как и «седой розе» «прощальных дней», были даны исключительные полномочия. Как и героиня веденеевских циклов, благодаря особой соотношенности со стихиями, она обладала способностью противостоять «горькому предсмертью» и заключала в себе источник таинственной жизненной силы: «Ах, от смерти моей уведи меня, // Ты, чьи руки загорелы и свежи...» (9). Образы обеих героинь окружены у Парнок

---

<sup>1</sup> Там же. С. 118.

близкой по своей сути символикой. Огонь, ветер и вода служат в том и другом случае ключевыми элементами сравнительного ряда. «Музыкаю музык», «огнем прощальных дней», «орлицей с ледников Кавказа», голубкой, розой, «шалым демоном» называет Парнок свою «седую Еву», неизменно приподымая ее над обыденными явлениями до уровня сопричастности явлениям и стихиям высшего порядка.

Чаще других в текстах веденеевского ряда «работают» метафоры воды, являющиеся проводниками не только эротического, но и хтонического смысла и потому, вероятно, так прочно соединенные с образом возлюбленной, чья фамилия уже сама по себе дает повод к целому ряду ассоциаций<sup>1</sup>. Водяницей, русалкой, Лорелеей, существом иной природы предстает героиня воображению автора. Подобно своим морским предшественницам она туманит разум и несет поэту сладкую гибель любовного хмеля. Тему воды продолжает ряд характерных «водных» сравнений. «О любви, вот-вот готовой сломать стоящие перед ней преграды»<sup>2</sup>, говорит картина освобождающейся ото льда реки: «До Родиона-ледолома, // За тринадцать дней вперед, // Дрогнуло речное лоно, // Затрещал упрямый лед» (245). В другом стихотворении лодочка, качаемая волной (243), вводит знаковую для лирики Парнок тему водной преграды, пограничья, на котором замирает «у причала» душа, прежде чем опрокинуться в сон или смерть<sup>3</sup>. Олицетворением воды выступает героиня в стихотворении «Восход в дыму, и тусклый закат в дыму...» (245), где мыслится живительным источником, способным дать утешение: «Запекшимся ртом, всей жаждой к тебе припасть, // Моя седая, моя роковая страсть!» (251). И, наконец, в тексте, завершающем «Большую Медведицу», возлюбленная-Муза уподобляется волне, приход которой неотвратим и практически не зависим ни от каких внешних обстоятельств, поскольку обусловлен не личными качествами возлюбленной, а самой судьбой: «Не холодна ты, а прохладна, // Не горяча ты, а тепла. // Зачем же ты волной громадной // В воображеньи протекла!.. // Но не пойми меня превратно: // Ни

---

<sup>1</sup> Впервые применительно к Парнок это было отмечено С. В. Поляковой в ее вступительной статье (см.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 122).

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 122.

<sup>3</sup> См. такие стихотворения, как «Мне снилось: я отчаливаю...», «И вдруг в полнеба расчерк молний...», «И голос окликнул тебя среди ночи...».

проклиная, ни скорбя, // Я не беру даров обратно, — // Что ж делать!  
Я люблю тебя» (238).

Мотив любви-волны, возникающий в одном из стихотворений веденеевского ряда, обусловлен, судя по всему, не только водными, русалочьими ассоциациями. Общая атмосфера циклов скорее сближает его с «темноогненным прибором» времен Крыма и «Лозы», наполняя образ волны раскаленной лавой «жарких» страстей и «запойной тоски». Резкую смену интонации в лирике Парнок, особенно заметную на фоне «зимних» стихов второй половины 1920-х годов, С. В. Полякова характеризовала следующими словами: «Более ранняя любовная лирика даже периода, непосредственно предшествующего рассматриваемому, отмечена сдержанностью и резервированностью; для нее типична „стертая“, спиритуализированная атмосфера мысленного слияния <...>. В веденеевских циклах сдержанность и серафизм покидают стихи Парнок, завеса откидывается: уже „прорезались зубы у страсти“, недоговоренности нет и следа, и самое интонация приобретает какую-то сдавленность любовного шепота»<sup>1</sup>.

Новая «темная волна», предчувствием которой явились стихи, примыкающие к веденеевским циклам<sup>2</sup>, захлестнула поэта «знойными наплывами» того же древнего чувственного огня, что некогда вливался «прямо в кровь» и лирику Парнок на сугдейской, надтреснутой от зноя и жажды земле. Об этом свидетельствует как образный ряд, так и стилистические особенности последних циклов, где в точках максимального эмоционального напряжения «работают» сравнения, метафоры и эпитеты «пламенного круга». «Огненной, подземной бурей», «страстной ношей», «сладчайшей заразой» называет поэт охватившее его чувство. Метафоры вина (237), опьянения (244) и хмеля (242, 254), столь характерные для поэтического языка Парнок времен Крыма и «Лозы», в текстах веденеевского ряда обретают второе дыхание. «Да, я хотела б быть покрепче и посуше, // Как старое вино, — ведь я стара сама!» (237), — восклицает лирическая героиня, чувствуя как «бродит, колобродит» в ее крови «старый хмель» (254) и давно знакомое «огневое снадобье» (249) опьяняет «все пять чувств» (244). В стихах Парнок возвращается сладость, трепет и зной любовного огня, питав-

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 116–117.

<sup>2</sup> См. стихи, посвященные М. П. Максаковой (223, 228, 230).

шего ее лирику по меньшей мере на протяжении двадцати лет: «Слышу музыку во сне я: // „Ееее“, стонет стих. // Водяница! Лорелея! // О, как сладко я болею // Прозеленью глаз твоих!» (242). Сердце вновь, как в былые дни, «прожжено насквозь ожогом первым поцелуя» (236), а небо над головой — «страстнее, чем небо Петрарки» (258). И мечта убегает в страну, так похожую на сады Эдема: «Где яблоня над нами вся в цвету // Душистые клонила опахала, // И где земля, как ты, благоухала, // И бабочки любились налету...» (255).

Загадочная, волшебная страна, чьим дыханием вопреки всем законам природы «среди зимы вернулся май», несомненно, обладает всеми признаками южного края. «Жаркая», «щедрая» Виоголоса с ее пламенными надеждами и поцелуями сродни древней крымской земле: в ней так же дремуче и душно «запеваает» по ночам кровь и полыхают любовные пожары. Вот только огонь, испепеляющий сердце, на этот раз свирепствует не в «черной чаше», а в совершенно уже непроходимых, густых и влажных индийских «джунглях»:

Восход в дыму, и тусклый закат в дыму,  
И тихо так, как будто покойник в дому,  
И люди бродят, шепотом говорят:  
Леса горят, ох, где-то леса горят!..

И ночь пришла, дремуча, как бред душна.  
В горящих джунглях накрик кричит душа,  
В горящих джунглях ревмя ревет зверье,  
В горящих джунглях сердце горит мое...

О, в эту ночь, в последнюю на земле,  
Покуда жар еще не остыл в золе,  
Запекшимся ртом, всей жаждой к тебе припасть,  
Моя седая, моя роковая страсть! (251)

Образ горящего, испепеляющегося в огне страстей сердца, как мы помним, завершает «Лозу», сборник, в котором максимального накала достигает тема борьбы с «расплавленной тьмой» и «знойным пленом» собственной «воспаленной крови»<sup>1</sup>. В веденеевских циклах мотив «са-

---

<sup>1</sup> Выражение М. Цветаевой из стихотворения «Офелия — в защиту королевы» (Цветаева М. Стихотворения и поэмы. С. 321).

мосожжения» возникает вновь. И вновь ему сопутствуют моменты внутренней борьбы, отчаяния и мрака. «Молением о чаше», или вернее — о ее миновении звучат строки самых трагических, словно пронзенных «неутолимой грустью» стихотворений: «Чтоб время испарило эту сладость, // Довольно мне. Я не хочу хотеть!.. // Счастливы те, кто успевают смладу // Доискриться, допениться, допеть...» (237). Любовь «под занавес», «наперекор» и «невыпадет», на исходе физических и душевных сил, трудна уже одним невообразимым накалом своих страстей. Мучительно сознавая их несвоевременность, поэт чувствует себя в любви «непрощеным гостем». Но может быть, само это чувство есть лишь некая форма самозащиты: ведь быть «пасынком любви», выгнанным «на задворки», куда безопаснее, чем вновь причаститься той самой «расплавленной тьмы», которой опалены лучшие лирические тексты «Лозы».

Детскими игрушками кажутся и ужас непонимания, отдаляющий поэта от любимой, и нелепость страстей «не по климату», и даже страх разрыва по сравнению с раскаленной лавой, слепо и жадно заливающей живую плоть:

О, как мне этот страшный вживень выжить,  
Чтоб не вживался в душу, в мысли, в кровь?  
Из сердца вытравить, слезами выжечь  
Мою болезнь, ползучий рак, — любовь?

Бежать, бежать, бежать, глаза зажмурия!  
Куда? — Бог весть куда, но только прочь  
От этой огненной, подземной бури,  
Что ó полночь с цепи спускает ночь! (248)

Ужас живой плоти, предсмертный крик обреченного на нечеловеческие страдания больного, мрак, дрожь и жуть вживлены в ткань стихотворения, говорящего как будто о самом прекрасном на свете — о любви. О любви, которая слепым и жадным валом, словно гигантский осьминог, неудержимо распространяет свои смертоносные щупальца во всех направлениях. Ее природа текуча, всепроникающа и волнообразна. Но волны ее несут не морскую прохладу, не «звоны звуковых течений» и даже не мутную зыбь сновидений, а древний ночной пламень, от которого нет ни защиты, ни спасения. И словно в

последний раз над дремлющими деревьями того, единственного, отраженного во множестве расширенных зрачков-зеркал сада слышится: «Авва Отче! Пронеси чашу сию...»

Любовь, уподобленную раковой клетке, страшно и неудобно ставить в один ряд со «сладчайшей заразой» или с болезнью, несущей в себе хмель высокого безумия: слишком очевидна ее разрушительная сила и фактически предсказуем итог. Чтобы ввести в общее семантическое поле циклов подобное сравнение, нужно было иметь большое мужество. Крепче любого морского узла связал «ползучий рак» тему любви с темой смерти, этим союзом обрубив возможность иных путей и, тем самым, разрешив внутренний трагический конфликт: «Нет мне пути обратно! // Накрик кричу от тоски, // Бегая по квадратам // Шахматной доски» (253). Осознав природу той силы, с которой приходится бороться, и воплотив ее словесно, поэт фактически «отводит щит», принимая, с чувством, близким к блаженству, смертельный удар подземного огня.

Удивительная, почти невероятная легкость земных головокружений, шелестов, ароматов, весь чувственный дикий хмель бытия врывается необъяснимым образом в лирику Парнок именно тогда, когда уже, кажется, и на боль не остается сил: «Дай руку, и пойдем в наш грешный рай!.. // Наперекор небесным промфинпланам, // Для нас среди зимы вернулся май // И зацвела зеленая поляна...» (255). Живые трепещущие токи любовного очарования возвращают поэта в те «беспечальные дни», когда «и страшно так и весело захватывало дух». И вот уже «в каком-то шестнадцатилетнем азарте» «убегает душа со всех ног» в край, где жасмином вскипает «гостеприимная ночь», сонетами Петрарки пламенеет небо и страсть играет в крови озорным и певучим хмелем. Упоительный круговорот любовной неги кажется легче легчайшего дуновения, но легкость эта сродни танцу андерсеновской русалочки: легко и самозабвенно поэт всходит на костер, в котором суждено испепелиться его сердцу. Он свиреп и прекрасен, этот «древний пламень», глухо клокотавший в самых ранних стихах поэта, полыхнувший однажды кострами «Лозы» и, наконец, на вершине дара и судьбы, хлынувший огненной лавой веденеевских циклов:

Она беззаботна еще, она молода,  
Еще не прорезались зубы у Страсти, —

Не водка, не спирт, но уже не вода,  
А пенистое, озорное, певучее Асти.

Еще не умеешь бледнеть, когда подхожу,  
Еще во весь глаз твой зрачок не расширен,  
Но знаю, я в мыслях твоих ворожу  
Сильнее, чем в ласковом Кашине или Кашире.

О, где же затерянный этот в садах городок  
(Быть может, совсем не указан на карте?),  
Куда убегает мечта со всех ног  
В каком-то шестнадцатилетнем азарте?

Где домик с жасмином, и гостеприимная ночь,  
И хмеля над нами кудрявые арки,  
И жажда, которой уж нечем помочь,  
И небо, и небо страстнее, чем небо Петрарки!

В канун последней иль предпоследней весны  
— О, как запоздала она, наша встреча! —  
Я вижу с тобой сумасшедшие сны,  
В свирепом, в прекрасном пожаре сжигаю свой вечер! (258)

Несомненно, любовная лирика «Веденеевской тетради» составляет лучшую часть творческого наследия Парнок 1930-х годов. Но текстами, вошедшими в этот рукописный экземпляр, ее поэзия последних лет не ограничивается. Два стихотворения, не включенные автором в эту рукопись, но известные по другим источникам<sup>1</sup>, вполне вероятно, дадут нам возможность составить хотя бы некоторое представление о тех тенденциях и настроениях, которые существовали, пусть и пунктирно, в лирике Парнок, минуя любовное русло.

На первый взгляд, тексты, о которых нам предстоит говорить, безнадежно повисают в воздухе, не вписываясь ни в «страстную», ни в «романтический» пласт веденеевских циклов. Строго говоря, они вообще лишены какого бы то ни было эмоционального накала и,

---

<sup>1</sup> Стих. «Без оговорок, без условий...» (256) входит в Чт в цикл «Ненужное добро». Стих. «Что это значит — «седьмое небо»?!» известно по единственному списку из архива Н. Е. Веденеевой (см.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 509).



следовательно, далеки от основного лирического нерва «Большой Медведицы» и «Ненужного добра». Исполненные разочарования и «какой-то окончательной, непоправимой усталости», они составляют разительный контраст с «кипением» «темной волны». По всей видимости, именно это несовпадение тональностей дало С. В. Поляковой основание утверждать, что стихотворение «Что это значит — „седьмое небо“?!» «единственное выпадает из вещей своего хронологического окружения и близко к социальным пьесам 1928–1931 годов»<sup>1</sup>.

Упомянутый текст настолько необычен, что ему трудно найти аналогии не только в лирике Парнок 1930-х годов, но, пожалуй, и во всем ее творчестве. Так витиевато, туманно, с таким нагромождением символов Парнок, кажется, никогда не писала. Ее стиль, классически прозрачный, с особой динамикой строки и рифмы, здесь как будто отступает и ломается под напором каких-то неведомых сил. Стихотворение, напоминающее запись «для себя» или черновой набросок, оставляет по прочтении странное ощущение. Чтобы так, почти физически, изменился голос, нужна стопудовая плита на грудь:

Что это значит — «седьмое небо»?!  
Ярус, идущий вглубь высоты?  
Что-то вроде райка в театре,  
Энтузиастов тесный предел?

Есть свое небо и у амебы,  
С сонмом своих амебных святых,  
Есть и герои, и Клеопатры,  
Пафос любви и безумных дел.

Скучно, ах, скучно жить под небом,  
Даже, пожалуй, скучней под седьмым. (231)

Своеобразие и автономность данного текста по отношению к вендеевским циклам не вызывает сомнений: в нем нет и намека на любовную тематику. Но так ли уж одиноко в лирике Парнок последних лет это стихотворение о скучном и беспросветном существовании человека, глядящегося в «стекло неба», не умеющего ни жить, ни

---

<sup>1</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 111.

дышать в бесконечном амфитеатре отражений? Думается, не стоит спешить с заключениями. Тем более что сам текст, в котором метафоры, точно бусины, плотно нанизаны одна вслед другой, с трудом поддается дешифровке, и многое зависит от того, какое слово или сочетание слов принять за точку отсчета, за какую ниточку и как потянуть, чтобы вся гроздь не распалась на сотни отдельных, ни во что уже не складывающихся образов.

Свой вариант трактовки стихотворения предложила в качестве рабочей гипотезы С. В. Полякова, следующим образом выстроившая цепочку ассоциаций: «Речь в этой пьесе идет, по-видимому, об энтузиазме обитателей райка, седьмого неба, мира блаженства, иначе о тех, кто восторженно принял новый строй. Эти энтузиасты уравниваются автором с простейшими — амебами. Хотя это одноклеточные существа, даже у амеб есть свои амебные, то есть ничтожные герои, свои упрощенные чувства и свой — тоже ранга инфузорий — сонм святых. Финал содержит итоговое авторское суждение: тяжело <...> существовать под небом, то есть жить, но еще тяжелее жить под седьмым, то есть вне сферы общего энтузиазма: ведь охваченные энтузиазмом живут на седьмом небе...»<sup>1</sup>

Выбрав в качестве ключа к смысловому «коду» стихотворения слово «энтузиаст» и отождествив его фактически с понятием «передовой авангард социализма», исследовательница неизбежно приходит к выводу о том, что выражение «седьмое небо», является одной из метафор для обозначения тех настроений, которыми жила страна Советов в эпоху массового энтузиазма. При таком прочтении текст превращается, по сути, в скрытый политический памфлет, вещь злободневную и остро социальную, что является, заметим, в лирике Парнок большой редкостью. Но честно говоря, для нас все же остается загадкой, почему в стихотворении, призванном дать определение «седьмому небу», оно само в конечном итоге оказывается метафорой? Скорее можно было бы предположить, что в ряду ассоциаций именно слово «энтузиаст» играет служебную роль, выступая в качестве своеобразной «жизненной» аналогии явлению более сложного порядка. По крайней мере, такой вариант трактовки текста не требует дополнительных логических построений, так как основан на «прямом», а не на

---

<sup>1</sup> Там же.

«обратном» прочтении. Кроме того, примеры подобных «злободневных» заимствований из лексикона советской эпохи мы находим и в других стихах Парнок того же времени.

Как уже отмечала С. В. Полякова, использование советизмов, «вообще нетипичных для словаря Парнок»<sup>1</sup>, в веденеевских, любовно-лирических циклах — явление единичное. Послереволюционная лексика представлена в них только словами «промфинплан» и «пятилетка». Не сходившие со страниц газет начала 1930-х годов и к тому времени изрядно уже навязшие в зубах, эти слова как-то особенно резко контрастируют с общей направленностью циклов. Тем интереснее для нас контекст их употребления и их функциональное назначение.

В одном из стихотворений «Ненужного добра» лирическая героиня приглашает возлюбленную в благословенный край, где «наперекор небесным промфинпланам» «среди зимы» расцветает весна и благоухают райские сады. Прозрачность аллегории, сквозь которую, словно сквозь легкий флер, проступает рассказ о поздней, так несвоевременно нахлынувшей любви, не оставляет сомнений относительно смысла использованной метафоры: термин из словаря газетных передовиц выступает в данном случае символическим эквивалентом судьбы, провидения или высшей воли. Библейские аллюзии, присутствующие в тексте, только повышают статус «небесной канцелярии». И вряд ли кому-нибудь придет в голову на основании «дерзко врезанного» в любовный сюжет советизма сводить проблематику данного стихотворения к социально-политическому конфликту между тоталитарным государством, заставившим своих граждан жить за гранью «полярного круга», и вешней, наперекор всему пробивающейся, творческой свободой личности. Чужеродное в атмосфере библейского уподобления слово «промфинплан» не только «приживается в ряду высоких ассоциаций, вопреки соседству с раем, с Евой, яблоней»<sup>2</sup>, но и приносит определенные плоды, выстраивая своеобразный коридор зеркал, в котором небо теряет отчасти свои серафические черты, приближается к земле и включается в странную, опасную и, судя по всему, беспросветную игру отражений.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 127.

Тем же внутренним законам подчинена и попытка «обжить» в окружении высокой эротики<sup>1</sup> слово «пятилетка». Выражение «люблю я пятилетку в поцелуе», неожиданно появляющееся в одном из самых чувственных стихотворений «Большой Медведицы», отнюдь не означает, что автор, приникая к губам возлюбленной, вспоминает пятилетний план, повышенные соцобязательства или строительство Днепрогэса. Напротив, поэт заимствует слово из обихода газетных передовиц, с тем чтобы на стыке трагического и комического создать ощущение упоительно долгого поцелуя, требующего от его участников всех сил без остатка. Принцип построения метафоры здесь тот же, что и в случае с «небесными промфинпланами»: словарь советской действительности служит поэту своеобразным лирическим «трансформатором», преобразующим ток высокого напряжения в нечто почти безопасное, почти ручное, домашнее и ласковое. «Косматый выкормыш стихий», которому «не найти названия даже в словаре Даля»<sup>2</sup>, беззаботно и весело воркует у ног возлюбленной, играя «расплавленной тьмой» собственного сердца, словно воздушным шариком.

Итак, примеры употребления советизмов в стихотворных текстах Парнок 1930-х годов убеждают нас в том, что постреволюционная повседневная лексика в лирическом контексте веденеевских циклов выполняет вспомогательную функцию, участвуя в создании метафорических рядов к понятиям, абсолютно никак не окрашенным ни политически, ни социально, таким, например, как любовь и судьба. Столь откровенное и резкое по своей неожиданности смешение стилей и лексических пластов усугубляется еще и тем, что в тот же любовно-эротический контекст вводятся очевидные архаизмы и библейские ассоциации, которые в непривычном для них окружении «теплеют» и до некоторой степени «очеловечиваются», впитывая в себя земные токи. Раскованная разговорная интонация, напоминающая живую речь, разговорный словарь и разговорные обороты, постоянное переплетение, иногда в рамках одного текста, трагического и комического, высокого и низкого создают особое художественное пространство, в котором поэт, подобно средневековому шуту, позволяет себе отнюдь не шуточные вольности. Иронично, простовато, временами почти в лу-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> De visu. С. 30.

бочной манере, лирическая героиня говорит о вещах высоких и сокровенных, под маской гротеска пытаясь приблизиться к тем бездонным, палящим и пугающим провалам, которые в иерархии человеческих ценностей принято именовать «тайной бытия». И вот уже там, где раньше на волнах сновиденной реки покачивался «челн» (180) или спускалась с небес, окутанная детскими грезами, жемчужная «ладья» (199), появляется ничем не приметная «лодочка» (243), каких десятками можно встретить на прудах замоскворечья. Да и причал на этот раз, пожалуй, ничем не отличается от любого другого на Волге, Оке или Клязьме. Проще и жестче становится образность, рассыпаются «елочные херувимы», а дверной проем, за которым «сквозь ледяной хрусталь» мерцали когда-то манящие дали, оборачивается жутковатой дыркой во льду (226). Больше нечего ждать и некуда идти «усталой путнице»: ведь все причалы, даже те, что у самых седьмых небес, в сущности, похожи...

Символический строй и лексические особенности поэзии Парнок 1930-х годов, о которых мы говорили выше, дают нам основания полагать, что выражение «энтузиастов тесный предел» построено по тому же принципу, что и другие словосочетания подобного рода, то есть принимает на себя функции развернутой метафоры, поясняющей центральный образ стихотворения. Но в таком случае гипотеза о социально-политической подоплеке текста лишается своей единственной опоры, и мы снова оказываемся перед все тем же вопросом: «Что это значит, „седьмое небо“?»

Первая строка стихотворения интонационно и графически выстроена таким образом, что ее легко принять за продолжение внутреннего диалога, возникшего «à propos», в жанре «заметок на полях». Возможно, определив место данного текста в хронологическом ряду вещей рассматриваемого периода, нам удастся путем сопоставительного анализа обнаружить его генетические корни и тем самым приблизиться к разрешению сложного метафорического узла.

Как явствует из комментариев С. В. Поляковой, список стихотворения, сохранившийся в архиве Н. Е. Веденеевой, содержит помету «Кашин» и, следовательно, с большой долей вероятности датируется летом 1932 года. Примерно в это же время было написано и стихотворение «Самой себе», также имеющее помету «Кашин» и, как нам кажется, проливающее свет на истоки размышлений Парнок о «седь-

мом небе». Написанные, быть может, с разницей в несколько дней, оба текста обыгрывают одно и то же словосочетание, причем в стихотворении «Самой себе» это словосочетание входит в состав крылатого выражения, употребленного в своем традиционном значении:

Когда перевалит за сорок,  
Поздно водиться с Музами,  
Поздно томиться музыкой,  
Пить огневое снадобье, —  
Угомониться надобно:  
Надобно внуков нянчить,  
Надобно путь заканчивать,  
Когда перевалит за сорок.

Когда перевалит за сорок,  
Нечего быть опрометчивой,  
Письма писать нечего,  
Ночью бродить по дому,  
Страсть проклинать подлюю,  
Нечего верить небыли,  
Жить на седьмом небе,  
Когда перевалит за сорок... (249)

В этом стихотворении, как мы видим, обитателем «седьмого неба» выступает сам поэт, с горькой иронией повествующий о настигшей его на склоне лет сердечной «болезни». Расхожее выражение, традиционно обозначающее состояние крайнего восторга, венчает собой список любовных симптомов и в этой связи принимает на себя функции итогового определения. «Жить на седьмом небе» означает для поэта «водиться с Музами», «томиться музыкой», «пить огневое снадобье». Если перевести этот образно-поэтический ряд на язык формальной логики, «седьмое небо» окажется чем-то сродни «островам блаженных», а именно — местом, где переживаются высшие творческие состояния, духовный подъем, любовный экстаз. С другой стороны, чаяния «седьмых небес» поэт, очевидно, воспринимает с некоторой долей скепсиса. «Небылью», то есть, по сути, несбыточным вымыслом или лживым обещанием представляется теперь все, чем долгие годы «безнадежно и упоительно» бредила душа, точно лодочка, качаемая «голубыми затонами» снов. Стихотворение «Что это значит — „сечь-

мое небо“?!» как будто продолжает разговор о мире вечных возвышенных и прекрасных иллюзий, в котором живут великие глупцы, одержимые, поэты и Дон Кихоты, проповедующие «пафос любви и безумных дел».

Характеристику «седьмого неба» Парнок начинает с его географии. Чтобы составить описание той части сферы, где расположен «энтузиастов тесный предел», поэт обращается к арсеналу театральных метафор, организующих пространство «лестничного» типа. Ярус или театральный раек, «идущий вглубь высоты», с которым сравнивается «седьмое небо», дает представление не только о его местоположении, но и о форме организации всего небесного «массива». Ступенчатая, амфитеатром устремленная ввысь, структура небес, которую мы видим у Парнок, удивительно схожа с описанием гористого рая в стихотворении Марины Цветаевой «Новогоднее»: «Не один ведь рай, над ним — другой ведь // Рай? Террасами? Сужу по Татрам — // Рай не может не амфитеатром // Быть. (А занавес над кем-то спущен...)» (604). Визуальная близость, фактически тождественность, двух образов, усиленная на лексическом уровне созвучностью и единой корневой основой слов «рай» — «раек», позволяют предположить, что в данном случае речь идет о явлениях одного порядка.

Однако сходство «седьмого неба» с театральной галеркой не ограничивается у Парнок геометрическим рисунком. Оно просматривается и на внутреннем семантическом уровне. Шумная, восторженная и взрывная, одинаково неистовая в любви и ненависти, вскипающая, бурлящая и по-детски наивная публика населяет оба пространства. Жители небесного райка с их прекрасными порывами и устремлениями, подобно завсегдатаям райка земного, причисляются поэтом к лику почетных «энтузиастов», встречающих несмолкающими овациями картонный театр на грубо сколоченных подмостках. И капает, капает клюквенный сок с вечной рубашки Пьеро, а где-то на верхнем ярусе, в театральном поднебесье, вытесненный из всех жизненных пространств, безумствует поэт, обманутый судьбой, как дурно сыгранной пьесой.

К театральным декорациям, довольно редким для ее позднего творчества, Парнок прибегает и в одном из текстов «Большой Медведицы», где образ зрителя с галерки передает отчаяние человека, застигнутого любовью в канун разлуки: «Я опоздала. Занавес опущен. //

Пустеет зала. Не антракт, — конец. // Лишь там, чем безнадежнее, тем пуще, // В райке еще безумствует глупец» (237). Как мы видим, на спектакле жизни поэт ощущает себя не исполнителем главной роли, как это было прежде<sup>1</sup>, и даже не актером массовки, а всего лишь незадачливым обитателем верхнего яруса. Параллель напрашивается сама: «глупец» с галерки, охваченный любовной лихорадкой, судя по всему, и есть тот самый «энтузиаст», который на «седьмом небе» выступает адептом «безумных дел» и высших устремлений. Упрощенная до тривиальной обыденности схема райских кругов теряет свои последние серафические оттенки при сравнении с небом амеб, у которых «есть свои амебные, то есть ничтожные герои, свои упрощенные чувства и свой — тоже ранга инфузорий — сонм святых»<sup>2</sup>. Финал содержит итоговое авторское суждение: скучно существовать под небом, то есть жить, но еще скучнее жить в мире высоких иллюзий, которыми уже много тысяч лет человечество тешит себя, словно детскими сказками. В глазах поэта энтузиазм великих безумцев наивен так же как и массовый энтузиазм строителей Днепрогэса: мир, устроенный по паучьим законам, «не стоит труда». Как не стоит труда и слишком близкое от земли небо, лишь повторяющее земные отражения.

Тему тотального разочарования в основах бытия и мироздания продолжает стихотворение, написанное Парнок осенью 1932 года и также оставшееся за рамками основной лирической линии веденеевских циклов. Приводя строки из него, С. В. Полякова определила его сюжетную коллизию как «отчаяние от трудной неполучающейся любви»<sup>3</sup>. Однако думается, содержание стихотворения этим не исчерпывается. Круг затронутых в нем тем скорее носит метафизический характер, поскольку не любовь, а сама жизнь, то есть порядок вещей в этом мире, вызывает в поэте приступы тоски и отчаяния. И приступы эти по своей природе гораздо ближе к душевной «коме» «полярного круга», чем к сердечным трепетам «темной волны» или райских садов:

---

<sup>1</sup> См. стихотворение «Вокруг — ночной пустыней — сцена...» (166).

<sup>2</sup> Полякова С. Поэзия Софии Парнок. С. 111.

<sup>3</sup> Там же. С. 123.



Без оговорок, без условий  
Принять свой жребий до конца,  
Не обрывать на полуслове  
Самодовольного лжеца.

И самому играть во что-то —  
В борьбу, в любовь — во что горазд,  
Покуда к играм есть охота,  
Покуда ты еще зубаст.

Покуда правит миром шалый,  
Какой-то озорной азарт,  
И смерть навеки не смешала  
Твоих безвыигрышных карт.

Нет! К черту! Я сыта по горло  
Игрой — Демьяновой ухой.  
Мозоли в сердце я натерла  
И засорила дух трухой, —

Вот что оставила на память  
Мне жизнь, — упрямая игра,  
Но я смогу переупрямить  
Ее, проклятую!... Пора! (256)

Приведенный текст, насколько мы можем судить, отличает тот же принцип «маскировочного» письма, что и стихотворение о «седьмом небе». Образный язык, которым излагаются мысли и чувства поэта, близок к фольклорной стилистике и при всей его кажущейся простоте чрезвычайно труден для дешифровки, поскольку оставляет слишком большой зазор между двумя планами сюжета. С помощью необычного для ее творчества метафорического ряда, басенных аллюзий и смешения стилевых регистров Парнок создает такое мифологическое пространство, в котором без труда уживаются элементы русского лубка и древнегреческой трагедии, сказки и философического письма, высокой элегии и бытовой жанровой сценки. Словно нарочно затемняя смысл, автор меняет условные маски столь быстро и неожиданно, что в возникающих смысловых лакунах иногда вдруг мелькает странная тень странной и страшной догадки...

О том, что жизнь есть вечная игра так или иначе писали многие. Сюжет не нов. Сама Парнок, если вспомнить, не однажды обращалась в стихах к театральным образам, размышляя о тщете человеческого существования. И тем не менее в развернутой метафоре жизни-игры ряд оттенков и граней представляет для нас исключительный интерес с точки зрения реализации личного поэтического мифа автора. Этот аспект мы и попытаемся рассмотреть подробнее.

«Упрямой игрой», по мысли автора, заняты с различной степенью успеха на всех уровнях бытия. Это занятие требует от участников крепких зубов и здорового «озорного азарта». Если выстроить иерархию охочих до игр авантюристов, то получится нечто вроде: «Судьба играет человеком, а человек играет на трубе». Подводя итог жизни, поэт вынужден констатировать: опыт земного существования не удался. Ничего кроме сердечных «мозолей» и духовной «трухи» он не принес. «Бесчудесный подвиг» закончился провалом. Выходит, напрасно отпылали и костры «Лозы», и северные сияния зимнего рая. Напрасно душа боролась сама с собой, преодолевая земные искушения. Искушением обернулась сама жизнь, не оправдавшая ни надежд, ни обещаний. Но могло ли быть иначе? Можно ли вообще выиграть партию, когда на руки сданы «безвыигрышные» карты? Похоже, в мире зеркальных отражений нет выхода, в нем есть только прорубь с мутной и темной водой. А человеческие и божественные забавы, пусть даже самые возвышенные, остаются всего лишь забавами. Героиня выросла из них, как вырастают из платья и плоти. Сомнительное варево по имени жизнь больше ее не прельщает.

Пожалуй, трудно в лирике Парнок найти стихотворение «опустошительней и горше». Однако лубочная стилистика и здесь позволяет автору сохранить ироничную манеру повествования. Средства для передачи своего внутреннего состояния берутся не из словаря абстрактной лексики, а из разговорного словаря народно-поэтического творчества. Круг культурных референций, в котором вращается авторское иносказание, отсылает читателя к басенным образам, в частности — к известной басне И. А. Крылова «Демьянова уха», где высмеивается чрезмерная навязчивость хозяина-хлебосола, усердно потчующего своего соседа «на славу сваренной» ушицей. Но если крыловская басня направлена против бесталанных поэтов, обременяющих слушателей чтением своих произведений, то стихотворение Парнок имеет в виду

абсолютно иную смысловую коллизию. Уподобление жизни «Демьяновой ухе» кардинальным образом меняет подтекст нравоучительного сюжета и задает новый модус его прочтения. Метафора, созданная на основе литературной аллюзии, превращает житейскую сценку в универсальный, мифологического порядка, символ бытия. Но если в роли незадачливого соседа у Парнок выступает поэт, а в роли пресловутой ухи — жизнь, то кто же тогда хлебосольный хозяин, без устали нахваливающий им самим состряпанное блюдо? Возможно, ответ на этот вопрос разрешит загадку еще одного неопознанного персонажа, чье присутствие весьма туманно обозначено в первой строфе стихотворения. «Самодовольный лжец», которого не принято, но очень хочется оборвать на полуслове, вносит в текст обманчивую атмосферу живой конкретики, точно лжец этот вырос из папиросного дыма очередного литкружка, объединения или творческого союза. Но роль его на самом деле куда как значительнее. По логике сюжета выходит, что он и есть тот самый Демьян, автор «ухи» и ее словоохотливый популяризатор, непрестанно повторяющий с известной долей лукавства: «Ушица, ей-же-ей, на славу сварена!»<sup>1</sup> Но только на славу ли? И в басне Крылова, и в стихотворении Парнок качество предлагаемой «стряпни» вызывает большие сомнения: ее создатель, по всей видимости, гораздо искуснее в уговорах, чем в поварском ремесле.

«Полное недоверие к жизни и сознание коренной ее неразумности»<sup>2</sup> — чувства, с которыми Парнок боролась на протяжении многих лет, — в конце жизненного пути приводят ее к мысли о том, что в основе мироздания лежит бесконечная цепочка игр и обманов. В них, как в ловушку, попадает человеческая душа, замороженная земными, хлещущими через край, токами. И здесь лирика Парнок соприкасается с тем разломом бытия, из которого диким высокогорным хмелем вьется и рвется один из центральных поэтических мифов Марины Цветаевой, миф о враждебной силе земных очарований: «Неподражаемо лжет жизнь: // Сверх ожидания, сверх лжи... // Но по дрожанию всех жил // Можешь узнать: жизнь!» (374). Лжец-хлебосол у Парнок, вероятно, вылеплен из того же теста, что и цветаевская «погоня-жизнь», раски-

---

<sup>1</sup> Крылов И. Стихотворения. Л., 1954. С. 202.

<sup>2</sup> Из письма Парнок к Л. Гуревич от 16.01.1913 г. (РГАЛИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 60).

дывающая ловчие сети: «Не возьмешь мою душу живу, // Не дающуюся как пух. // Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо, — // Безошибочен певчий слух!» (506). И, судя по всему, так же как Цветаева, Парнок приходит в какой-то момент к решению вернуть творцу «билет», дабы не участвовать в играх вселенского масштаба.

В желании «переупрямить» упрямую игру-жизнь слышится не столько вызов Дон Жуана, брошенный судьбе, сколько бунт Ивана Карамазова, не принимающего божьего мира и «почтительнейше» отказывающегося от своего права на вечную гармонию, если гармония эта пропущена сквозь паучьи сети. У поэта есть свой, особый счет к «небесным промфинпланам», свои претензии и условия, без выполнения которых пребывание в этом мире теряет всякий смысл. В основе отказа от высоких человеческих «игр», будь то игры «в борьбу» или «в любовь», очевидно, лежит желание избавиться от притяжений земли, однажды и навсегда не отозваться на земной зов, остановить «на полуслове — песнь, на полувзмахе — кисть», погасить творческий «озорной азарт» и тем самым «переупрямить» жизнь, «выписавшись из ее широт» еще при жизни. Нечто подобное виделось и Марине Цветаевой, однажды написавшей: «А может, лучшая победа // Над временем и тяготеньем — // Пройти, чтоб не оставить следа, // Пройти, чтоб не оставить тени // На стенах... // Может быть — отказом // Взять? Вычеркнуться из зеркал? // Так: Лермонтовым по Кавказу // Прокрасться, не встревожив скал» (449).

Тема смерти, определяющая тембр и интонационный регистр стихотворения Парнок, сближает мотив отказа от «жизненных забав» с мотивом прощания и ухода. Особенно отчетливо «смертельный» характер игры просматривается в финале, где слово «пора» за счет троеточия превращается в своеобразный эпилог не столько строфы, сколько всего стихотворения в целом, аккумулируя в себе бесконечные возможности смысловых оттенков. Пора подводить итог и расплачиваться по счетам, пора остановить волну творческих и любовных безумств, пора пересилить в себе пьянящий хмель «огневого снадобья», пора, наконец, осчастливиться «своевольем», выйти из игры, которую навязывает поэту-гостю радушный Хозяин. Известный басенный сюжет, в форме метафоры вживленный в ткань стихотворения, неизбежно тянет за собой цепочку ассоциаций и сопоставлений, благодаря которым вырисовываются контуры нового поэтического мифа. Ведь если верна наша догадка относи-

тельно автора «ухи», то финал истории про крестьянина-хлебосола и его незадачливого гостя выглядит в новой системе координат весьма символически. Подобно бедному Фоке, «схватя в охапку кушак и шапку», поэт принужден отказаться от назойливого гостеприимства бархатных паучьих лапок, то ли держащих, то ли и вовсе плетущих нить человеческой судьбы: «Тут бедный Фока мой, // Как ни любил уху, но от беды такой, // Схватя в охапку // Кушак и шапку, // Скорей без памяти домой // И с той поры к Демьяну ни ногой»<sup>1</sup>. Скрытый сюжет, который обнаруживается таким образом в стихотворении, дает отчасти представление о философско-мировоззренческом субстрате, питавшем позднюю лирику Парнок. И хотя рассмотренный нами текст, так же как и стихотворение о «седьмом небе», не вошел в «Веденевскую тетрадь», его незримое присутствие в потоке любовной лирики ощущается, кажется, в самом тембре авторского голоса.

Спустя два месяца, в январе 1933 года, было написано стихотворение, в котором мотив разминовения с жизнью прозвучал в лирической аранжировке:

Тоскую, как тоскуют звери,  
Тоскует каждый позвонок,  
И сердце — как звонок у двери,  
И кто-то дернул за звонок.

Дрожи, пустая дребезжалка,  
Звони тревогу, дребезжи...  
Пора на свалку! И не жалко  
При жизни бросить эту жизнь...

Прощай и ты, Седая Муза,  
Огонь моих прощальных дней,  
Была ты музыкою музык  
Душе измученной моей!

Уж не склоняюсь к изголовью,  
Твоих я вздохов не ловлю, —  
И страшно молвить: ни любовью,  
Ни ненавистью не люблю! (259)

---

<sup>1</sup> Крылов И. Стихотворения. С. 202–203.

Любовный характер стихотворения не вызывает сомнений. Его финальные строки, обращенные к Седой Музе, героине веденеевских циклов, содержат удивительные по своей остроте лирические признания. Но любовный монолог является в стихотворении лишь частной вариацией «сердечной болезни», симптомы которой с безжалостной точностью описаны в первых двух строфах. Образ Седой Музы, согласно внутренней логике текста, замыкает собой список земных утрат поэта. И если концовка стихотворения представляет собой прощание с возлюбленной, то, очевидно, предшествует ему прощание с самой жизнью.

Основной метафизический дискурс текста определяется уже известной нам коллизией «отказа», которая на фоне прозрачного лирического рисунка приобретает отточенность афоризма: «Пора на свалку! И не жалко // При жизни бросить эту жизнь». Таким образом, стремление к отрицанию бытия наконец воплощается в универсальную формулу, представляющую авторское разрешение одной из сложнейших онтологических проблем. Невозможность изменить заданные координаты существования оставляет поэту единственный шанс — победить время и пространство путем неучастия и неучтенности в божественных «играх». Но для того, чтобы «переупрямить» земное тяготение, необходим «крайний холод», смыкающий уста, стирающий следы и память. Сквозь слезное прощание с Седой Музой в стихотворении встает мучительное осознание того снежного провала в метель, которым грезил лучшая лирика Блока. От размолвки с возлюбленной до размолвки с жизнью, от сердечных перебоев до стекленеющих ужасом зрачков загнанного зверя, от душевного обморока до душевной агонии проводит поэта судьба, потерями отмечая земные вехи.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно стихотворения «Что это значит — „сдьмое небо“?!», «Без оговорок, без условий...», «Тоскую, как тоскуют звери...» представляют собой естественное и закономерное развитие творческого русла Парнок в контексте общих тенденций ее лирики доведенеевского периода. Начиная со второй половины 1920-х годов, поэзия Парнок фактически отходит от любовной тематики и неуклонно движется в направлении формирования нового мифопоэтического пространства, центральным ядром которого становится философское осмысление жизни и судьбы. Стихи, написанные в эти годы, объединяет трагичность мировосприятия и

пафос экзистенциального отчаяния: «пусто очень и страшно очень» жить среди «унылого разгула», в мире, где царит смрад и похоть, где реки застывают «кровавым студнем», а музыка, воплощение духовного парения, подогревает рыбью кровь безликих марионеток. Ужас и смятение охватывают поэта под «оледенелым небом» истории, перед лицом новой действительности, вытесняющей человека в кастрюльку погребальной урны. Жизнь в условиях полной изоляции оставляет поэту единственную нишу — творчество, но и оно, будучи «бесправным и бесприютным», в век глухих к искусству «воителей» теряет свои коммуникативные функции. Необратимо выпадая из социума, истории и бытия, душа оказывается один на один со своим сиротством. В «мире мер» она обречена на «смертельное одиночество», и не случайно образ загнанной лошади становится своеобразной «визитной карточкой» поэзии Парнок тех лет. «Мгла будней»<sup>1</sup> и разрыв поэта с окружающей реальностью — вот главные темы большинства стихотворений Парнок 1927–1931 годов.

Столь резкая трансформация автобиографического мифа, безусловно, во многом связана с реалиями постреволюционной действительности, предельно обнажившими дисгармоничную, катастрофическую природу бытия. Однако уклон в сторону трактовки социальных сторон жизни, обозначившийся еще в переходных вещах сборника «Вполголоса» и кардинальным образом изменивший вектор творческих поисков Парнок, позволил ей в конечном итоге вплотную приблизиться к проблемам метафизического характера. Совершенно определенное зло, специфическое для страны и времени, получает в текстах 1927–1931 годов обобщенное толкование. Само понятие действительности, несмотря на вполне узнаваемые детали советского уклада, перестает быть исторически конкретным, превращаясь в философскую категорию. «Не гражданин, а просто человек» «неповорно и грустно» влачит свою судьбу в «шатком тумане» «шестнадцатитаршинного рая» под шум охрипшего примуса и монотонное тиканье настенных ходиков. Процесс складывания новой идентичности автора идет в эти годы параллельно с переосмыслением внутренних законов бытия и принципов мироустройства. Тотальное разочарование в земных основах заставляет поэта усомниться в основах небесных: пуста, безумна и безысходна, кажется, не

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 180.

только жизнь, но и само небо, из символа высоты и парения превратившееся в оплот тяжести и массы. «Бездонной скуки ад»<sup>1</sup> открывает поэту между двух жерновов божественного замысла о мире.

Трагический конфликт «разминовений», обусловивший мрачный колорит и жесткую образность поэзии Парнок конца 1920-х годов, в размышлениях о земных и небесных «играх» достигает своей кульминационной точки. Мысль о замкнутом круге человеческих страданий, стрептококках зла и паучьих законах бытия приобретает накануне «последнего мига» определенность завершения: отказ принимать мир таким, каков он есть, становится ответом поэта на боль и ужас земных фантазмагорий. Жизнь с ее наивным «пафосом любви и безумных дел», по существу, теряет смысл, когда за стеклом окна поблескивает стекло неба, а за ним еще одно, и еще, и еще. Бесконечность оборачивается тупиком, надежды — разочарованием и горечью. И вот уже не тяжело, не трудно, а просто скучно становится жить в анфиладе зеркальных подобий: «Ночь, улица, фонарь, аптека, // Бесмысленный и тусклый свет. // Живи еще хоть четверть века — // Все будет так. Исхода нет»<sup>2</sup>. Когда-то о человечьем мире так сказал большой русский поэт Александр Блок. Сказал и ушел в метель, в страну вечных льдов и поющих вьюг, в «бесцельный зимний холод»<sup>3</sup> среброснежных чертогов. Чтобы там догореть в «снегах забвенья»<sup>4</sup>. Должно быть, душе «на застывающей земле» переход в небытие кажется не страшнее вокзального перрона. Буднично и просто, словно на дверной косяк, ложится рука на кромку забвения. И вечность смотрит в очи, «прохладной влагой» небытия заливая «костер волненья»<sup>5</sup>.

\* \* \*

В сказке Андерсена олень довозит Герду до границ зимних чертогов Снежной королевы. Дальше он идти не смеет. Дальше героине предстоит идти одной. У куста с красными ягодами олень целует девочку в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 211.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

<sup>3</sup> Там же. С. 72.

<sup>4</sup> Там же. С. 16.

<sup>5</sup> Там же. С. 94.



самые губы и стрелой пускается в обратный путь. Мизансцена прозрачна: огненный всполох должен был напомнить Герде об отчете доме, розах и любви. Но откуда он взялся, этот жаркий багряный цвет в краю вечных снегов и метелей? История куста, как и история северного оленя, остается для читателя тайной. Куст, пламенеющий словно сердце у самой границы полярного круга, необъясним и потому чудесен. Как необъяснима и чудесна жаркая волна, вдруг ворвавшаяся в стихи и судьбу Парнок накануне ухода: «Серебро мороза // В лепестках твоих. // О, седая роза, // Тебе — мой стих!» (257).

Образ «седой розы» из одноименного стихотворения Парнок 1932 года и андерсеновский куст красных ягод — явления одного порядка, одного семантического поля. В них «биенье теплоты», жар и жизнь сталкиваются с холодом небытия у самых границ «полярного круга». Уподобление возлюбленной цветку в стихотворении Парнок представляет собой целый смысловой комплекс, устроенный наподобие палимпсеста. Его верхний слой, как отмечала С. В. Полякова, «говорит о лице героини под шапкой седых волос, а в нижнем становится носителем более сложного и обобщенного значения — из-под снега пережитых лет, в декабре жизни существование поэта неожиданно озарено дыханием, светом (см. варианты) запоздалой любви»<sup>1</sup>. Но есть, пожалуй, у этой метафоры и третий, вне сюжета лежащий, слой. Есть и третье «действующее лицо», зимним пейзажем неприметно входящее в стихотворение. Снег засыпает ночную Москву, поэта, его стихи и его любовь. Хлопьями валится на тротуар и крыши домов, белым пухом выстилая колыбельные просторы земных утрат. Тайна снежной кудели — в ее географии. Она — из тех краев, где пылают пожары «быстрокрылой метели»<sup>2</sup> и в «среброснежном покое» «на снежных постелях // Спят цари и герои // Минувшего дня...»<sup>3</sup> Туда на исходе «невзрачного дня» держит путь душа, пронзенная иглами иного, нездешнего сияния. Последнее чудо, о котором «плачет» в преддверии вечной зимы поэт, — чудо сердечного трепета, мерцающего сквозь снега будто огонек лампы: «Дышишь из-под снега, // Роза декабря, // Неутешной негой // Меня даря» (257).

---

<sup>1</sup> Полякова С. Пoesия Софии Парнок. С. 131.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 71.

<sup>3</sup> Там же. С. 30.

Тем же «сокровенным жаром застекленного огня» на границе «полярного круга» греется лирическая героиня в другом, близком по времени стихотворении: «И горит моя лампада, // Розовея изнутри... // Ну а ты, кому не надо, // Ты на пир мой не смотри...» (224). Образ лампы, выступающей в тексте метафорой творчества, и образ «седой розы», символ любви, вдохновения и песенных усад, — вот опорные точки мифа души Амазонки, каким он предстает в момент своей максимальной реализации. На пороге «последнего мига», обретя поэтический дар, адекватный сущности, Парнок возвращается к глубинам собственной души, к той исходной для нее «жаркой» и «жадной» волне бытия, которая определяла склад ее личности и характер поэзии. «Но Вам знакомы ли приливы // Моих страстей, их глубина?»<sup>1</sup> — писала юная таганрогская барышня, ничего еще не знавшая о мире, но, кажется, все уже знавшая о себе. Жар дремучей, густой, как столетний мед, крови, пройдя испытание земной «остудой», таинственным образом претворился в сакральный, живой, как «живая вода», огонь с его потенциальной возможностью трансформации и преодоления. «В свирепом, в прекрасном пожаре» веденеевских циклов горело сердце, рождался большой Поэт, и большая Душа разрывала замки и скрепы земных уз:

«Будем счастливы во что бы то ни стало...»  
Да, мой друг, мне счастье стало в жизнь!  
Вот уже смертельная усталость  
И глаза, и душу мне смежит.

Вот уж, не бунтуя, не противясь,  
Слышу я, как сердце бьет отбой.  
Я слабею, и слабеет привязь,  
Крепко нас вязавшая с тобой.

Вот уж ветер вольно веет выше, выше,  
Все в цвету, и тихо все вокруг, —  
До свиданья, друг мой! Ты не слышишь?  
Я с тобой прощаюсь, дальний друг. (261)

---

<sup>1</sup> Стих. «Судьям» из Гимназической тетради (архив С. В. Поляковой).

\* \* \*

Когда-то Марина Цветаева писала о гибели Маяковского: «Сила этой смерти — в том, что он умер в полной силе, на высоте дара и судьбы. Поэтому я его не жалею, а на него (за него) — радуюсь»<sup>1</sup>. В полной силе, на высоте дара и судьбы ушла и София Парнок. «Последний миг» ее земного бытия дал возможность максимально кристаллизироваться личному мифу Души, любовь позволила выпростать крылья. Можно ли на земле желать большего?

---

<sup>1</sup> *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. С. 423.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| От автора.....  | 7   |
| Глава I. «Там родина моя, где восходил мой дух...». Крым<br>Софии Парнок. Рождение поэта .....                        | 9   |
| Глава II. «Я хочу мою душу в словах отразить...». Попытка<br>Петербурга. Литературные скитания .....                  | 46  |
| Глава III. «Незнакомка с челом Бетховена...». София Парнок<br>и Марина Цветаева. Два мифа — две судьбы .....          | 94  |
| Глава IV. «Время жатвы. А игры — юным...». Сборник «Лоза»<br>и литературная критика 1922 года .....                   | 148 |
| Глава V. «И вернется нам в день прощенный...». Марина<br>Цветаева и София Парнок. Последняя встреча. 1922 год ...     | 191 |
| Глава VI. «У меня есть на свете тайный, родства<br>не сознавший брат...». София Парнок и Владислав<br>Ходасевич ..... | 221 |
| Глава VII. «Мы от колыбели разной масти...». София Парнок<br>и Борис Пастернак .....                                  | 259 |
| Глава VIII. «А там, вдали, следы оленьи на голубеющем снегу...».<br>Лирика Парнок середины — конца 1920-х годов ..... | 305 |
| Глава IX. «В свирепом, в прекрасном пожаре сжигаю свой<br>вечер...». Веденевские циклы .....                          | 349 |

**Елена Алексеевна Романова**  
**Опыт творческой биографии Софии Парнок**  
«Мне одной предназначенный путь...»

Корректоры: *Л. Н. Комарова, М. П. Павлова*  
Верстка: *А. И. Азаров*  
Художник: *Е. В. Кудина*

Подписано в печать 18.07.2005. Основная гарнитура Octava.  
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 25,25. Тираж 500 экз. Заказ № 160.

Отпечатано в типографии  
издательства СПбИИ РАН «Нестор-История»  
197110, Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7

Заказы присылать по адресу:  
Издательство СПбИИ РАН «Нестор-История»  
197110, СПб., ул. Петрозаводская, д. 7  
тел. (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru



Яков Соломонович Парнох —  
отец С. Парнок



Александра Абрамовна Парнох  
(урожд. Идельсон) — мать С. Парнок



С. Парнок в детстве



С. Парнок. 1890-е гг.



Дом в Таганроге, где находилась аптека Я. С. Парноха  
(ныне ул. Александровская, 62). Фото А. Е. Скибы

С. Парнок. 1910-е гг.



С. Парнок времен ее  
знакомства с М. Цветаевой





Коктебель. Дом М. Волошина



Справа — С. Я. Парнок,  
в центре — Л. В. Эрарская.  
Судак, 1918 г.



Ф. Г. Раневская и С. Я. Парнок.  
1920-е гг.



В центре — С. Я. Парнок, в верхнем ряду второй слева — П. Н. Зайцев,  
пятый слева — Б. Л. Пастернак



С. Парнок. 1920-е гг.



С. Я. Парнок и О. Н. Цубербиллер у  
себя в комнате на Никитском  
бульваре д. 12-а. Начало 1930-х гг.  
*Фото Л. В. Горнунга*



Нина Евгеньевна Веденеева.  
1932 г.



С. Парнок  
в конце 1920-х гг.

С. Я. Парнок и О. Н. Цубербиллер  
с хозяевами дачи в Малоярославце.  
Лето 1931 г. Фото Л. В. Горнунга



Последняя фотография  
С. Парнок, сделанная  
Л. В. Горнунгом

Тоскую, как тоскуют зверь,  
Тоскует каждый позвонок,  
И сердце — как сток у двери,  
И кто — то дернул за шок.

Дрожь, пустая дрезинашка,  
Звон тревог, дрезина...  
Тора на славу! И не жалко  
Три жизни прожить эту жизнь...

Промат и ты, Сетас Муза,  
Вздох моих прощальных дней,  
Били ты музыкальную  
Душу измученной моей!

Уж не сломается и изломается,  
Твоя и вздохом не лобом,  
И страшно молвить: ни лобом,  
Ни неважностью не лобом!

26. I. 1933.

Автограф стихотворения «Тоскую, как тоскуют звери...»

*София Парнок (1885—1933), поэт, переводчик, литературный критик, автор нескольких оперных либретто, принадлежит к числу тех трагических фигур Серебряного века, чьи имена до недавнего времени прибывали в забвении. Между тем ее поэтический дар был высоко оценен такими ее современниками, как М. Волошин, Вл. Ходасевич, А. Ахматова. По мере того как творческое наследие Парнок силами отечественных и зарубежных исследователей возвращается читателю, все очевиднее становится ценность ее поэзии для русской литературы.*

---

◆

В книге петербургской исследовательницы Е. А. Романовой представлен опыт нового прочтения творческой биографии Парнок, осуществленный сквозь призму развития и реализации внутренних мифологем ее поэтического сознания. Использование в качестве источников обширной мемуарной и научной литературы по Серебряному веку, привлечение прежде не вводившихся в научный оборот архивных материалов позволило автору не только представить творческую биографию поэта в сложных и многообразных связях с культурным контекстом начала XX века, но и воссоздать саму атмосферу той эпохи.