

София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо

Диана Бургин.

Предисловие

Это издание является естественным продолжением и своеобразным дополнением однотомника стихотворений замечательного русского поэта Софии Парнок, выпущенного в свет нашим издательством в 1998 году. Активный читательский интерес выкристаллизовал это русское издание, посвященное творческой и личной биографии поэта.

До недавнего времени образ С. Парнок обитал в сумраке полупшепота и полузабвения. Стихи ее цитировались сквозь зубы, факты биографии замалчивались. Даже рецензии «новой волны» писали о ее стихах со смущенным расшаркиванием, — что мол де не все принимаем однозначно, а что-то весьма коробит...

Как большой русский поэт София Парнок предъявила себя очень поздно, уже на закате дней, на подступах к небытию, и тем ярче и откровеннее звучали ее любовные стихи, выйдя за границы герметизма и самодостаточности, отбросив все прежние культурные аллюзии, поправ тем самым негласные «нормы цивилизованного общежития». Лирика — беззащитная и жалкая, умоляющая, алчущая **со-участия**, — вот перечень последних завоеваний поэта.

Любовь и страсть женщины, откровенно показанные С. Парнок, смущают дневниковостью и узнаванием деталей «любовного быта», лишают читателя/читательницу этих стихов нездешнего серафического тела, прижимают к вязкой почве, опускают в тьму и тесноту желания, уличают и жают его/ее. И именно эти качества не позволяют когда-нибудь позабыть тусклое и угрюмое, как «огнь желания» свечение «Большой Медведицы» и поспешную, как сборы перед последней разлукой сутолоку «Ненужного добра».

Чтение биографии Софии Парнок в бескомпромиссном изложении Дианы Левис Бургин, исследователя русской литературы, профессора Бостонского университета (США), вынуждает озадачиться редкими для русской литературы «женскими» вопросами. Как? Почему? По какому праву?

Сила Софии Парнок, присваивающая женское тело — соматическое, откровенное и прекрасное, необорима. Она словно изымает его из «мужского» мира, помешает в архаический родовый дискурс неведомого и тревожного. С этим ничего нельзя поделать. С этим следует считаться.

Женский мир интенсивного, опрокинутого, бесправного равновесия, так старательно выстраиваемый всю жизнь Софией Парнок, обнаруживает себя, как предмет изучения только теперь, когда литературоведов, наконец, заинтересовали травматические истоки письма в связи с медиумическими интенциями ритмизованной речи. Тем интересней в «интенсивном» случае Софии Парнок изучение преображающей силы стиха, его воздействия на низменную и низкую пульпу жизни, что так занимает американскую исследовательницу.

Н. К., издательство.

*Памяти дорогого друга и коллеги
Софии Викторовны Поляковой,
без которой эта книга
не могла быть написана.*

Предисловие

София Парнок — единственный в русской поэзии откровенный певец лесбийской любви.

С точки зрения традиционных поэтических [литературных] кругов России, Парнок была чужаком и «незнакомкой». ¹ Однако сама она ощущала себя посвященной, обладающей эзотерическими, стихийными познаниями. И она верила в то, что, передавая эти знания через свои стихи, «из души и прямо в душу», обладает способностью налагать заклятия и освобождать от них.

В своих стихотворениях Парнок часто помещает лирическую героиню, от лица которой ведется повествование, перед окном, и через него она наблюдает мир: насыщенный ли природой или урбанистический, безлюдный или наполненный людской толпой, счастливый или печальный, доброжелательный или враждебный, этот мир всегда отчужден от нее и одновременно является неотъемлемой частью ее существования.

При жизни Парнок вышли в свет ее пять поэтических сборников и довольно значительное количество литературно-критических статей; кроме того, она написала либретто нескольких опер, одна из которых впервые была поставлена в Большом театре в Москве в 1930 г. и имела большой успех. Тем не менее, к моменту ее смерти в 1933 году лишь немногие русские читатели о ней знали.

Повторным открытием поэзии Софии Парнок мы обязаны тщательной, заинтересованной работе и мужеству Софьи Викторовны Поляковой, покойного русского филолога, профессора классической филологии Ленинградского государственного университета. В 1979 году в издательстве «Ардис» вышла книга «София Парнок. Собрание стихотворений», где С. В. Полякова выступила не только в роли публикатора и составителя, но автора критико-биографической вступительной статьи, которую можно рассматривать как монографическое исследование, и обстоятельных примечаний.

На протяжении 15 лет, разделяющих выход в свет «Собрания стихотворений» и первое издание (на английском языке) предлагаемой здесь читателю книги, за Парнок сохранялся статус поэта-«невидимки», который она осознала еще в 1927 году. Многие любители русской поэзии, и даже некоторые филологи-слависты по-прежнему имели смутное представление о том, кто такая София Парнок, или вообще не читали ее. При том, что ее вклад в русскую поэзию XX века был поистине уникальным, специалисты-филологи, за исключением С.В. Поляковой (на русском языке) и автора настоящей книги (на английском), не занимались систематическим исследованием творчества Парнок.

Значительная часть биографических сведений о Парнок тоже остается невыясненной. Причины, по которым она неизменно сохраняет за собой позиции «невидимки» и как поэт, и как личность, разнообразны и показательны.

Во-первых, это естественная сокровенность человеческой жизни, которая в особенности характерна для жизни женщины, еще больше — для жизни женщины, имеющей

лесбийские наклонности, но, вероятно, более всего — для русской женщины лесбийских наклонностей.

Во-вторых, это образ жизни Парнок; Родившись в буржуазной семье служащей интеллигенции, она впоследствии восстала против «патриархальных добродетелей», которые сковывали ее творчество и угнетали духовную жизнь, как это бывало со многими русскими поэтами. Время от времени ее одолевал дух бродяжничества, а большую часть своей недолгой жизни она провела как разночинец, герой Достоевского. С 1909 по 1932 годы только московский адрес свой она поменяла семнадцать раз.

В своих скитаниях она передвигалась с места на место налегке. Она, по сути дела, не хранила ни писем, ни памятных для себя вещей. Жизнь, которую она хотела запечатлеть, — это жизнь, описанная ее стихами, в значительной степени автобиографическими. Но и судьбой своих рукописей она не была озабочена. Вся написанная ею проза, в том числе повесть, работа над которой длилась больше года, не сохранилась, и вполне вероятно, что та же участь постигла и определенную часть ее стихотворного наследия.

В-третьих, это малочисленность мемуарных источников для биографии Парнок, что на первый взгляд кажется странным, так как у нее было много близких друзей, принадлежащих к творческой среде; но это объясняется особенностями положения женщины в иерархии поэтической культуры. Россия любит своих поэтов, но больше поэтов-сыновей, чем поэтов-дочерей. В сознании большинства русских людей, в том числе мемуаристов обоего пола, одаренный мужчина гораздо интереснее и значительнее, чем одаренная женщина; мужское величие, совершенство и даже посредственность всегда предпочтительнее величия и совершенства женщины.

На русском литературном небосклоне все обстоит так же, как и в контексте культуры любой страны: родственные или близкие отношения с гениальной личностью способствуют посмертной славе. Поэтому неудивителен, но парадоксален (учитывая гомофобию, наводнившую русскую культуру) тот факт, что лучше всего известен полуторагодовой период жизни Парнок, когда любовные отношения связывали ее с Цветаевой, по достоинству признанной одним из четырех величайших поэтов XX века. В истории русской поэзии и литературоведении имя Парнок осталось постольку, поскольку она была возлюбленной Цветаевой и, так уж случилось, тоже поэтом.²

Четвертая и, на мой взгляд, самая глубокая причина, по которой полумрак недосказанности окутывает жизнь Парнок и препятствует признанию и восприятию ее поэзии — это всеобщая болезненная гомофобия, в частности, отвращение к лесбийской любви. Достаточно привести здесь один пример, относящийся ко временам детства Парнок.

6 декабря 1895 года великий писатель А. Чехов, имевший во всем мире репутацию гуманиста, писал своему другу, издателю Суворину: «Погода в Москве хорошая, холеры нет, лесбосской любви тоже нет... Бррр!! Воспоминание о тех особах, о которых Вы пишете мне, вызывает во мне тошноту, как будто я съел гнилую сардинку. В Москве их нет — и чудесно».³

Насколько может рассчитывать на признание поэт, если его читателей «тошнит» от эмоционального и, я бы сказала, духовного содержания его поэзии и от того, что в ней изображается? Более того, как лесбийский поэт, живущий внутри такой культуры, может найти в себе мужество, а в языке слова, чтобы выразить себя, зная о брезгливом ужасе своих читателей перед словом «лесбийский» и перед понятием «лесбийской любви»?

Не пробелы в биографии Парнок и не малый объем дошедшего до нас наследия должны нас удивлять, а то, что мы все-таки достаточно много знаем о ее жизни и что вообще сохранилось значительное количество ее стихов. В целом дошедшее до нас творчество Парнок отражает ход ее размышлений о жизни и историю взаимоотношений поэта и жизни. Она писала о своей подлинной внутренней жизни в стихотворениях, главное предназначение которых, как она считала, — передать духовную сущность этой жизни. В этом отношении поэзия Парнок предвосхищает автобиографические, откровенные стихи американских женщин-поэтов XX века, таких как Адриенн Рич, Максин Кумин, Энн Секстой и другие, принадлежащие к тому же поколению.⁴

Создавая стихи о своей подлинной жизни, Парнок тем самым вступила в битву за самореализацию, за самовыражение. И хотя такого рода творческая борьба характерна для всех пишущих женщин того времени и на Западе, в случае с Парнок она отмечена печатью ее индивидуальности. Как всякому поэту, ей предстояло обрести собственный голос, свои слова; в то же время, как всякому писателю-женщине, ей необходимо было преодолеть усвоенную традиционной культурой и вознесенную на пьедестал литературную интонацию, которая скорее подавляла ее, чем выражала ее образ мыслей и образ жизни. Благоговение, которое она испытывала к Слову, было столь велико, что на протяжении определенного периода мешало осуществлению ее литературного дара. Болезненным было и сознание того, что единственной своей предшественницей в русской поэзии она может считать только Каролину Павлову — в одном из стихотворений она называет ее «прабабкой... славной».

В тот период, когда Парнок начала публиковаться, Серебряный век русской литературы (1893—1917) выдвинул значительное количество женщин-поэтов. Заявленная в их творчестве «женскость» или «женственность» скоро была отмечена мужчинами-собратьями по перу и критиками и столь же скоро обращена против них. В 1909 году поэт-декадент, драматург и филолог-классик Иннокентий Анненский приветствовал приход женщин в русскую поэзию как одно из исторических достижений модернизма и триумф музыкальности в поэзии (над интеллектуализмом и иронией). А всего лишь семь лет спустя поэт и критик Владислав Ходасевич отпустил по адресу Парнок громадный комплимент (в рецензии на первую книгу ее стихов), отметив, что ее мужественный голос отличается, как он выразился, от истерических излияний «дамских поэтов».

Таким образом, культура Серебряного века поощряла так называемый женский элемент в поэзии (разумеется, в том смысле, как его понимали мужчины) и в то же время скептически и с насмешкой относилась к большинству женщин-поэтов. Потому и неудивительно, что серьезные и талантливые русские поэты-женщины той эпохи вообще отказывались от мысли быть «поэтессами» и хотели, чтобы их воспринимали в первую очередь как поэтов и в последнюю — как женщин-поэтов, если уж этого нельзя избежать. В своем желании быть прежде всего поэтом, без каких бы то ни было уступок или претензий, предъявляемых ее полу, Парнок не составляла исключения.

Но при этом в своем творчестве она никогда не скрывала того, что она женщина, не избегала слов, которые обнаруживали женскую принадлежность авторской дикции в любовной лирике, обращенной к женщине. Говоря об этом, я вовсе не пытаюсь приписывать современное западное, политически правильное (или неправильное) мировоззрение поэту, жившему в иное время и в иной культурной среде, имевшему собственный взгляд на проблемы пола, интимных отношений, творчества — взгляд, о котором мы можем в лучшем случае только догадываться. Но, как любой читатель Парнок, я вправе надеяться на то, что ее поэтическое и рукописное наследие дает достаточно материала для понимания ее личности и самосознания.

Парнок не интересовалась общественными движениями, она не была феминисткой в том смысле, который этому слову придавали при жизни ее поколения. Но с юных лет она испытывала стихийную неприязнь к тому, что называла «патриархальными добродетелями». Кроме того, она быстро распознавала и остро реагировала на любые формы мужского самолюбования и самодовольного шовинизма. Все свидетельствует в пользу того, что свои лесбийские наклонности она воспринимала как вполне естественные; отношения с женщинами, как интимные, так и лишённые эротической окраски, составляли основу ее творческого и в конечном счете духовного существования.

Чтобы выразить стихами жизнь своей души, Парнок должна была выдержать нелегкое испытание, главным образом из-за того, что язык, который она так любила, и литературная традиция, внутри которой находилась, при всем своем богатстве, выразительности и стремлении к единственно верному слову, не имели, по сути дела, лексического обеспечения (не считая порнографии и медицинской терминологии) для определения того, кем она была и о чем хотела писать.

В конце концов она нашла свои слова, но как только это произошло, «жестокий век» и «воители», которым был «этот век подстать», привели ее к полной изоляции, отчуждению от «говора» русской поэзии. Если продолжить метафору одного из ее поздних стихотворений, она сидела в многолюдном духане невидимкой, чей голос, вопреки ее страстному желанию, не слышен никому.

Лесбийские отношения — тема, которую по-прежнему избегают в русском литературоведении. Такое табуирование оправдывают уважением к частной жизни большого поэта, даже если подобный подход делает этого поэта еще более невидимым и неслышимым. Для меня мучительно сознание того, что и сама Парнок, вероятно, могла бы воспринимать мой подход к ее творчеству, как слишком личный, «западный» и «сексологический».

Но, с другой стороны, я постоянно помню о том, что Парнок не замыкалась в себе. Более того, она сознательно питала свой «мятежный» творческий дух. В одном из ранних стихотворений она писала: «Крикнуть хочется — крикнуть не смею!» — а позже признавала, что за решимость кричать надо платить слишком дорогой ценой. В пору творческой зрелости она знала, какого рода «Химерой» «придушен» ее «глубокий голос», а к концу жизни поняла, что современники целенаправленно отвергали звучание ее поэзии: «Что даже от себя таим, Ты вслух произносить дерзаешь».

Если какая-то особенность «бесчудесной» литературной судьбы Парнок и составляла предмет ее собственной гордости, то это было своеобразие, непохожесть на других. Это означало, как она писала в одном стихотворении, что она и ее Муза отвергли проторенный путь «маститых мастеров» и пошли своей дорогой — она допускала, что «узкой», конечно, далеко не прямой, но имеющей одно несомненное достоинство: она была своей собственной.

Парнок явно и открыто гордилась тем, что не похожа на других. Она писала с иных позиций и на новом языке, необычном для поэзии и приближенном к разговорному. Она целенаправленно создала в русской поэзии иное пространство для другого, необходимого существования, и эту вселенную заполнила она сама и ее душа. Разница между тем, как сама Парнок понимала свои личные позиции, выраженные в стихах, и как понимаю их я, — чисто семантического характера — мое представление о том, что такое лесбийская самоидентификация, гораздо шире, чем ее собственное, и вовсе лишено пейоративности. То, что я называю ее лесбийским своеобразием, — это своеобразие личности и ее

эмоционального, духовного существования, которое она утверждала в своей поэзии, не называя по имени.

Надо сказать, что ее творческая жизнь — акт мужества и независимости. Правда, Серебряный век как будто освободил русскую литературу и культуру от викторианской стыдливости и насаждаемой радикальной интеллигенцией XIX века подчиненности искусства социальным проблемам. Декаданс и символизм открыл русской литературе темы, которые до того считались неприемлемыми для серьезной поэзии. Особый философский, эстетический и духовный интерес, сопровождаемый дискуссиями, в России этого времени вызывали вопросы эротики и женской сексуальности. В артистических и интеллектуальных кругах Москвы и Петербурга даже проявляли определенную толерантность по отношению к «своеобразным вкусам» и «склонностям» своих собратьев-гомосексуалистов, особенно если эта сторона их жизни была скрыта от посторонних глаз.

И тем не менее, эпоха Серебряного века — вовсе не тихая гавань для лесбиянок ни в искусстве, ни в жизни. Антилесбийская позиция Чехова, обнаруживающая себя в цитированном выше письме, скорее всего не была столь уж редкой даже в среде высокообразованной, либерально мыслящей интеллигенции, у людей, имевших с лесбиянками близкие дружеские отношения. Для просвещенных русских людей эпохи fin de siècle «лесбийская любовь» в первую очередь была связана с понятиями душевной болезни и сексуальных отклонений; она служила объектом пристального внимания и изучения со стороны мужчин-ученых. А для старомодных приверженцев «патриархальных добродетелей» она означала моральную деградацию и ассоциировалась прежде всего с женщинами из самых низких слоев общества. Что касается медицинских исследований, то в них лесбийские отношения связывались с проституцией, женской преступностью и физиологически выраженной двуполостью (гермафродитами).⁵

В представлении русских людей о лесбийской любви вслед за проститутками сразу шли, конечно, актрисы. «Особы», о которых Суворин писал Чехову и которые вызывали отвращение у великого писателя, были на самом деле петербургскими актрисами. Считая, что в Москве ничего подобного нет, Чехов несомненно заблуждался, о чем свидетельствуют хотя бы факты биографии Парнок. Однако его уверенность в том, что в Москве нет лесбийской любви, — факт сам по себе знаменательный. Ни в чем столь очевидно не проявляется общеизвестная гордость русских за свою чистоту и простосердечие, как в их твердом убеждении: «порочные болезни», в данном случае лесбийская любовь, попали к нам из-за границы и не могут процветать в исконно русских местах, таких как мать городов российских Москва. В отличие от Москвы Петербург всегда воспринимался как привнесенный извне, чуждый элемент, город, живущий греховной западной жизнью и потому уязвимый для холерных эпидемий и нашествия лесбиянок.

Парнок обнаружила в Москве очень активную лесбийскую жизнь — и, так сказать, в низших слоях общества, и в так называемых интеллектуальных высших сферах, где она процветала под разного рода эвфемистическими названиями, или вообще не имела определений. Один из самых интересных аспектов изучения биографии Парнок — это обнаружение того, что лесбийские связи не были привнесены в Россию и в русскую культуру и не остаются для нее чуждыми. Не то чтобы такое открытие было вовсе неожиданным. Но найти подтверждение тому, в чем чувствуешь внутреннюю убежденность, — всегда очень радостно.

Итак, Парнок должна была осознавать, что она не одинока. Совсем не осуждая подруг и возлюбленных, которые не могли или не хотели признавать так же открыто, как она, свое

отличие от других женщин, возможно, она гордилась своей посвященностью в то, что обычно скрывается, или вполне определенными познаниями в области, о которой, как правило, только строят предположения.

Где она действительно испытывала отчаянное чувство одиночества — так это в творчестве. Даже в либерализованной атмосфере Серебряного века нельзя было и мысли допустить о публикации лесбийских стихов без некоторой маскировки — надо было либо вести повествование от лица мужчины, либо отдавать дань общепринятому тогда декадентскому стилю, для которого лесбийская плоть и ее желания существовали только в эстетском восприятии и только на искусственном книжном языке. И все эти приемы, конечно, только поддерживали тогдашние медицинские, социальные и литературные стереотипы, согласно которым лесбиянки — это проклятые души и/или женщины, чье поведение определяется «ненормальным» стремлением быть мужчинами. Независимо от того, верил ли лесбийский поэт в справедливость этих ходячих представлений, верифицированных им, они свидетельствовали о неистребимой интернациональной гомофобии. Как Парнок освобождалась, возможно, неосознанно, от всеобщей гомофобии — этот процесс отражает интереснейший и важнейший аспект ее творческого развития, рассматриваемый в настоящей книге. С ранних лет она поняла, что, если будет писать о лесбийских чувствах в декадентском стиле, общепринятом в те времена, но чуждым ее «животворящим» стихам, то тем самым будет изменять себе. Но если она напишет о женском гомозротизме достоверно, в собственной манере, построенной на прозаической разговорной интонации, то не нарушит ли она стандарты хорошего вкуса в искусстве, с самого начала ею же самой установленные? И в итоге, как это случается с молодыми поэтами, она ощущала свою беспомощность, неспособность найти собственные слова, особенно в любовной лирике.

Мало-помалу она начала осознавать огромную пропасть, которая разделяет привычную ей как читателю традиционную поэзию от того, что было в ее распоряжении, как у лесбийского поэта. Литературная почва, на которой она оказалась, как российская, так и зарубежная, благоухала цветами мужской, отцовской культуры, не одобренная материнским элементом. Как вообще могло расцвести ее дарование, когда единственной питающей его средой была собственная личность, чья частная жизнь временами оскорбляла ее требовательный вкус?

Муза посещала Парнок интенсивно, но урывками, так что обильные плодородные ливни чередовались с засушливыми периодами. Как правило, творческие взлеты были связаны с тем, что в ее жизни появлялись самые дорогие для нее женщины — обычно это любовь, но иногда и платонические, дружеские отношения. В определенной степени состояние влюбленности помогало Парнок писать, но поскольку избыток страсти часто мешал ей очищать «стихи ночные» «остудой всеобнажающего дня», вернее было бы сказать, что это ее способность любить стимулировала появление стихов. Истоки ее творчества заложены в мучительной тоске и боли; и они нашли свое выражение как в страстной любви, так и в сердечной дружбе, которые связывали ее с определенными женскими личностями, включая сюда и олицетворение ее собственной души.

Как это осознавала и сама Парнок, с годами ее творчество, подобно хорошему вину, становилось все совершеннее. Одно из величайших достижений ее поздней поэзии — цикл любовной лирики «Большая Медведица», посвященный последней возлюбленной и названный «семизвездием стиха» в одном из входящих в него стихотворений. Семь ярких звезд, составляющих созвездие Большой Медведицы, известны и под другим названием — Семь Сестер, а само созвездие осмыслялось как небесное териоморфное воплощение богини Артемиды Каллисты, Прекрасной Медведицы, и как страж-хранитель Полярной

звезды.6 Семь — это и числовой атрибут Софии Премудрости, почитаемой Парнок, согласно христианской символике, как женская инкарнация Святого Духа, — она называла имя, данное ей при рождении, «святейшим из всех имен» и верила, что это оно призывало ее к творческому подвигу.

Как будто подчиняясь законам симпатической магии, жизнь Парнок предстает перед нами естественно разделенной тоже на семь частей, и поэтому структура данной книги привела в конце концов к «семизвездью» глав. Иногда естественные промежутки между звездами ощущаются как зияющие провалы на черном небе: таковы беззвездные ночи 1904-го (между 1-ой и 2-ой главами) и 1912-го (между 2-ой и 3-ей главами) годов, о которых у нас нет сведений.

Другие промежутки ритмичны и играют роль пауз в музыке жизни и смерти Парнок. Эти паузы сопутствуют началу или концу какого-либо этапа, либо знаменуют синкопированный ритм беспорядка, неустроенности перед тем, как что-то произойдет. Парнок называла это состояние неопределенности «предпоцелуйным мигом» и смаковала его как человек, в чью кровь проникал «яд предвкушений». Такие синкопы звучат непосредственно перед разрывом с Цветаевой (между 3-ей и 4-ой главами); сразу после того, как она осознала, что вступила в «Полярный круг» творческой изоляции (между 5-ой и 6-ой главами); накануне появления на небосклоне «Большой Медведицы», осветившей ярким светом мировую ось, вокруг которой сконцентрировалась жизнь поэта (между 6-ой и 7-ой главами).

И, наконец, в этой книге, предлагаемой на суд читателей, я сделала попытку в метафорической форме передать свое ощущение того, что звезда Парнок была звездой Семи Сестер. В пределах ее собственной эмоциональной, духовной и творческой вселенной можно особо выделить семь звезд-спутников, с сиянием которых смешивалось излучение ее звезды. Их имена: Надежда (главы 1—2), Любовь (главы 2—3), Марина (главы 3—5), Людмила (главы 4—7), Евгения (главы 4—6), Ольга (главы 5—7) и Нина (глава 7). Некоторые из этих сестер-звезд ярко сияли в определенный период ее жизни и угасали, а другие излучали стойкий, непрерывный свет, который иногда усиливался, иногда слабел.

Настоящее биографическое исследование преднамеренно построено на том, что сама Парнок рассказывает о себе в своей лирике. Ее стихи можно рассматривать как поэтический вариант автобиографии. Я расположила эти стихотворения в хронологическом порядке постольку, поскольку он поддается определению, и дополнила их биографическими сведениями и интерпретативным комментарием. Полученная в результате лирико-биографическая полифония повествует о том, как София Парнок создала собственное жизненное пространство для себя и своих стихов в пределах поэтической таксономии, не знающей ни одного подобного ей «зверя» и скорее всего предпочитающей оставаться в целомудренном неведении относительно той разновидности, которую она представляла.7 Ее стремление переупрямить «патриархальные добродетели» безусловно обогатили русскую поэзию, а ее биография, в этой книге впервые представленная с достаточной полнотой, как биография любого поэта — это все, что творится и будет твориться с читателями ее стихов.

Автор считает своим неременным и приятным долгом сердечно поблагодарить русских коллег:

Н.М. Кононова — за профессиональное и дружеское участие, активный и компетентный интерес к книге, за ее публикацию на русском языке.

Е.Б. Коркину, специалиста по творчеству М. Цветаевой, — за информацию и ценные неопубликованные материалы, находящиеся в ее архиве, которыми она щедро делилась со мной.

Е.Л. Эпельбаум — за неизменную дружескую поддержку во время моих пребываний в России и ценные замечания, сделанные по рукописи.

*С.И. Сивак — за превосходный перевод книги, качество которого выше всех моих самых смелых ожиданий**

И, наконец, особая благодарность Дженге-Фу — за ее преданность и вдохновляющее присутствие в моей жизни.

Глава 1

«И сколько чудной женской ласки...»

Белый, сонный, южный город Таганрог. К началу двадцатого века здесь жило чуть больше шестидесяти тысяч человек. Обитатели города занимались главным образом торговлей. За сто лет до этого Таганрог считался одним из главных русских портов, но его экономическое значение медленно угасало, и к началу двадцатого века среди портов российской империи он занимал уже только десятое место по экспорту и восьмое по импорту товаров.¹

Среди многонационального населения Таганрога было много греков и турок. Экзотический их быт придавал особую, нерусскую атмосферу этому южному городу. В гавани, куда все время приставали турецкие фелюки и греческие пароходы, воздух был насыщен запахом морской соли и корабельных смол... Море меняло цвет: «В начале весны в море млели сизые голубиные цвета. Летом... реяло что-то зеленое. А закат цвел особой янтарной желтизной».²

«Везде балконы и террасы», — вспоминал Валентин Парках, брат Софьи Яковлевны Парнок, — «сады полны чайных роз, сирени, гелиотропов. Стройные улицы, обсаженные белыми акациями и пирамидальными тополями, составляли сплошной сад. Летом весь город источал благоухание... В греческом монастыре, белевшем дорическими колоннами, уныло звенели колокола. В этот час, после тяжелой жары, девушки и юноши выходили на улицу. Они спешили на свидание в городской сад или в гавань. На плечах гречанок развевались красные, лиловые, желтые, оранжевые шарфы. Вечер, отягченный южным мраком, хранил юные тайны. На пустынной улице вдруг веяло благоухание через минуту из-за угла появлялась раздушенная бронзово-смуглая 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».

30 июля 1885³ года стояла особенно угнетающая жара. В начале дня прошел небольшой дождь, но несколько капель влаги не могли насытить иссушенную почву, «и трещинами вся пошла земля...».⁴ Горизонт, казалось, плавился от зноя. «Под стрекот, скрежет, хруст и треск цикад» за окнами молодая женщина, врач, Александра Парнок, мучилась в схватках первых родов:

То навзничь палая, то опершись на локти,
Приподнимаясь 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.
Трещали недра, как земля от зноя,
В ушах с цикадами сливался звон, —
И в этот день ведьмовского упоя
Новорожденной, было мне святое,
Святейшее дано из всех имен.
Как зов на подвиг, мне звучит — СОФИЯ:
Да победится мной моя стихия,
Сквозь вихри зла небесную красу,
Как огонек страстной, да пронесу!

София, первая дочь Александры Абрамовны и Якова Соломоновича Парнохов, родилась в середине одного из самых мрачных десятилетий в истории России. Царь Александр III, взойшедший на трон в 1881 году после убийства Александра II, сразу провозгласил политику силы и права аристократии.⁵ Его упорное стремление повернуть политическое развитие России на двадцать лет назад питалось еще и глубоким убеждением в том, что реформы, проведенные его отцом в шестидесятых и семидесятых годах, привели к измене и убийству. Из любви к старым временам — *ancien regime* — он поощрял традиционный политический союз между автократией и аристократией, который «вместе с быстрым развитием промышленного капитализма... составлял основу политики его режима».⁶

Развитие промышленности стало главной экономической заботой царского правительства. В этой области оно достигло довольно быстрых успехов, правда, за счет благосостояния рабочих. В этом смысле положение в Таганроге было довольно типичным. В 1896 году на средства бельгийских капиталистов в городе началось строительство металлургического завода полного цикла. Как только завод ввели в строй, начались неполадки и поломки оборудования. Полностью отсутствовала система безопасности, что привело к многочисленным авариям. Постепенно в рабочих районах вокруг завода выросла «целая инвалидная армия».⁷

Рабочие кварталы представляли разительный контраст по сравнению с более зажиточными районами Таганрога. Большинство рабочих не имели заработной платы. Им приходилось покупать продукты и хозяйственные принадлежности в кредит у местных лавочников, что держало их в состоянии постоянной задолженности. Санитарные условия в бедных районах города были ужасны. В начале девяностых годов в городе несколько раз вспыхивали эпидемии чумы и холеры.

Политические репрессии усилились в восьмидесятых и девяностых годах и продолжались в первое десятилетие правления Николая II, который взошел на трон в 1894 году. В начале правления Александра III русские университеты, которые царь, не без основания, считал рассадником революционных идей, потеряли свою автономию. В период между 1881 и 1905 годом на территории империи оставалось немного областей, где в то или иное время царские указы не перекроили бы закон в пользу правительства.

Официальная политика русификации нерусского населения империи привела к открытому преследованию национальных и религиозных меньшинств: поляков, украинцев, армян, русских сектантов, кавказских мусульман и особенно евреев. В правление Александра III, а потом Николая II черта оседлости, запрещавшая евреям селиться за ее пределами, была сужена еще больше. Евреям запрещалось покупать землю; поступление в школы и университеты, а также занятие определенными профессиями были ограничены квотами. Господствовал официальный антисемитизм. Зажиточные и хорошо образованные евреи, особенно в обеих столицах и в других больших городах, чаще всего ассимилировались в господствующую русскую культуру. Они в меньшей степени подвергались открытому, воинственному антисемитизму и в большинстве своем перестали отождествлять себя с основной массой нищего и преследуемого еврейства

Таганрог находился далеко от еврейских центров; он был одним из немногих мест Российской империи, где никогда не было еврейских погромов. Но в соседнем городе погромщики останавливали прохожих, расстегивали им штаны, разыскивая «обрезанных».⁸ Младший брат Софьи Яковлевны, Валентин, ставший пламенным сионистом, вспоминал, как в детстве он «слышал, как взрослые говорили о «праве жительства» (эти два слова сливались для меня в одно: «правожительство»). Я запомнил фразу: «Скоро еврей уже не будет иметь права переходить улицу!»⁹

Софья Яковлевна родилась во вполне обрусевшей семье, где родным языком был русский. Большинство местных евреев, как и сами Парнохи, мало интересовались религией. Отец, Яков Соломонович, провизор и хозяин небольшой аптеки, входил в число пятисот наследственных почетных граждан Таганрога. Это звание и уважение сограждан он получил за то, что славился безупречной честностью в делах и, будучи членом местных органов самоуправления, не жалел собственных денег на городские нужды. Он болезненно переживал антисемитизм, но не был религиозен, никогда не посещал синагоги, не давал детям никакого религиозного образования и мечтал, вздыхая: «О, если б я мог жить в Европе!»

Все трое детей Парнохов воспитывались в первую очередь как русские, в русской культуре. Но, как это часто случается с детьми в нерелигиозных семьях, у всех троих развился страстный интерес к религии, правда к разным вероисповеданиям.

Уровень культуры в Таганроге считался не очень высоким. В 1897 году только 1,3% населения имели высшее образование, только 10% закончили среднюю школу, а 68% женщин и 57% мужчин были неграмотны.¹⁰ Местные сливки общества составляла зажиточная аристократия, но в этой среде не было людей с достаточно хорошим образованием и культурными интересами. Жизнь этого общества, его интересы сосредоточивались вокруг двух главных местных клубов: многочисленные балы, поездки за город, споры кому где сидеть за обеденным столом во время официальных приемов и бесконечная игра в карты.

Греки, итальянцы, англичане и другие жители Таганрога не играли существенной роли в культурной жизни города, поскольку уровень их образования ограничивался знанием бухгалтерии и умением вести деловую переписку на иностранных языках.¹¹

Гордостью города была первоклассная Итальянская Опера, построенная в 60-х и 70-х годах на деньги купцов. В Таганроге регулярно гастролировали известные певцы, актеры, исполнители из других крупных городов страны.

Антон Чехов, знаменитый уроженец Таганрога, был самого невысокого мнения о культурной жизни родного города. После приезда в Таганрог в 1887 году он писал о жутких условиях жизни в городе и атмосфере повсеместной лени.¹² Мало что, по его мнению, изменилось, когда он снова посетил город через семь лет. Он тогда заметил корреспонденту местной газеты, что пресса должна гораздо настойчивей напоминать жителям, насколько заброшен их город, говорить об отсутствии санитарных условий, водопровода и приличной городской библиотеки.¹³ Чехов сам лично приложил много усилий для создания в городе публичной библиотеки, которая, благодаря в основном его помощи деньгами и книгами, смогла, наконец, открыться в 1903 году.

Семья Парнохов без всякого сомнения входила в культурную и интеллектуальную элиту Таганрога. Как и привилегированные люди других городов России, эта семья вела жизнь, совершенно не связанную с существованием основного населения страны и с его проблемами. Александра Парнох была по тем временам исключительно образованным человеком: она принадлежала к первому поколению женщин-врачей в России. Ее отец, говоривший на нескольких языках, серьезно увлекавшийся литературой и музыкой, одобрил решение 19-летней дочери поступить на высшие женские врачебные курсы, открывшиеся в Петербурге в 1872 году. Через пять лет она получила диплом врача и, уехав в Таганрог, вышла там замуж за Якова Парноха, который был старше ее возрастом, но имел, очевидно, довольно слабый характер. Он, со своей стороны, тоже глубоко почитал образование и обеспечил своим детям прекрасное обучение на дому, хорошо подготовив их к поступлению в гимназию. Дети Парнохов по традиции, принятой в образованных русских семьях, в раннем возрасте начали читать, а также выучились говорить по-французски и по-немецки с помощью французских и немецких гувернанток и учителей. Кроме этого, они занимались еще музыкой. Соня и Валентин оба начали писать стихи в детском возрасте: она в шесть лет, а он в девять.

София, старшая из детей, была единственной, чье детство прошло еще при жизни матери. Однако на протяжении пяти с лишним лет, с ее рождения до рождения ее брата и сестры — близнецов, она скорее ощущала близость к отцу и выросла с печальным ощущением, что никогда не знала своей матери. С рождением мальчика ситуация изменилась: Соня перестала быть любимицей отца, ее место занял младший брат. Гордость заставляла девочку не показывать обиды. Позднее она сумела скрыть свои чувства под маской безразличия к отцу и нарочито избегала близости с ним.

Может быть, она забыла, сознательно или бессознательно, свои детские переживания, а, быть может, просто не удосужилась записать их. В ее лирике почти нет воспоминаний о детстве, за исключением нескольких строк — картины багрового заката, который она наблюдает из окон своей детской:

И обагрённое закатывалось солнце...
А я мечтать училась, что герою
Кровавая приличествует смерть.

Валентин Парнох вспоминал, что у него в детстве были похожие героические фантазии, когда он «по-детски мечтал стать освободителем евреев».¹⁴ Пищу для фантазии обоим детям давали книги. Мальчик «с волнением читал детскую книгу «Освободительные войны» о борьбе итальянцев, негров, греков за свободу. Судя по ранним стихам Сони, ее привлекали сюжеты из мифологии, Ветхого Завета, французских и немецких поэтов-романтиков.

Намного позднее Парнок писала, что прежде чем узнала о кровавой смерти героев, ее ранние детские «грезы» были весенние, «беспечальные». Но потом эти безмятежные мечты отсек «тернистый путь», омраченный «бедствиями».

Первой бедой стала смерть матери. В 1891 году, когда Соне еще не исполнилось шести лет, появились на свет ее брат и сестра, близнецы Валентин и Елизавета. Вскоре умерла сама Александра, едва достигнув 38 лет. Потеря матери оставила неизгладимый след в Сониной душе.

В стихотворении о своем рождении (оно частично приводилось выше) Парнок создает портрет матери, которая совершает «женский подвиг», в то время как она, дочь и поэт, чувствует себя призванной «на подвиг», не обязательно «женский», во имя своего святейшего «из всех имен, — СОФИЯ», мать-мудрость. Кроме стихотворения «30 июля», в поэзии Парнок матери посвящено только одно стихотворение, в конце которого она описывает ее совершенно непохожей на себя: «Была ты тихой, незатейливою, как строк твоих несмелый строй». Поэт изучает почерк матери и горько заключает в последнем четверостишии:

Но мне мила мечта заманчивая,
Что ты любила бы меня:
Так нежен завиток, заканчивая
Вот это тоненькое я.

Вслед за горем утраты последовало еще одно потрясение. Вскоре после смерти жены, оказавшись один с двумя грудными детьми, Яков Парнох женился на гувернантке, служившей у него и, очевидно, бывшей и до того с ним в связи. О мачехе Софии Парнок ничего не известно, даже ее имени. Известно только, что каждый из троих детей относился к ней крайне отрицательно, «считая ее решительной, властной и злой».

Валентин испытывал к мачехе зловую ненависть, которая потом отразилась в его яростном женоненавистническом отвращении к России: «Россия — вечное рабство, вечная мачеха... язва мира, ... широченная баба-монстр с непомерно маленьким влагалищем!»¹⁵

Старшую дочь своего мужа новая хозяйка дома, очевидно, не жаловала «и всячески притесняла». Тем не менее чувства, которое Соня испытывала по отношению к мачехе, были, невидимому, не такими жестокими, как у брата, а двойственными и потому, быть может, более сложными и мучительными. Разумеется, она не любила мачеху за то, что та подчинила себе отца «[Он] сам боялся своей жены, и когда дети жаловались на жестокость мачехи, он каждый раз закрывал ладонями уши и беспрестанно повторял им: «Только не говорите о ней ничего дурного».^{15a} В то же время сила эротического влияния, которое Соня ощущала в мачехе, вероятно привлекала и ее. В мачехе она видела в первую очередь обольстительницу и покорительницу, и не столько испытывала обиды на нее, сколько хотела мачеху пересилить и переупрямить.

Самой серьезной травмой ее детства было ощущение сиротства, которое в конце концов выразилось также в ее отношении к России. Ее брат отверг Россию как фальшивую, злую, сексуально-неуслужливую мачеху, Соня же искала в России утешения как у настоящей, доброй, любящей матери. В отличие от мировоззрения брата, ее несколько русофильские настроения контрастировали с «западническими» взглядами отца.

Таким образом, детство Софии Парнок протекало в условиях материального благополучия с одной стороны, а с другой стороны, в атмосфере эмоционально шаткой и ущербной. В дальнейшем это неравновесие материального и эмоционального полностью перевернулось в противоположную сторону: большую часть жизни Парнок хронически не хватало денег, но ее всегда сопровождала женская поддержка и любовь.

Как во многих зажиточных семьях конца девятнадцатого века, за внешним благополучием в семье Парнок скрывались свои темные тайны и проблемы. Один факт совершенно очевиден. Из своего детства поэт вынес чувство, что детства у нее не было, что она слишком рано стала взрослой. В юности она считала, что чувствует себя старше своих лет, потому что она еврейка.¹⁶ Ее слишком серьезное восприятие мира отразилось, быть может, в не по-детски задумчивых и печальных глазах на одной из ее сохранившихся детских фотографий.

В 1894 году Парнок поступила в женскую гимназию Императрицы Марии в Таганроге, где должна была учиться в течение восьми лет.¹⁷ Во всех гимназиях Императрицы Марии программа была одинаковая, и все предметы, кроме музыки, были обязательными:¹⁸ русский, французский и немецкий языки, математика, история, география, физика, естествознание, рисование, вышивание, физкультура, пение и танцы. Школьный год начинался в начале сентября и заканчивался в середине июня. В школе ученицы проводили шесть дней в неделю, с девяти утра до трех часов дня. В дни занятий они носили школьную форму и в школе, и за ее пределами. Каникулы были два раза в год: 2 недели на Рождество и 2 недели на Пасху. В классе вместе с Парнок учились сорок девочек.

За три года до окончания гимназии Парнок начала писать стихи в большом количестве. Она оформляла их в тетради. Из «Тетради стихотворений» 1900 года сохранилось только одно стихотворение (Ю — 1) и «Оглавление».¹⁹ Сорок девять стихотворений из другой группы (Ю — 2 — 50) написаны между апрелем 1901 года и серединой мая 1903 года. Большинство из них точно датированы (иногда указан даже час). В позднейших стихах Парнок такой точности датировки уже нет. Взятые вместе, эти пятьдесят стихотворений представляют собой нечто вроде поэтической лаборатории, что-то наподобие дневника юношеских лет. Стихи — единственный источник информации об этом важнейшем периоде ее жизни.

Поэтическая юность Парнок совпала с движением символистов, открывших новую эпоху — Серебряный век русской поэзии. Парнок, конечно, читала новейших русских поэтов, была знакома с их модернистскими экспериментами, призывами к искусству для искусства и, в ряде случаев, «эпатирующими» темами. Несмотря на это, в ее стихах отсутствует какая-либо органическая связь с символизмом или подражание этому течению, столь сильно влиявшему на ее поэтическое окружение. Так, например, по стихам ее брата, который начал писать на несколько лет позже, видно, что юный поэт был, как он сам признавался, совершенно заражен (как и многие его сверстники) поэзией Александра Блока

Сохранившиеся юношеские стихи Парнок посвящены, по большей части, любви: ее первым привязанностям, увлечениям, ее романам с девочками. С одной стороны, поэзия для нее, как и для многих подростков, служила своего рода эмоциональной терапией. Важнее было излить свои чувства, а не вдумываться в поэтическую форму. С другой стороны, Парнок относилась к своим стихам очень серьезно (даже чересчур), постоянно сравнивала себя с друзьями, которые тоже писали стихи и хотели стать поэтами —

увлечение, захватившее значительную группу русской образованной молодежи того времени.

Парнок были доступны стихи Бодлера, Верлена и их последователей, французских поэтов, которые, по общему мнению, создали некоторые модели для сафических мотивов в литературе конца девятнадцатого века.²⁰ Рассказывая о своих первых романах с девушками, Парнок этими моделями не пользовалась: то ли пренебрегая ими, то ли попросту не зная об их существовании. Она создавала свое сафическое лирическое я, основывая его на собственном жизненном опыте, каким бы по-детски ограниченным он ни был. О своих девических романах и увлечениях она писала иногда в разговорном стиле, но чаще традиционным языком русской и немецкой любовной лирики. Ее юношеские стихи гораздо интереснее в психологическом отношении, нежели в поэтическом, но культурно-историческое значение их — выше, чем принято считать. С психологической точки зрения юношеские стихи Парнок помогли ей выработать в себе необходимое чувство уверенности, самоутвердиться в семейной и в культурной атмосфере, которая была ей чужда. Лирическое я Парнок, женское и обращенное к женщине как к предмету любви, стало революционным и до сих пор оставшимся неоцененным моментом в развитии современной русской лирики.

В самом раннем из сохранившихся стихотворений Парнок описывает занятия по танцам, проходившие по субботам в нижнем этаже здания гимназии.²¹ Весь класс в движении: девицы упражняются в вальсе, балетных па, танцуют свою любимую «шакону». Можно себе представить, какие сложные эмоции должны были вызывать в юном и чувственном поэте эти еженедельные занятия в обществе танцующих девиц.

В этом стихотворении она избрала для себя роль остроумной и саркастической наблюдательницы и одновременно участницы этой согласованной девичьей суматохи. В рифмованных четверостишиях возникают миниатюрные портреты подруг: «Sophie Crassan, вся изгибающаяся, «charmante» (она могла быть особенно близкой подругой, учитывая, что ей, судя по «Оглавлению» несохранившейся тетради, посвящено несколько стихотворений). Радомская, «грациозная как тополь»,

...божественная Попель
Блестит, как на небе звезда...

И Компанейская Елена
С Марьяной Соколовой тут,
Беседуя, сколь жизнь вся тленна
В шаконе медленно бредут...

...Кулик...
ножища задирает в такт,
Читая умный свой трактат
Своей соседке Компанейской.

Тут Зимонт, силы не жалея
Такая красная, как мак,
Летит, бежит она потя
Не остановится никак...

И Гришина тут мимоходом

Рванула за рукав Йовец,
Так что уж та обратным ходом
Пошла, воскликнув: «О, Творец!»

Тут Фрейман с Флейшер точно куры
Выводят лапками все па...

Паномаренко — поэтесса
Трактует о делах прогресса.
С восторгом в голубых глазах
Катюша раскрыла рот от изумленья
И уж готова в восхищеньи
Нести ее в своих руках.

В танце с Рожновой запечатлен живой автопортрет пятнадцатилетней девочки-поэтессы:

Рожнова, глазки прикрывая,
Все к Парнох шепчет чуть дыша:
Вот, точно цапля молодая,
«Взгляни! Как жизнь-то хороша!»

А та, серьезная не в меру,
Ей отвечает мудрено:
«Жизнь хороша, но атмосферу
Мне здесь постичь не суждено!»

(Ю - 1).

Парнок чувствовала, что не похожа на других девочек, но свою отчужденность воспринимала как знак превосходства над другими, и гордилась этим. Если она и чувствовала некоторую неловкость в связи со своими склонностями, в поэзии она этого никак не высказывала, даже в стихах, написанных не для чужого взгляда. К ней рано пришло чувство уверенности в себе, а может быть, ей просто удалось выработать непроницаемую защиту против враждебной критики и общественного неодобрения, с которыми пришлось столкнуться впоследствии. К сожалению, весьма трудно угадать, что в действительности думала молодая поэтесса о своих предпочтениях интимного характера. Имела ли она какое-либо представление о лесбиянках, а если имела, то какое? Эту информацию она могла найти в книгах, если бы проявила любопытство и захотела разобраться в своих наклонностях.

Русские переводы немецких трудов по гомосексуализму и лесбиянству публиковались с 1890 г., но Парнок, если б заинтересовалась, могла читать эту литературу и в оригинале.^{[22](#)} Главная русская работа этого времени о лесбиянстве, «Извращение полового чувства у женщин» гинеколога Ипполита Тарковского, вышла в Санкт-Петербурге в 1895 году. Слово «лесбиянка» и термины «сафическая любовь» и «лесбийская любовь» к началу двадцатого века уже вошли в русский язык, но употреблялись только в узко-медицинской сфере, а не в светской (даже самими лесбиянками).

Судя по стихам Парнок, она свое влечение к женскому полу воспринимала как врожденную черту характера. Ее наклонности казались ей такими же, как у людей гетеросексуального склада, только более сильными. Отсутствие у Парнок нравственных переживаний или какого-либо страха перед увлеченностью женщинами следует рассматривать в контексте ее социального окружения. В конце девятнадцатого века естественным и «нормальным» считалось такое выражение чувств и близости между женщинами, особенно гимназистками, какое в наше время может показаться отступлением от нормы. Неженственная независимость Парнок, отсутствие романтической заинтересованности в молодых людях явно вызывали больше подозрений и, в конечном счете, неодобрение со стороны семьи, нежели ее школьные влюбленности в других девочек.

О первой любви Парнок рассказывают ее юношеские стихи. Лето 1901 года она провела в Крыму — в городке Балаклава. «В те времена он [Крым] еще мало обрусел. Это был скорее уголок Турции. Возносились минареты, взывали муэдзины». ²³ Валентин Парнок вспоминал, как он «жадно вслушивался в прекрасные звуки татарской речи», как «весь полуостров был насыщен запахом горячего турецкого хлеба, магнолий и маслин. Между кипарисов, мощно гремя, мелькало ослепительное море. От этих запахов, от этого моря... кружилась голова». ²⁴

Запахи, звуки, море опьянили Соню так же, как и ее брата, и она навсегда полюбила ближневосточную культуру (турецкую, татарскую, персидскую). В августе, уже в Алушке, она писала:

Запах магнолий вокруг расцветающих,
Черного моря таинственный шум,
Воздух, своей чистотой опьяняющий —
Все нагоняет рой сладостных дум.

Героиня романа из Балаклавы осталась неизвестной, но она сама и чувство к ней запечатлены в стихах. В конце июля Парнок писала, что «голос чарующий, голос взволнованный», принадлежавший возлюбленной, завлек ее, поэтессу, «в мир наслажденья»:

Нежный и в душу ко мне проникающий
Голос звучал мне ея:
«Будешь, в восторгах любви утопаячи,
Жизнь прожигать у меня!». ²⁵

Следующей весной Соня написала лирическое «Воспоминанье» о счастливом лете в Балаклаве:

Боже мой! Счастье опять! Ведь в Крыму я!
Вечных красот та же тьма...
Жду, как тогда, твоего поцелуя,
Снова томленьем полна!..

Вот на горе тот же домик белеет...
Вот и беседка видна...
Крыша ее из листвы там синееет...
Гостеприимна она!

Сяду с биноклем я вновь на балконе...
Буду молчать иль читать,
А из окошка, в том беленьком доме
Будут за мной наблюдать...

После, взглянув из бинокля на домик,
В горы отправлюсь гулять...
И захвачу с собой Пушкина томик —
Может, придется скучать!?

Но нагоняют. Знакомой дорожкой
Мы будем к башням идти...
В домике том отдохнем мы немножко,
Что там стоит на пути.

В домике будут часы — что мгновенья...
Поздно- «Пора на обед!»
Тоном досады, но все ж сожаленья
Скажут: «В Вас жалости нет!»

Скоро сегодня! «Обед Вам важнее?!»
Тихо смеюсь я в ответ...
Тут обратятся ко мне понежнее:
«До завтра, мой друг! Или нет?»

«До завтра!».. Теперь это завтра далеко,
Теперь это завтра в мечте...
А наяву я теперь одинока!
«До завтра!» не слышится мне!

Тяжко на Божием свете живется
Тем, кто не знает любви,
Или тому, кто над чувством смеется.
«До завтра» услышат они?

Такое «до завтра», которое счастьем
Заставило б сердце быстрее стучать..
Такое «до завтра» среди жизни ненастий
Как музыка может звучать!

14 апреля 1902 г., 2 ч. ночи

(Публикуется впервые)

Безутешная, тоскующая без любви поэтесса заключает свои ночные стихи сравнением «беззавтрашнего» настоящего (апрель 1902 г.) с «мечтой» и музыкой того «до завтра», которым жила летом.

Музыка играла огромную роль в эмоциональной и творческой жизни Парнок. В этом смысле она не была исключением среди поэтов своего поколения — то же можно сказать о многих других, например о Блоке, Мандельштаме, Цветаевой. Обладая Парнок большим честолюбием и трудолюбием, она могла бы стать профессиональным музыкантом, поскольку у нее несомненно был музыкальный и даже композиторский талант. Уже в более зрелом возрасте она признавалась, что выбрала литературную карьеру, идя по линии наименьшего сопротивления. Музыка, как и тоска, занимала существенное место в жизни Парнок. Знавшие ее люди вспоминали, что она не могла слушать музыку без видимого волнения. Стихи Парнок музыкальны, много внимания уделяется ритму, рифме и эвфонии, что также характерно для поэзии ее младших современников — поэтов Мандельштама и Цветаевой, с которыми у нее были сложные личные и поэтические отношения. В некоторых стихотворениях Парнок видна попытка создать чисто музыкальный поэтический язык.

Подростком в Таганроге Парнок часто посещала концерты и оперу. Властные, обольстительные оперные героини типа Клеопатры, Далилы, Изольды и, особенно, Кармен стимулировали ее фантазию и нередко пробуждали романтические чувства к исполнительницам этих ролей.

В октябре 1901 года Парнок слушала «Далилу» Сен-Санса. Эта постановка произвела на нее огромное впечатление. В результате — стихотворение «Далиле», которое «посвящается артистке Селюк-Рознатовской». Стихотворение содержит признание в любви к языческой соблазнительнице Далиле и к исполнительнице этой партии, создавшей образ *femme fatale**, который часто фигурирует в ранней лирике Парнок как предмет ее увлечения:

Сильно, как смерть, пленительно-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!
Она, точно змея, вокруг жертвы обвилась,
Заметивши начало торжества...
Неудержимо, страстно отдалась,
А не любила; — ради божества,
Того, кому ее все поклонялись
Отечества поработанные сыны,
В пленительные сети постаралась
Самсона заманить, не чувствуя любви.
Какую силу, власть в свою игру вложила!
А страстью бешеной своею заразила
Я думаю, не одного Самсона, о Далила!

1901 г. 16 октября.

(Публикуется впервые)

Роковой женщины (франц.)

На следующий день она снова написала исполненные страсти стихи на музыкальную тему. Стихотворение под названием «Анита» представляет собой «толкование» популярной пьесы Чайковского для фортепиано «Песня без слов» (ор.2, Мо 3). Простая, легко запоминающаяся мелодия в интерпретации Парнок тонет в бурном потоке слов, которые здесь выглядят буквально как текст «из другой оперы».

В стихотворении рассказывается об Аните, которая больше года держала в плену своих чар безымянного слабовольного обожателя. Несмотря на попытки преодолеть страсть, он смертельно влюблен в эту «непобедимо сильную» женщину. Как поэт-интерпретатор музыки Чайковского, Парнок не одобряет поведения Аниты и просит ее не смеяться над мучеником, умирающим от неразделенной любви. Однако восхищение Анитой пепесиливает симпатию молодой поэтессы к жертве этой молодой женщины. В конце стихотворения Парнок признает, что, хотя смех Аниты и может пробудить Божий гнев, смех этот «так заразителен и полон красоты!» (Ю — 11). Как представляется, сюжет в этом стихотворении отражал взгляд Парнок на взаимоотношения в собственной семье: властолюбивая, диктующая свою волю мачеха (Анита) и слабый, страдающий отец (жертва Аниты).

Однообразная рутина гимназического существования, безусловно, никак не могла соответствовать той яркой жизни, которую создавало воображение Парнок. К тому же некоторые из ее преподавателей были чудовищно необразованными. С особенным отвращением она относилась к одному из преподавателей русского языка, которого перевели в «презренный» Таганрог «из Пензы, родины своей»:

Для блага дела обучения
Российскому, вишь, языку,
В словах различных ударенья
Он ставить стал по-своему.
Зачем, дескать, провинциалы
Коверкать начали язык?
«Ошибки делать не пристало!»
Педагог пензенский стыдит.
Краснеем, «смертные», краснеем
За все ошибки-то свои,
И хоть мы их не разумеем,
Но исправлять мы их должны.

В стихотворении много слов, исковерканных учителем: «возле», «чем», «актер», «коротенько» и т.п.

Поэтическое творчество сделалось для Парнок убежищем от пензенских педагогов, школьной скуки, боли неутоленных желаний. Серьезнее стало и ее отношение к собственному творчеству. В мае 1902 года, снова прочитав свое длинное стихотворение об уроке танцев, она забраквала его и написала в конце рукописи: «глупенькое стихотворение».

Стихотворение «Юному поэту» содержит сходную самокритику, а также выражает высокое мнение о поэте и его призвании:

Как я завидую тебе
(Хоть зависть гаденькое чувство),
Что проникаешь ты уже
В тайник святейшего искусства,

Что ты — талант, и что дано
Тебе сердца людей тревожить —
И словом сеять в них добро,
И словом зло их уничтожить!

Парнок испытывала глубокое уважение к слову. Ее вера в нравственную силу слов, в обязанности, которые накладывает на поэта талант, вера в коммуникативную функцию поэзии всю жизнь оставалась основной в поэтическом кредо поэта К шестнадцати годам она уже знала, чего хочет достичь в поэзии, ставила себе высокие цели, но не знала, как их достичь и как проникнуть в «тайник» поэзии.

Весна 1902 года: Парнок охвачена «новой силой, страшной жаждой любви» (Ю — 20). Она влюблена в одноклассницу по гимназии, некую Женю. Однажды в школе Женя засмеялась над чем-то, что сказала Соня. Услышав ее шаловливый смех, поэтесса вдруг решила, что Женя равнодушна к ней. Позже вечером она в возбуждении помчалась к Жене, чтобы взглянуть на нее, но ее надежды на воображаемое наслаждение не оправдались.

Ночью, наедине с тетрадкой, она излила свое разочарование в стихотворении «К Жене» (Ю — 21). В нем впервые она решилась назвать возлюбленную по имени и сама выступила в новой роли. Теперь Парнок уже не наблюдает за чужой любовью, не сочувствует мужчине, павшему жертвой любви: она — молодая женщина, влюбленная в другую. Она пишет гораздо смелее, и это дает ей возможность заглянуть глубже, в скрытый тайник своих творческих способностей. В возбуждении провела она бессонную ночь, утешая себя стихотворением «Воспоминанье» (стихи о летнем романе в Крыму).

К концу месяца она почувствовала, что «здешняя атмосфера» ей чужда и мучительна, и выразила свой бунт в стихах:

Скорей отсюда! О, скорее!
Я задыхаюсь, я тупею,
Я злой и гадкой становлюсь,
Я всех людей теперь дичусь...

К ним нет теперь во мне участия,
Не радуюсь чужому счастью..
Я ненавижу всех людей...
Мне звери во сто раз милей.

25-го мая. Таганрог

(Публикуется впервые)

Через два месяца, однако, философские размышления поэта-подростка привели ее к заключению, диаметрально противоположному прежним мизантропическим настроениям. Она решила, что тщетно презирать людей, что хоть любви они и не заслуживают, «но жалеть их, жалеть мы должны ежечасно, / Пожалеют зато нас самих» (Ю — 18). Возможно, такая перемена настроения объясняется новым увлечением, которое возникло в ее жизни, — христианством. В конце стихотворения она уговаривает себя «не глумиться... над жалкою средою» и напоминает себе, что «не насмешкой холодной и дикой враждою / Иисус свою цель достигал». Эти строки — первый след христианства в сохранившемся наследии Парнок.

В тот же июльский день она написала «Портрет Илички Редиктина», стихотворение в совершенно ином, комико-ироническом ключе. Моделью для портрета молодого героя могла послужить или сама Парнок, или кто-либо из юношей Таганрога, в ком она находила сходство с собой и с кем она вступила в свое первое романтическое соперничество. В стихотворении говорится, что Редиктин, так же, как и сама Парнок, добивался благосклонности Софи Криссан.

Иличка Редиктин выглядит мужским двойником «Сонички» Парнок. О нем говорится, что он «жертва страсти» и был «в ее всеильной власти с детства».

В обществе молодых девиц он весел, беззаботен, разговорчив, но «зато далее отметок / Не заходит он с отцом». Упоминание о нежелании молодого обожателя женского пола общаться с отцом особенно красноречиво, учитывая «далекие» и натянутые отношения, сложившиеся с отцом у юной Парнок. Для Илички Редиктина характерно то же целомудренное отношение к женскому полу, которое было в то время у Парнок:

Целомудренный ужасно,
Любит все же пол прекрасный —
В том сознался сам...

(Ю — 26).

Стихотворение «Портрет Илички Редиктина» и еще одно, длинное и неоконченное — «Переписка», написанное на следующий день, свидетельствуют, что Парнок в то время еще не чувствовала себя достаточно уверенной, чтобы свободно писать о женской однополой любви. Попытавшись однажды открыто выразить свои чувства в стихотворении «К Жене», она снова скрыла свое я под маской мужского героя, чтобы написать о любви к женщинам. Это и не удивительно, так как в ее время о женской чувственности рассуждали, как в медицине, так и в поэзии, исключительно представители мужского пола. Не следует также забывать и о том, что любовная поэзия с женским лирическим я, которое говорит о своей любви к женщине, была вообще крайней редкостью как в западной, так и в русской поэзии.²⁶

В «Переписке» есть несложный сюжет шестнадцатилетний подросток пишет старшему, более умудренному и «пресыщенному» другу о том, что к нему, наконец, пришла настоящая любовь. Он понял это только после того, как во время любовных ласк сдержал бушующую страсть из уважения к своей возлюбленной «Чармочке». Друг считает, что

любовь — это «рефлекс половых инстинктов» и только дурак «уважает» женщину. Он советует молодому другу быть смелее и добиваться желаемого. «Влюбленный» оскорблен циническим советом друга и отвечает:

Я вступил в законный брак,
Вас попрошу я это знать
И больше мне уж не писать.

«Переписка» содержит, хотя и в косвенной форме, богатый материал для психологии юного поэта. Каждый из рассказчиков как бы представляет половину ее я, юношеского и цинического, в рассуждениях о том, «идти ли до конца» в отношении с женщиной, которую по-настоящему любишь. Опыт юного любовника поразительно напоминает переживания самой Парнок

Когда совсем уж опьяненный,
Ее я целовал,
И взор мой хищный, восхищенный
По ней блуждал, блуждал,
Когда я вне себя от страсти,
Ее груди прижимал,
Тогда... (не верить в твоей власти),
Ее я уважал.
И слабым жестом отстраненный,
Страдая и любя,
Я, злой до боли и влюбленный,
Я сдержал себя.

(Ю — 25 «Влюбленный — к другу».)

Старший отвечает.

Любезный друг! Тебя недуг
Прескверный одолел...
В шестнадцать лет
Я целый свет
С слезами уверял,
Что женщин всех
И даже тех,
Что кое-где встречал,
Я уважал...

Но теперь он знает, что все это пустое. Уважать целомудрие женщины — значит зря терять время

Ты ж не робей!
Смело вперед

Смелый берет!..
Когда б ты лишь посмел,
Давно бы все имел...

Он заключает свои наставления вполне практическим определением «любви» и советует «ловить момент»:

Коль кипит кровь,
Вот и любовь!
Книгу, письмо,
Верь мне, смешно —
Лишь созерцать,
Ты человек —
Краток твой век...
Надо лобзать,
Жизнь прожигать!

Z

Советы старшего друга выглядят весьма циничными. Возможно, здесь отразилось желание Парнок научиться быть более настойчивой в отношениях с новой подругой. В то время целомудрие победило в ней циника. Она хочет отодвинуть в сторону свои «инстинкты» и смирить тревогу, которую они вызывают. Это удастся ей, может быть, потому, что инстинкты кажутся ей не такими «отталкивающими», как о них было принято думать.

Циничный «старший друг» в стихотворении Парнок напоминает байронического героя, сердцееда Печорина. В более поздней поэзии, когда Парнок была уже в возрасте «старшего друга», ее женское лирическое я в ряде любовных коллизий выражает себя по-печорински. Некоторые детали в ее более поздней поэзии показывают, что впоследствии Парнок превратилась в своеобразного «петербургского сердцееда», тип, который она осуждала в шестнадцатилетнем возрасте.

«Переписка» раскрывает читателю, что для юного автора вопрос о значении истинной любви представляется отнюдь не риторическим. Циничный голос в стихотворении — это не поэтический прием, введенный ради диалогической формы. Парнок пыталась решить важный для нее вопрос, к которому у нее явно не было однозначного отношения. Целомудренное и «нравственное» в ней, шестнадцатилетней девушке, боролось с преувеличенно-циничным. Остается неясным, что или кто повлияли так на Парнок, что наконец полюбив, она все-таки чувствовала так сильно серьезную необходимость вернуться к прежним формам самовыражения и утверждать свою невинность на уровне мещанской морали, той самой морали, против которой впоследствии так открыто бунтовала?²⁷

В конце июня у Сони началась тяжелая, почти суицидальная депрессия, о причинах которой она только мимоходом упоминает в стихотворении «Что жизнь, когда в ней нет очарованья» (Ю — 27). Тема стихотворения — попытка найти какую-то цель в жизни, которая помогла бы избежать «ряд унижений, пыток и страданий» в будничном и бескрылом существовании, каким казалась ей таганрогская жизнь. Она советовала себе:

Ищи во всем очарованье,
В науках и искусстве,
В объятьях, сладостном лобзаньи
И в чувстве...

(Ю — 27).

Вскоре она уезжает в Крым. Этим летом в Крыму ее сопровождала первая настоящая любовь, «Чарма». Настоящее имя этой молодой женщины — Надежда Павловна Полякова. О ней известно только то, что ее «чары» по крайней мере пять лет направляли эмоциональную жизнь Парнок. Она вдохновила самые яркие ее юношеские любовные стихи. Полякова — это первая «муза-возлюбленная» у Парнок. В ее поэтическом образе воплотились те черты, которые влекли поэта к женщинам и романтически, и творчески.

Седьмого июля Парнок пишет первое стихотворение, обращенное к Н.П.П. Она сравнивает Надю с изменчивой музой:

Твоя муза посещеньем
Тебя скоро ль осчастливит?
Как Надюша, наслажденьем
Опьянит, и вновь покинет...

(Ю - 28).

В конце августа, по дороге в Таганрог, Парнок остановилась в Ростове-на-Дону повидать родственников. Все это время мысли ее были заняты только любовью. 20- го августа она написала три стихотворения, обращенные к Наде, в которых описывала силу своей страсти и упрекала возлюбленную в жестокости:

Но ты даешь все упоенья рая,
Хоть в ад толкнешь своею же рукой!

Надины «безумные ласки» «опьяняли», «сводили с ума», но Соня не могла зависеть от них и обвиняла Надю в том, что та играет ее любовью. В стихотворении «Прошла любовь... увяли туберозы..», поэтесса жалуется, что Надя не любит ее, а хочет только ее страдания. Поэтому

Страдая без конца и без конца любя
И встречу первую с тобою проклиная,
Рыдаю я из-за тебя...

(Ю — 31)

Гордость не позволяла ей плакать при Наде, но стоило только капризной возлюбленной намекнуть на возможное свидание, и она могла мучить поэтессу сколько ей было угодно.

Наде посвящена и более таинственная «Элегия», аллегорическое повествование о черных розах и белых лилиях в южном саду.²⁸ Накануне свадьбы принцесса сорвала розы и лилии. Она вплела лилии в волосы и приколотла розы к корсажу так, чтобы прикрыть маленькие, но заметные груди (прелестная живая деталь, столь характерная для застенчивой девушки-подростка). Вдыхая благоуханье роз, принцесса отправилась в волшебный замок к принцу, где они предались любви. Розы остались на ее измятой одежде, но роса на них высохла. А лилии поникли, уже не нужные принцессе. Украсив ее мягкую теплую постель, они потеряли свое благоухание.²⁹

Несмотря на все мучения и глубину своей, как она полагала, настоящей любви, Соня на протяжении всего романа с Надей увлекалась и другими женщинами. Такое непоследовательное поведение было характерно для нее до тридцатилетнего возраста. К началу следующего года Парнок заинтересовалась сразу тремя женщинами и посвятила стихи каждой из них.

Первое, «Вакханка», обращено к Э.Т. Вейсберг; в ней Парнок нравился «блеск... чудных глаз». Далее шла некто Е.Д.Ш., женщина, видимо, постарше. Она любила читать Соне «нравоучения» по поводу ее непокорности, но «строгая Фемида» не могла заставить поэта раскаться в грехах. Как только Парнок понимает, что и у той «рыльце в пушку», ей после этих лекций только и «хочется ее расцеловать». «Поэта успокаивало то, что следовало за ее увещеваниями:

И сколько слов совсем других,
И сколько чудной женской ласки,
И сколько чувств, хоть и благих...

(«Женщине». Ю — 32).

Не все увлечения в то время были счастливыми. Тяготение к властным и капризным женщинам приводило к страданиям: ей нанесла рану девица «холодная и беспечная», которая «играла ею как пешкою». Соне она казалась воплощением Судьбы: «дитя, которое в игрушку-жизнь играет / И вдребезги ее, шая, / ...нередко разбивает» (Ю — 35). В этом стихотворении проявляется любовь Парнок к поэтической аллегории, которая впоследствии станет характерной для ее поэзии послегимназических лет.

Зимой, в самокритическом настроении, молодая поэтесса дает оценку своему творчеству в начале стихотворения «Ответ на послание». Это очередная из ее многочисленных эпистол, на этот раз обращенная местному *bon vivant*'у [Бонвиан, жуир (франц.)] и «плодовитому автору», который, вероятно, проявил интерес к ее поэзии:

Ни прелестью необъяснимой,
Ни нежным запахом цветов,
Ни красотой неотразимой
Не веет от моих стихов.

В них нет гармонии чудесной,
Глаза их режет пестрота;
И нет той чистоты прелестной,
Которой блещут небеса.

Но можно, право, как-нибудь
Убогой роскошью блеснуть...
Тем более, что я в долгу
Никак остаться не могу.

Парнок гордилась своей независимостью от других. Как добрая мать любит своих детей, несмотря на все их недостатки, потому что это ее дети, так и Парнок любила свои стихи, потому что они были ее стихи. Даже в самых красивых и любимых поэтических произведениях она ощущала чужие гены и относилась к ним как к «приемным» детям.

Шли последние месяцы учебы в гимназии. Отец Сони все больше и больше беспокоился за дочь. Его тревожило отсутствие у нее честолюбия и явной цели в жизни. У нее были хорошие отметки, но желания учиться дальше она не проявляла. Ей нравились только стихи имузыка, но всерьез, как ему казалось, она и этим не занималась.

Еще больше его волновали «вкусы» дочери. У нее было много знакомых среди молодых людей, некоторые из них, включая сына их друзей Йофов, делали ей предложение, но было ясно, что ее это не интересует. Ее постоянные увлечения старшими женщинами и подружками уже не казались отцу совершенно «нормальными». Он обнаружил, что не может найти общий язык с дочерью. В чем-то она была похожа на него: такая же страстная, гордая, упрямая. Она была обижена на отца и не считалась с ним.

Между ними начались ссоры по поводу ее безответственности, несдержанности, своеволия, а главное, по поводу ее увлечения женщинами. После одного из таких особенно неприятных объяснений в конце февраля 1903 года Соня гордо удалилась к себе в комнату и излила гнев в стихотворении «Судьям». Жалобы, доводы, обвинения неслись потоком в захлебывающиеся строчки:

Мне больно. Я не в силах говорить...
Пусть я жалка, пусть я ничтожна...
Я не могу Вам думать запретить...
Но судьи! Обвиненье ложно!

После начального взрыва эмоций она бессознательно переходит к наступлению. Вместо того, чтобы отвечать на обвинения, Парнок бросает вызов «судьям»:

Но Вам знакомы ли приливы
Моих страстей, их глубина?
Но Вы умеете так сильно
Желать чего-нибудь, как я?

И вот оказывается, что власть «судей» над ней была призрачной:

Нет, нет! Не я, а Вы бессильны!
И Вам ли всем судить меня?!

Успокоившись, она оценивает и свои слабости, и свою силу:

Когда бы с силою желанья
Да, я бы, «жалкое созданье»,
Терпение соединить,
Да, я бы, «жалкое созданье»,
Весь мир смогла бы покорить!

Февраля 23-го, 1903

(Публикуется впервые)

Весной, накануне окончания гимназии, романтическая жизнь Парнок протекала в том стиле «бури и натиска», с которым познакомила ее первая возлюбленная в Балаклаве и который проповедовал циничный «старший друг» в «Переписке». В этот период ее увлекает целый ряд «женщин, царствующих на мир» (Ю — 41). Ее романы расцветают на фоне продолжающейся страсти к Надежде, которая, кажется, еще более усиливается благодаря разлуке с возлюбленной. Одно из любовных мартовских посланий Парнок начинается так:

Чем холодней твои посланья,
Чем долее потом молчанье,
Чем тягостнее ожиданье,
Тем я мучительней люблю!..

Твой образ предо мной всплывает...
Он бурю ласк напоминает...
И страсть во мне он пробуждает,
И я мучительней люблю.

(Ю - 42).

После невыносимо долгого молчания Соня, наконец, получила известие от Нади. Взмолвленная и восторженная, она смотрит на ее фотографию и вопрошает: «Почему я люблю тебя, знаешь ли ты?» (Ю — 43). Память подсказывает ей слуховые образы — «шепот сонной волны», напоминающий о том, как они вместе были в Гурзуфе. С тех самых пор «нега лунных ночей» опьянила ее, потому что эта нега «светилась на дне (Надиных) очей», потому что она «прекраснее звезд, ... огня горячей» и «так чудно порою ласкает».

Как уже было сказано, страсть к отсутствующей Надежде Поляковой не мешала поэту влюбляться в других, находившихся поближе женщин, например в некую Л. Ей посвящено стихотворение, написанное 16 — го мая:

«Эта сила и страсть твоего поцелуя / Для меня — бездна мук и счастья...» После поцелуя Л. она «не могла отрезвиться» и жаждала продолжения. Л. опьянила Парнок, ее «властный взгляд» пленил поэтессу. Когда «уже вспыхнула страсть беспощадным пожаром — / Не мог(ла) его заливать».

Весной новая — но уже не любовная — страсть вошла в поэзию Парнок. Это была любовь к России. Россия у нее — двоякий символ: это и сама юная поэтесса, и Другая (мать). В первом из двух стихотворений, озаглавленных «Россия», «Россия огромная» выступает как «дитя неразумное». Ей, как и юной поэтессе, присущи «мысли бездомные» и «порывы безумные»: она еще вполне не проснулась и не показала своих возможностей. (Ю—44).

Во втором стихотворении Россия — спящая красавица, ожидающая принца-избавителя, но принц далеко: «Место то глухое очень уж далеко — / Крики, стоны битвы принцу не слышать» (Ю — 47). Обе «России» выражают скрытое желание «спящей» поэтессы, чтобы ее «пробудили» от летаргии.

Действительно, жалобы на праздность и отсутствие цели в жизни становятся постоянным рефреном не только в стихах, но и в переписке Парнок. Она остро ощущала, что, повзрослев, живет «вольность возлюбя» и «... лишь для полета правя свой полет» (№ 120). В отличие от более честолюбивых сверстников, она повиновалась только своим капризам и уже начинала подумывать, не пора ли спастись от самой себя. Должно быть, близкие друзья почувствовали это, поскольку многие из них, в том числе и ее возлюбленные, пытались выступить в роли ее освободителей или освободительниц.³⁰

Накануне окончания гимназии у Сони, правда, часто возникали сомнения в том, что спаситель ее и России грядет. Лирическое я «России» (15 мая 1903) поэтому молит Бога, чтобы звезды рассказали принцу, что «беда близка», что враги России «куда-то правду нашу схоронили, / И землю правит лишь кривда одна» (Ю — 44). Ее начинают раздражать как отсутствие принцев-избавителей, так и процесс бесконечного их ожидания.

У Сониного брата Валентина с возрастом тоже обострились чувства по отношению к России. Только в его случае это была не любовь, а ненависть. Весной 1903 года ему было двенадцать лет, он учился во втором классе таганрогской мужской гимназии. Поступление в гимназию он рассматривал как победу над первым в череде препятствий, которые ему придется преодолеть, чтобы поступить в Санкт-Петербургский университет. Позже он вспомнит:

«В нашем сарае висели кольца для гимнастических упражнений, и я представлял себе экзамены в виде золотых колец, на которых надо проделывать труднейшие акробатические трюки.. Этот первый «акробатический номер» я проделал... В гимназии я провел 8 лет, и все эти 8 лет я был единственным евреем среди русских и греков моего класса. Царские казенные гимназии были скорее казармами, учителя — самодурами и невеждами».³¹

Школьный опыт Валентина Парноха привел его к этническому отчуждению, чего не случилось с его сестрой — но ведь она была далеко не единственной еврейкой в классе. У Сони был опыт иного отчуждения — чувство непохожести на других. Она, очевидно, лучше всех в семье понимала брата (они были близки в детстве), но в то же время и соперничала с ним: оба имели способности к сочинительству, музыке и языкам В подростковом возрасте, сама переживая свое отчуждение, Соня проявляла мало сочувствия к страданиям брата. Она считала, что он «невротик» и преувеличивает степень антисемитизма в своем окружении.

Сама Парнок тесно отождествляла себя и с Израилем, и с Россией. Судя по стихотворению «Евреям» (Ю — 45), она рассматривала эти две страны как две противоположности, но противоположности, которые были частью ее я.

Россия — ребенок, а Израиль — старый и «многострадальный». В каком-то смысле евреи олицетворяли в ее понятии самый эталон непохожести. Израиль был

...бессмертен смирением своим!
Другого нет, кто бы судьбой печальной
Мог бы сравниться с ним...

Она считала, что Израиль, как и Россия, тоже спит, но его разбудит не поцелуй волшебного принца, а

...притеснения, унижения
Усилят многолетний гнет —
Они ускорят пробуждение,
И дух еврейский оживет.

Парнок окончила гимназию с золотой медалью. Последние три стихотворения в ее тетрадке написаны в мае месяце и отражают типичное тревожно-радостное предвыпускное настроение: прощания и мысли о будущем. В середине мая Соня записала в альбом подружки Лизочки Данцигер песенку, сочиненную на музыку «Осенней песни» Чайковского:

Сумерки осенние. Серенько вокруг...
Реденький лесочек, речка, голый луг.
Желтым покрывалом спрятала земля
Сумрачна, как песня, песенка моя!

Не поется песня, ясная, как день...
Не поется, да и петь мне лень...
Сумерки осенние.. Серенько вокруг —
Это жизнь наша, молодой мой друг!

18 мая 1903.

(Публикуется впервые)

Заключительные юношеские стихи Парнок «Экспромт Справочному отделу» написаны в сходном комико-ироническом ключе. Здесь Соня пародирует классическую форму прощального стиха, которой она в совершенстве овладеет к концу жизни. А пока шестнадцатилетний поэт говорит «спасибо» и «прощай» дорогому другу, чьи советы и верность всегда будет вспоминать в беде (Ю — 50). Этот друг был ее «справочным бюро», своего рода энциклопедией, он «пояснить сумел такую массу разных дел» и «(ей) полезен был всегда».

По юношеским стихам Парнок трудно судить, каким поэтом она станет в будущем, во всяком случае в узко профессиональном отношении. Только иногда отдельные строчки дают нам представление о некотором поэтическом потенциале. С будущим ее юношеские стихи связаны скорее тематически. Любимой ее темой в юности была любовь, и любовная

лирика останется главным жанром в мире взрослого поэта. Стихи о любви составят треть известного нам поэтического наследия Парнок. В некоторых юношеских стихотворениях она подражала литературным образцам (в основном немецким романтикам), но, в основе своей, с самого начала, ее поэзия была автобиографична и открыто говорила о склонности к женщинам. В связи с этой автобиографичностью и очевидным желанием вписать свою любовную жизнь в русскую поэзию, проблема сексуального выбора приобретала особо важное значение для творческого развития поэта. Чтобы реализоваться как поэт в полную силу, Парнок должна была бросить вызов художественным и нравственным нормам национальной поэтической традиции и культуры.

Отождествление музы с возлюбленной на раннем этапе творчества (первой музой становится Надежда Полякова) показывает также, насколько тесно любовная жизнь поэта была связана с творческой. Взаимосвязь поэтического и эротического в романе с Поляковой устанавливает сохранившийся на всю жизнь самый тип отношений Парнок с ее творческим Духом. Поэт чувствует себя «на поводке у музы», прикованной к музе цепями любви и вдохновения, но в то же время связана с ней желанием найти поэтический приют для своей Души.³²

Примечания

¹ Бодик и другие. Таганрог... с. 61.

² Цитируются отрывки из: Парнах. Воспоминания... с. 12—14.

³ По новому стилю Парнок родилась 11 августа 1885 г.

⁴ Стихотворение Парнок «30-е июля», № 85 по изданию: София Парною Собрание стихотворений. СПб, 1998. В дальнейшем стихотворения обозначены нумерацией данного издания.

⁵ R.D. Charques. A Short History of Russia New York, 1956, p. 208.

⁶ Там же.

⁷ Бодик и др. Таганрог, с. 67.

⁸ Парнах. Воспоминания., с. 16.

⁹ Там же.

¹⁰ Бодик и др. Таганрог, с. 66, 78.

¹¹ Там же, с. 65—66.

¹² Цит. по: Ernest J. Simmons. Chekhov: A Biography. Boston, 1962, p. 120.

¹³ Там же, p. 324.

¹⁴ Парнах. Воспоминания... с. 16.

¹⁵ Там же, с. 100.

^{15a} РО ГЛМ, рнв 1854, кп 50961, ф. 249 «а», л. 5. Цитата предоставлена мне П. Дордиенко.

¹⁶ Письмо Парнок к Л. Я. Гуревич от 2 июля 1908 года.

¹⁷ Документы об образовании Парнок не сохранились, и точные даты поступления в гимназию и ее окончания не известны. Скорее всего, она окончила гимназию в 1903 году.

¹⁸ Satina. *Education of Women*, с. 46.

¹⁹ Оригинал перечня стихов, входивших в «Тетрадь стихотворений» 1900 года, находится у меня. Оригиналы сорока девяти сохранившихся юношеских стихотворений из этой тетради — в собственности племянника поэта, живущего в Москве. Я читала их и ссылаюсь на них по точной копии, переданной мне С.В.Поляковой, обозначая (Ю-номер), в порядке расположения в тетради. Ни одно из юношеских стихотворений Парнок не опубликовано.

²⁰ Полный обзор лесбийской литературы французских декадентов конца XIX века см.: De jean. *Fictions of Sappho*, 1546-1937.

²¹ Рукопись находится у меня.

²² Перечень немецких медицинских работ о лесбийской любви, переведенных к тому времени на русский язык, см.: Engelstein. *Lesbian Vignettes*.

²³ Парнах. Воспоминания... с. 14.

²⁴ Там же.

²⁵ Стихотворение называется «Отрывок» — это первое стихотворение из нескольких, написанных Парнок под тем же заголовком.

²⁶ Поэты, оказавшие влияние на Парнок в юности, — Пушкин, Баратынский и особенно Тютчев. Исчерпывающее исследование о том, какие русские поэты повлияли на формирование Парнок, см. во вступительной статье С.В.Поляковой к «Собранию стихотворений».

²⁷ Интерес юной Парнок к проблемам секса сейчас выглядит как типичный, свойственный подросткам. Однако в контексте того времени, а также социальных и культурных предпочтений, этот интерес, по моему мнению, отражает относительно раннее развитие сексуальности, далеко не столь обычное. Одно дело — когда хорошо воспитанная шестнадцатилетняя девушка на закате викторианской эпохи позволяет себе интимные, романтические и даже сексуальные фантазии. Совсем иное — если бы она столь явно и конкретно написала о том, как заниматься любовью, далее под личиной юноши, пишущего письмо к другу, мужчине и наставнику. Во многих более поздних стихотворениях Парнок возвращалась к вопросу о своей страстной натуре и иногда связывала ее с характером отца. В одном стихотворении она отметила, что эмоциональный тип матери был противоположен ее собственному, то есть, подразумевается, отцовскому тоже.

²⁸ Образ черной розы относительно редко встречается в русской поэзии. Кроме Блока, насколько я знаю, о ней писал только Баратынский.

²⁹ Стихотворение содержит в себе традиционные эротические образы, хотя их смысл в контексте взаимоотношений Парнок и Поляковой остается не вполне ясным. Капли росы на розах — это распространенная метафора любовной влаги (семени), как, например, в свадебной песне жениха из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот, голос моего возлюбленного, который стучится: "Отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя! Потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои — ночью влагою"». (Песнь песней, 5:2). Парнок знала Библию почти наизусть, ее образы постоянно присутствуют в ее поэзии. Цветок лилии был эмблемой Юноны-девушницы и символизировал «женский сосуд, содержащий божественную влагу жизни» (Walker. The Woman's Dictionary, p. 428).

³⁰ Волькенштейн, Гуревич, Гнесин, Цветаева, Аделаида и Евгения Герцки и Цубербиллер — все они пытались на собственный лад «спасти» Парнок.

³¹ Парнах. Воспоминания... с. 17.

³² В том, как Парнок воспринимала свой творческий гений (музу), есть много общего с определением Музы в словаре: Webster's, First New Intergalactic Wickedary of the English Language. Boston: Beacon Press, 1987. «Муза: дух/гений в облике погруженной в размышления женщины; женщина, находящаяся во власти творческой мысли и осознания собственной личности» (автор статьи M.Daly).

Глава 2

«Любовь меня зовет, и я не прекословлю...»

О жизни Парнок на протяжении двух лет после окончания гимназии в 1903 году мы располагаем очень ограниченным количеством сведений. Известно только, что, как только предоставилась возможность, она покинула Таганрог и уехала за границу (отец дал ей немного денег). Как пишет С. В. Полякова, первый биограф и исследователь творчества Парнок, «окончив гимназию, она уезжает за границу вслед за той, которой была увлечена, кажется, какой-то актрисой, и обосновывается в Женеве».¹ Много лет спустя в стихотворении «Отчего от отчего порога» лирическая героиня Парнок размышляет о том, сколько раз ее уводила «поводырка страшная любовь»:

Отчего от отчего порога
Ты меня в кануны роковые
Под чужое небо уводила,
Поводырка страшная, любовь?

(№95)

Парнок прожила около года в Женеве, где, как сама сообщала гораздо позже в автобиографии, она посещала занятия на филологическом факультете университета В Женеве она познакомилась с семьей Плеханова, потом они поселились недалеко от нее, и она подружилась с дочерью Плеханова.

В какой-то период ранней юности, возможно, перед тем как уехать в Швейцарию, Парнок провела некоторое время в Москве, под покровительством известной балерины Екатерины Васильевны Гельцер, которая танцевала в Большом театре с 1898 г. Гельцер была

замечательной танцовщицей, но, очевидно, ревнивым и деспотичным другом Парнок рассказывала, что когда Гельцер сама не танцевала на сцене, то брала Соню и еще одну девушку, которой покровительствовала, с собой в ложу Большого театра. Но девушки «не смели хвалить никого из балета в присутствии Гельцер. Если им что-то нравилось во время спектакля и они не могли удержаться, чтобы не похвалить, или аплодировали, Екатерина Васильевна от ревности и злости молча их щипала».²

Любовью к балету Парнок во многом была обязана знакомству с Гельцер, и она искренне восхищалась искусством своей покровительницы. Уже позже, будучи взрослой, она была восторженным зрителем спектаклей с участием Гельцер, и после одного из них, в октябре 1915 г., написала стихотворение «Екатерине Гельцер» (№ 31), в котором она сравнивала прима-балерину серебряного века с ведущей балериной пушкинского золотого века. Обширное собрание фотографий, принадлежавшее Парнок, включало и два снимка Гельцер, относящихся к 1914 г. и 1926 г. и подписанных, соответственно, так: «Дорогой и любимой Софии Яковлевне. Москва 1914 г.», и «Дорогой и любимой Соне Парнок от Екатерины Гельцер. 1926 г. Что я Вас не вижу, это не значит, что я Вас не помню».³

Итак, в Женеве Парнок оставалась до лета 1904 года, когда отсутствие денег заставило ее вернуться в Россию. Она поселилась в Петербурге, где жил ее дядя, и решила заняться музыкальным образованием. Она стала обучаться по классу фортепьяно в Петербургской консерватории. В это время зародились дружеские отношения, частично сохранившиеся до конца ее жизни, с несколькими студентами, обучавшимися по классу композиции у Римского-Корсакова, — с Андреем Римским-Корсаковым (старшим сыном великого композитора), Юлией Вейсберг, Максимилианом Штейнбергом и — особенно — с Михаилом Гнесиным. Этот последний, родом из еврейской семьи Ростова-на-Дону, учившийся в Петербургской консерватории с 1901 года, был также близким другом Владимира Волькенштейна, молодого поэта, которого Парнок, очевидно, знала с гимназических лет в Таганроге, где у Волькенштейна, судя по всему, жили родственники. В 1903 году он был на год исключен из Петербургского университета за участие в студенческих волнениях.

Как выяснилось, у Парнок не хватало терпения и собранности для серьезных занятий музыкой. Она поняла, что не создана для музыкальной карьеры, и в начале 1905 года оставила консерваторию. Стихи, которые она писала, тоже не соответствовали ее собственным требованиям. Она вновь уезжает за границу. Встретившись в Женеве⁴ с Л.Г. Плехановой, Парнок решает вместе с ней и ее родителями совершить поездку в Италию, где они провели несколько месяцев.

В течение своей второй заграничной поездки Парнок регулярно переписывалась с Владимиром Волькенштейном «Пресловутый Вовочка», как назвала его Парнок в «Экспромте» (1903 г.), опубликовал в журнале «Сын отечества» свое первое стихотворение, когда ему было 16 лет. Теперь он посещал семинар академика Лаппо-Данилевского. К 1905 году Волькенштейн стал лучшим другом Парнок и первым человеком, который, как она считала, проявляет к ее поэтическим опытам активный и просвещенный интерес.⁵

Волькенштейн был двумя годами старше Парнок. Его отец был близким другом известного писателя К.М. Станюковича, чей дом был местом общения литераторов и людей искусства с середины XIX века. Волькенштейны принадлежали к дореволюционной либерально настроенной русско-еврейской петербургской интеллигенции, полностью ассимилированной в русскую культуру и употреблявшей свои незаурядные научные и творческие способности для процветания этой культуры. Были среди них и славянофилы.

Некоторые, как дедушка Волькенштейна со стороны матери, умерший в 1904 г, принимали православие.

Как и большинство его друзей, Волькенштейн был не только хорошо образованным человеком, но и любителем путешествий. Летом 1904 г. он и Гнесин предприняли полную приключений, в некотором роде авантурную поездку по Италии и Средиземноморью. Располагая очень небольшими деньгами, они проехали четвертым классом от Ростова-на-Дону в Венецию, провели месяц в Италии и вернулись морем из Неаполя в Одессу. По дороге они сделали остановки на Сицилии, Крите, в Афинах, Смирне, Хиосе и в Константинополе. Позднее Волькенштейн вспоминал:

«В трюме, где нам были предоставлены нары, как пассажирам четвертого класса, было душно, грязно, и мы предпочли спать на палубе. Нас будили в 5 часов утра, поливая палубу, кормили бобами. Но впечатления были незабываемыми. Кипучая жизнь, памятники древней культуры, панорама Эгейского моря, тысячи островов...».⁶

Со своей стороны, Гнесин впоследствии описывал характер Волькенштейна в юности: «Обычно чрезвычайно веселый (в молодости), он порою впадал в состояния мрачайшей сосредоточенности и неделями подряд не мог выбраться из этих состояний».⁷

В 1905 году один из ведущих символистских кружков С.-Петербурга еженедельно собирался в доме исследователя античности и поэта Вячеслава Иванова и его жены, писательницы Лидии Зиновьевой-Аннибал.⁸ Гнесин, равнодушный к так называемому первому поколению поэтов-декадентов, шумно проявивших себя на литературной арене 1890-х годов, с заинтересованностью и энтузиазмом относился к второму, более мистически ориентированному поколению символистов и стал частым посетителем квартиры Вяч. Иванова, известной как «Башня». В отличие от него, Волькенштейн не интересовался символизмом и был редким посетителем «Башни».

Парнок разделяла с ним неприязнь к символистам и находила в нем друга, чьи духовные интересы и художественные вкусы были очень близки ее собственным. Их сходство проявлялось и в другом. Оба обладали хорошим чувством юмора, любили пародии, каламбуры и озорные выходки. Оба любили музыку и общество музыкантов. Короче, они прекрасно чувствовали себя вместе. Оглядываясь назад на хорошие стороны своей дружбы с Волькенштейном, Парнок потом писала: «Мы великолепно подходим друг другу и по степени развития душевного и умственного, и по художественным вкусам, именно поэтому не следовало никогда портить наших отношений браком».⁹

Интеллектуальный блеск, присущий Волькенштейну, должен был произвести впечатление на Парнок, и не без оснований, но вначале она не осознавала, что интеллект и поэтический талант — это два совершенно различные между собой свойства. У Волькенштейна был неизмеримо меньший природный поэтический дар, чем у нее, и стихи, которые он писал в студенческие годы, ни в каком отношении не были выше ее стихов. Во всяком случае, он менее всего подходил на роль ее наставника в поэзии. (В конечном счете он оставил поэзию и обратился к драматургии.)

Личная симпатия к Волькенштейну и восхищение его образованностью мешали Парнок распознать его недостатки как поэта. Она считала, что его произведения ей действительно нравятся. Более того, она обращалась к нему за советами, стремясь к совершенствованию своего собственного творчества, к которому относилась с возрастающими сомнениями и неуверенностью. (Она предприняла еще один такой же неудачный шаг, выбрав себя в литературные наставники Гнесина, к чьей критике она прислушивалась в течение

нескольких лет, хотя он не был даже писателем.) Только гораздо позже она признала: «Авторитетность Владимира Михайловича меня подавляла всячески».¹⁰

Но в 1905 году она была далека от такого прозрения. Волькенштейн казался своего рода спасителем, который любил ее, разделял ее вкусы, пестовал ее талант и всегда стремился помочь ей практическим советом, а затем и влиянием, которое он имел на издателей. Когда Парнок была за границей, она регулярно посылала Волькенштейну то, что она писала, и ее письма были наполнены подробными обсуждениями ее и его стихов.

Ее лирика этого периода, почти полностью неопубликованная, сильно отличается от технически менее искусных стихов, которые она писала в гимназические годы. В высшей степени примечательно, что действующие лица, которыми полнится мир ее юношеских стихов — лирическое я, подруги и возлюбленные, актриса Селюк-Разнатовская, пензенский школьный учитель, Женя, Иличка Редиктин, Надюша и другие — совершенно исчезают из ее стихов раннего «волькенштейновского» периода. Их место заняли абстрактные и аллегорические понятия: Равнодушие, Бесстрастие, Смелость, Душа, Ум, Красота, Смерть, Мысль и, особенно, Жизнь.

В своем подавляющем большинстве ее стихи этого времени (в основном недатированные) лишены также специфически сафического содержания. Это не простая случайность. Хотя Волькенштейн, возможно, никогда не пытался сознательно удерживать свою подругу от написания стихов, отражающих ее привязанности, он, однако, увлекал ее в направлении собственной лирики, менее отражающей жизненный опыт. Стремясь заслужить его одобрение, она уступала его руководству, возможно, так же неосознанно, как раньше следовала собственной склонности к автобиографической лирике.

Однако известный намек на заинтересованность в лесбийской любви временами улавливается в ранних аллегорических стихах Парнок. Это достигается тем, что абстрактные понятия действуют как живые существа, как поэтические персонификации женщин в их взаимоотношении друг с другом. Одно из самых значительных женских олицетворений такого рода в аллегорическом мире ранних стихов Парнок — Царица-жизнь. Несколько стихотворений посвящены размышлениям о том, что Жизнь связана со своим могущественным и заклятым врагом, тоже женщиной, Мыслью, и находится с ней в постоянном противоборстве. Когда Мысль побеждает Жизнь, то «нет надежд и нет страстей...».

И перед мыслью безучастной
В бесстыдной наготе своей
Скелет когда-то гордой, властной
Царицы-жизни восстает.
За ней толпа слепых убого
В тупом безумии идет;
И мысль на все взирает строго,
И жизнь ей кажется смешной
И беспощадно-односложной,
И с высоты своей большой
Спуститься ей уж невозможно.¹¹

Целый ряд произведений Парнок свидетельствует о том, что аллегория сама по себе созвучна ее поэтическому таланту. Однако лучшие аллегорические образы, как правило, восходят к ее специфически лесбийскому мышлению.¹² Еще один пример тому из ее ранней поэзии — стихотворение «Жизнь», написанное в 1905 году. Его нельзя отнести к ее лучшим произведениям, но в нем отразилось то, что коренилось в глубинах души поэта. Здесь и ее позиция по отношению к жизни, и эротическое влечение к женщинам, то есть то, что она более открыто и спонтанно выражала во многих юношеских стихах:

Жизнь — женщина. Лишь собственным соблазном
Она опьянена над жертвою своею.
И чем душа безрадостней пред нею,
Тем вся она полней желаньем неотвязным.

Как часто в душу мне с пытливостию властной
Она свой взгляд таинственный роняла,
Но только трепетом душа ей отвечала, —
Она стремилась вдаль, безмолвно, безучастно.¹³

Кроме того, в течение «волькенштейновского» периода изменилось у Парнок и отношение к лирическому я. Если в юношеских стихах она постоянно сама находится на подмостках, как действующий актер, то теперь она сдержанно удаляется со сцены. Как только она появляется на краткое мгновение, она заставляет свою душу отодвинуть себя. Новое освещение, которое получает душа Парнок в стихах этого периода, отражает серьезный процесс самоанализа и пылкого желания поэта привести свою душу в свою поэзию:

Быть может, оттого, что так упорно-жадно
Влюбиться я хотела в бытие,
Мне чувствовалось ярче, как громадно
Бесстрастие к нему бездонное мое.

Но что ж теперь? В порыве непонятном
И упоительном ужель я жизнью пленена,
И нежится душа в просторе необъятном,
Как будто первый раз вдыхает жизнь она.¹⁴

Тема души поэта и ее, души, самостоятельной жизни и внутри тела, и независимо от него — один из самых творчески продуктивных всходов из тех семян, которые были во множестве посеяны Парнок в течение «волькенштейновского» периода. Окончательная жатва наступит в будущем, спустя почти двадцать лет, но поэт уже чувствует ее результаты для своего творческого роста, как это следует из лирического наставления самой себе, написанного в октябре 1905 года*

Послушай, как в мечтаньи вдохновенном
Изгибы тайн своих душа вдруг обнажит.
Пусть мысль твоя в порыве дерзновенном
Дыханьем творчества их ярко озарит.

Увидишь ты тогда, как бесконечность дали
Чудесно и легко снимает свой покров,
И там на мраморном высоком пьедестале
Безмолвно красота взирает в глубь миров.¹⁵

Хотя большинство петербургских друзей Парнок, включая Волькенштейна, Гнесина и Юлию Вейсберг, принимали активное участие в революционном студенческом движении, сама она политикой не интересовалась. Ее славянофильство, которое часто ассоциируется с правым крылом русской политической жизни, было в сущности позицией ее культурных симпатий. Идеология, война и насилие были, чуждыми для Парнок, исходили ли они от царского, или, позднее, советского режима. Она инстинктивно чувствовала, что они не имеют ничего общего с патриотизмом, который она считала — и это характерно — своего рода любовью, которая дается или не дается человеку от рождения. Возможно, именно потому, что она любила Россию, позднее испытывала нечто вроде чувства вины за то, что провела роковой 1905 год вдали от «родимых полей» (№95), предпочитая удовольствия счастливой, благополучной, молодой жизни.

В середине декабря она оказалась во Флоренции, куда приехала вместе с семьей Плеханова. В вышеупомянутом стихотворении «Отчего от отчего порога» она изображает эту поездку как вторую из романтических путешествий со своей «поводырькой страшной, любовью»:

Отчего не раньше, не позднее, —
В день, когда запыляла Пресня,
Не изгнанница и не беглянка,
Шла я по Торкватовой земле?

(№95)

Характер этих строк скорее противоречит реальным событиям путешествия вместе с Плехановыми, о которых она писала Волькенштейну: «Они интересны, как типы, но в жизни скучны бесконечно».¹⁶ Может быть, она допустила небольшую поэтическую вольность в этом стихотворении, так как все путешествия призваны были стать иллюстрацией к той модели ее жизни, какой она себе ее представляла. Но, с другой стороны, не исключено, что в Италии у нее была любовная история, о которой ничего не известно.

К середине января она возвращается в Женеву и пробует себя в новой для нее форме творчества Письмо к Волькенштейну, написанное в это время, содержит отрывок из пьесы под названием «Сон», о которой она замечает; «А вот еще менее законченное, но более интересное, с моей точки зрения, по мысли нечто. Это не стихи и не проза».¹⁷

«Сон» в аллегорической форме повествует о продолжающем интересовать Парнок взаимоотношении с жизнью. Лирическое я обращается к женщине, стоящей в толпе зевак и наблюдающей за Жизнью, которая «безумно плясала дикий танец». Затем женщина-адресат исчезает, и поэт (лирическое я) не знает, куда она ушла. Другая (или сам поэт) в конце концов приходит к морю, обращаясь к которому, кричит: «О море! В своем величии бесстрастным ты возмутительно красиво!». К сожалению, остальные листки письма, в которых было завершение сна, утрачены.

В начале мая 1906, если не раньше, Парнок возвратилась в Москву и, очевидно, жила с подругой — или с Поляковой, или с некой Кузнецовой — в доме на Тверском бульваре. Вначале, когда она приехала, она думала сделать попытку опубликовать свои стихи в престижном символистском журнале «Золотое Руно», но явно символистская ориентация тех произведений, которые она читала в этом журнале, отвратили ее от этого намерения. Сомнения в том, что ее стихи могут быть взяты в столь известный и пользующийся высокой репутацией журнал, должны были обескуражить ее. Она была не удовлетворена своей работой и, казалось, была на грани неуверенности в себе. «У меня есть только один момент любви к тому, что я пишу, — писала она Волькенштейну, — это когда я себе воображаю то, что я думаю, написанным. А потом, когда я уже написала, я неудовлетворена, раздражена или, что хуже всего, равнодушна».¹⁸

Своеобразная парадоксальность ситуации в том, что ее неудовлетворенность в значительной мере была следствием почти религиозного благоговения перед словами. Слова представлялись ей «чем-то опасно-ценным», и ей иногда «вдруг начинает казаться, что говорить их, не ища, т. е. предварительно не испытав все беспокойства искания их, грешно».¹⁹

Предпринимая первоначальные попытки опубликовать свои стихи, она обращается и к Гнесину за советами и критическими замечаниями. В конце мая она послала ему два стихотворения. Одно из них отразило переживаемые ею трудности творчества: страстное желание писать завершалось в конце концов молчанием, из-за недостатка своих собственных слов:

...Я хочу мою душу в словах отразить,
Я хочу их в глубинах души находить —
Яркость их не должна быть случайной...

Но бессильно-мятежен исканий порыв —
Я найти моих слов не умею...
И молчанию душу свою покорив,
В нем я слушаю мерный прилив и отлив —
Крикнуть хочется — крикнуть не смею.²⁰

С наступлением лета жизненные обстоятельства ухудшились. Парнок и другой человек (может быть Волькенштейн, или подруга) по-прежнему оставались в Москве и не знали, смогут ли они на лето уехать из города. Не решили они и того, куда именно уехать. «Возможно, что отправимся в Полтавскую губернию, если ничто не помешает. Положение дел все ухудшается. Ну да об этом писать не стоит! Не совсем ясно, что она имела в виду в этой фразе из письма Гнесину от 31 мая 1906 г.»²¹ В июне Парнок внезапно возвращается одна к своему «отчому порогу», в Таганрог.

Перед тем как уехать из Москвы, она вновь решила сделать попытку публикации в «Золотом Руно» и попросила подругу (Полякову?) пойти в редакцию журнала и выяснить, не заинтересуются ли там некоторыми ее стихотворениями и ее переводом статьи Шюре об Ибсене. Миссия подруги завершилась неудачей.

Заведующий литературным отделом «Золотого Руна» Соколов заявил, что переводов с французского этот русско-французский журнал не берет. Во время беседы, перешедшей с переводов на поэзию, Соколов дал уничтожающую характеристику стихам

Волькенштейна, сказав, что это «не искусство, а неоригинальное, банальное стихоплетство». «После этого... [подруга], решив, что от «Руна» тоже ждать нечего, ушла, не показав стихов [Парнок]»²²

Новость о неудаче, постигшей попытки публикации, застала Парнок в Таганроге. Хотя она не виделась с отцом больше года, ее приезд он воспринял далеко не как долгожданное возвращение домой, и их трудные взаимоотношения возобновились на той точке, на которой были прерваны». «В глазах отца, — писала она Волькенштейну, — я — сумасбродная девчонка и больше ничего. Мой образ мыслей и вкусы оскорбляют его патриархальные добродетели, и он снисходит ко мне».²³ Отец защищал свои «патриархальные добродетели» тем, что назначил меньшее, чем прежде, денежное содержание.

После вольного духа и очарования Европы, после удовольствий жизни с подругой в Москве, Таганрог должен был показаться Парнок унылой и провинциальной дырой. Она подвела итог всем тем чувствам, с которыми провела это лето дома, процитировав в письме к Волькенштейну две строчки из эпиграммы, сочиненной когда-то им на аптеку ее отца:

Но тишина вокруг, и слышно — посетитель
В аптеку вдруг пришел купить себе слабитель.²⁴

Парнок использовала лето в Таганроге для того, чтобы сделать серьезную попытку опубликоваться. К этому ее побуждало и стремление убедить отца в том, что она не «сумасбродная девчонка», как он считал, и необходимость заработать немного денег вдобавок к маленькому отцовскому содержанию. Неудача, постигшая ее в «Золотом Руне», убедила ее в том, что неизвестному провинциальному поэту и думать нечего опубликоваться без личных знакомств. Поскольку Волькенштейн был постоянным сотрудником петербургского «Журнала для всех», она обратилась к нему за советом и помощью в знакомстве с редактором, В.С. Миролюбовым.

Начать она решила со стихотворения «Жизнь», и когда она послала его Волькенштейну для предварительного критического просмотра, то приняла и второе важное решение: «Если Миролюбов примет, пусть печатает под моей фамилией — Софья Парнок (букву х ненавижу)».²⁵ Причина, которая заставила ее предпочесть псевдоним, Парнок, а не Парнох, может показаться просто капризом или причудой, если только ее вводное замечание об отвращении к букве х не имеет какого-то скрытого смысла для нее и Волькенштейна. Однако тот факт, что она побеспокоилась об объяснении столь небольшого изменения, заставляет полагать, что это изменение имело для нее важное значение, настолько важное, что она не желала обсуждать его даже с лучшим другом.

Женщины-писательницы просто так, без причин не берут себе псевдонимов, и было бы ошибочным считать псевдоним Парнок всего лишь капризом или, хуже того, как предполагали некоторые исследователи, попыткой скрыть свое еврейское происхождение.²⁶ Решив писать под псевдонимом, Парнок «создавала alter ego [Другое я (лат.)], другую возможность осуществления женской судьбы».²⁷ Ее потребность в этом в какой-то степени была реакцией на отцовское снисходительно-пренебрежительное отношение к ее творчеству. В этом смысле знаменательно, что она рассматривала псевдоним, то есть писательское имя, как свое собственное имя, отличающееся от фамилии отца, а свой выбор собственной судьбы — как непохожий на ту судьбу, которую

ей назначал отец. Ее псевдоним был насколько возможно приближен к имени отца, но в то же время отличался от него, почти как если бы она во всем была согласна со своим отцом, за исключением последнего гортанного звука в его фамилии, к которому она чувствовала отвращение.

Как это бывает у неопытных авторов, Парнок усиленно занята тем, чтобы найти надлежащую форму представления к публикации своих стихотворений. Она обращается к Волькенштейну за подробными советами — что она должна писать в сопроводительном письме Миролубову, которому адресовано это письмо, как к нему обращаться и — даже — как надписать конверт. И, что еще более важно, она добавляет: «Разумеется ни одного стихотворения без Вашего предварительного утверждения Миролубову не пошло».²⁸ Волькенштейн отзывается на это тем, что в сущности заново переписывает ее стихотворение (к сожалению, его отредактированная версия «Жизни» не сохранилась). Это вызвало недоумение Парнок: «Мое стихотворение в Вашей редакции, — отозвалась она, — несравненно законченнее, но я не знаю, мое ли оно? Мне кажется, что нет, и потому я не могу решиться послать его В.С. Миролубову».²⁹

Стихотворение «Жизнь» так и не было опубликовано. То ли Парнок передумала предлагать его, то ли оно было отвергнуто. Первое стихотворение, которое ей удалось опубликовать, — относящийся к пейзажной лирике «Осенний сад» — увидело свет в ноябре:

В унылой пышности деревьев позлащенных,
В усталости ветвей бестрепетно склоненных
Затишье осени. Пустынна и бледна
Померкнувшая даль; и ночью холодна
Игра светил; и чуткое молчанье
Как будто сторожит — не вырвется ль рыданье

Бессильное, последний робкий стон
Из гаснущей листвы? Но воздухотягчен
Туманом.. Чудится, что хочет, но не смеет
Вздохнуть усталый сад; и странно пламенеет
В листве деревьев, тускло-золотой,
Рубиновый листок, как кровью налитой.³⁰

Осенний сад, который хочет вздохнуть, но не решается нарушить тишину, подобен лирическому я поэта («я молчу, потому что боюсь...»), которому «крикнуть хочется — крикнуть не смеет».

Лирические стихотворения, посвященные, подобно «Осеннему саду», природе, были довольно многочисленны в творчестве Парнок до 1916 года, и некоторые деревья (тополя, березы), цветы (розы, туберозы, гвоздики) и природные явления (реки, отмели, ветер, метели, снег и лед, зной, ночь) остаются постоянными мотивами, проходящими через всю ее поэзию. Она считала, однако, что ее чувство природы было еще одним аспектом, который делает ее чуждой «нормальному» жизненному опыту. С юности страдая хронической болезнью (очевидно, базедовой болезнью), она была в отчаянии от того, что не воспринимает и никогда не сможет воспринимать природу глазами здорового человека.³¹ Возможно, что особая привязанность к осени, которая ощущается в ее стихах,

и то, что она подчеркивает чахлость, усталость и увядание в природе, отражают ее собственные переживания, созвучные природным — усталость, слабость, истощение.

Однако в 1906 году здоровье Парнок было для нее отнюдь не главной творческой проблемой. Более всего ее занимают сомнения и раздумья по поводу того, можно ли отыскать слова, чтобы выразить то, что кажется непередаваемым:

Как рассказать о тихом увяданьи
Порыва яркого в душевной глубине?
О том, как мысль в бессолнечном изгнании,
В раздумий больном иль безотрадном сне
Безжизненно в себя усталый взгляд роняет
И медленно в своем бессильи утопает,
Как рассказать?

Как рассказать на волнах изумрудных
Лениво брошенный золототканый луч?
Игру цветов на раковинах чудных
И прихоть молнии, и думу грозных туч.
И пьяный бред влюбленной туберозы,
И одинокие плакучей ивы слезы —
Как рассказать?..³²

Три последние строки этого стихотворения могут иметь и скрытое значение. Под «влюбленной туберозой», возможно, имеется в виду Надежда, которую поэт ассоциировал с туберозой в юношеском любовном стихотворении «Пришла любовь... увяли туберозы» (№ 31). Если это так, то «плакучая ива» представляет лирическое я, как это бывало потом в других стихотворениях. Таким образом Парнок косвенно говорит и об отражении сафической любви в своей поэзии, как о части общей проблемы — найти слова, чтобы передать невыразимое.

Поскольку она избегает прямых упоминаний своих любовных привязанностей в стихотворениях этого периода, трудно обнаружить свидетельства ее продолжающихся отношений с Поляковой (либо каких-то иных любовных связей, которые у нее могли быть по окончании гимназии). Надя тем не менее является адресатом недатированного, неопубликованного любовного стихотворения, написанного в 1905 или 1906 году:

Я знаю глубоко — ты все открыла мне,
Дыхание небес, и речь волны могучей,
И трепетанье звезд в воздушной глубине,
И молний яркий смех в угрюмой тишине
Собой ты мне дала в блистательном созвучьи.

Это короткое стихотворение можно читать как неосознанный ответ поэта на собственные сомнения в том, как можно описать неопишемое, так как в нем проявилось преимущественное понимание: она продолжает писать о том, что не поддается описанию, когда лирическое я осознает глубину ощущений, подаренных ей любовью к подруге.

Склонное к интимным переживаниям и легко возбудимое, лирическое я Парнок ранних лирических стихотворений не может противиться искушениям любви, несмотря на страдания и утраты, которые, как она знает, неизбежно принесет ей каждая новая привязанность. Она объясняет это в конце стихотворения «Уж скоро на листе зеленых тополей»:

Пусть надо мной звучит прощальный вещий крик!
Есть сердце у меня, чтоб разбиваться!..
Я знаю миг последний, скорбный миг,
Когда от счастья нельзя не оторваться, —

Но радостно я по саду пойду!
Пусть новую себе утрату я готовлю,
Так сердцу весело в таинственном бреду;
Любовь меня зовет, и я не прекословлю.

Время от времени влюбленный поэт ощущает, что не в силах контролировать свою потребность в любви или противиться ей, и поэтому она «не любит любовь, затем что ей покорна / Мысль своевольная и властная моя, / Ей подчиненье чуждо.». Страстная почитательница Ницше, как и многие люди ее поколения, Парнок верила, что ее мысль — и творческая, и в сущности разрушительная сила, которая призвана безжалостно покончить со всеми «призраками», угрожающими ей. Единственный «призрак», который Мысль поэта не может уничтожить — это Любовь, потому что только Любовь может тягаться с Мыслью силой и неумолимой страстью. Это стихотворение («Я не люблю любовь») и поэзия ранней Парнок в целом свидетельствуют о том, что, рассматривая свою творческую Мысль как носительницу чисто женского начала, она представляет себе Любовь как изменчивое существо («в вечно новом нежном одеянии») с обликом андрогина — как женщину («любовь»), таящую скрытое оружие (фаллический символ):

Любовь! Ты предо мной, и я боюсь тебя.
Я знаю, на груди таишь ты меч блестящий,
Им ранишь мысль ты, чтоб обновить себя,
Чтоб кровью напоить свое живое тело.³³

Эротическая игра воображения, лежащая в основе этого стихотворения, отражает и влечение к ненасытному женскому вампиризму, и страх перед ним.

В реальной жизни Надежда Полякова — это первая возлюбленная Парнок, которая заставила ее «Мысль» усмириться, стать покорной на длительный период. Она была первым духом-демоном, руководящим молодым поэтом, первой женщиной, которая привела Парнок «к соприкосновению с ее Творческим Духом», стимулируя ее на поиски путей выражения своего эротизма в поэзии и одновременно на сомнения в их возможности. Надежда была также, парадоксальным образом, первой возлюбленной и музой, которая едва ли не убедила Парнок в том, что любовь необходима для ее творческой мысли (если противопоставление этих двух понятий — любовь и мысль — действительно правомерно). Учитывая значение Поляковой для эмоциональной и творческой жизни Парнок, в самом деле очень жаль, что так мало известно о ней, в том

числе и о тех обстоятельствах, которые привели в конце концов к прекращению ее магического воздействия на поэта, что случилось, очевидно, в начале 1907 года.^{[34](#)}

Следствием этого романа для Парнок были горькие чувства. Через несколько месяцев после разрыва с Поляковой она, возвращаясь домой в экипаже из центра Таганрога, случайно увидела свою бывшую возлюбленную. Полякова быстро отвела взгляд, делая вид, что не заметила ее и занята чтением уличных вывесок над магазинами. Женщины не поздоровались. «Подумайте, — писала Парнок Волькенштейну, — и это то, на что я пять лет жизни отдала».^{[35](#)}

Огорчение от этого разрыва еще усугубляло и так не выносимую для нее домашнюю обстановку и делало ее финансовую зависимость от отца еще более гнетущей. «Мне очень плохо, Вовочка, в родительском доме, — жалуется она в письме Волькенштейну в конце мая 1907 г. — 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».^{[36](#)}

Отец Парнок был скуп по отношению к ней, но она должна была понимать, что эта скупость в значительной степени носит характер карательных мер. Он явно перестал обеспечивать ее, ведущую образ жизни, который его раздражал и который, как он уяснил себе, не был только «кратковременным эпизодом». После того как он не смог убедить дочь отказаться от своих «вкусов», он стал угрожать тем, что вовсе откажется от нее, если она не выйдет замуж и не остепенится.

Для нее это было время серьезных раздумий о своей дальнейшей жизни. Ей было двадцать два года, а она, по сути дела, не имела никакого образования. Она была полна гордыни, но ни особого честолюбия, ни научных или интеллектуальных стремлений у нее не было. Она хотела быть поэтом, но не была уверена в своем таланте. Кроме того, она постоянно разрушала и отвергала все ею достигнутое своей самокритикой, которая происходила, как она считала, от хорошего вкуса. Она испытала достаточно разочарований, получая отказы в публикациях, чтобы понять, что ей нелегко будет попасть в основной поток русской поэзии. В Таганроге не было ничего, способствующего творческому вдохновению, семья ее не поддерживала, и жизнь с отцом и мачехой становилась невыносимой.

Теперь, когда Полякова исчезла из ее жизни, единственным человеком, который, как представлялось, интересовался ею, был Волькенштейн. Он был к ней очень внимателен и нежен, может быть, даже любил ее — во всяком случае, он явно проявлял желание жениться на ней. Он знал ее достаточно хорошо, казалось, ничего не имел против ее «вкусов» и, возможно, не будет вмешиваться в эту область ее жизни, если она будет благоразумна.

Парнок нравился Владимир Волькенштейн, и она уважала его. Он был очень интеллигентным человеком, а некоторые из его стихотворений казались ей трогательными. Возможно, она могла бы способствовать его вдохновению; может быть, у нее есть то, в чем он нуждается. Их мнения по поводу многих значительных явлений совпадали, у них было много общих друзей, и они почти что вместе выросли. Не будет ли совместная жизнь попросту продолжением или даже упрочением их дружбы? И она будет жить в Петербурге, встречаться с интересными и талантливыми людьми, приобретет новых друзей, будет в центре событий.

Правда, она не любила его. Она никогда не любила никого из мужчин, хотя свойственное ей в общении радостное возбуждение иногда заставляло их предполагать в ней

романтическую заинтересованность. Гнесин тоже был введен в заблуждение, не далее как прошлым летом. Нет, она может любить только женщин. Но она с нежностью относится к Владимиру, и возможность близости с ним не вызывает у нее отвращения. И кроме того, она хочет иметь ребенка..

Если принять во внимание все эти размышления, то замужество действительно представлялось наилучшим выходом из создавшегося положения. Оно обеспечивало ей эмоциональную поддержку, позволяло расстаться с отцом, радовало Валю и Лизу, которые, как она всегда думала, испытывали неловкость в присутствии Поляковой, хотя и не знали всей правды об их отношениях. И самое главное, замужество — это возможность новой жизни, которая в конце концов приведет ее к известности.

В сентябре 1907 года Парнок и Волькенштейн поженились по еврейскому обряду. Вскоре после этого одна из знакомых Волькенштейна, писатель и критик Любовь Гуревич, пригласила их в свое имение Ревякино. Там они встретились с Михаилом и Надеждой Гнесиными, которые поженились в июне и недавно вернулись из свадебного путешествия в Баварию.

Любовь Гуревич была почти на двадцать лет старше Парнок и принадлежала к тому же поколению, что и ее мать. В определенном смысле она играла в эмоциональной жизни Парнок роль матери. Что еще более важно, она стала духовной наставницей молодого поэта, единственной личностью, обладавшей авторитетом в глазах Парнок. Идейная феминистка и политическая активистка, Гуревич была «самым значительным журналистом-женщиной в русской истории [и] существенной принадлежностью петербургской интеллектуальной жизни периода *fin de siècle* [Конца века (франц.)]». ³⁷

Личная жизнь Гуревич тоже не отвечала общепринятым нормам: она никогда не была замужем, но имела дочь Елену, которой дала свою фамилию. Парнок, узнавшая после замужества, к своему отчаянию, что не может иметь детей, проявила к дочери Гуревич материнское участие, которое вдохновило ее на написание детских сказок.

Парнок, лишенная матери, сама немедленно почувствовала дочернюю привязанность к Любови Яковлевне. Как маленькая девочка, она хотела, чтобы та обратила на нее внимание и считала ее более интересной, чем Волькенштейна. Жажда заслужить внимание Гуревич сделала ее замкнутой, что было так необычно для естественного экспансивного поведения Парнок. Как позднее она признавалась Гуревич, она ревновала ее к Волькенштейну: «Мне казалось, что для Вас его общество интереснее и милее моего, и я мучилась этим. Это глупо, я вела с Софьей Исааковной [Чацкиной] длинный дипломатический разговор для того, чтобы как-нибудь подойти к вопросу: к кому Вы лучше относитесь — к Володе или ко мне, и волновалась при этом как девчонка, — первый случай соперничества в моей жизни». ³⁸

Как и ожидала Парнок, круг ее знакомств и литературных контактов значительно расширился после того, как она поселилась в столице. К друзьям литературного круга общения она причисляла Софью Чацкину, которая вместе со своим мужем, известным юристом Яковом Сакером, была хозяйкой одного из самых блестящих литературных салонов Петербурга. В этот предвоенный период Чацкина и Сакер были владельцами и издателями либерального литературного журнала «Северные записки». Парнок познакомилась и со многими ведущими поэтами того времени — Александром Блоком, Михаилом Кузминым, Вячеславом Ивановым, Федором Сологубом и Максимилианом Волошиным. Позднее она особенно подружилась с Волошиным, и эта дружба продолжалась до его смерти. Кроме того, иногда она посещала Башню Вяч. Иванова,

больше ради зрелища, чем ради поэзии, и познакомилась с молодой Анной Ахматовой, которая только начала появляться в петербургских поэтических кругах.

Волькенштейн поддерживает свою жену в стремлении продолжить образование. В 1908 году она посещает Бестужевские Высшие женские курсы при Петербургском университете. Вначале она собиралась учиться на историко-филологическом отделении, но потом перешла на юридический факультет.

«Интереса к юриспруденции она не имела и, видимо, как многие, кто хотел в то время получить высшее образование, не слишком обременяя себя, выбрала правоведение». ³⁹ Хотя она чувствует себя недостаточно уверенно из-за отсутствия образования, тем не менее по-прежнему не испытывает особого стремления к серьезным занятиям и признается в письме к мужу, что «одна заниматься не привыкла. Когда приеду, буду искать прилежную курсистку. Откровенно, — занимаюсь неохотно, по обязанности». ⁴⁰

Замужняя жизнь оказалась не совсем такой, как она ожидала. Она все так же «не любила» мужа, но обнаружила, что в интимной жизни он вызывает у нее ответные чувства. Ее активная роль в супружеских отношениях должна была льстить мужскому самолюбию Волькенштейна, но в то же время могла удивлять и смущать его. Зная (или допуская), что его жена имеет сафические предпочтения, он мог не быть к этому готовым или даже чувствовать к ней большее влечение, чем к заведомо пассивному партнеру. Проблемы могли возникнуть также из-за того, что у Парнок был больший, чем у мужа, сексуальный опыт. Кроме того, она привыкла играть инициативную, в общепринятом смысле «мужскую» роль в интимных отношениях.

Одно происшествие проливает в какой-то степени свет на сложности и недоразумения, существовавшие в их интимной жизни. В период их недолгого супружества Волькенштейн однажды, очевидно, заболел нервным расстройством, и доктор рекомендовал ему воздержаться от половых контактов. Когда он написал Парнок о необходимости воздержания до тех пор, пока он не выздоровеет, она ответила с характерной для нее откровенностью, благородством и дружеским сочувствием, что предлагает такой вариант она на время покинет их дом, чтобы не вводить его в искушение.

В самом деле, добрые дружеские отношения, — это, как представляется, то, чего Парнок более всего желает и в чем более всего нуждается в своих доверительных отношениях с мужем и вообще с мужчинами-друзьями. В подобных отношениях она не придает никакого значения тому, что они принадлежат к противоположному полу. Очевидно, это вводило в заблуждение ее друзей-мужчин: некоторые неверно истолковывали недостаток в ней «женственной» сдержанности как признак сексуальной агрессивности.

Скорее всего, Волькенштейн был единственным мужчиной-любовником Парнок. Незначительное количество любовной лирики гетеросексуального характера, написанной ею (вся она опубликована в ее первой книге «Стихотворения»), а также разбросанные по другим стихотворениям намеки на мужчин как на возлюбленных, — возможно, основаны на опыте отношений с Волькенштейном (или, может быть, с Гнесиным). Из ее стихотворений следует, что хотя к супружеским обязанностям она относилась заинтересованно и активно, близость с мужчиной и не удовлетворяла ее, и не отвечала ее потребностям в напряженности, интенсивности отношений, во «всем пышном и роковом в романе» (№39). В нескольких стихотворениях ее женское лирическое я отмечает, что мужчины, особенно молодые, обычно несдержанны в своих ласках и заканчивают любовный акт слишком быстро, чтобы быть хорошими любовниками.

Цитированное выше стихотворение 1912 — 1913 г. г. «Люблю в романе все пышное и роковое» самым ясным образом выражает взгляд Парнок на несовершенство гетеросексуальных отношений, возможно, ее отношений с Волькенштейном. Женское лирическое я, соединяясь с любовником-мужчиной, обнаруживает несоответствие любовного акта тому ощущению подлинного слияния, которое она испытала, по скрытому смыслу, с женщинами: «А наша повесть о том, что всегда нас — двое, / Что, друг к другу прильнув, я одна и ты одинок». Кончается стихотворение пуантом: «И есть ли тайна скучнее нашей и проще: / Неслиянность души с душою, возлюбленной ей». Скрытый смысл в том, что слияние двух душ в плотском соитии — это противоположность тому, что случается между существующими каждый сам по себе мужчиной и женщиной, и это слияние в сознании поэта (что выражено и в ее грамматике) может произойти только между двумя женщинами.

Что касается самой Парнок, то эмоциональные сложности, чреватые душевными потрясениями, равно как и несовершенство ее интимных отношений с Волькенштейном, постепенно разрушали их дружбу и окончательно дискредитировали ее. Позднее, пытаясь объяснить сложности этого брака Гуревич, она выражалась эвфимистически: «Все те побочные ощущения и переживания, которые неизбежны в семейной жизни, были совершенно излишними и вредными для нас обоих и для наших отношений».⁴¹

Что касается общественной жизни, то и сюда замужество привнесло ограниченность. Окруженная образованными людьми, художественными натурами, которые «говорили на [ее] языке», Парнок чувствовала, что она до некоторой степени уже избалована этой милой, славной и упорядоченной обстановкой, которая не требовала от нее никаких усилий. С другой стороны, такая жизнь оставляла слишком мало времени для серьезных занятий, и это расслабляло, поскольку она стала отвыкать от уединения, необходимого для работы.⁴²

Вопреки ожиданиям, после замужества ее творчество стало менее интенсивным. Позднее она объясняла это частично тем, что ей не хватало честолюбия, а частично тем, что у нее в то время был «умный муж» поэт, отмеченный более высоким уровнем и честолюбия, и призвания, чем она: «Затем, Владимир Михайлович — человек призвания своего, а я так мало честолюбива, что только в том случае, если бы я стала честолюбием какого-нибудь человека, и призвание этого человека было бы в том, чтобы сделать из меня самое большое, что можно, только в таком случае я стала бы честолюбивее; с Владимиром Михайловичем же и последняя капля честолюбия у меня улетучилась. Я больше занималась тем, что он писал, чем своим творчеством, а такой, который собою помогал бы мне чаще чувствовать себя, мои силы, мою волю, мою личность... Искать такого человека не есть цель, которой я задалась теперь, но я думаю, что найди я такого, я была бы счастлива».⁴³

Очевидно, что замужество Парнок не предоставляло питательной почвы для ее сафической музыки. С того времени, как Парнок стала ориентироваться на советы и руководство Волькенштейна, эта ее муза в сущности умолкла, прорываясь разве только через опосредованный язык аллегорий, но неожиданно вновь заговорила, мягко и отчетливо, в двух из четырех лирических стихотворениях, опубликованных весной 1908 года. Эти два стихотворения свидетельствуют о том, что поэт продолжает любовные взаимоотношения с женщинами и В период замужества, и о том, что именно эти связи питают то небольшое поэтическое честолюбие, каким она обладала. Эти стихотворения возвещают также возвращение того лирического я, которое Парнок создала для себя в пору юности.

В стихотворении «Я сердца своего боюсь, как никогда» лирическое я и желает прекратить отношения с адресаткой, и в то же время не может решиться на это. Она тяготится своей участью — тем, что она не в состоянии ни любить, ни жить, не внося пагубных разрушений в жизнь других — поэтому убеждает свою возлюбленную сторониться себя:

Из всех речей моих одно лишь верно слово,
Уйди!.. Меня одну томящий мой порыв
Пусть в безответности измучает». ⁴⁴

В стихотворении «Посмотри, — луна-затейница», которое было опубликовано в июне, лирическое я рассказывает о прогулке с подругой при лунном свете, и в конце возникает пейзаж, содержащий в себе эротическую аллюзию:

И на чашу, нас замкнувшую,
Где, сплетаясь, тропки мшистыя
Проползают в глубь уснувшую. ⁴⁵

Весной Гуревич привлекает Парнок к совместной работе по изданию русского перевода «Petits poemes en prose» («Маленьких поэм в прозе») Бодлера. Перевод был сделан несколькими женщинами-переводчицами в Петербурге, в том числе Софией Чацкиной. Парнок, которая в совершенстве знала французский язык и очень любила Бодлера, очевидно, сама перевела несколько произведений. Но фамилии переводчиков, как было принято в издательской практике того времени, в книге не обозначены.

Несколько позже этой весной у Парнок случилось ухудшение в расстройстве пищеварительной системы, как это бывало у больных базедовой болезнью. Врач предписал ей особую молочную диету и полный покой деревенского воздуха. Она и Владимир Михайлович сняли дачу в Сорочинцах, деревне Миргородского уезда Полтавской губернии, на Украине. Эта часть Украины прославилась благодаря ранним повестям Гоголя, и Парнок не оставалась равнодушной к литературной славе этих мест. Однако, хотя она высоко оценила тишину и красоту сельского пейзажа на берегах Днепра, она все же не ощутила того очарования, которого ожидала по описаниям Гоголя.

Она старалась «устранять все, что хоть сколько-нибудь отвлекало ее «от спокойного пищеварения». Она и Владимир вели ленивую деревенскую жизнь: «Мы совершенно «абрютировались»..., ходим босиком, «консютируем молочные продукты» и становимся весьма педантными. Сюда приехали мои брат и сестра; я их страшно люблю, они забавны и милы чрезвычайно. Брат пишет стихи а la Блок, а сестра о стихах такого же мнения, как Лев Толстой; отсюда столкновения очень занимательные». ⁴⁶

В начале этого лета работа над переводами Бодлера натолкнулась на разного рода трудности. Тот издатель, который первоначально проявил заинтересованность в этой публикации, отказался от нее. А другой издатель взялся за осуществление проекта, но не заплатил переводчикам аванса, предусмотренного первоначальной договоренностью. Это был чувствительный удар по Парнок, поскольку она заняла у Гуревич деньги под ожидаемый аванс. Более того, Гуревич решила издать переводы без вознаграждения, поэтому Парнок, болезненно осознававшая, что у нее нет громкого имени в литературных кругах, чувствовала, что тоже не может требовать денег. Все это вместе причиняло

беспокойство и неприятности обеим, и Парнок впоследствии вспоминала эту историю как «несчастный случай с Бодлером».⁴⁷

В течение всего лета она очень скучала по Гуревич и в своих письмах выражала свою привязанность и страстное желание с ней увидеться. В одном из них она писала: «Хорошо было бы, если бы мы с Вами жили в Москве; я о Москве мечтаю давно. Хоть бы просто съездить туда нам вместе. Я бы очень хотела».⁴⁸

Парнок испытывала недовольство собой. Она не занималась серьезной работой. Ее круг чтения ограничивался сказками Андерсена, а единственная вещь, над которой она работала — стихотворные сказки для детей. Гуревич пыталась взбодрить свою молодую подругу и возбудить в ней стремление к работе, на что Парнок отвечала: «Я в очень трудном положении. Я ничего не читаю и знаю, как это для меня опасно, больше, чем для кого-либо. Я чересчур еврейка для того, чтобы творчество у меня могло быть наивным. Если у меня есть одаренность, то она именно такого типа, что без образования я ничего с ней не сделаю. 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 скучно. Я душевно гораздо старше, чем нужно для начала. Я смогла бы заниматься только тем, что соответствует всей моей душевной настроенности. И получается малокровие. Если есть мысль, она ничем, кроме себя самой, не вскормлена. И в один прекрасный день за душою ни гроша, и будешь писать сказки и больше ничего. Вкус у меня развит настолько, что я знаю точно, чего мне хотеть, вот и все, чем я богата. Лучше б этого совсем не было. Печальное зрелище это да не вдохновит Вас к спасению. Я думаю, кроме разочарования, ничего не получится. Дорогая Любовь Яковлевна! Я сама не знаю, с чего это я взгоношилась. Все равно ничего не буду делать. Видите, какое падение. Мне стыдно, что я пишу это Вам. Я думаю, что я написала Вам это потому, что бесконечно счастлива Вашим отношением ко мне и не могу сознавать, что именно Вы так хорошо относитесь ко мне, быть может, только оттого, что думаете обо мне больше, чем я есть».⁴⁹

В день своего рождения, когда ей исполнилось 23 года, Парнок позволила себе еще большую самокритику. Она чувствует, что до недавнего времени вела крайне пассивное интеллектуальное существование, «именно оттого, что «стоит поставить куда-нибудь пустую коробку, непременно через несколько дней туда чего-нибудь да накладывают». Не так давно я была такой коробкой, но теперь с гордостью могу сказать (есть чем гордиться!), что я чиста от своего и чужого хлама, т. е. пуста, до торжественности, отсюда и мое безразличие, а из безразличия лень». Она знала, что наступило время ответственно относиться к жизни: «Есть минута, когда нужно сосредоточиться, иначе уже никогда не сосредоточишься. Я надеюсь, что я еще не пропустила ее».⁵⁰

Парнок ждала от зимы очень много трудного и значительного для себя. Она планировала продолжить интенсивную программу чтения и творчества, но решила, что прежде всего необходимо «взяться за свою жизнь» с другой стороны».⁵¹ Эта «другая сторона» включала в себя пребывание в браке, который губил ее честолюбие и приносил все меньше вдохновения и удовлетворения как ей, так и ее мужу.

К лету 1908 года Гуревич стала для Парнок образцом личности и интеллекта, новым шансом на «спасение», и обаяние облика старшей по возрасту женщины очевидно превосходило влияние Волькенштейна. Гуревич, помимо всего прочего, представляла собой тип женщины независимой, нонконформистки, которую невозможно сломить. «Дорогая Любовь Яковлевна», — заключает Парнок свое письмо от 31 июля, — «я бесконечно благодарна Вам за Ваше письмо; для меня чрезвычайно важно сознание, что

Вы, после такой сложной жизни, существуете такая, какая Вы есть. Я не знаю человека лучше и милее Вас. Я Вас очень люблю. Пишите мне. Целую Вас крепко. Ваша С. Парнок».

До конца этого лета Парнок почти ничего не написала и объяснила это в своей записке Гнесину от 3-го августа тем, что не чувствует желания писать. Этот творческий спад продолжился осенью и ранней зимой, которая принесла сложности, предвиденные Парнок. Они с Владимиром стали ссориться, и «волевой элемент» их брака истощал ее силы. Она начала понимать, что в отношениях с мужем ей нечего было делать для него, для себя же у нее не было желаний.

«Вдохновлять [мужа], т. е. изображать из себя библиотеку «она не могла, «нравственно же [она] не могла его вдохновлять, потому что ему этого не нужно было».⁵² В то же время она чувствовала, что ее собственные потребности не находили отклика в душе мужа, занятого своим творчеством.

Сложившиеся критические обстоятельства разрешились внезапно и неожиданным образом в начале нового года. Как и в прошлом году, Парнок была в Москве, откуда она написала мужу 8-го января, по-видимому, с намерением скоро вернуться в Петербург, так как выражала желание продолжать свои занятия в университете. Однако в течение следующих двух недель планы ее резко изменились. Она решила не только не возвращаться в Петербург, а вообще расстаться с мужем и просить у него развода. В своем письме к Гуревич она поясняет: «Когда я уезжала из Петербурга, я не знала еще, что я решусь на этот шаг; здесь после долгих размышлений я решила не возвращаться, я не осталась, я решила начать по-новому». Это решение «начать по-новому» было вызвано, возможно, какой-то новой страстью к женщине, либо возобновлением отношений с Надеждой Поляковой. Волькенштейн во всяком случае понимал, что жена оставляет его или ради какой-то определенной женщины, или чтобы обрести свободу для следования своим привязанностям.

Парнок не питала иллюзий по поводу осуждения, которое вызовет в обществе ее поступок: «Я знаю, что мой уход от тебя ничего хорошего в смысле общественного мнения мне не принесет, но я чересчур хорошо знаю, что при первой серьезной удаче все отвернувшиеся ко мне спиной повернут ко мне свои физиономии с любезной улыбкой. Поэтому мне все равно, — вижу ли я их в спину или в лицо».⁵³ Она начала новую жизнь, сняв комнату в гостинице на Петровке, которая — и это звучит достаточно иронически — называлась «Декаданс».

Должно быть, Гуревич слышала об этом решении, принятом ее молодым другом, и от других петербургских общих друзей или от самого Волькенштейна. Зная, как Парнок дорожит мнением Гуревич, они, можно полагать, надеялись, что Гуревич попытается повлиять на ее решение и склонить ее к возвращению домой. Гуревич написала ей письмо, к сожалению, не сохранившееся, но из ответа Парнок ясно, что старшая подруга выражала некоторые сомнения по поводу ее поступка. Она интересовалась — может быть, Парнок просто «блуждающая душа», которая слишком любит «стихию неопределенных скользящих впечатлений и беглых общений» и в которой «нет действительности».

Парнок очень обрадовалась, получив письмо от Гуревич, и ее ответ свидетельствует о том, как она нуждалась в понимании и сочувствии Гуревич: «Нет человека, которого я бы ценила больше Вас и чье доброе отношение мне было бы дороже Вашего. С тех пор, как я познакомилась с Вами, в минуты самой безысходной пустоты, которую вызывало во мне общение с людьми близкими и неблизкими, сознание, что Вы существуете, вызывало во

мне чувство благодарности (именно благодарности, иначе я не могу назвать это чувство) по отношению к Вам и еще к кому-то или к чему-то, чего я определить не могу. Я несколько раз думала написать Вам отсюда, ответить Вам, чтобы Вы правильно истолковали мой поступок, но всякий раз я останавливала себя тем, что я ведь не знаю, спросите ли Вы меня, хотя чувствовала я так, как будто Вы или уже спросили, или если даже и не спрашивали, мне необходимо ответить именно перед Вами».⁵⁴

Брак Парнок распался, так как она считала невозможным согласовывать свои желания и свою волю с желаниями и волей мужа «Эта борьба (в самом широком смысле этого слова, разумеется) отнимала у меня чересчур много сил, чтобы я не отказалась от нее из самосохранения». Кроме того, ее стал тяготить литературный авторитет Волькенштейна, который препятствовал ее собственному творческому развитию. «Если бы я осталась с Владимиром Михайловичем, то век пописывала бы, а теперь либо я буду писать, либо совсем не буду писать; этак лучше- Мне хотелось бы, чтобы Вы поняли меня». Покидая мужа, Парнок делала довольно рискованные, но необходимые и решительные шаги для того, чтобы стать поэтом

В ответ на сомнения Гуревич по поводу ее «блуждающей души» и «действенности» она отвечала: «Если я и блуждаю, то... потому что я ищу, и если хочу общения, то только действенного. На эти искания я много потратила и времени и сил, и теперь хочу попробовать, не полезнее ли мне будет общение с книгами, с которыми, кстати сказать, я мало общалась».

Здоровье ее очень беспокоит, а она считает его главным фактором для успеха своих новых начинаний. С этого времени слабое здоровье становится постоянной темой в ее письмах и, позднее, в поэзии, потому что она периодически страдает от тахикардии, нервных заболеваний, депрессии, головных болей, расстройства пищеварения, бессонницы.⁵⁵

Отвечая на письмо Гуревич, Парнок дистанцировалась от своей «приемной матери» и отстаивала неприкосновенность своей собственной жизни. В результате взаимоотношения двух женщин изменились, стали отношениями коллег по творчеству. Гуревич пошла навстречу этим изменениям и стала более откровенной, высказываясь о собственных заботах, профессиональных проблемах и, в особенности, о творческих сомнениях. Прежде Парнок ощущала себя слишком неуверенной, необразованной по сравнению со своим известным другом, чтобы решиться на высказывание своего мнения о ее работах. Но Гуревич своим обращением ободрила ее, и в результате Парнок предприняла первые шаги в сторону новых, равноправных отношений в творческой сфере

«Милая моя, дорогая, глубокоуважаемая Любовь Яковлевна, я никогда не говорила с Вами о Вашем творчестве, боясь быть навязчивой, но теперь Ваша откровенность дает мне возможность высказать то, что я думаю об этом. Я не знаю, согласитесь ли Вы со мною, то, что я хочу сказать, впрочем, не есть совет, п. ч. советовать я не чувствую себя вправе, а только мое предположение. [...] Мне представлялась новая литературная форма, т. е. возможность создания ее Вами. Я думала так Вам нужно только раскрыться, и для этого Вам нужна форма, которую Вы меньше всего бы чувствовали как таковую. [...] Мне было бы бесконечно дорого, если бы Вы поделились со мною тем, над чем в настоящее время Вы работаете, если это, конечно, возможно. Что же касается меня, то я из сказок пока никак не вылезу. Написала еще одну; кончаю четвертую. Скоро наберется целый сборник. Я хочу прислать Люле эту новую сказку, на Ваш и ее суд. Когда кончу мой несчастный рассказ, мало на рассказ похожий, пришлю Вам, если позволите».⁵⁶

Сразу по переезде в Москву Парнок вела по сути дела отшельническую жизнь. Те немногие люди, которых она постоянно видела, и сам характер общения не доставляли ей удовольствия, раздражали ее. В качестве замужней женщины она воспринимала свою жизнь в обществе как вещь, само собой разумеющуюся. Предоставленная же сама себе, она имела теперь гораздо больше свободного времени, что заставило ее почувствовать себя хозяйкой своего времяпрепровождения. Она часто обнаруживала, что чувствует отвращение к поведению | знаменитых литераторов того времени. После посещения заседания литературно-художественного кружка она писала Гуревич:

«Ассортимент великолепный — все поэты и философы с тиком. Андрей Белый истеричен и глуп до грации, у Кречетова лоб в 1 сант. Тут же Абрамович [Арский] тоже из уважения устроил на лице тик, Бердяев с высунутым языком; на всем печать золотухи и онанизма. Вяч. Иванов сравнивал Блока с Некрасовым; все это было бы смешно, когда бы не было так мерзко. Кончилось скандалом к удовольствию публики. Больше зрелищ не видела и больше туда не пойду. Мерзко».⁵⁷

Парнок теперь работает и читает больше, но по-прежнему пессимистически относится к написанному. В конце зимы она послала Гуревич первое стихотворение, написанное ею после долгого перерыва:

Тоска владычица! Ты, муза заклинаний,
Яви из памяти беспомощной моей
Единый светлый миг из всех воспоминаний
Безрадостных моих, ненужных скудных дней.

И тот безмерный час, когда, как на погосте,
В душе пустынная колдует тишина,
И угрызения, кладбищенские гости,
Могилы прошлого разроют все до дна —

Пусть этот миг меня с тобою примиряет,
Пусть свяжет с жизнью бесцельный жребий мой,
Как землю радуга светло соединяет
С неугасимою небесной синевой.⁵⁸

Тоска становится главной темой, даже лейтмотивом в поэзии Парнок. Ее олицетворение — яркое и вдохновляющее существо женского пола в собственной, интимной мифологии поэта. Это стихотворение, имеющее заголовок «Молитва», содержит также первое упоминание «того безмерного часа» перед смертью — это другой постоянно присутствующий в ее поэзии мотив.

К середине марта жизнь ее вошла в прежнюю колею, почти не отличаясь от той жизни, которую она вела, будучи замужем, «только что спокойнее как-то стала и нормальнее все-таки, хотя лишних чувств еще очень мною».⁵⁹ Очевидно, она желала жить на менее интенсивном эмоциональном уровне и была недовольна тем, что не может вовсе изгнать из своей жизни чувства и переживания.

«Лишние чувства» враждебности и взаимных упреков сопровождали и все усиливающийся конфликт с Волькенштейном по поводу развода. С самого начала он не хотел развода, либо потому, что продолжал любить свою жену, либо желая ее наказать за

уход. Недавно обнаруженное стихотворение, которое он, вполне очевидно, адресовал своей грешной жене, т.е. Парнок, подтверждает, что его оскорбленная и потерявшая взаимность любовь к ней причиняла ему огромные страдания:

Как я любил тебя! — Теперь я пресыщен;
Не повторится вновь отныне бред опасный.
Я верен; наш союз, печальный и напрасный,
Моим отчаяньем навеки освящен.

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. [59a](#)

Волькенштейн применял различного рода тактические ходы для уклонения от решения вопроса о разводе, не приходил на те встречи, на которых они собирались обсуждать условия развода, и пытался устроить так, чтобы все это было как можно более неприятно для Парнок. Они бесконечно спорили о финансовых условиях развода. В конце марта, в отчаянной попытке восстановить против Парнок ее близких, Волькенштейн рассказывает Валентину и Лизе о том, что их старшая сестра — лесбиянка и покинула его, чтобы вернуться к Поляковой. Парнок пишет ему о неуместности такого эмоционального шантажа, который не может привести к желательным для него результатам:

«Я не ожидала, Володя, что ты станешь впутывать детей в наши отношения и понапрасну волновать их. Мои отношения с ними ты не испортишь, только доставишь им совершенно лишние неприятности. Впрочем, это твое дело, я же выражаю просто свое удивление: дети тебе ничего дурного не сделали, к чему же огорчать их? Они в продолжение 2-х недель мучились мыслью, что я опять с Поляковой, и не смели написать мне об этом». [60](#)

Безобразные баталии, связанные с бракоразводным процессом, становились все более тягостными, и она настойчиво требует от Волькенштейна, чтобы он ускорил дело. Парнок все более сближается с Гуревич, хотя их общение ограничивается перепиской. Она выражает глубокую озабоченность здоровьем старшего друга, настаивает на том, чтобы та поехала за границу отдохнуть, пытается уговорить ее бросить курить. По словам Парнок, она любит Гуревич, она ей очень дорога, «как представление о человеке», чье доброе мнение бесценно для нее: «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 видала 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». [61](#)

Парнок ценила Гуревич как человека «вполне искреннего», который обладает редким даром говорить именно то, что чувствует. В глазах поэта такое качество резко отличало Любовь Яковлевну от большинства людей, которые «о своих чувствах говорят именно так, как они никогда не чувствуют». Гуревич также воплощала для Парнок «гениального писателя», у которого самые простые слова выражают самые простые чувства, как «и в

самой безыскусственной речи человека только в те минуты, когда он не думает о себе». В своих зрелых стихах сама Парнок стремилась к такой простой «безыскусственной дикции».

В конце апреля проездом была у Парнок одна ее знакомая из Петербурга — некая Безчинская, и рассказывала ей, что все ее знакомые оплакивали ее, как погибшую, пророчили и соболезновали заранее. Сначала у Парнок от этих разговоров страдало самолюбие, но «очень скоро стало скушно. Я подумала: если я без подпорок стоять не могу, то пусть и упаду, по крайней мере никому обязанной не буду». Ее чрезвычайно раздражало то, что «кто-нибудь может счесть себя вправе думать, что он открыл меня и без него я могу погибнуть». Думая о своей дальнейшей независимой жизни, Парнок более всего беспокоилась о своем здоровье, как она взволнованно писала Гуревич:

«Будь я очень самолюбива, я бы загорелась желанием доказать, показать, а может я и самолюбива, но у меня нет физических сил для того, чтобы кормить мое самолюбие. Вы не можете себе представить, что я чувствую, когда вижу здоровых людей. Ничему, ничему я не завидовала никогда — никакой роскоши, никакому успеху, но здоровью я завидую бешено, оно приковывает меня неотразимо. И мысль, что я даже не смогла бы от самого здорового человека родить здорового ребенка, одним словом, никогда ничего здорового, большого создать не смогу, приводит меня в отчаяние. Я читаю теперь «Пана» и плачу, п.ч. все это мне не доступно, навеки закрыто, и никогда не было открыто. [...] Я не знаю, испытывали ли Вы ту жажду быть сильной, такой, чтобы можно было поднимать всякие тяжести, ходить часами и не уставать, быть до грубости сильной, чтобы никакая работа не была утомительной. Меня это иногда охватывает, и я страдаю».⁶²

Характерно, что в конце этого письма она извиняется за проявленную ею сентиментальность, по сути дела слабость.

В конце весны Волькенштейн, наконец, пошел навстречу желаниям Парнок, и брак был расторгнут. К этому времени они уже ненавидели друг друга. И хотя с годами, естественно, взаимные обиды ослабели, их дружба уже никогда не возобновилась. Брак разрушил ее навсегда, как и опасалась Парнок. Для нее развод означал прекращение какого бы то ни было гетеросексуального или даже бисексуального камуфляжа, приемлемого для общества, и в то же время открывал новые возможности «более нормальной» жизни, которая с возрастающей силой выражалась в ее произведениях. Ее творческая эволюция протекала медленно, мучительно и, как позднее сама она оценила это, «бесчудесно». Она точно знала, чего она хочет достичь в своей поэзии, и ее страстное желание добиться этого было очень сильно. Но часто ей казалось, что ее творческие способности неполноценны, деформированы, а то и вовсе отсутствуют, а ее «душа мечется в смертельной тоске».⁶³

За два года после развода она буквально мечется с места на место, пять раз меняя свой московский адрес, установив таким образом модель «кочевнического существования», характеризующую ее жизнь вплоть до революции 1917 года. Отчасти эти переезды объясняются меняющимися обстоятельствами ее жизни — она жила главным образом во временно снятых квартирах и меблированных комнатах. Но такая кочевая жизнь очевидно также соответствует ее тогдашним склонностям и установкам, отражая ее бунт против домашнего уюта и «патриархальной добродетели», так как соответствует чередованию периодов «блуда» (собственное ее выражение) и «монашествования».

Она по-прежнему чувствует раздражение и подавленность из-за своей постоянной физической слабости. Тем не менее летом 1909 года она, питая особую любовь к речным

путешествиям, смогла проплыть на пароходе вниз по Волге, а затем посетить Крым и Кавказ.⁶⁴ Два стихотворения, которые она опубликовала в следующем году, как представляется, были написаны под воздействием впечатлений от этих поездок. Первое из этих крымских стихотворений, «Отрывок», отражает новые аспекты продолжающегося у поэта романа с Жизнью. Стихотворение содержит в себе аллюзию на знаменитый роман Кнута Гамсуна «Пан», который Пар-нок читала прошедшей весной и который заставил ее плакать, писала она Гуревич, потому что «все это мне недоступно, навеки закрыто, и никогда не было открыто. Я никогда не видела природу так, как ее видят здоровые глаза, и никогда не увижу ее так».⁶⁵

У лирического я стихотворения «Отрывок» «не раз душой своей владели горы». (Горы подобным же образом действуют на героя гамсуновского «Пана»). Она часто думает «с ревнивою тоской / О тайной власти гор над властною душой». Ее ревность основана на зависти к здоровым, сильным людям; в отличие от них, она чувствует себя заключенной в своем собственном теле, как будто она «точно в ларчике, с востока привезенном». Она воображает, «как упоительно должно быть и как просто сознание легкости, здоровья своего», а затем вновь думает «о странном поединке», ей «данном жизнью; о тишине моей, о чуткой тишине уж скошенных полей, где тихо бродит Смерть и прячется в ложбинке». Жизнь как бы стоит перед подавленной лирической героиней, «как кубок неиспитый», несмотря на то, что ее «печальные глаза так глубоко открыты, но уж они пьяны от всех страстей и мук». Единственное утешенье — это сознание, что «все суетно — и жизнь и смерть».⁶⁶

Другое стихотворение этого периода, в котором есть намеки на Крым, это «Романс». Оно появилось в июне 1910 года в «Новом журнале для всех». Это третье из серии стихов на тему «как рассказать» было обращено к возлюбленной восточного происхождения. В этом любовном стихотворении Парнок касается существенно важного для себя творческого вопроса о связи между своей сексуальной ориентацией и поэтическим творчеством:

В словах, в холодном их сплетении,
Мелодию твоих движений
Как рассказать?
Причуду нег, дремоту страсти
И трепет робости и власти
Как передать?

Не охлаждает север мгlistый
Загар твой темно-золотистый
И алость рта;
И солнца теплота живая
В тебе течет, не иссякая,
Моя мечта!

В ночи очей твоих глубокой
Все упоения востока
Впиваю я...
Как рассказать твой запах пряный,
Как рассказать, что сердце пьяно,
Любовь моя?

Хотя по форме, образности и языку это стихотворение остается условным, отвечающим общепринятым нормам лирики, оно превосходит первые два из этой серии, так как здесь Парнок удалось передать конкретное чувство чего-то невыразимого, соответствующего ее «душевной настроенности», как сафического поэта любви. Лирическое я «Романса» спрашивает не столько о том, как рассказать свою любовь «в словах» (с этим все поэты должны справиться), а как ей рассказать всю «мелодию» и прелесть возлюбленной, пользуясь традиционным поэтическим языком, в котором нет слов для такого рода любви.

Романтически приподнятое настроение Парнок^{66а} продолжается и на протяжении осени, и в начале зимы на «севере мгlistом». Поэт, очевидно, проводит несколько месяцев в Санкт-Петербурге и возвращается в Москву, в гостиницу «Декаданс», только в начале 1910 года. Здесь в конце января она читала статью Гуревич о Леониде Андрееве и «чувствовала прилив творческого настроения, которое решительно покинуло [ее] и на так долго». Парнок чувствовала, как укрепляются и растут ее дружеские отношения с Гуревич: «Когда я читаю Вас, я думаю — какое счастье, что я Вас знаю, что вижу за этими строками такие очаровательно-умные, честные, строгие глаза, и самые огромные надежды охватывают меня. Мой дорогой, бесконечно мне ценный друг, Вы позволите мне Вас так называть, не забываяте меня».⁶⁷

Важное значение, которое приобретала в глазах Парнок ее дружба с Гуревич, не ускользнуло от внимания Гнесина, который сам претендовал на роль главного наставника и серьезного друга Парнок после ее развода. Гнесин скептически и недоверчиво относился к возможности платонической дружбы Парнок с женщинами, и когда она упомянула об «очень дружественной переписке» с Гуревич, сказал: «Наверно писали друг другу чепуху», имея в виду, что эта переписка была бесполезна для Парнок. Парнок же терпимо относилась к его покровительственному тону, так как нуждалась и в его дружбе. Их отношения тем не менее были сложными и претерпели в прошлом некоторые двусмысленные моменты, связанные с тем, что Гнесин пришел в ужас от несдержанности Парнок, желавшей вовсе не романтической близости с ним, и с тем, что он неосознанно двойственным образом относился к ее лесбийским наклонностям. Ее ориентация и возбуждала, и смущала его. Все выглядело так, что он, с одной стороны, поощрял ее личные признания, а с другой стороны — упрекал за то, что она растрчивает драгоценное время на «бесполезные письма» о личных делах. И в то же самое время он неверно трактовал ее доверительное отношение как романтический интерес к себе.

В начале февраля у Парнок была «большая тоска». Она написала Гнесину «в отвратительном настроении»: «А если бы сказала Вам, каковы его причины, Вы бы просто плюнули; впрочем, это не в Вашем духе, Вы бы наверно скривились, поморщились, как морщусь и я на мой полнейший «разворот». Возможно, она намекала здесь на те перемены, которые произошли в ней после развода, на свой «разворот» от «монашествования» к «блуду». В конце письма выясняется настоящая причина для его написания, кажущаяся «бесполезность» оборачивается серьезным желанием Парнок сказать Гнесину, кто она такая, таким образом положив конец прежней неясности в их отношениях:

«Милый Михаил Фабианович, когда-то Вы говорили мне, что думали, что я была влюблена в Вас; вероятно п.ч. мои письма казались Вам чересчур экспансивными; не подумайте это и теперь, ради Бога Мне Володя как-то объяснял, что когда я очень хорошо отношусь к человеку, я так с ним говорю, что мужнина смело может подумать, что я влюблена в него. Я никогда, к сожалению, не была влюблена в мужчину, и поэтому не знаю, как бы я говорила, если бы я была влюблена и прав ли Володя. Я Вас очень люблю и думаю о Вас с большой нежностью, а кроме того мне, из-за всяких моих личных дел,

грустно; вот почему я Вам и пишу это мое первое бесполезное письмо. Прошу же я Вас, ради Бога, не подумать, что я влюблена, потому что знаю, что Вы можете, вообразивши это, перепугаться или залениться написать мне, а мне бы этого очень-очень не хотелось бы».⁶⁸

Неустроенность личной жизни Парнок привела ее к такой глубокой депрессии, которую трудно себе представить. Кроме того, здоровье ее пришло в упадок, и она проболела несколько недель. В середине апреля она писала Гнесину, что ей «очень скверно», она «писала немного», но ей «сейчас не до стихов и не до блуда. Я бы с Вами была откровенна, да в письмах Вы куда хуже, чем при свидании. Хотя я знаю, что Вы ко мне хорошо относитесь, но Вы умудряетесь писать так, что все самое важное и печальное для меня кажется мне недостаточно значительным для того, чтобы сообщать Вам об этом».⁶⁹

В апреле она наконец покидает гостиницу «Декаданс» и снимает комнату до наступления лета в доме, находящемся в Кривоколенном переулке. После трехмесячного перерыва она пишет Гуревич и извиняется за то, что не писала ей так долго: «У меня было столько забот и печали в моих личных делах, что прямо сил не было не то что писать, а даже говорить. Я знаю, что многие исповедуются перед Вами, и не обвиняю тех, кто это делает, п. ч. и я испытывала Ваше неотразимое притяжение, но вы ведь не виноваты в том, что притягиваете сердца, и я берегу Вас».⁷⁰

Парнок, очевидно, чувствовала смущение и напряженность даже в общении с Гуревич, хотя в письмах к ней поэту не надо было по крайней мере оправдывать или принижать значительность своих чувств.

Постепенно ее стихотворения начинают появляться и в более престижных изданиях. Ее обрадовало, что «Вестник Европы» очевидно проявил интерес к ее работам. После «Отрывка» еще три стихотворения были взяты в этот журнал. Первое, появившееся в июньском выпуске, — это одно из первых среди лирических стихотворений поэта, написанных в течение всей ее жизни, где лирический герой попадает под обаяние женского голоса. В последних двух строках лирическое я выражает сокровенное желание — умереть под звуки голоса любимой, желание, которое эхом отзовется в некоторых последующих стихотворениях: «Пой мне! Ах, слушать бы и слушать без конца / И тихо умереть под голос твой счастливый».

Прошлой зимой Гуревич упомянула о Парнок в разговоре с Петром Струве, известным издателем журнала «Русская мысль», и он явно предлагал ей представить что-нибудь в свое издание. В конце января Парнок писала Любви Яковлевне: «Струве представляется мне доброй феей в очень хорошей сказке. Она вдруг приходит и спрашивает: «Хочешь быть царем?» И на завтра или даже в тот же миг оказывается, что ты действительно царь».⁷¹

Озабоченная своими личными проблемами и болезнью этой весной, она не писала Струве вплоть до конца мая, когда предоставила в «Русскую мысль» два стихотворения. Потом она покинула Москву и провела лето в Саратовской губернии.

Волшебная сила Струве, однако, не действовала так быстро и плодотворно, как это вначале казалось Парнок. Он медлил с ответом на ее первое предложение, а сам ответ оказался не вполне благоприятным. Не обескураженная этим, сразу по возвращении в Москву в конце августа она послала ему еще три стихотворения вместе с короткой запиской, в конце которой она приписала: «Буду Вам чрезвычайно признательна, если на этот раз не задержите меня с ответом».⁷²

Его ответ пришел примерно через три недели. Он взял только одно из трех стихотворений, которые она предложила, и его выбор пал на стихотворение «Чья воля дикая над нами колдовала». Однако возглавлявший поэтический отдел журнала Брюсов с этим выбором не согласился. Парнок на это отвечала, что она солидарна с Струве (в самом деле, даже спустя пять лет она выбрала именно это стихотворение для публичного чтения), и добавила гордо: «Я не тороплюсь с печатанием, и ничего не имею против того, чтобы мое стихотворение появилось в апрельской или майской книжке «Русской мысли». По этому поводу, не желая беспокоить Вас, я напишу Валерию Яковлевичу Брюсову».⁷³

«Чья воля дикая над нами» наконец появилась в июльском номере «Русской мысли» за 1911 год. Это стихотворение откровенно, но вновь традиционным поэтическим языком трактует тему об отталкивающих, отвратительных особенностях сексуальной страсти в отсутствии любви.

Чья воля дикая над нами колдовала,
В угрюмый час, в глубокий час ночной —
Пытала ль я судьбу, судьба ль меня пытала,
Кто жизнь твою поставил предо мной?

Сердца еще полны безумством нашей ночи,
Но складка мертвая легла у рта;
Ненужные слова отрывистей, жесточе;
В глазах у нас застыла пустота...

Зловещий замысел! Отравленные краски!
Какой художник взял на полотно
Две одинокие трагические маски,
И слил два тела чуждые в одно?

Описание сексуальной страсти как чего-то другого, чем любовь, отличного от любви и более похожего на вражду, а также представление о том, что интимная близость может быть искаженной, отвратительной, часто встречаются в любовной лирике Парнок этого периода. Она изображает любовное соитие как поединок с особой ненавистью в стихотворении «Ему», где признаки половой принадлежности любовников смешаны, противоречивы. Лирическое я, несомненно, женщина, но она обращается к возлюбленному, в сущности соединяющему в себе признаки обоих полов — она называет его своим «врагом» (это существительное мужского рода соответствует местоимению заголовка) и «своей страстью» (это женское существительное, похоже, моделирует ту, которая является подлинным адресатом). Хотя язык этого стихотворения остается неизменно книжным, в нем присутствует автобиографическая достоверность — это выражено в описании любовного экстаза как жестокого поединка и в том, что отчаяние, безнадежность обладали для Парнок возбуждающим обаянием обольстительности.

В дыханьи смешанном толпы
Твое дыханье я почувствую;
Как ни легки твои стопы,
Расслышу их сквозь речь стоую.

И не взглянув, увижу я

Твой взгляд враждебный и тоскующий,
Увижу, враг мой, страсть моя,
Твой злобный рот, меня целующий.

Друг другу мы обречены
Любовью, точно клятвой мщения, —
Всегда отчаяньем полны
И страхом наши наслаждения...

О, поединок роковой!
Два сердца, вечно распаленные
Ненасытимою враждой —
И тела два для ласк сплетенные.

В 1911 году Парнок начинает публиковаться и в другом журнале, «Новая жизнь». В мартовском номере появилась «Молитва», относящаяся к тому же периоду, что и «Тоска владычица», которая была написана два года назад, и знаменательное лирическое размышление более позднего периода, которое нравилось ей самой:

Порой предчувствия, порой воспоминанья
На мир неведомый нам душу открывают:
Пригрезившихся лиц мы любим очертанья,
Цвета и голоса, что сердцу отвечают;

И часто мы всю жизнь по ним тоскуем тайно.
Все, что созвучно им, для нас неотразимо;
Мы ищем их во всем, что вечно и случайно,
В картинах, и стихах, и в женщине любимой...

Не оттого ль, мой друг, тебе я так покорна?
Какого голоса твой голос повторенье?
Чьих уст твои уста хранят изгиб упорный,
В объятиях твоих — чьих рук прикосновение?

Несмотря на то, что она чувствовала — стихотворение удачное, Парнок впала в депрессию ко времени его появления в печати. Она страшно хотела повидать Любовь Яковлевну и часто о ней «мечтала», сочиняла мало и не знала, хорошо ли? Тяготила ее бесконечная мелодрама ее сложных «личных дел». Она написала Гуревич: «Я думаю, главное мое несчастье в том, что у меня нет инстинкта самосохранения. У художников этого недостатка не должно быть. У многих этот дефект проявляется весьма эффектно; к сожалению, не могу сказать этого о себе».⁷⁴

Она опять оказалась на перепутье своей творческой дороги. Прошло два года, как она ушла от Волькенштейна, чтобы начать все заново. Плоды поэтического творчества за эти два года были немногочисленны и, по ее собственной оценке, «бездарны», тогда как ее романтические шальные выходки оказались и более многочисленными, и, на ее взгляд, безвкусными с точки зрения эстетики. В марте, страдая от очередной жуткой головной боли, из-за которой ей трудно было находить слова, она писала честно (и талантливо!)

Любови Яковлевне о своей жизни, пользуясь метафорой «жизнь как роман», которая не раз встречается в ее стихах:

..»Когда я оглядываюсь на мою жизнь, я испытываю неловкость, как при чтении бульварного романа: в ней и пятиэтажная интрига, и женщины ядовитые, и столько самой французской трескотни и подделки, что я стону от стыда. Все, что мне бесконечно отвратительно в художественном произведении, чего никогда не может быть в моих стихах, очевидно, где-то есть во мне и ищет воплощения, и вот я смотрю на мою жизнь с брезгливой гримасой, как человек с хорошим вкусом смотрит на чужую безвкусицу. Но безвкусица ведь не чужая, а моя собственная. Следует ли быть вполне откровенной? Я вспоминаю, чем кончилась придуманная Фердыщенко в «Идиоте» игра Но я все-таки скажу. — Я думаю, что попади я сейчас в самое прекрасное желанное общество, о котором я беспрерывно мечтаю, через несколько месяцев я опять начала бы создавать на стороне какую-нибудь совершенно невыносимую мелодраму, после которой и смотреть на себя тошно будет».⁷⁵

Парнок оказалась в тупике, и это объясняется тем, что жизненный опыт был самым главным источником ее поэтического вдохновения, но ее жизнь и «личные дела» казались несовместимыми с «патриархальными добродетелями» хорошего вкуса в искусстве, того хорошего вкуса, который был ей свойственен и был строгим судьей ее жизни. Однако несмотря на это она наконец набралась мужества принять так называемую безвкусицу как свою собственную. И это безоговорочное примирение с собой оказалось первым важным шагом в изменении ею эстетических стандартов, что давало ей душевную настроенность для поэтического воплощения своих истинных потребностей и желаний.

Когда она писала свою исповедь Гуревич, семена перемен в ее жизни уже давали первые всходы: «Вы спрашиваете о моей внешней жизни: она самая будничная, и я в ней, никому не нужная, становлюсь брюзгой. Я мечтаю о большом путешествии, как о средстве к возрождению, подумаю — это самообман».⁷⁶ Однако мысль о бегстве от соблазнов Москвы продолжает привлекать ее, кроме того, она страстно мечтает увидеться с Гуревич. В прошлом году случилось так, что когда Гуревич была проездом в Москве в конце мая, Парнок не была в городе, и они не встретились, разъехавшись буквально на несколько часов.

К этому времени Парнок снова переехала. Однако свою новую комнату в Козицком переулке она сняла лишь до 20 июня. Она написала Гуревич, спрашивая, не сможет ли та найти ей комнату с полным пансионом вблизи своего имения Ревякино, так чтобы они смогли вместе провести август. В начале июля она поехала в Мариенгоф под Ригой, чтобы отдохнуть на море.

В сентябре еще два лирических стихотворения Парнок появились в «Вестнике Европы», а в следующем месяце она опубликовала три стихотворения — два во «Всеобщем ежемесячнике», где до этого не публиковалась, и одно в «Новой жизни».

Летом ее мечты о большом путешествии, как о средстве к возрождению, самообман ли это или нет, стали осуществляться. В августе она послала Чацкиной четыре стихотворения, которые намеревалась отдать в «Северные записки». Получив их, Софья Исааковна Чацкина написала Гуревич: «Какой талант! Как бы мне хотелось перетянуть ее в Петербург».⁷⁷ Очевидно, ее уговоры увенчались успехом. В сентябре Парнок вернулась в столицу, в квартиру на Васильевском острове, намереваясь провести здесь по крайней мере полгода

Вскоре после приезда она узнала о газете «Русская молва» и пошла в редакцию, чтобы увидеться с заведующим литературным отделом Борисом Садовским. «Он на меня произвел впечатление самое неприятное, — писала она Гуревич через год. — Держит он себя как чиновник особых поручений при министерстве литературных дел, человек он суевливый, «дипломат», светский до неприличия [...] На похвалу и порицание он крайне приметлив и чувствителен, как красавица в кругу мужчин. Думаю, что беспристрастности в нем мало. Но хуже всего, что он чисто по-светски небрежен».⁷⁸

После двух встреч с Садовским и его мимоходом брошенного замечания, что он «очень жаден» и большую часть работы выполняет сам, Парнок решила, что предложить свои услуги Садовскому было бы «неделикатно». Да и сама мысль писать для газеты больше не привлекала ее. Ее пугала перспектива оперативности и скорости в работе, и ей не нравилась идея выставить себя как автора «в дезабилье», о чем Садовской сказал ей как о вещи само собой разумеющейся в работе газетного писателя.

Для Парнок жизнь в Петербурге была более привлекательна в личном отношении, так как давала возможность часто видеть Гуревич, но выяснилось, что это труднее, чем она полагала. Гуревич была буквально завалена работой, и хотя обе они посещали Чайкину, их визиты, кажется, никогда не совпадали.

По мере приближения зимы Парнок сама стала много работать и главным образом сидела дома. Наконец, в конце октября она пишет Гуревич, желая выяснить, когда Любовь Яковлевна собирается к Чайкиной, чтобы там с ней встретиться. Она хотела посоветоваться с Гуревич касательно своей заметки о Теофиле Готье. Кроме того, она намеревалась начать работу о переписке Флобера, но должна была отложить ее, из-за отсутствия времени, необходимого для длительного чтения. «Сама же я в данное время бездарна до неприличия, и приуныла».⁷⁹

Два ее стихотворения появились в декабрьском номере журнала «Новая жизнь»: «Как образ божества из водяной стихии», которое было написано в прошлом году, и «Мадригал», стилизованный портрет возлюбленной. Эта женщина, воплощенный идеал красоты, «колдует» над жизнью поэта Поэт любит «течение твоей печальной речи», «детски-радостный жестокий выгиб рта», «искусность нег твоих», «блеск нечеловечий, тот блеск мучительный, которым залита / Безумных глаз твоих густая чернота», и ее улыбку, в которой «с адом рай навеки примирен». Лирическая тень Надежды Поляковой!

Парнок приехала в Петербург, чтобы сосредоточиться на своем творчестве.

«С тех пор, как я приехала из Москвы», — пишет она Гнесину в конце 1911 года, — «я в работе беспрерывно мечтаю о том, чтобы порадовать Вас, наконец, чем-нибудь вполне достойным Вашего внимания». Хотя она не могла «повеселить» его «какими-нибудь сказками» из своей «альковной жизни» из-за того, что действительно «монашествовала» в Петербурге, ее творческие мечты остались неосуществленными, и ее «большое путешествие» оказалось тем «самообманом», которого она раньше опасалась.⁸⁰

В начале нового года все события, связанные с «Русской молвой», очень тягостно отозвались на Парнок, и в отношении работы у нее «наладилось самое безрадостное настроение». Ее уныние пугало ее; она хотела «посоветоваться» с Гуревич о многом и написала ей: «Я очень прошу Вас не отказать мне в свидании. Все дни и вечера (за исключением завтрашнего — среда) я свободна Мне необходимо повидать Вас хотя бы один час, чтобы хоть сколько-нибудь подбодриться».⁸¹

Через три месяца она неожиданно уехала из Петербурга, заняв деньги у Гуревич и у другой своей знакомой, Наталии Викторовны. Десять рублей, которые она осталась должна Гуревич, «мучали» ее, и ей было неудобно и неприятно, что сто рублей, занятых у Наталии Викторовны, она не могла вернуть немедленно. Из-за бюрократических проволочек, связанных с переводом денег из таганрогского банка на ее московский счет, откуда она должна была их отправить своим петербургским кредиторам, они вынуждены были ждать несколькими днями дольше, чем она рассчитывала. Эта казалось бы обычная отсрочка возвращения долга ужасно ее расстроила. Всю жизнь она проявляла почти болезненный ужас, если была кому-либо должна, не только в буквальном смысле, но и символически, и творчески.

Может быть, проблема с этими ста рублями так подавляла ее еще и потому, что ее финансовое положение стало слишком очевидно, а именно, без работы она не могла жить и писать стихи. «Милая моя», — написала она Гуревич из Москвы, — «вообще все складывается на самый грустный лад... Благодарю Вас, голубушка, за то, что Вы сосватали меня Ляцкому для рецензий о стихах. Вероятно, мне будет приятна эта работа. А сейчас я в полном изнеможении. Ничто меня не радует, совсем очевидно, что без работы я не могу жить, куда бы я ни поехала, хоть бы в рай. Скушно до ужаса».⁸²

После этого письма все сведения о Парнок как бы втянуты в «черную дыру». 1912-ый год будто бы не существует в ее биографии. Все, что мы можем предположить, основываясь на более поздних сведениях, — это то, что она провела какое-то время в Таганроге и оказалась там свидетелем такого «зрелища» (ее собственное слово), которое произвело на нее неизгладимое впечатление и заставило во многом переменить отношение к жизни и подход к своему творчеству.

Примечания

¹ Полякова. Вступительная статья, с. 8.

² Горнунг. Записи, с. 23 (запись от 21 февраля 1931 г.).

³ Полякова (София Парнок Собрание стихотворений), с. 473.

⁴ У Парнок могли быть родственники в Швейцарии. Ее дедом по матери был Абрам Идельсон, а дядя по матери, Адольф Абрамович, жил то ли в Таганроге, то ли в Ростове-на-Дону. Идельсон — довольно распространенная среди российских евреев фамилия, поэтому трудно проследить родственников Парнок по материнской линии. В Цюрихе в последней трети XIX века жили Идельсоны, принадлежащие к русской колонии, но были ли они в родстве с Парнок, неизвестно.

⁵ Я не смогла установить точное время и место первой встречи Парнок с Волькенштейном и Михаилом Гнесиным. Вполне вероятно, что у Волькенштейна были родственники в Таганроге (известно, что в Таганроге проживала семья каких-то Волькенштейнов), и Парнок могла познакомиться с ним в своем родном городе. По другой версии они могли встретиться в Ростове-на-Дону, где жили Гнесины, или в Санкт-Петербурге. Возможно, это было во время учебы в Консерватории. «Экспромт» Парнок, посвященный Волькенштейну в мае 1903 года, написан в манере, которая свидетельствует о близкой дружбе, уже существовавшей между ними к этому времени.

⁶ Волькенштейн. В дни молодости, с. 286.

⁷ Гнесин. Страницы, с. 138.

⁸ Роман Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda» (1907) считается первым произведением на лесбийскую тему в русской литературе. См.: Burgin. Laid Out in Lavender.

⁹ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.

¹⁰ Там же.

¹¹ Письмо Парнок к Волькенштейну от 14 августа 1905 г.

¹² Письмо Парнок к Волькенштейну от 23 июня 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 6.

¹³ В тех случаях, где это никак не оговорено, неопубликованные стихи Парнок 1905—1906 г.г. цитируются по копии с подлинной тетради ранних стихотворений поэта, предоставленной в мое распоряжение С.В.Поляковой.

¹⁴ Письмо Парнок к Волькенштейну от 10 сентября 1905.

¹⁵ Письмо Парнок к Волькенштейну от 7 октября 1905 г.

¹⁶ Письмо Парнок к Волькенштейну от декабря 1905 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 9.

¹⁷ Письмо Парнок к Волькенштейну от 16 января 1906г.

¹⁸ Письмо Парнок к Волькенштейну от 9 мая 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с 13.

¹⁹ Письмо Парнок к Волькенштейну от 14 мая 1906 г. Цитируется в СТJ Полякова. Вступительная статья, с 13.

²⁰ В письме Парнок к Гнесину от 31 мая 1906 г.

²¹ Личность спутника Парнок — ее письмо написано от первого лица множественного числа — не установлена. Если это Волькенштейн, то в таком случае он недавно приехал в Москву (за две недели до того Парнок написала ему письмо в Петербург) и должен был срочно изменить свои планы, чтобы сопровождать Парнок в поездке на лето (Волькенштейн вернулся в Петербург в конце июня). Другой вариант — что это была Полякова, с которой, очевидно, Парнок жила вместе в Москве после своего возвращения из-за границы. Намек Парнок на то, что дела идут плохо, носит скорее личный, чем политический, характер. В переписке с Гнесиным она обычно упоминала о своих личных проблемах в самых общих словах и отделялась обычно фразой, что «не стоит» писать об этом. Гнесин выдерживал в отношениях с Парнок роль старшего брата и старался, чтобы их переписка была «полезной» для нее.

²² Подробности того, как Полякова ходила в редакцию «Золотого руна», описаны в письме Парнок к Волькенштейну из Таганрога от 23 июня 1906 г. См.: Полякова. Вступительная статья, с. 11—12.

²³ Письмо Парнок к Волькенштейну от 23 июня 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 6.

²⁴ Цитируется Парнок в ее письме к Волькенштейну от 26 июля 1906 г.

²⁵ Письмо Парнок к Волькенштейну от 23 июня 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 11.

²⁶ Кларенс Браун (C. Brown. *The Prose of Osip Mandelstam*. Princeton: Princeton University Press, 1965) предполагает, что Парнок изменила фамилию, чтобы скрыть свое еврейское происхождение. Однако С. В. Полякова убедительно опровергает это мнение, приводя в качестве аргументов такие факты: в дореволюционной России еврейская фамилия не мешала публикации, а Парнок открыто говорила о своем еврейском происхождении, не скрывая его ни в стихах, ни в повседневной жизни (Полякова. Вступительная статья, с. 134). На мой взгляд, голословные утверждения о том, что Парнок стыдилась своего еврейского происхождения, проистекают из гомофобии и антисемитизма. Убедительное доказательство весьма распространенного сочетания антисемитизма и гомофобии содержится в письме Бориса Зайцева к Бунину и его жене (8 сентября 1933 г.). Откликаясь на известие о смерти Парнок, он говорит о ней как «одной из нас», но затем пишет: очевидно, ее похоронили по церковному обряду, хотя она была еврейкой по крови и по некоторым психологическим «отклонениям» (Новый журнал, 149 (1982), с. 129—130).

²⁷ Heilbrun. *Writing a Woman's Life*, p. 110.

²⁸ Письмо Парнок к Волькенштейну от 6 июля 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 10.

²⁹ Письмо Парнок к Волькенштейну от 26 июля 1906 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 10.

³⁰ Журнал «Народная весть», № 1, 1906 (ноябрь), с. 72.

³¹ Письмо Парнок к Гуревич от 27 апреля 1909 г.

³² Первые семь строк этого стихотворения были опубликованы как самостоятельное произведение в альманахе «Проталина», вып. I, весна 1907 г.

³³ Из неопубликованного, недатированного стихотворения «Я не люблю любовь». Любопытно, что буквально та же фраза была и в лексиконе М. Цветаевой («Я не люблю любовь»). В качестве примера можно привести ее письмо к А.А. Тесковой, написанное в 1926 году.

³⁴ В другом опубликованном стихотворении Парнок, которое вышло в альманахе «Проталина», вып. I, весна 1907, говорится о попытках лирической героини вырваться из-под многолетней власти своей возлюбленной. Адресаткой этого стихотворения скорее всего была Надежда Полякова

³⁵ Недатированное письмо Парнок к Волькенштейну, относящееся к середине 1907 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 8.

³⁶ Письмо Парнок к Волькенштейну от 30 мая 1907 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 6—7.

- ³⁷ Стенли Рабинович (Stanley Rabinowitz), неопубликованный биографический очерк о А. Гуревич. Цитирую с любезного согласия автора
- ³⁸ Письмо Парнок к Гуревич от 12 апреля 1909 г.
- ³⁹ Полякова. Вступительная статья, с. 9.
- ⁴⁰ Письмо Парнок к Волькенштейну от 8 января 1909 г. Цитируется в ст: Полякова. Вступительная статья, с. 9.
- ⁴¹ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.
- ⁴² Письмо Парнок к Гуревич от 16 марта 1909 г.
- ⁴³ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.
- ⁴⁴ Журнал «Образование», № 5 (май), 1908. Здесь снова лирическая героиня Парнок страдает тем, что я бы назвала «комплексом Печорина»: ей всегда суждено играть разрушительную, гибельную роль, даже помимо своей воли, в жизни тех, кого она любит.
- ⁴⁵ Журнал «Образование», № 6 (июнь), 1908, с. 146.
- ⁴⁶ Письмо Парнок к Гуревич от 22 июля 1908 г.
- ⁴⁷ Там же. Перевод «Стихотворений в прозе» Бодлера опубликован издательством «Посев» в Петербурге, в 1909 году. Переводчики не названы, а Парнок и Гуревич обозначены как редакторы.
- ⁴⁸ Письмо Парнок к Гуревич от 22 июля 1908 г.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Письмо Парнок к Гуревич от 31 июля 1908 г.
- ⁵¹ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Письмо Парнок к Волькенштейну от 25 января 1909 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 10—11.
- ⁵⁴ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.
- ⁵⁵ Сведения о симптомах и распространении базедовой болезни в начале XX века см.: W.H. Thomson. Grave's Disease. New York, 1904, p. 6—7.
- ⁵⁶ Письмо Парнок к Гуревич от 16 февраля 1909 г.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Рукопись — в письме Парнок к Гуревич от 16 марта 1909 г.

⁵⁹ Письмо Парнок к Гуревич от 16 марта 1909 г.

^{59a} Стихотворение обнаружено П. Дордиенко. Новое литературное обозрение, № 30 (2/1998), с. 266—267.

⁶⁰ Письмо Парнок к Волькенштейну от 25 марта 1909 г. Цитируется в ст.: Полякова. Вступительная статья, с. 10.

⁶¹ Письмо Парнок к Гуревич от 12 апреля 1909 г.

⁶² Письмо Парнок к Гуревич от 27 апреля 1909 г.

⁶³ Аделаида Герцык. Мать и дочь.— «Подвальные очерки», трехквартальник русской литературы, № 23, 1990, с. 373.

⁶⁴ Письмо Парнок к Гуревич от 27 апреля 1909 г.

⁶⁵ Там же. «Отрывок».— «Вестник Европы», апрель 1910. Написано стихотворение, вероятно, в 1909 году.

^{66a} Здесь в оригинале непереводаемая игра слов. «Романс» — название только что разобранного стихотворения парной. «Котапсе» по-английски — романтическое приключение, романтическая приподнятость духа. (Примеч. перев.)

⁶⁷ Письмо Парнок к Гуревич от 31 января 1910 г.

⁶⁸ Письмо Парнок к Гнесину от 6 февраля 1910 г.

⁶⁹ Письмо Парнок к Гнесину от 16 апреля 1910 г.

⁷⁰ Письмо Парнок к Гуревич от 8 мая 1910 г.

⁷¹ Письмо Парнок к Гуревич от 31 января 1910 г.

⁷² Письмо Парнок к Петру Струве от 25 августа 1910 г.

⁷³ Письмо Парнок к Петру Струве от 15 сентября 1910 г.

⁷⁴ Письмо Парнок к Гуревич от 10 марта 1911 г.

⁷⁵ Письмо Парнок к Гуревич от 14 марта 1911 г.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Письмо Чайкиной к Гуревич от 13 августа 1911 г.

⁷⁸ Письмо Парнок к Гуревич от 4 января 1913 г.

⁷⁹ Письмо Парнок к Гуревич от 26 октября 1911 г.

⁸⁰ Недатированное письмо Парнок к Гнесину (начало зимы 1911 г.).

⁸¹ Письмо Парнок к Гуревич от 2 января 1912 г.

⁸² Письмо Парнок к Гуревич от 21 марта 1912 г.

Глава 3

«Ах, от смерти моей уведи меня...»

«С отцом я была очень далека, так что 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».

Это было написано Парнок Любови Яковлевне Гуревич в начале января 1913-го года, после того как она получила от Гуревич письмо, которое произвело на нее очень сильное впечатление. Гуревич еще раз выразила свою веру в Парнок, в ее талант, и спросила, почему она покинула Петербург и карьеру, только что начатую ею там. Парнок ответила, что почти незаметно для себя как-то «переродилось» ее сознание, и все, прежде нужное, стало ненужным. Ей казалось, что «перерождение сознания» было вызвано смертью отца, которая убедила ее, что у нее нет призвания. Она была убеждена, что «литература» была для нее просто делом, которое она предпочла другим и которым она занималась потому, что все другие дела были ей менее приятны. Это сознание ненужности каких бы то ни было занятий, а она считала «литературу» «не более как занятием», отрицательно отозвалось на ее «трудоспособности».

Когда Парнок приехала в Петербург, она считала, — как выяснилось, ошибочно, — что «то, что не приходит изнутри, может быть вызвано внешними толчками». Поэтому отъезд из Петербурга она считала «действием гораздо менее легкомысленным, чем [ее] приезд в Петербург». Конечно, ее петербургские друзья и знакомые, в том числе Юлия Вейсберг, не были с ней согласны. Ей говорили, что уезжая, она расписывается «в полной своей несостоятельности». Сама Парнок сознавала это лучше, чем все: «Да, я расписалась в несостоятельности», — написала она Гуревич, — «потому что моя гордость мне дороже моего самолюбия».¹

С другой стороны, однако, смерть Якова Парноха оказалась непредвиденным счастьем для его старшей дочери. Из-за смерти отца Парнок смогла начать длинный, мучительный, зато существенно ей нужный процесс душевного «рассчитывания» с своим «далеким» родителем, которого когда-то давным-давно, в почти забытом «беспечальном» раннем детстве (до маминой смерти) она любила, но к которому после того не чувствовала никакой родственной привязанности. Из-за того, что она так усердно и беспощадно утверждала свою нелюбовь к отцу и настаивала на том, что он ею нелюбим, его «далекость» была для нее своего рода внутренней открытой раной. Когда она вернулась домой в Таганрог и увидела «зрелище» смерти отца, ей опять казалось, будто бы отец ей не родной, она не член семьи, ни папин сын, ни папина дочь, а просто «зритель» на театральном зрелище. В то же время у Парнок была душевная потребность преодолеть свою с отцом «далекость», ставшую с его смертью непоправимой, вечной, как ей казалось, и после смерти отца все усиливается эта потребность быть ему близкой. Что касается психологической и духовной жизни Парнок, то религиозные искания и обращение к Богу, все больше и больше увлекающие ее в течение 1910-х годов, можно рассмотреть как прямое и самое важное последствие смерти отца в 1912 г.

Если же говорить о вещах будничных, земных, то это потрясение, как представляется, повлияло на ее отношение к предлагаемой работе в газете «Русская молва».² Когда Гуревич, писавшая для этой газеты рецензии на пьесы, пригласила в начале 1913 года для сотрудничества Парнок, та заколебалась. Ей не нравился литературный отдел «Русской молвы», который, по ее мнению, «страдает «шикарностью» — болезнью заморскою, чуждой русскому духу, но все же для него чрезвычайно опасною». К тому же она недоверчиво отнеслась к тому, что Садовской «просил» Гуревич «убедить» ее работать в газете, как Гуревич ей писала. Парнок считала, что, по всей вероятности, это сама Любовь Яковлевна уговорила Садовского пригласить ее. В конечном счете она написала Гуревич: «Принципиально для меня эта работа возможна, но не знаю, возможна ли она будет фактически; — две заметки по 100 строк в месяц устраивают, но я должна точно знать, какую сферу мне в газете определяют».³

Трудности, которые испытывала Парнок, приступая к работе в газете, конечно, гораздо меньше беспокоили Гуревич, чем ее болезненная уверенность в бессмысленности жизни перед лицом смерти. Гуревич хотела «заразить» Парнок, «хоть на мгновение», чувством разумности смерти;⁴ она верила в мудрость и сладость смирения перед неизбежностью смерти. А Парнок больше всего ценила эту откровенность Гуревич, высказывавшей свои сокровенные мысли о «том самом важном, главном». Казалось, это свидетельствует о возросшей близости в их отношениях, что заставляло Парнок, со своей стороны, стремиться к такой же откровенности, хотя писать о таких вещах было «ей очень трудно».

«Мудрость смирения, преобразующая ужас смерти в таинство избавления — чуждо всему моему духовному складу. Смирение от безнадежности, от сознания ничтожества своей воли понятно мне, горечь смирения знакома мне, но сладости его я понять не могу. 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 ничто иное, как времяпрепровождение? Я чувствую, что такое толкование жизни — не может не привести к полной деморализации, и это ужасает меня... [Е]сли смотреть на жизнь, как на времяпрепровождение, можно опуститься до полного духовного «дезабиле»... Только отрицанием смерти — верой в бессмертие — можно дойти до признания жизни, как чего-то разумного; до того дня, когда я увидела, как умирает человек, я не понимала смерти, как уничтожения. А теперь я поняла, и все стало не нужным».⁵

Парнок была склонна поверить в бессмертие хотя бы только для того, чтобы найти какую-нибудь цель в жизни. Смерть отца непостижимым образом заронила в нее семена веры, хотя на первых порах казалось, что все как раз наоборот, и на уровне сознания она осталась в неведении относительно происшедших в ней перемен.

В середине января Гуревич неожиданно сменила Садовского на посту заведующего литературным отделом «Русской молвы». Уход Садовского удивил Парнок: она считала, что газете все-таки нужны такого рода критики. «Публика любит шик», — писала она Гуревич, — «и как гастролера его Вы, вероятно, сохраните. В том же, что литературный отдел, которым заведуете Вы, будет поставлен превосходно, я ни на миг не сомневаюсь; разумеется, говоря так, я имею в виду, что Вы вычеркнете меня, убедившись в моей несостоятельности, из числа присяжных критиков... Жду Ваших распоряжений. Стихи у меня есть, но для газеты слишком интимны».⁶

Болезнь помешала Парнок уложиться в сроки, установленные для подачи ее первой рецензии. Она послала ее Гуревич несколькими днями позже, сопроводив рецензию

письмом, в котором оправдывала жесткость своей критики двумя целями: «1) чтобы уведомить публику, что, покупая эти сборники, она будет жертвой обмана, 2) чтобы проучить нахальных болтунов, издающих свою болтовню. Последняя цель, думаю, мне, недостижима, ибо глупость — болезнь неизлечимая».⁷

Некоторая суровость и саркастический тон ее рецензий, возможно, были следствием ее неуверенности в своих правах быть критиком. В то же время она безусловно желала, чтобы читатели воспринимали ее всерьез. Наверное, это одна из причин того, что как критик она предпочла выступать под мужским псевдонимом — Андрей Полянин. Приняв такое решение, она следовала примеру множества женщин-критиков того времени, которые снискали авторитет, полагаящийся, как правило, мужчинам в этой преимущественно мужской области литературы. Еще более показательно, что псевдоним, взятый ею для критических статей, звучит так по-русски: это в сжатой форме как бы выражает ее точку зрения. Кроме того, употребление специального псевдонима в журналистской работе сохраняло дистанцию поэтических произведений и символически охраняло их от «газетного дезабиля».

Послав в газету свою первую рецензию, она предоставила Гуревич право внести в нее любые изменения, которые та сочтет необходимыми, и выразила явно нетерпеливое желание увидеть написанное в печати. Столь же откровенным было ее ожидание гонорара: как она горько шутила, «в кармане еще более пусто, чем в голове».

Ее расстраивало, что рецензия не появлялась в газете вплоть до конца месяца. Видимо, длинноты и враждебный тон этой заметки раздражали Гуревич, хотя прямо она об этом не говорила. Но Парнок это поняла:

«В Вашем письме, хотя Вы и пишете, что «страшно хотите моих заметок», я почувствовала неудовлетворение тем, что я Вам прислала. Но присланный материал был так убог, что о нем трудно было сказать что-нибудь значительное».⁸

Рецензия появилась наконец в номере от 27 февраля, и в течение недели Парнок с радостью получила гонорар, вместе с другими хорошими новостями. По ее просьбе Гуревич поговорила со Струве из «Русской мысли» по поводу того, что Парнок просит повысить ее гонорары за публикуемые стихи — с двадцати пяти копеек до тридцати копеек за строчку — и Струве согласился платить ей по ее «прейскуранту».⁹

Парнок начала печатать свои стихи и на страницах журнала «Северные записки», начиная с февральского номера за 1913 год, а через два месяца в том же журнале появилась и ее рецензия. Озаглавленная «Отмеченные имена», она рассказывала о недавно вышедших книгах стихов Клюева, Ахматовой и Северянина. В этой первой своей большой критической статье Парнок-Полянин оказывается противником модернизма, который ценит современных поэтов только за их достижения в технике стихосложения. Она на стороне классиков — Пушкина, Гете, Данте, в которых есть «дух поэта — совокупность души и ума, — того, что составляет единственно истинный и неизбежный стиль произведения». Именно этот дух поэта отсутствовал, по мнению Парнок, в модернистской поэзии.

Такой литературный консерватизм, казалось бы, вовсе не соответствует ни ее образу жизни, ни независимому отношению к общественному мнению. В этом смысле она похожа на своих европейских современниц — Радклиф Холл и, в меньшей степени, Натали Клиффорд Барни, которые проявляли консерватизм во всем, за исключением откровенного выражения своих лесбийских наклонностей. Конечно, большинство

критических статей Парнок написаны еще до того, как она полностью реализовалась как поэт и постепенно выработала свой собственный современный стиль и взгляд на вещи. И то и другое, однако, отличалось от модернизма fin de siècle в Европе и России, который отдавал дань декадансу в гораздо большей степени, чем к этому была готова Парнок.

В ее следующей статье, написанной для «Северных записок» и озаглавленной «В поисках пути искусства», продолжаются нападки на модернистскую поэзию, на этот раз против акмеистов. В том же номере есть и ее собственное стихотворение, посвященное Любви Гуревич:

Глубоким светом, светом милым
Ты по душе прошла моей —
Спустился луч на дно полей
Ко всходам, некогда застылым

И мне пригрезился — расцвет
И пышность жатв в моей пустыне,
И в сердце, вновь безбурно-сине,
Струилось утро вешних лет.^{[10](#)}

Это стихотворение свидетельствует о роли материнского начала для творчества Парнок: она нуждалась в плодотворном импульсе, получаемом ею от женской мудрости и просветленности (глубокий свет). Поэтическое обогащение, которое получала Парнок от Гуревич, было чисто духовного свойства; в других случаях, когда речь идет о взаимоотношениях с творческими личностями, оно могло основываться на чувственности. Это стихотворение, посвященное Гуревич, типично также традиционной для Парнок «земледельческой» образностью при описании своей творческой жизни. Столь же традиционно для поэта использование синего цвета для выражения духовного подъема, возвышенного настроения, как и склонность к описанию своей жизни в терминах смены времен года и суток, когда детство («утро вешних лет») представляется исключительно счастливой порой.

Более интимный мир переживаний поэта отражен в «Сонете», появившемся в майском выпуске «Русской мысли». В этом стихотворении тот факт, что оба любовника — лирическое я («и стала я») и адресат («и стала ты») — женщины, подчеркивается формами прошедшего времени глагола в четвертой строке:

Мы не заметили, как сумрак начудесил,—
Поголубела вдруг на окнах кисея,
И глубже стал ковер, и мягче выгиб кресел,
И стала ты — не ты, и стала я — не я.

И кто-то весь чужой тоскливо руку свесил
Там, где покоилась дотоль рука твоя,
И вдруг открылось нам, что наш союз невесел,
Что расцветает он, бессилие тая.

Уже за окнами дневные стихли всплески,
Когда проговорил твой голос чуждо-резкий

Чужие нам двоим, ненужные слова.

Когда ты, подобрав концы упавшей шали,
Привстала, и шелка прощально зашуршали,
Когда ты, уходя, кивнула мне едва.¹¹

Ни одно из любовных увлечений Парнок за четыре года после развода вплоть до весны 1913 года, видимо, не было прочным и длительным, и ни одна из ее возлюбленных этого периода не оставила своего имени в ее стихах. Как представляется, она и не искала постоянной привязанности и, несмотря на переживания и даже страдания, которые приносили ей некоторые любовные истории, наслаждалась независимостью и одиночеством. Однако в конечном счете эти любовные приключения истощали ее и физически, и в творческом отношении.

Весной 1913 года она повстречала и полюбила Ираиду Альбрехт, дочь богатых московских родителей, занимавшую высокое положение в обществе и славящуюся красотой. Женщины вместе провели лето в Бутове, подмосковной деревне, где Парнок, вдохновленная любовью, пережила период творческой активности, не характерной для нее в летнее время. Она вновь обратилась к своей повести «Антон Иванович».

Увлеченность работой не ослабела и осенью, как и стремление продолжить отношения с новой своей приятельницей. Впервые в жизни она сняла себе целую квартиру — факт, имевший символический смысл, как она писала Гуревич:

«Очень обрадовалась Вашему письму. С каким бы наслаждением я бы взбежала сейчас по Вашей лестнице, и прочитав убийственное «дома нет», пренебрегла бы распоряжениями суровой Вашей Татьяны, вошла бы в Ваш кабинет, и за целых полтора года наслушалась Вас, «догнала бы время, ушедшее без общения». Но я теперь, кажется надолго не смогу выехать из Москвы: время догоняет, как ни беги от него, — я, очевидно, старею, и прежняя кочевая жизнь уже не по плечу мне, — и вот я квартировладелица. Я сняла квартиру, приобрела даже некоторое движимое имущество и теперь вследствие этой непосильной для моего кармана роскоши сиднем сижу в Колокольниковом переулке с моей приятельницей и обезьяной, которая, кстати сказать, несмотря на большую обезьянью прелесть, в человеческом общении довольно-таки несносна. Такова внешняя сторона моей жизни».¹²

Печальная ирония состоит в том, что домашнее благополучие, возможно, потому, что оно наступило слишком поздно, было непривычно для Парноку. И оно, возможно, противоречило мрачному взгляду Парнок на свою поэтическую судьбу, который остается неизменным: «Но в жизни моей нет чудес, и из меня, очевидно, вырабатывается нечто весьма печальное и мрачное. Иначе, вероятно, и не должно было быть».¹³

Ранней осенью Парнок и Максимилиан Штейнберг, приятель Гнесина и зять Юлии Вейсберг, решили написать оперу на сюжет, взятый из «Тысячи и одной ночи». Парнок, со свойственным ей энтузиазмом, немедленно села за работу и быстро написала текст для первой сцены. Штейнберг пришел даже в некоторое замешательство от ее рвения и просил ее не начинать следующей сцены, пока он не найдет музыкального материала для первой. Тем не менее, как только он вернул ей либретто в середине ноября, она начала писать вторую сцену. Она надеялась, что Штейнберг почувствует вдохновение, увидев либретто целиком. «От нашего разговора я вынесла впечатление такое», — написала она ему в ноябре, — «что только и думаю, как бы мне Вас увлечь в эту работу. Вы очень

неуверены в удаче, а между тем я уже успела полюбить нашу Гюльнару..., и мне так хочется слышать [ее], что я готова стать навязчивой».¹⁴

С наступлением осени в журналистской карьере Парнок произошли отрадные перемены. В конце октября Гуревич предложила ей постоянную штатную должность в «Русской мысли», и она вначале согласилась принять это предложение чтобы попробовать, не будет ли эта работа мешать ей выполнять свои обязательства перед «Северными записками», где она тоже помещала рецензии. Но когда она рассказала Софье Исааковне Чацкиной по телефону о своем решении, та расстроилась. Она объяснила, что они с Сакером собирались предложить Парнок такую же должность, но не сделали этого, не желая отвлекать ее от творчества. Парнок понимала, что не может принять оба предложения, исходящие от конкурирующих между собой журналов, и решила взять штатное место в «Северных записках», потому что, как она объясняла в письме к Гуревич, «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 чужой, я нисколько не «обижаю» Вас, отказывая же «Северным запискам», — выходит так, что я «обижаю» Софию Исааковну и Якова Львовича. Эти, выплывшие вчера, соображения вынудили меня на категорическое решение».¹⁵

Осенью 1913 года датируются всего лишь четыре стихотворения Парнок. Три из них появились в декабрьском номере «Северных записок», наряду с рецензией на сборник коротких рассказов. Всю свою творческую энергию она направила на написание либретто и повести. Чацкина извещала Гуревич, которая в начале зимы была больна, о том, как продвигается работа Парнок над повестью. Когда Гуревич уже выздоравливала, Парнок сама написала ей: «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. Если Вам нетрудно, напишите мне хотя бы несколько слов о себе, моя дорогая. В высшей нежности целую Ваши милые прекрасные руки. Ваша С. Парнок».¹⁶ Это последнее дошедшее до нас письмо Парнок к Гуревич, до 1920-ых годов. Если они и переписывались в последующие годы, вся эта переписка утрачена, и, к сожалению, рукопись «первой большой работы» Парнок постигла та же участь.

Этот отрезок жизни Парнок, который можно назвать «периодом Гуревич», охватывал все основные события молодости поэта: замужество, развод, последующий «хаос», смерть отца, житейский и творческий кризис и, наконец, стабилизация в жизни и журналистской работе. В метаниях и поисках этих лет Гуревич была путеводным светом, к которому стремилась и в котором так нуждалась Парнок.

Ранней весной 1914 года Парнок и Альбрехт уехали в длительное путешествие по Европе, на пять Месяцев. Остановку они сделали в итальянской Швейцарии, в Асконе, у озера Локарно. Отсюда Парнок послала Штейнбергу открытку, извиняясь за долгое молчание и извещая его, что различные обстоятельства мешали ее работе над либретто, но теперь она вновь за нее примется.¹⁷

В это же время Парнок работала и над большой критической статьей о романе Андрея Белого «Петербургу которая появилась в июньском выпуске «Северных записок». Новаторское произведение Белого, которое теперь относят к шедеврам европейского модернизма, как и можно было ожидать, вообще не понравилось Парнок. В ее глазах этот роман был яркой иллюстрацией тяжкого заблуждения тех писателей, которые пытались возродить русскую прозу только техническим блеском и формалистским экспериментаторством. Она обвиняла Белого в том, что он не соответствует поставленной им самим эпической теме (революции 1905 года), свысока относится к своим персонажам

и выставляет их на посмешище в угоду читателю. По ее мнению, у автора нет уважения к святости истинных чувств, и он злоупотребляет иронией для достижения вредоносных результатов. Вывод она делает в виде самодостаточной метафоры: «Ирония никогда не была матерью большого художественного произведения: в малом чреве не вынашивается большое дитя; — вот и случилось то, что должно было случиться: большое дитя явилось в свет недоношенным, и «Петербург) Андрея Белого производит то неприятное, неестественное впечатление, которое производил бы великан-недоносок».¹⁸ В конце весны Парнок и Альбрехт поехали в Италию, посетив Милан, Рим и Венецию. В Форте деи Марми вблизи Венеции Парнок написала одно из самых замечательных стихотворений этого периода, в котором противопоставила впечатления, полученные ею от двух самых знаменитых итальянских построек — Миланского собора и «благостного Сан-Марко». В самом начале стихотворения лирическое я говорит, что она не любит

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

Ей «византийский купол плавный колючей готики родней». То, что женское лирическое я явно предпочитает более «женский», плавный (плавный / и плавность повторяется 5 раз в стихотворении) византийский архитектурный стиль символически «мужской» (фаллической) готике, трудно не считать подспудно выраженным поэтическим намеком на эмоциональные и эротические предилекции самой Парнок. В конце стихотворения лирическое я ощущает силу красоты Сан-Марко со своеобразным экстатическим напряжением: она готова «инокиней- перед Богом пасть». Это напоминает экстаз св. Терезы в знаменитой скульптуре Бернини. «Плавной силой» пяти куполов поднята ее душа, «как кубок полный, до края Богом налита».

Из Италии Парнок и Альбрехт направляются на север, едут через Германию до Гамбурга, откуда отплывают пароходом в Англию, на остров Уайт. Здесь они останавливаются в Шенклине, самом известном на острове курорте, в Напиер-Хауз, расположенном в двадцати ярдах от моря.¹⁹ 1 июля Парнок посылает открытку поэту Константину Липскерову, который был другом ее и Ираиды Альбрехт. В этой открытке она замечает: «Все это время было не до стихов».²⁰

«Головокружительная» весть о начале войны в Европе настигла Парнок и Альбрехт в Лондоне, и они сразу заторопились домой. Как только Парнок возвратилась в Москву, она попыталась связаться с братом и сестрой. В надежде что-нибудь узнать о них она пишет Гнесину в Ростов: «Если Вы знаете что-либо о моем брате Вале, будьте добры, поделитесь со мною [...] Только на этих днях мне удалось узнать, что Лиза в Берлине, и я послала ей туда денег. Думаю, что Валя тоже без копейки, и меня мучит невозможность прийти к нему немедленно на помощь».²¹

Как выяснилось, Валентин Парнах уехал из России в июле, чтобы совершить поездку в Палестину. По окончании университета, в котором он учился с 1909 года, он оставался в Петербурге, занимаясь поэзией и эстетическими исследованиями русского авангарда. Парнах бывал почти на всех занятиях студии Мейерхольда в 1913—1914 годах и в первой половине 1915 года. В отличие от старшей сестры, он был авангардистом, поклонником модернизма и страстно увлекся сионизмом. Он с яростью обрушивался на Россию и на антисемитизм царского правительства. Никакого смысла не видел он и в

ассимилированной русско-еврейской интеллигенции: «Итоги моей жизни в Петербурге: отвращение к русской университетской учебе, убеждение в ничтожестве царского профессора, в лживости легенды о революционном студенчестве, разочарование в русской культуре».²² Таким образом, путешествие в Палестину объяснялось желанием вновь обрести этнические корни и убежать от своей ненависти к России. Весть о начале войны застала его в Бейруте.

К тому времени, когда Парнок узнала о местонахождении брата, он был уже в Яффе. Она позвонила по телефону в свой банк в Таганроге, но выяснила только, что «в данное время» невозможно туда переслать деньги. Тем временем она получила известие о том, что ее сестра Лиза вернулась в Дрезден, военный начальник которого оказался другом ее жениха (молодого человека из Таганрога по фамилии Тараховский).

«О Вале, кроме того, что Вы мне сообщили», — писала Парнок Гнесину 19 сентября, — «я знаю только одно: его приятель Тараховский по Валиной просьбе послал ему денег, но деньги эти вернулись обратно. Я Вале написала, но не надеюсь получить ответа. Лизе я тоже писала 2 раза; один раз через знакомых в Швеции, другой через знакомых в Италии. Но ответа не получала».²³

По возвращении в Россию Парнок переехала на новую квартиру на Мясницкой улице. За исключением беспокойства о судьбе брата и сестры, ее жизнь в начале осени была тихой и не богатой событиями. Оказалось, что это, по пословице, «затишье перед бурей».

Одной из ближайших московских подруг Парнок была Аделаида Герцык, мемуаристка, переводчица, литературный критик и поэт, чья единственная книга стихов, «Стихотворения», вышла в 1910 году. У Аделаиды была младшая сестра Евгения (родилась в 1878 году), которая в 1900 году поступила на Высшие женские курсы при Московском университете. Евгения находилась в родственной почти, «сестринской» близости с некоторыми из знаменитых современников, таких как философы Лев Шестов и Николай Бердяев, поэт-символист Вячеслав Иванов, с которым она особенно сблизилась в 1906-1909 годах. Эти знаменитые «братья» и духовные супруги составляют центр внимания в ее мемуарах, наряду с ее старшей сестрой, которая была их «отцовской гордостью» и эмоциональным центром, по-видимому, жизни Евгении.²⁴

Аделаида Герцык в детстве была замкнутой, не склонной к проявлению чувств; она была далека от окружающей жизни и пребывала в каком-то фантастическом мире, исключавшем взрослых, «больших». «Я не помню, когда собственно я разочаровалась в больших», — пишет она в автобиографическом очерке, — «но, вероятно, было время, когда я еще с надеждой и доверием смотрела на них. Постепенно во мне вкоренилось убеждение, что от них не только нельзя ждать ничего нового и важного, но, напротив, нужно защищать все ценное, любимое, — скрывать, спасать его от их прикосновения».²⁵ Первая детская любовь Аделаиды — это ее подруга Груня, дочь прислуги, о которой она сочинила целую историю, согласно которой Груня была грузинская княжна, похищенная и брошенная с раннего детства. У Аделаиды в молодости была страстная любовная история с юношей, который трагически погиб, умерев буквально на ее глазах в больнице. В результате этого потрясения она частично оглохла.

В возрасте тридцати четырех лет она вышла замуж за Дмитрия Жуковского, происходящего из известной семьи военных, и следующей весной родила первого из своих двух сыновей. Жуковские поселились в Москве в Кречетниковском переулке и начали строить дом в Судаче. Как и сестра, Аделаида очень любила этот крымский город на Черном море, около Феодосии.

В предвоенный период московский дом Аделаиды Герцык стал местом, где собирались молодые поэтессы. Ее сестра вспоминала о двух ее «домашних» ипостасях — с одной стороны, она следила за обучением и воспитанием сыновей, с другой — «с рассеянно ласковой улыбкой выслушивала излияния прильнувшей к ней девочки-поэта. Их было несколько в те годы вокруг Аделаиды. Еще с 1911 года идущее знакомство и близость с Мариной Цветаевой: теперь и вторая сестра Ася — философ и сказочница — появилась у нас. [...] Майя Кювилье у нас стала частой гостьей. Хрупкая детская фигурка, прямые, падающие на глаза волосы, а в глазах — нерусская зрелость женщины. [...] У нее были какие-то основания думать, что отец ее мичманом погиб в Цусиме, но мать — с юности гувернантка в разных русских семьях — почему-то не соглашалась назвать ей его имя».²⁶ Пожалуй, Парнок тоже была частой гостьей у Герцык-Жуковских.

С начала 1915 года Евгения Герцык жила в семье сестры. «Военные годы в Москве, в Кречетниковском переулке», — вспоминает она, — «были счастливым оазисом в жизни сестер. [...] Для нас обеих затянувшаяся болезнь молодости кончилась. [...] Так неудержимо... хотелось просто быть, зреть, отдаться творчеству, нежной дружбе».²⁷

В годы войны Аделаида Герцык с увлечением занималась творчеством немецкой писательницы-романтика Беттины Brentano фон Арним. Особый интерес для нее представляла «Переписка» фон Арним с романтическим другом, поэтом Каролиной фон Гендероде; эту «Переписку», наряду с другими произведениями фон Арним, она перевела на русский язык.²⁸ Для Герцык и женщин-поэтов из ее окружения Беттина фон Арним стала предметом поклонения, символом женственности, гением — «амазонкой». Особенно пленительным в глазах Герцык был эротизм женской дружбы между фон Арним и Гендероде.

Кроме общего интереса к женскому творчеству, сестер объединяли в эти годы «духовные искания», поиски не просто веры, но той веры, которая бы отвечала их устремлениям. Военные годы подвели итог «духовному томлению» Аделаиды, и она перешла в православие, «но сделала это тихохонько, тайком даже от [сестры] и не ища замечательного духовника — просто сбросила тяготившую неправду лютеранства и стала, наконец, совсем дома в этих полюбившихся ей церковках московских».²⁹

Поскольку такое же тихое и спокойное обращение Парнок к православию произошло в то же время, можно полагать, что именно сестры Герцык оказывали ей в этом поддержку и одобрение.

Аделаида Герцык сыграла важную роль и в личной жизни Парнок в эти годы. В середине Октября, в гостях у Герцык, Парнок познакомилась с Мариной Цветаевой, юной романтической подругой и названной «дочерью» Аделаиды Герцык. О подробностях этой встречи, имевшей столь важные последствия, мы узнаем из поэтических воспоминаний Цветаевой: в январе следующего года она написала десятое стихотворение цикла «Подруга», обращенный к Парнок.³⁰

В этом стихотворении Цветаева пишет о Парнок, начиная с того момента, когда она вошла в гостиную «в вязаной черной куртке с крылатым воротником». Огонь потрескивал за каминной решеткой, в воздухе пахло чаем и духами White Rose [«Белая роза»]. Почти сразу кто-то подошел к Парнок и сказал, что здесь молодая поэтесса, с которой ей надо познакомиться. Она встала, чуть наклоня голову, в характерной позе, «кусая пальчик». Когда она встала, то заметила, может быть, впервые, молодую женщину с короткими, вьющимися светлыми волосами, которая поднялась «беспричинным движением», чтобы приветствовать ее.

Их окружили гости, «и кто-то [сказал] в шутливом тоне: «Знакомьтесь же, господа!» Парнок вложила свою руку в руку Цветаевой «движеньем длинным», и «нежно» в ладони Цветаевой «помедлил осколок льда». Цветаева «полулежала в кресле, вертя на руке кольцо», а когда Парнок «вынула папиросу», инстинктивно войдя в роль рыцаря, «поднесла [ей] спичку».

Позже, в ходе вечера, Цветаева вспоминала, «над синей вазой — как звякнули [их] рюмки». Когда они выпили, и взгляды их скрестились на мгновение, она подумала: «О будьте моим Орестом!» Судя по дальнейшим строкам того же стихотворения, она выхватила цветок и отдала его собеседнице.

В течение всего вечера она пронзительно ощущала присутствие своего «Ореста». В какой-то момент, услышав рядом мягкий, глубокий, хриловатый смех Парнок, она спрашивает себя, не смеется ли женщина, к которой она уже чувствует любовь, над ее шуткой. Она оглянулась и увидела, как Парнок вынула «из замшевой серой сумки» «длинным жестом и выронил[а] платок».

Когда Цветаева встретила и полюбила Парнок, ей было двадцать три года, она была замужем за студентом Сергеем Эфроном, и Ариадне, ее дочери, исполнилось два года. Парнок была ее первой женщиной-возлюбленной, но не первым в ее жизни страстным увлечением женщиной. Она чувствовала в себе бисексуальные наклонности: с детства ее влекло к женщинам.³¹

Сочетание женственности, мальчишеской ребячливости и неприступности, которое она ощутила в 29-летней Парнок, неудержимо ее привлекало, не говоря уже о таинственном и романтическом ореоле греховности, окружавшем репутацию этой женщины:

И лоб Ваш властолюбивый
Под тяжестью рыжей каски,
Не женщина и не мальчик,
Но что-то сильнее меня!

(Подруга, № 10).³²

В желании, чтобы Парнок стала ее «Орестом», скорее всего, выразилось стремление Цветаевой к гомозротической дружбе, подобно той, которая связывала Ореста и Пилада.³³ Эмоциональное созревание Цветаевой сопровождалось острой нехваткой материнской любви (ее мать, которая умерла, когда Цветаевой было четырнадцать лет, хотела сына, и, видимо, ее отношения к дочери отличались холодностью, деспотичностью и неуравновешенностью). В то же время в интимных отношениях она хотела обладать материнской властью, и этим объясняется то обстоятельство, что предпочтение она отдавала инфантильным, слабым, «женственным» и часто не вполне здоровым мужчинам.

Несмотря на то, что к моменту встречи с Парнок Цветаева сама уже была матерью, она культивировала в себе самоощущение ребенка. Очевидно, она никогда не испытывала ни настоящей страсти, ни способности достичь удовлетворения в интимной жизни. И на их отношениях с Парнок прискорбно отразился тот факт, что Цветаева была чрезвычайно замкнута в своем коконе, как бы охраняющем ее инфантильную чистоту, и просто не могла откликнуться на зрелую эротичность Парнок, возбуждавшую и удовлетворявшую ее.

Многие исследователи творчества Цветаевой трактуют историю ее взаимоотношений с Парнок, следуя стереотипной точке зрения, подспудно враждебной такого рода любви. Они представляют Парнок «настоящей лесбиянкой», активным, мужеподобным, зловещим соблазнителем, а Цветаеву — «нормальной» женщиной, пассивной, сексуально не заинтересованной жертвой соблазна. Этой точке зрения в значительной степени соответствует взгляд самой Цветаевой на такого рода любовные отношения. В нескольких стихотворениях цикла «Подруга» она рисует Парнок как «юную трагическую леди», с «темным роком», над которой «как грозовая туча — грех!» В самом деле, декадентская аура бодлеровской *femme damnée* [Окаянной женщины (франц.)] волновала Цветаеву и приносила восхитительное чувство рискованности в ее любовь к Парнок, как будто она шла на опасное приключение, срывая свой собственный, личный *fleur du mal* [Цветок зла (франц.)]. В сборник Бодлера «Цветы зла» включено стихотворение «Окаянные [проклятые] женщины». Придавая декадентский литературный облик своей подруге, которая как раз декадентских вкусов не разделяла, Цветаева утверждает свою чистоту, по крайней мере в стихах. Но в том же самом стихотворении, где она называет Парнок «трагической леди», она обнаруживает свидетельство собственной искушенности, в соответствии со своими стереотипами, восхищаясь «иронической прелестью, что Вы — не он» («Подруга», №1).

Еще более интересно, что стихотворения цикла «Подруга» свидетельствуют: Цветаева воспринимала именно себя как олицетворение активного, мужского (мальчишеского) начала в отношениях с Парнок. Цветаева настойчиво изображает себя мальчиком, пажом, обходительным и лстивым возлюбленным могущественного создания, которое «не женщина и не мальчик»; она видит себя рыцарем, который стремится совершить героические, романтические и безрассудные подвиги, чтобы добиться благосклонности своей таинственной дамы. Лирический автопортрет Цветаевой имел обоснования в реальной жизни. Она добивалась Парнок и преуспела в своем ухаживании за ней, оставив далеко позади Ираиду Альбрехт.

Кроме того, стихотворения Цветаевой, посвященные Парнок, позволяют проследить нарастание у нее двойственных ощущений по мере того, как она поддавалась своей страсти, которая угрожала ей и тому ее облику чистого «спартанского ребенка», который она тщательно оберегала. Она почувствовала, что теряет контроль над их отношениями, и преисполнилась ненависти и злобы. С этого момента враждебные (и страстные) чувства движут ею больше, чем любовь.

Чувства Парнок к Цветаевой формировались и проявляли себя более неспешно, и они труднее поддаются интерпретации. Она сразу же распознала талантливость Цветаевой, безоговорочно полюбила ее дар, заботливо воспитывала и лелеяла его, никогда не переставая его ценить. Не исключено, что к этому великодушному и благородному отношению примешивалось чувство невольной зависти к поэтическому дару юной подруги, но Парнок умело управляла своими эмоциями и мудро воздерживалась от прямого литературного состязания с Цветаевой. Она отказалась от отвратительной роли Сальери и стремилась быть «Сальери, который любит своего Моцарта»³⁴, уступив Цветаевой право оставить для русской поэзии описание их любви в стихотворениях цикла «Подруга».

Цветаева была вторым (и, вероятно, последним) поэтом, с которым Парнок находилась в интимной близости, — и единственным поэтом, которого она ценила всегда. В браке с Волькенштейном, как она сама признавала, «роль «музы» [она] сыграла отвратительно, со скукой, без всякого вдохновения и пользы, словом, провалилась в этой роли. [...] [Она] сама ищ[ет] «музы».³⁵

Для Цветаевой Парнок сыграла роль музы, и сделала это великолепно: она вдохновила свою Беттину Арним (так назвала она Цветаеву в одном стихотворении) на новые творческие достижения, на несколько лучших стихотворений раннего периода. Одновременно она и сама постепенно стала писать больше, особенно в 1915 году.

Однако, избегая «поединка своеволий» с Цветаевой в литературной сфере, Парнок бросила ей вызов в области личных отношений, вызов, если не провокацию, и вышла из этого поединка гордой и властной победительницей.

Итак, женщины вызвали друг друга на борьбу, заставляя — каждая свою подругу — превозмочь привычное представление о себе; они вынудили друг друга пойти на риск. Конечно, это не создавало условий для спокойных, уравновешенных отношений, а возможно даже усиливало подсознательную враждебность и взаимные претензии, которые трудно разрешить. И это было подобно природной катастрофе, когда послешокковое состояние длится намного дольше, чем само землетрясение. Цветаева чувствовала эти последствия и освобождалась от них со страшным усилием, превосходящим ее прежнюю любовь, а Парнок осознала, какие творческие семена зародила в нее любовь Цветаевой, только в последний год жизни, и только частично.

Через день или два после первой встречи у Герцык-Жуковских Цветаева делает первое поэтическое признание в любви к Парнок в несколько капризном и задорном духе, как если бы вначале она не хотела осознать, что влюблена:

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

Она смело и открыто признается в любви в начале четвертой строфы, а в остальной части стихотворения перечисляет, за что она любит, заключая самым шокирующим и, возможно, самым важным признанием:

За эту дрожь, за то, что неужели
Мне снится сон?
За эту ироническую прелесть,
Что Вы — не он.

Через неделю Цветаева откликнулась стихотворением на свое первое любовное свидание с женщиной, которое она «вызывала» в памяти на другой день как «вчерашний сон» и которое было у нее дома, в присутствии ее сибирского кота. Необычность и новизна ощущений тревожит ее, она не знает, как их назвать, сомневается, можно ли то, во что она вовлечена, назвать любовью. Ей было непонятно распределение ролей, все, как она пишет, было «дьявольски наоборот». В ее представлении, произошел «поединок своеволий», но она не знала, кто победил:

И все-таки — что ж это было?
Чего так хочется и жаль?

Так и не знаю: победила ль?
Побеждена ль?

(«Подруга», №2).

На следующий день ее чувства стали спокойнее. «Взгляд — отрезвленный, грудь свободней, опять умиротворена». И она заключает в конце третьего стихотворения из цикла «Подруга»:

Забвенья милое искусство
Душой усвоено уже.
Какое-то большое чувство
Сегодня таяло в душе.

В самом начале их отношений поведение Парнок представлялось Цветаевой холодным и отчужденным. Когда Цветаева однажды пригласила ее к себе поздно вечером, Парнок отказалась, сославшись на свою лень и на то, что слишком холодно, чтобы выезжать. Цветаева игриво отомстила за этот отказ в четвертом стихотворении «Подруги»:

Вы это сделали без зла,
Невинно и непоправимо. —
Я Вашей юностью была,
Которая проходит мимо.

На следующий вечер, «часу в восьмом», Цветаева (вернее, ее лирическое я) видит Парнок, которая вместе с «другой» (возможно, Альбрехт) едет на санях, сидя «взор к взору и шубка к шубке». Она осознавала, что эта другая женщина — «желанная и дорогая, — сильнее, чем я — желанная», но воспринимала все происходящее будто в сказочном сне, внутри которого она жила, как «маленький Кай», замерзший в плену у своей «Снежной Королевы».

Учитывая бурное начало этой любовной истории, кажется странным, что на протяжении всего ноября она не оставила никаких следов в биографии или поэзии обеих женщин. Возможно, что Цветаева, которая все-таки остается единственным источником сведений о начальном периоде этого романа, просто преувеличила интенсивность чувств своих и Парнок. Возможно, обе женщины были отвлечены семейными заботами: Цветаева была занята мужем, страдающим туберкулезом (в конце года он закончил лечение в санатории), Парнок — братом, вернувшимся в ноябре из Палестины в Петербург.

Парнах освободился от иллюзий по поводу Палестины, где, как позже писал, он «страдал от справедливой ненависти местных евреев к их мачехе — России». Тот факт, что он не смог влиться в еврейскую общину Палестины, только усилил его антипатию к ассимилированным евреям Петербурга: «В Петербурге я возмущался равнодушием многих евреев-интеллигентов к судьбе своих соплеменников, загубленных царской армией и новой инквизицией. Особенно гнусны были мне верноподданнические стремления этих столичных привилегированных людей».³⁶

Хотя Парнок была пацифисткой и не одобряла войны, она определенно разделяла патриотические настроения петербургской еврейской интеллигенции, которую так презирал ее брат. Кроме того, ко времени его возвращения русское православие стало ей еще ближе. Казалось, что между братом и сестрой, во многих отношениях похожих, назревает конфликт на политической и религиозной почве.

Стихотворение Цветаевой, написанное 5 декабря, после шестинедельного молчания, и обращенное к Парнок, свидетельствует о том, что страсти накаляются. Стихотворение пронизано цветаевской мальчишеской развязностью, особенно в последней строфе, где она, решаясь на состязание во имя своей подруги с «блещущими зрачками», то есть стремится отбить ее от «ревнивых спутников» (других подруг), подразумевается, не столь чистокровных:

Как из-под тяжелой гривы
Блещут яркие зрачки!
Спутники твои ревнивы?
Кони кровные легки.

Как Цветаева выразилась в более позднем стихотворении, она поняла свою подругу, поняла, что ее «сердце берется — приступом!» (№9), и это внесло изменения в развитие их отношений. В середине декабря Парнок поссорилась с Альбрехт, покинула квартиру на Мясницкой, взяв с собой свою любимицу обезьянку, и сняла комнату у Арбата. Вскоре Цветаева уехала вместе с Парнок на несколько дней, не сказав никому из своих близких друзей, куда она уезжает. Они были обеспокоены, особенно Елена Волошина (Пра), мать поэта Волошина.

Волошина уже несколько лет была знакома с Цветаевой и относилась к ней с материнским участием и ревливой заботливостью. Как пишет Евгения Герцык, Пра «говорила басом и одевалась как мужчина».³⁷ Она жила в Москве, недалеко от Герцык, и возглавляла коммуну «свободного духа», где жили художники и писатели. Как и большинство друзей Цветаевой, Пра с неприязнью относилась к Парнок и, возможно, видела в ней соперницу.

Она считала, или ей хотелось считать, что Цветаева — беспомощная жертва злых чар. В конце декабря она писала своему другу, скульптору Юлии Оболенской:

«Вот относительно Марины страшно: там дело пошло совсем всерьез. Она куда-то с Соней уезжала на несколько дней, держала это в большом секрете. [...] Это все меня и Лилию [Эфрон] очень смущает и тревожит, но мы не в силах разрушить эти чары».³⁸

Цветаева и Парнок уезжали в старинный русский город Ростов Великий. По возвращении в Москву Цветаева с восторгом описала один фантастический день, который они провели там.³⁹ Они начали день тем, что бродили в своих шубках, усыпанных сверкающими снежными хлопьями, по рождественскому рынку, где «искали ленты ярче всех». Цветаева «объелась розовыми и несладкими вафлями» и «умилялась всеми рыжими лошадами в честь» своей подруги. «Рыжие продавцы в поддевах, божась, сбывали [им] тряпье: на чудных московских барышень дивилось глупое бабье».

Когда эта великолепная толпа рассеялась, они увидели старинную церковь и вошли в нее. Внимание Парнок просто было приковано к иконе Богородицы в богато украшенном окладе. «Сказав, О, я ее хочу!» — она оставила руку Марины и подошла к иконе. Цветаева

наблюдала, как «светская с кольцом опаловым» рука возлюбленной, рука, которая была «вся [ее] напасть», с бережностью вставила «в подсвечник желтую свечу». Со свойственным ей безрассудным порывом она обещала Парнок икону «сегодня ночью же украсть!»

На закате, «блаженные, как имянинницы», подруги «грянули» в монастырскую гостиницу, «как полк солдат». День они завершили в своей комнате игрой и гаданием на картах. И когда Цветаевой трижды выпадал червонный король, подруга «была в ярости».

Уже дома, в Москве, Цветаева вспоминала в своих стихах, как кончился этот сказочный день:

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..

Роман достиг наивысшей точки в первой половине следующего года. Любовь к Цветаевой в конце концов вдохновила Парнок, чья муза молчала уже почти год, на написание новых стихов, и впервые со времен отрочества она начала проставлять даты на своих стихотворениях. Это свидетельствует о творческом возрождении, об обращении к исторической определенности и к фактам автобиографического характера, которые всегда были плодотворным источником вдохновения для ее лучших стихотворений.

В 1915 — 1916 годах Парнок продолжала находиться как бы на перепутье, выбирая между собственными, свойственными только ей источниками жизни и ощущений и — чуждыми, книжными, но с точки зрения вкуса безупречными эстетическими нормами, которые сужали ее возможности, не давая им выразиться. Цветаева тоже чувствовала себя скованной теми же эстетическими нормами и негласной цензурой русской культурной традиции, не допускавшей изображения реальной жизни и, в частности, враждебно настроенной против лесбийской тематики в серьезной поэзии. Ее стихотворения, посвященные этим взаимоотношениям, были в значительной степени более откровенными, чем стихи Парнок, потому что она писала их не для издания, тогда как Парнок всегда имела в виду публикацию.⁴⁰

Возможно, что именно в компенсацию за вынужденную покорность пуританским литературным нормам Парнок и Цветаева получали удовольствие, выставляя напоказ свою любовь в литературной среде. Один современник вспоминал:

«Два раза я был приглашен [к Римским-Корсаковым] 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».⁴¹

Гордясь подругой-поэтом, Парнок знакомит ее со своими друзьями, в том числе с Чацкиной и Сакером. С января 1915 года стихи Цветаевой публикуются главным образом в журнале «Северные записки». Поскольку она не хочет получать деньги за свои стихотворения, Чайкина и Сакер расплачиваются с ней подарками и своим гостеприимством.

Зимой 1915 года сестра Парнок, Лиза, приехала к ней в Москву. Они снимали две комнаты в доходном доме в Хлебном переулке, за углом от дома, где жила Цветаева. Цветаева часто навещала их. Она и Парнок, иногда вместе с другими женщинами-поэтами, читали друг другу свои стихи, гадали. По мнению сестры Парнок, высказанному в неопубликованных «Воспоминаниях», когда она уже была пожилой женщиной, Цветаева не уделяла большого внимания мужу и дочери.⁴²

Иногда она брала с собой двухлетнюю дочь, как вспоминала Ариадна Эфрон спустя годы:

«У мамы есть знакомая, Соня Парнок, — она тоже пишет стихи, и мы с мамой иногда ходим к ней в гости. Мама читает стихи Соне, Соня читает стихи маме, а я сижу на стуле и жду, когда мне покажут обезьянку. Потому что у Сони есть настоящая живая обезьянка, которая сидит в другой комнате на цепочке».⁴³

В январском выпуске «Северных записок» публикуются три стихотворения Парнок, но ни одно из них не касается темы ее новой любви. Самое значительное из них — стихотворение «Словно дни мои первоначальные / Воскресила ты, весна». Это обобщенный поэтический взгляд на жизненный путь поэта, и лирическое я обращается к теме своей расточительности, но, несмотря на нее, верит: стихи ее расскажут Богу, «что Единым Им дыша, / Никуда от этой тихой пажити / Не ушла моя душа» (№2). В этом стихотворении поэт как будто проецирует трагически незавершенные взаимоотношения с отцом на свое отношение к Богу.

Что касается Цветаевой, то и в творчестве она полностью была погружена в свое чувство к Парнок и только в январе посвятила ей три восторженных стихотворения. В восьмом стихотворении из цикла «Подруга» она всем в ней восхищается, сосредоточив внимание на своеобразных чертах внешности. Это шея «как молодой побег», «извилины неярких губ капризна и слаба», «ослепительный уступ Бетховенского лба» и, особенно, ее рука:

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

Рука, достойная смычка,
Ушедшая в шелка,
Неповторимая рука,
Прекрасная рука

(Подруга, №8).

Четыре дня спустя Цветаева написала девятое стихотворение из цикла «Подруга», в котором сильнее всего выражается ее страстная любовь и влечение к Парнок

Сердце сразу сказала: «Милая!»
Все тебе наугад простила я,
Ничего не зная, — даже имени!
О, люби меня, о, люби меня!

К этому зимнему периоду восторженной любви относится, пожалуй, невозможное, зато психологически понятное желание Цветаевой иметь ребенка от Парнок. Она оправдывала такое дикое желание тем, что в нем было выражено «нормальное» материнское чувство, но нетрудно видеть в таких самооправданиях подспудное ощущение виновности, вызванное чистым, ни к чему не обязывающим удовольствием, которое она получала от своей «ненормальной» любви к Парнок.

Почти двадцать лет спустя, когда Цветаева уже жила в эмиграции в пригородах Парижа, она написала по-французски свой автобиографический трактат о лесбийской любви, «Письмо к Амазонке». Это сложное и своеобразное произведение имеет двух адресаток; оно представляет собой особого рода цветаевскую месть двум женщинам за то, что они, как ей казалось, несправедливо «отвергли» ее, т. е. отказали ей в том, чего она хотела от них. Первая, «внешняя» адресатка, на которую указывает Амазонка заглавия, — это Натали Клиффорд Барни, американско-французская писательница, которая, как впервые было (см. Приложение) обнаружено автором этих строк в статье о «Письме к амазонке» (1995), потеряла рукопись французского перевода «Молодца», данного ей Цветаевой в надежде, что Барни опубликует его. А вторая, «внутренняя» адресатка «Письма к Амазонке», — это Парнок, цветаевская амазонка, то есть возлюбленная «временных лет», вести о смерти которой (в 1933 г.), по-видимому, вызывали у Цветаевой горькие воспоминания, связанные с тем, что, как Цветаевой казалось, Парнок «отвергла» ее, отказала ей в любви.⁴⁴

Обыгрывая и усугубляя бодлеровскую традицию «*femmes damnees*», в «Письме к Амазонке» Цветаева утверждает, что вполне естественные и даже нормальные лесбийские союзы все-таки содержат в себе неизбежный и непреодолимый, «трагический» — романтический максимализм так характерен для Цветаевой! — недостаток, предающий их проклятию: невозможно партнершам в таких союзах иметь ребенка друг от друга. Поэтому нормальные материнские желания «младшей» партнерши типичной — Цветаева считает свои отношения с Парнок стандартом типичности! — лесбийской пары не могут быть удовлетворены, что ставит под угрозу их любовь.

Хотя у Цветаевой были увлечения и романы с женщинами и до и после Парнок, история «типичной» лесбийской пары в «Письме к Амазонке» так полна автореминисценциями из стихов «Подруги» и так напоминает ход событий в реальном романе с Парнок, что можно сказать с большой степенью вероятности: эта история и вся теория лесбийской любви, которую Цветаева хочет обосновать, основана на опыте автора с одной партнершей — Парнок. Поэтому трудно не предполагать, что разговоры между партнершами о ребенке, которого жаждет «младшая» (*la jeune fille*) от своей возлюбленной «старшей» (*l'aînée*) в «Письме к Амазонке», были и в самом деле зимой 1915 г. между Цветаевой и Парнок:

«Вначале это нечто вроде шутки.

— Какой прелестный ребенок!

— Ты хотела бы такого же?

— Да. Нет. От тебя — да.

Но... это так, в шутку.

В другой раз — вздох.

— Как бы я хотела...

— Чего же?

— Ничего.

— Нет, нет, я знаю...

— Ну раз ты знаешь. Но только — от тебя...

Молчание.

— Ты все об этом думаешь?

— Раз уж ты сказала.

— Но это ты сказала...»⁴⁵

Еще более важной, чем реальность таких разговоров, представляется неоспоримая жестокость фантазии Цветаевой по отношению к ее возлюбленной ввиду «отчаяния» Парнок, что она (по медицинским причинам) не может иметь детей. Цветаева косвенно осознает душевную рану Парнок, когда она описывает страх «старшей» перед потерей любви «младшей» и ее ревность ко всем мужчинам, с которыми может встречаться младшая.⁴⁶

Даже в начале весны 1915 г. Парнок очевидно уже начинала «обвинять» Цветаеву в скрытом желании уйти от нее, и в том, что она неизбежно так и сделает из-за того, что Парнок не сможет дать ей то, что она больше всего хотела. Как можно было бы ожидать, ревность Парнок была обращена к мужу Цветаевой, а само существование такой ревности обнаружило слабое место в «черном панцире» подруги. Раз Цветаева поняла, что ее «язвительная и жгучая леди» уязвима, разыгралась ее «воля к власти». Невозможное желание Цветаевой скоро стало навязчивой идеей.

С одной стороны, женственное начало Цветаевой желало ребенка от Парнок, с другой, — ее «мужская» роль объяснялась другой причиной: Цветаева, как Пигмалион в мифе, захотела открыть миру еще скрытого гения в своей Галатее (Парнок). Творческая воля Цветаевой, жаждущая созидания подруги, как произведения искусства, и столь напоминающая устремление Вирджинии Вульф к выдумке ее подруги, Виты Саквил-Уэст, в романе «Орландо», не могла не столкнуться с не менее сильной волей Парнок, жаждущей самосозидания.⁴⁷ Несмотря на свои еще скромные успехи в поэзии, Парнок не хотела уступать своей молодой возлюбленной роль Пигмалиона. Она ведь никогда не допускала, чтобы кто-нибудь посмел думать, что он «открыл» ее. Последняя строфа девятого стихотворения цикла «Подруга», в которой Цветаева утверждает себя как первооткрывателя «незнакомки» (Парнок) для русской поэзии, вызывала у самой Парнок, пожалуй, амбивалентные чувства:

Все усмешки стихом парируя,
Открываю тебе и миру я
Все, что нам в тебе уготовано,
Незнакомка с челом Бетховена.⁴⁸

К концу января друзья и родные Цветаевой уже потеряли надежду спасти ее от этой страсти. «У Марины [роман] усиленно развивается», написала Волошина Оболенской, «и с такой неудержимой силой, которую ничем остановить уже нельзя. Ей придется перегореть в нем, и Аллах ведает, чем это завершится».⁴⁹

Цветаева, казалось бы, подтверждает это мнение своим поэтическим воспоминанием о первой встрече с Парнок (№10, «Подруга»). В остальных пяти стихотворениях цикла, однако, ощущается враждебность к Парнок из-за ее «треклятой страсти». Эти стихи наводят на мысль, что весной Цветаева уже начала выздоравливать от своих «ожогов» и поэтому чувствует боль.⁵⁰

Для Цветаевой, которая, как правило, недоверчиво относилась к плотской любви и недооценивала ее, лучшей и неувядаемо прекрасной гранью их отношений был материнско-дочерний эрос. Некоторые другие подруги Парнок, и до и после Цветаевой, тоже стимулировали ее материнские эмоции, но Цветаева, в отличие от других дочерей-возлюбленных, очевидно вызвала у Парнок глубокие и полузабытые чувства о потере собственной матери. Возможно, Парнок с Цветаевой душевно сблизило и связало друг с другом именно это чувство собственного сиротства, вернее, отсутствия материнской любви. Ведь Цветаева тоже потеряла мать очень рано.

В стихотворении «Письмо», появившемся в февральском номере «Русской Мысли» за 1915 год, Парнок выражает сложные чувства, вызванные воспоминанием о матери. Их трагически недолговечные, эмоционально неудовлетворительные отношения оставили в ней ощущение, что мать была для нее незнакомкой. В то же время взрослая Парнок и была матерью многим из женщин, с которыми она была в связи, включая ее нынешнюю подругу.

Памяти моей матери

«Забыла тальму я барежевую.
Как жаль!» — сестре писала ты.
Я в тонком почерке отслеживаю
Души неведомой черты.

Ты не умела быть доверчивою:
Закрыты глухо а и о.
Воображением дочерчиваю
Приметы лика твоего.

Была ты тихой, незатейливою,
Как строк твоих несмелый строй.
И все, что в сердце я взлелеиваю,
Тебе б казалось суетой.

Но мне мила мечта заманчивая,
Что ты любила бы меня:
Так нежен завиток, заканчивая
Вот это тоненькое я.

Тема воспоминания и памяти часто встречается в стихах Парнок, и в этом отношении первое любовное стихотворение, написанное ею Цветаевой, в феврале 1915, не было исключением. Это стихотворение, представляющее собой одни из первых сафических строф Парнок, было вдохновлено одностишьем Сафо: «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою».⁵¹ Обращение к Сафо, как к лирической вдохновительнице, отметило новую стадию в творческой эволюции Парнок и обозначило новую стратегию, которой она пользовалась в целях лирического камуфляжа своего личного эмоционального и сексуального опыта.

Открытие Парнок для себя Сафо совпадало с началом ее романа с Цветаевой, так что вовсе не удивительно, что первые ее сафические подражания тематически связаны с отдельными моментами в их отношениях. Стихотворение «Девочкой маленькой..». (№59) имеет двух адресатов, Сафо и Цветаеву, и трактует о трех взаимосвязанных романах: во-первых, роман Сафо с Аттидой, «маленькой девочкой», к которой, по традиционной точке зрения, обращено это одностишие Сафо; во-вторых, роман Сафо с лирическим я Парнок ее «одностишья стрелой Сафо пронзила», и она творчески возжелала и полюбила Сафо; и, в-третьих, роман Парнок с Цветаевой, являющейся «маленькой девочкой» и возлюбленной Парною⁵²

Пронзенное стрелой Сафо, лирическое я размышляет над спящей своей подругой:

«Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою» —
Ах, одностишья стрелой Сафо пронзила меня!
Ночью задумалась я над курчавой головкою,
Нежностью матери страсть в бешеном сердце сменя,—
«Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою».

В стихотворении Парнок архаическое одностишие Сафо играет роль лирического рефрена, вызывающего различные воспоминания интимного характера: «Вспомнилось, как поцелуй отстранила уловкою», «Вспомнились эти глаза с невероятным зрачком» — упоминание, может быть, свидания 22-го октября, когда у Цветаевой составилось впечатление, что «все дьявольски наоборот!» К этому времени и относится девичье удовольствие Марины ее «обновкою», когда «в дом мой вступила ты, счастлива мной, как обновкою: / Поясом, пригоршней бус или цветным башмачком, — ». И наконец, самое последнее воспоминание Парнок, уже повторявшееся после этого, о цветаевской неге и недевической ковкости «под ударом любви»:

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».

Восторженное настроение этого стихотворения противоречит далеко не гармоничным отношениям подруг, которые отражены в двух других стихотворениях, написанных Парнок зимой 1915 г.: «Узорами заволокло мое окно» и «Этот вечер был тускло-палевый».⁵³ Пятого февраля Парнок послала оба стихотворения золовке Цветаевой, Лиле Эфрон, которая их попросила.⁵⁴ Ни в одном, ни в другом стихотворении нет указания на специфическую адресатку, но в обоих есть детали, касающиеся той части Москвы, где жили Парнок и Цветаева во время своего романа: вывеска Жорж Блока (№ 56) была видна из окна квартиры в доме в Хлебном переулке, где жила Парнок, и кинотеатр «Унион», который упоминается в стихотворении «Этот вечер был тускло-палевый», находился (и до сих пор находится) очень близко, у Никитских ворот.

Оба эти стихотворения можно считать своего рода предшественниками зрелой лирической стихии Парнок: трактовка сафической любви в не декадентском, слеша романтическом, разговорном стиле. Стилистически и тематически они представляют собой разительный контраст со стилизованной и анахронической сафической трактовкой подобной же темы в стихотворении «Девочкой маленькой.». Стихотворение «Узорами заволокло мое окно» выражает, как легко можно представить себе, одно из типических болезненных настроений Парнок после ссоры со Цветаевой:

Узорами заволокло
Мое окно.— О, день разлуки! —
Я на шершавое стекло
Кладу тоскующие руки.

Гляжу на первый стужи дар
Опустошенными глазами,
Как тает ледяной муар
И расползается слезами.

Ограду перерос сугроб,
Махровой иней и пушистей,
И садик — как парчовый гроб
Под серебром бахром и кистей..

Никто не едет, не идет,
И телефон молчит жестоко.
Гадаю — нечет или чет? —
По буквам вывески Жорж Блока

В стихотворении «Этот вечер был тускло-палевый» городской пейзаж также, как и в «Узорами заволокло...», выражает эмоциональное состояние подруг, которые поссорились в конце любовного свидания. Чувство отчужденности продолжается и в кинотеатре, куда подруги пошли по желанию адресатки.⁵⁵

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

Помню руки, от счастья слабые,
Жилки — веточки синевы.
Чтоб коснуться руки не могла бы я,
Натянули перчатки вы.

Ах, опять подошли так близко вы,
И опять свернули с пути!
Стало ясно мне: как ни подыскивай,
Слова верного не найти.

Я сказала- «Во мраке карие
И чужие ваши глаза.».
Вальс тянулся и виды Швейцарии —
На горах турист и коза.

Улыбнулась, — вы не ответили...
Человек не во всем ли прав!
И тихонько, чтоб вы не заметили,
Я погладила ваш рукав.

За день до того, как Парнок отослала эти два стихотворения Лиле Эфрон, к ней неожиданно пришла Волошина, забота которой о Цветаевой наконец заставила ее устроить очную ставку с той, кто, ей казалось, должен был отвечать за всю ее и маринину тревогу. Ушла Пра от Парнок, немного иначе понимая, как обстоят дела, чем когда она пришла, как она на другой день написала Оболенской: «.. 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.».⁵⁶

Спустя два дня Парнок написала стихотворение, которое предсказывает лирическому я «неотвратимую гибель» на том пути, который избрало ее сердце:

Снова знак к отплытию нам дан!
Дикой ночью из пристани мы выбыли.
Снова сердце — сумасшедший капитан —
Правит парус к неотвратимой гибели.

Вихри шар луны пустили в пляс
И тяжелые валы окрест взлохматили...
— Помолись о нераскаянных, о нас,
О поэт, о, спутник всех искателей!

Однажды в письме к Гуревич Парнок высказалась о себе как об «искателе», который «много потратил и времени и сил» на поиски «действенного» общения и человека, с которым она может делиться своей жизнью.⁵⁷ Кажется, что уже в начале февраля 1915 г. она поняла, что и Цветаева не будет тем человеком.

К концу этого месяца Цветаева тоже начинает выражать амбивалентные чувства о своих с Парнок отношениях. Одиннадцатое стихотворение цикла «Подруга» просто пронизано раздражением и враждебностью избалованного ребенка. Если Парнок страдала из-за ее преданности мужу, фантазии о ребенке, которого не могла ей дать, и ее флирта с мужчинами, то Цветаева ревновала Парнок к другим ее подругам и особенно — к ее репутации человека, известного своими «вдохновенными соблазнами», как упомянула Цветаева в первом стихотворении «Подруги». Цветаева подозревала, что у Парнок были романы с другими, когда она с ней была в связи, хотя этому нет свидетельств после того, как Парнок поссорилась с Ираидой Альбрехт. В одиннадцатом стихотворении «Подруги» Цветаева обнаруживает свое желание превзойти Парнок искусством измены:

Все глаза под солнцем жгучи,
День не равен дню.
Говорю тебе на случай,
Если изменю...

В том же стихотворении, однако, она говорит, что «чи б не целовала губы» «в любовный час», она остается полностью предана Парнок, столь же предана, как была немецкая писательница Беттина Арним верна своей подруге-поэтессе, Каролине фон Гендероде. В последней строфе стихотворения Цветаева цитирует беттинину клятву вечной верности Каролине в фразе: «... — только свистни под моим окном». ⁵⁸

Бурные отношения продолжались весной в то же время, когда разгоралась лирическая дуэль между поэтами-подругами. Как и раньше, Цветаева переходила в наступление, а Парнок парировала лирические и душевные «втычки» своей «маленькой девочки» большей частью молчанием, а однажды сонетом («Следила ты за играми мальчишек», №28). Цветаеву угнетала Парнок своей «треклятой страстью...», требующей «расплаты за случайный вздох» (№13, «Подруга»), но больше всего ее злило то, что она была в плену у собственной жадности, возбужденной Парнок, «опаленных и палящих роковых ртов», как она (Цветаева) писала в стихотворении 14-го марта ⁵⁹

Судя по тринадцатому стихотворению в «Подруге», написанному в конце апреля, Цветаева иногда чувствовала себя несчастной, что она Парнок «встретила на своем пути». Она и уважала и ненавидела подругу за то, что ее

...глаза — кого, кого-то
Взглядом не дарят:
Требующая отчета
За случайный взгляд.

Все-таки в том же самом стихотворении Цветаева настаивает на том, что даже «в канун разлуки» — она тоже предсказывала конец романа с Парнок почти с самого его начала — она повторяет, «что любила эти руки / Властные твои».

Этой весной Цветаева считает себя «спартанским ребенком», который полностью находится во власти старшей роковой женщины, имя которой — «как душный цветок», у которой «волосы, как шлем» (№14, «Подруга»). Устав от вечно «требующей отчета и расплаты» подруги, Цветаева начинает бросать камни в Парнок, выражая страх и злое

предчувствие, что ее «героиня шекспировской трагедии» неизменно уйдет от нее к своей судьбе. И Цветаева хотела «выпытать», у зеркала», «куда Вам [Парнок] путь и где пристанище» («Подруга», №15).

После одной из частых с Парнок ссор, Цветаева задала взбучку подруге и всем близким, слишком — как ей казалось — нагружающим ее эмоциональными требованиями, в стихотворении, написанном 6-го мая, которое было исключено из окончательного состава цикла «Подруга»:

Вспомните: всех голов мне дороже
Волосок один своей головы.
И идите себе... Вы тоже,
И Вы тоже, и Вы.

Разлюбите меня, все разлюбите!
Стерегите не меня поутру,
Чтоб могла я спокойно выйти
Постоять на ветру.⁶⁰

Лирический поток цветаевских враждебных чувств наконец вызвал ответную реакцию Парнок, хотя и весьма умеренную, в «Сонете», написанном 9-го мая:

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

Года прошли, властолюбивых вспышек
Своею 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?

Парнок любила и особенно ценила «Беттину Арним» в Цветаевой, т.е. ее гениальность. Она допускала, что Цветаева талантливей ее, и относилась к этому достаточно спокойно, чтобы понять, что у подруги встреча с творчески равной личностью еще в будущем и что она (Парнок) на самом деле не ее Гете. Она питала гораздо более горькие чувства к той стороне цветаевской личности, которую в «Сонете» она называет «Мариной Мнишек». Цветаева охотно отождествляла себя со знаменитой полькой семнадцатого века, которая с русской точки зрения играла злую, предательскую роль в истории России после того, как ее муж, Лже-Димитрий, вступил на русский престол в 1605 году с помощью иезуитов и

польского короля Сигизмунда III. Сравнивая свою Марину с Мариной Мнишек, Парнок убила двух зайцев: она определила адресатку-возлюбленную «Сонета» и дала понять, что в предательском поведении ее Марины, так же, как в предательстве Марины Мнишек, главную роль играет ее преданность мужу, к которому в своих стихах Цветаева не раз обращается, называя его своим царем и своим солнцем. С точки зрения Парнок это — замужняя Цветаева, которая с начала до конца своего с Парнок романа вела себя неверно с подругой из-за того, что она не могла выбрать между ней и мужем.

Несмотря на то, что их противоречивые чувства друг к другу, казалось бы, исключают возможность домашнего счастья и спокойствия, подруги решили провести большую часть лета в доме Волошина в Коктебеле. Цветаева часто уезжала на лето в Коктебель с юности. Там она познакомилась с Сергеем Эфроном, с первого взгляда полюбив его и решив за него выйти замуж. Парнок никогда еще не была в Коктебеле, и ввиду менее чем теплого к ней отношения Волошиной, у нее не могло не создаться такого впечатления, будто она прорывает оборону противника. Для того, чтобы не чувствовать себя совсем одинокой в стане «врага», она привезла с собой сестру. У Цветаевой была настоящая свита — дочка Аля, алина нянька, сестра Ася, асин сын и его нянька.

Из-за войны тем летом в Коктебеле было «дачников вообще очень мало, боятся видимо турок», написала Пра Вере Эфрон и прибавила: «У меня занято пока только 4 комнаты, да заказано 9, из которых 4 для Марины, Аси, Парнок и ее сестры».⁶¹ Подруги приехали в Коктебель в конце мая.

На первый взгляд, двухмесячное пребывание в Коктебеле кажется образцом спокойной и счастливой домашней жизни. Цветаева играла роль «жены», включая Парнок в свою семью. Подруги по-видимому жили вместе в одной из четырех комнат «для Марины». О том, как Цветаева заботилась о подруге, свидетельствует чудесным образом сохранившийся и дошедший до нас список блуз, принадлежащих одной и другой, который Цветаева аккуратно составила, прежде чем отдать их в стирку.⁶²

С другой стороны, маленькую Алю, может быть, огорчало то, что этим летом она мало общалась с матерью потому, что, как она сама однажды заметила ей в разговоре о другом: «— Я не видела. Я у няни была, а ты была у Софии Яковлевны».⁶³ По поводу того, что пребывание коктебельского «семейства» завершается благополучно, у Волошиной были сомнения: «Это лето было во всех отношениях неудачное: почти весь июль с холодными ветрами, дождливый. А люди не ладили друг с другом. Марина, Соня, Лиза, Ася, сейчас же по приезде Тусь-Алехана, отделились от меня, и я видалась и общалась с ними редко и мало», — написала она Оболенской пятого августа. О не вполне согласных отношениях между обитателями дома Пра подробнее писала Лиле Эфрон:

«..Кроме Марины, Аси, Сони и Лизы Парнок приехали еще Алехан с Тусей недели две тому назад. Я была очень рада видеть его и пожить вместе, но эта радость моя не нашла отклика в сердцах поэтесс и К-ий, напротив, весть телеграфная о приезде Тусь-Алехана удручила их, и начались разговоры как быть: продолжать ли всем вместе пить чай-кофе, ужинать, или совсем отделиться. Они отделились, и только Ася общается со всей нашей компанией, остальные только со мной, и то очень мало и редко. Мне их жаль, но ничего с этим не могу поделать. Со вчерашнего дня к нам присоединился еще один поэт, Мандельштам. У нас весело, много разговоров, смеха, декламации».⁶⁴

Из-за Мандельштама кипящие под видимой веселостью непростые эмоции в Коктебеле скоро становятся еще сложнее, когда он влюбляется в Цветаеву и открыто начинает ревновать ее к Парнок. «О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не

любил стихов моей сестры», — вспоминает сестра Парнок Е.Я. Тараховская. «Однажды [в Коктебеле в 1915 г.] мы разыграли его, прочитав стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился». ⁶⁵ Может быть, это одна из тех выходов Мандельштама, которые привели Парнок к мнению, что он «просто глуп». ⁶⁶ С другой стороны, Парнок вовсе не было безразлично, что Мандельштам явно был не шутя влюблен в Цветаеву.

Брат Мандельштама, Александр, был с ним в Коктебеле, и в течение лета Ася Цветаева и Лиза Парнок, сестры подруг, проводили все больше и больше времени с братьями Мандельштамами. «Осип стал в смысле каш и спиртовок [асиным] вторым сыном, старшим, а об Александре стала заботиться Лиза, сестра Сони Парнок. Мы с ней пересмеивались дружески-иронически над своей ролью и весело кивали друг другу». ⁶⁷

В то же самое время, когда Ася заботилась как нянька о сопернике Парнок, Мандельштаме, сама она явно находилась под обаянием харизматической личности Парнок, о которой спустя много лет вспоминала: «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 произведения искусства, словно — оживший портрет первоклассного мастера, — оживший, — чудо природы! Побыв поддень 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.». ^{67a}

Парнок продолжала быть Волошиной «совсем чужда, отношений с ней никаких», зато с сестрой Парнок у нее отношения были «приятельские». В середине июля Пра повторила отрицательную оценку своих с Парнок отношений в письме к Лиле Эфрон: «...К Соне никакого интереса и полное равнодушие. Лиза проста, мила и мне приятна». ⁶⁸

В Коктебеле Парнок написала только три стихотворения, сосредоточив свои творческие силы на либретто оперы, над которым она со Штейнбергом продолжала работать. В конце июня она выслала Штейнбергу «весь первый акт целиком»: «Напишите мне поскорее, понравился ли Вам Первый акт? Мне очень сейчас нравится конец. Что если оперу назвать: «Похитительница сердца», — это звучит совсем по-восточному и взято из одной сказки «Тысячи и одной ночи». Для успешности работы нам необходимо чаще и интенсивней сообщаться. Осенью я рассчитываю быть в Петербурге и слушать Вашу музыку о [...] Гюльнаре». ⁶⁹

Этим летом произошел перелом в жизни брата Парнок. Он уехал из России и в конце концов поселился в Париже, возвратясь к «мачехе-России» только в 1922 г., когда она уже резко изменилась. Позднее в своих воспоминаниях он писал о событиях 1915 года;

«Между тем, германская армия углублялась в пределы Российской империи, и даже петербургским евреям стала угрожать высылка из столицы. По всей стране трижды пронесся слух об этой новой гнусности. Казалось, время вернулось вспять. Даже перед самыми трезвыми, невозмутимыми людьми вставал призрак инквизиции. «Это кончится Испанией», — говорили они. 1492 год — год изгнания иудеев из Испании, — казалось, воскрес в 1915 году, в Петербурге». ⁷⁰

Когда Валентин Парках уехал из России, брат и сестра совсем отдалились друг от друга, но точные причины их ссоры и обстоятельства, окружающие ее, остаются загадочными.

Вернувшись в Петербург из Палестины в ноябре 1914 г, Валентин очень изменился, так изменился, что его старшая сестра, которая была внешне похожа на него, могла только дивиться его «странно-близкими чертами». С своей стороны, и он понял, что сестра изменилась, и, может быть, гораздо существеннее, чем он. Она в это время серьезно думала принять православие, что он воспринимал как своего рода измену родине. Возможно, что Валентин даже сомневался в искренности религиозного обращения сестры.⁷¹ Если так, то его недоверие и непонимание ее глубоких душевных исканий естественно оскорбили ее; может быть, она выражала свою обиду на брата в следующем недатированном стихотворении, которое впервые было опубликовано в сборнике «Стихотворения» (1916):

Что мне усмешка на этих жестоких устах:
Все, чем живу я, во что безраздумно я верую,
Взвесил, оценщик, скажи, на каких ты весах?
Душу живую какою измерил ты мерою?
Здесь ли ты был, когда совершалось в тиши
Дело души?⁷²

(№46)

По мнению Ф.Г. Раневской, многолетней близкой приятельницы Парнок, ссора произошла не только, даже не столько из-за религии или политики, сколько из-за женщины, которой они оба увлекались. В другом недатированном стихотворении Парнок, которое было напечатано впервые в «Северных записках» (ноябрь-декабрь 1915), можно, как представляется, видеть подтверждение этому, если «брат», упомянутый в последней строке стихотворения, понимается буквально, а не метафорически, что тоже, конечно, возможно:

Снова на профиль гляжу я твой крутолобый,
И печально дивлюсь странно-близким чертам твоим.
Свершилось то, чего не быть не могло бы:
На пути на одном нам не было места двоим.

О, этих пальцев тупых и коротких сила,
И под бровью прямой этот дико-недвижный глаз.
Раскаяния, — скажи, — слеза оросила,
Оросила ль его, затуманила ли хоть раз?

Не оттого ли вражда была в нас взаимней
И страстнее любви и правдивей любви стократ,
Что мы двойника друг в друге нашли? Скажи мне,
Не себя ли казня, казнила тебя я, мой брат?⁷³

(№45)

После ссоры, когда бы и из-за чего бы она ни случилась, «двойники» брат и сестра много лет не общались; к ним никогда не вернулась та близость, которая была между ними в детстве и юности.

Парнок и Цветаева уехали из Коктебеля 22-го июля, чтобы провести три недели у друзей Парнок в Святых горах, Харьковской губернии. Оттуда Цветаева написала золовке откровенное и трогательное письмо, в котором она говорит о невозможной эмоциональной ситуации, в которой она находилась. Окрестность ей напоминает Финляндию: «сосны, песок, вереск, прохлада, печаль». Особенно грустно и тревожно было вечерами, когда подруги сидели «при керосиновой лампе-жестянке, сосны шум[ели], газетные известия не [шли] из головы». Цветаева уже 8 дней никаких вестей не имела от мужа — он тогда служил санитаром на фронте — и не надеялась «на скорый ответ» на свои письма. В конце этого письма она очерчивает затруднительное положение, в котором тогда находилась:

«Сережу я люблю на всю жизнь, он мне родной, никогда и никуда от него не уйду. Пишу ему то каждый день, то — через день, он знает всю мою жизнь, только о самом грустном я стараюсь писать реже. На сердце — вечная тяжесть. С ней засыпаю и просыпаюсь.

Соня меня очень любит, и я ее люблю — и это вечно, и от нее я не смогу уйти. Разорванность от дней, которые надо делить, сердце все совмещает.

Веселья — простого — у меня, кажется не будет никогда и вообще, это не мое свойство. И радости у меня до глубины — нет. Не могу делать больно и не могу не делать...».⁷⁴

Парнок свою тоску и тревогу выражала непрямым образом в трех стихотворениях, которые были написаны в Святых горах. В первом из них, написанном 31-го июля, она выражает недовольство так называемым домашним счастьем, которое в данном случае скорее угнетает ее, чем делает счастливой:

Летят, пылая, облака,
Разрушился небесный город.
Упряма поступь и легка,
Раскинут ветром вольный ворот.

Кто мне промолвил «добрый путь»,
Перекрестил — кто на дорогу?
Пусть не устанут ветры дуть,
От своего стремить порога.

Былое — груз мой роковой —
Бросаю черту на потребу.
Над бесприютной головой
Пылай, кочующее небо!

В четвертом стихотворении цикла «Подруга» («Вам одеваться было лень») Цветаева насмешливо предупредила Парнок о том, что ее юность, т.е. сама Цветаева, «проходит мимо» («— Я Вашей юностью была, / Которая проходит мимо»). Парнок написала «Летят, пылая, облака» 31 июля, на другой день после тридцатого дня рождения, поняв, что ее юность (и ее «маленькая девочка») действительно прошла, и что Цветаева никогда не

будет полностью ей принадлежать. Поэтому лирическое я Парнок восславляет и принимает единственное, что она полностью может считать и назвать своим, а именно, свое собственное, «кочующее» я. Сама Цветаева понимала, что Парнок по натуре своей была странница. Это слово приобретает, конечно, явно пейоративный оттенок в лирическом контексте последнего стихотворения «Подруги»:

Третья тебе была
Чем-то еще мила.

— Что от меня останется
В сердце твоём, странница?⁷⁵

Психологически возможно, что Цветаева подсознательно поощряла страсть к бродяжничеству, неприкаянность Парнок, стимулируя подругу сорвать «вериги любви», чего сама не могла сделать. Ведь с самого начала романа Цветаева осознала в Парнок «не женщину и не мальчика, но что-то сильнее [себя]!» Весьма продолжительная и мучительная развязка романа наводит на мысль, что подруги наперебой старались добиться победы друг над другом в своем смертельном «поединке своеволий», чтобы окончательно ответить на вопросы Цветаевой во втором стихотворении «Подруги»: «Кто, в чьей руке был только мяч, / Чье сердце? Ваше ли, мое ли / Летело вскачь?»

В стихотворении, написанном первого августа, Парнок продолжает развитие своей мечты: быть в пути в поисках идеальной подруги, — как бы подспудно отвечая на вопрос, заданный ей Цветаевой в июне: « — Что от меня останется / В сердце твоём, странница?»:

Журавли потянули к югу.
В дальний путь я уйду.
Где я встречу ее, подругу,
Роковую госпожу?

В шумном шелке ли, в звонких латах?
В кэбе, в блеске ль колесниц?
Под разлетом бровей крылатых
Где ты, ночь ее ресниц?

Иль полуношные бульвары
Топчет злой ее каблук?
Или спрятался локон ярый
Под монашеский клобук?

Я ищу, подходя к театру,
И в тиши церковных стен —
Не Изольду, не Клеопатру,
Не Манон и не Кармен!

Тот факт, что она ищет «не Изольду, не Клеопатру, не Манон и не Кармен», наводит на мысль, что оперные героини, с их роковой фатальностью, уже надоели Парнок до

чертиков — она действительно «устала повторять любовный речитатив». Но возникает вопрос, кого же она искала? Если в самом деле она еще «очень любила» Цветаеву, как последняя думала, то стихотворение «Журавли потянули к югу» можно рассмотреть в автобиографическом его контексте, как молчаливое признание в том, что она любит Цветаеву слишком сильно, получая в ответ лишь малую долю любви. Как бы то ни было, стихотворение «Журавли потянули к югу» точно определило тот решающий момент, когда Парнок внутренне поняла, что она снова готова отправиться в путь и начать поиски подруги, которая будет ее судьбой, а не просто «проходящей к своей судьбе».

Четыре дня спустя Парнок написала еще одно, прямо обращенное к Марине стихотворение. Оно звучит преждевременной эпитафией их роману. Есть тонкая ирония в том, что, по-видимому, стихотворение вдохновила икона Богородицы в местной церкви — сравни в седьмом стихотворении «Подруги», где Цветаева восторженно вспоминает, как в Ростове-Великом в полном расцвете своей любви она с Парнок «... вошли в собор», и «как на старинной Богородице» Парнок «приостановила взор».

Смотрят снова глазами незрячими
Мать Божья и Спаситель-Младенец.
Пахнет ладаном, маслом и воском
Церковь тихими полнится плачами.
Тают свечи у юных смиренных
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!

В этом стихотворении Парнок осознает, что в сущности Цветаева уже прошла мимо, хотя страсть, пробужденная ею, еще не погасла. Сила взаимной страсти еще тесно связывала их друг с другом, при том, что их отношения уже были обречены. Благодаря этой страсти, Парнок смогла попросить свою «отчаянную», рыцарственную Марину увести себя от смерти своей; подобным же образом плачущие молодые жены в церкви молятся Матери Божьей и Спасителю-Младенцу о спасении от смерти своих мужей на фронте.

По странному стечению обстоятельств, за несколько дней до того, как Парнок написала это стихотворение, Сергей Эфрон, о благополучии которого Цветаева все время так заботилась в Святых горах, неожиданно приехал в Коктебель. Он остался там до конца месяца, потом вернулся к учебе, проводя зиму в пригороде Москвы.

Убедившись в том, что муж в безопасности, Цветаева вернулась в Москву в более спокойном настроении. Восемнадцатого августа она и Парнок уже были в городе и остались «неразлучны» после возвращения, сразу же начав читать вместе у друзей свои летние стихи.⁷⁶

В августе в журнале «Северные записки» появилась рецензия Парнок на сборник рассказов Алексея Ремизова «Весеннее порошье», который ей очень понравился и в котором она нашла подтверждение своей собственной мысли, что «та любовь, которая

больше любви — жалость». Она писала, что чтение рассказа Ремизова «Беда» «сравнимо со слушанием органа, когда невыносимая полнота аккордов делает их длительность болезненной, поистине душераздирающей». Об органе Парнок будет писать почти теми же словами через 7 лет в своем прекрасном стихотворении «Орган».

В рецензии о Ремизове Парнок в первый раз выражает свое славянофильство и апокалиптическое убеждение, что «Россия — страна с грозной судьбою, и надобно, чтобы она была покрыта «покровом надежным».⁷⁷ Вообще образ мышления в этой рецензии отмечен печатью специфически христианской религиозности, которая становится куда более очевидной в это время и в лирике Парнок.

Наконец, в своей рецензии Парнок обращает внимание на «чудесный дар расколдовывания у Ремизова» и на то, что он «оркеструет свою фразу с искусством истинного музыканта, — исключительной меткостью в расстановке слов он достигает полной передачи не только голоса своего, но и тончайших своих интонаций». Нет сомнения, что Парнок желала для себя такой же исключительной меткости в расстановке слов и такого же достижения полной передачи своего лирического голоса.

Судя по стихотворениям осени и ранней зимы 1915 г., в романе Парнок и Цветаевой уже наступает агония. Окончательный разрыв был особенно мучителен потому, что они обе долго сопротивлялись неизбежной развязке, ни одна, ни другая не хотела уступать первой, и мучительнее всего они продолжали любить и хотеть друг друга

В начале сентября у Парнок такое впечатление, что долюбилась до предела: «Сонет дописан, вальс дослушан / И доцелованы уста». «Устам приятно быть ничьими», ей «мил пустынный [свой] порог» и она радуется пустой квартире, где она сидит одна, наслаждаясь «холодно-пламенным Стендалем». Такая привычка сложилась у нее еще в период развода с мужем — искать в книгах облегчения от своих слишком осложненных и бурных любовных отношений с людьми. Поэтому ее начинают даже злить приходы возлюбленной: «Зачем приходишь ты, чье имя несет мне ветры всех дорог?» (№37; см. у Цветаевой в первом стихотворении «Подруги»: «Я Вас люблю / За то, что мы, что наши жизни — разны / Во тьме дорог».).

По данным стихотворения «В тумане, синее ладана», написанного Цветаевой 5-го сентября, через два дня после вышеупомянутых стихов Парнок, порог подруги не был совсем пустынен, так как у Парнок (по всем вероятностям адресатки стихотворения) уже была другая «желанная». В конце стихотворения Цветаева называет эту другую «соперницей», но без особой ненависти.⁷⁸ Она по-видимому, уже даже не боится соперниц, до того она, как и Парнок, увлечена «цыганской страстью разлуки», из-за которой, как пишет Цветаева в этом октябрьском стихотворении, «Как мы вероломны, то есть — / Как сами себе верны».⁷⁹

В течение их «цыганской страсти разлуки» Парнок болела ревностью более, чем Цветаева. Увидев однажды мужа Цветаевой (или после встречи с ним), Парнок написала ему язвительное и ожесточенное стихотворение, в котором она называет своего по-видимому победившего соперника «самим Адонисом». Осознавая, что ее адресат [Эфрон]⁸⁰ моложе и красивее, чем она, Парнок, т.е. ее лирическое я, «веселит» себя «печальной мыслью», что она превосходит его, как любовник его жены:

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.

В конце ноября Цветаева описывает типическое в это время для Парнок и себя настроение отчужденности друг от друга в стихотворении «Полнолуние, и мех медвежий», в конце которого она говорит своему другу (Парнок)⁸¹: «Начинает мне Господь — сниться, / Отоснились — Вы».

Похоже, что в ноябре 1915 г. Парнок написала три стихотворения, хотя в датировке всех трех она сама была не уверена. Все будут опубликованы в «Стихотворениях», которые в это время готовятся к печати. В «Гадании», посвященном в автографе приятелю Парнок Константину Липскерову, женское лирическое я гадает на картах — гадание было любимое времяпрепровождение Цветаевой и Парнок, о чем свидетельствует несколько стихотворений в цикле «Подруга» — и предсказывает себе злосчастье в любви. Обозначая себя как червонную даму и упоминая, что другие дамы против нее «заклучают тайный союз», лирическое я Парнок хочет сказать, что она воспринимает мир лишь через свои эмоции, в ущерб другим возможным методам восприятия мира: действие, дела, ум — компетенции других дам:

Я — червонная дама. Другие, все три,
Против меня заключают тайный союз.
Над девяткой, любовной картой, — смотри:
Книзу лежит острием пиковый туз,
Занесенный над сердцем колючий кинжал.
Видишь: в руках королей чуждых — жезлы,
Лишь червонный один меч в руке своей окал,
Злобно глядит, — у других взгляды не злы...
Будет любовь поединком двух волей.
Кто же он, кто же он, грозный король?

(№36, первая строфа)

Настроение этих стихов, кажется, звучит в унисон с музыкой личной жизни Парнок того периода, и, возможно, такое душевное состояние злого предчувствия само выражало непередаваемое ощущение, что какой-нибудь мужчина, Эфрон или какой-либо другой «грозный король» (как оказалось, Мандельштам), угрожал ее будущему с Цветаевой. Гадая на картах или сочиняя стихи о гадании, Парнок, возможно, вспоминала ту блаженную ночь, проведенную с Мариной почти год тому назад в монастырской гостинице в Ростове Великом, когда они гадали на картах и Цветаевой трижды

«червонный выходил король» (см. у Парнок в «Гадании»: «Лишь червонный один меч в руке своей сжал, / Злобно глядит..»).

Каков бы ни был автобиографический контекст предсказания лирического я. в «Гадании», это предсказание окажется верным.

В то же время стихотворение «Как светел сегодня свет!» как будто не соответствует эмоциональному настроению Парнок в тот период, каким она его датирует (ноябрь 1915 г.). Тема этого стихотворения — нарекание имен Адамом птицам и зверям:

Всем птицам, зверям и мне,
Затерянной между ними,
Адам нарекает имя, —
Не женщине, а жене.

(№11)

Стихотворение начинается с описания первобытной весны, когда «миру нисколько лет», и кончается воодушевленным образом творческой энергии: «Во мне, как во всем, дыханье, / Подземное колыханье / Вскипающего стиха». Правда, Парнок однажды заметила, что убийственные настроения как-то способствуют писанию стихов.

В последнем из трех ноябрьских стихотворений, «Люблю тебя в твоём просторе я» (№24), поэт выражает свою любовь к России и не только обнаруживает свое сочувствие к многострадальной родине, но и отождествляет себя с Россией. Это придает ее личной склонности к странствованию некий духовный оттенок, так как поэт считает Россию «многолюбящей странницею», которая «в великом одиночестве идет к Христу в с сама».⁸²

Этой же осенью у Парнок сильнее, чем обычно, обнаруживаются знакомые симптомы базедовой болезни: жуткие головные боли, бессонница, усталость и сердцебиение. Мысли о возможности скоростигжной смерти сопровождают, как всегда, эти симптомы. Не исключено, что на поэтические размышления Парнок о «последнем миге» перед смертью повлияли полученные ею сведения о том, что внезапная смерть нередко приходит к больным, страдающим базедовой болезнью.

Показательный пример отношения поэта к «последнему мигу» — стихотворение «Рондо», которое впервые появилось в «Северных записках» в последнем номере за 1915 г. :

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».

Не прихотью ль любви мы вызваны сюда, —
Любовь, не тщила я срывать твои вериги!
И без отчаянья, без страха, без стыда
Я вспомню все.

Пусть жатву жалкую мне принесла страда,
Не колосом полны — полынью горькой — риги,
И пусть солгал мой бог, я верю тверда,
Не уподоблюсь я презренному расстриге ⁸³
В тот бесконечный миг, в последний миг, когда
Я вспомню все.

Прошло девять лет с тех пор, как Парнок начала печататься. Несмотря на то, что, по собственному признанию, ее жизнь часто походила на «бульварный роман», содержащий в себе «все, что [ей] бесконечно отвратительно..., чего никогда не может быть в [ее] стихах», Парнок удалось написать и напечатать десятки стихотворений, которые дают читателю некоторое, иногда, правда, очень слабое или эстетически стилизованное представление о действительной жизни и своеобразных вкусах поэта. Парнок уже давно не была «молодым поэтом» ни по возрасту, ни по душевной настроенности, если она вообще когда-нибудь была молодой в последнем смысле. Но в возрасте тридцати лет она еще не имела ни одной книги стихов.

Ее слова из письма к издателю П.Б. Струве 1910 года о том, что она не торопится с печатанием своих стихов, с годами приобретают оттенок горькой иронии. Не удивительно, что она так часто мучилась из-за кажущейся своей «бездарности», творческой нищеты и «полных полынью горькой риг». Столь же не удивительно, что недостаток у нее честолюбия привел к тому, что она была «незнакомкой» в русской поэзии, как правильно заметила Цветаева в девятом стихотворении «Подруги», незнакомкой «с челом Бетховена», то есть с революционным талантом, который еще не заявил о себе. Вышеупомянутый музыкальный издатель, вспоминая о том, как «на таких очень странных сеансах» у Римских-Корсаковых он видел Цветаеву, сидящую «в обнимку» с поэтом Софьей Парнок, как-то косвенно обнаруживает статус Парнок в глазах современников, когда он спрашивает пренебрежительно и с еле скрытой гомофобией: «Для меня [Цветаева] была «une lesbienne classique». [Типичная лесбиянка (франц.)] Кто из них доминировал? Что писала Софья Парнок? Не знаю». ⁸⁴

К сожалению, очень трудно даже предположить причины и обстоятельства, склонившие Парнок к публикации первой книги стихов. Можно сказать лишь самое очевидное, что она наконец решилась на этот шаг. Она выбрала 60 стихотворений, написанных, и во многих случаях уже напечатанных, с 1912 по 1915 г. (в сущности, это тот период, о котором идет речь в данной главе). Она отвергла все, что написала до 1912 г., предав таким образом значительное количество своих стихов забвению.

По-видимому, она не считала эти ранние стихи заслуживающими публикации. Ясно также, что она выбрала 1912 год в качестве хронологического начала первой книги стихов скорее по личным, чем по творческим причинам.

Этот год ведь не играл особой роли сам по себе в ее работе — наоборот, насколько известно, в 1912 году она почти ничего не писала. Но в этом году умер ее отец, что имело для Парнок огромное психологическое значение. Со смертью отца связан цикл смерти-возрождения, разумеется, в творческом смысле, который будет повторяться не один раз на последующих стадиях творческой эволюции Парнок.

Первая книга Парнок, «Стихотворения», разделена на пять не равных по величине частей. Стихотворения в каждом разделе скорее тематически, чем хронологически, связаны друг с другом. Главные темы (разделы) сборника — следующие: странствования (13

стихотворений); смерть (7 стихотворений); Россия и война (4 стихотворения); любовь и поэзия (13 стихотворений); любовь и воспоминания (23 стихотворения). В любовной лирике, составляющей приблизительно одну треть книги, впервые в истории русской поэзии слышится голос открыто сафического лирического я.

В своей первой книге Парнок утверждает себя, пользуясь не декадентским, автобиографически обоснованным лирическим материалом. Хотя имя Цветаевой, Марина, появляется в книге только два раза, многие из любовных стихотворений в книге, может быть большинство, относятся к их отношениям. Остальные любовные стихи вызваны к жизни переживаниями прошлых лет и связаны с именами женщин, которых она знала до Ираиды Альбрехт.

Некоторые критики были шокированы сафической темой в «Стихотворениях».⁸⁵ Другие, более толерантные рецензенты, как Аделаида Герцык, Липскеров, Ходасевич и Волошин (все они были друзья Парнок) или молчали о сафической тематике в книге или касались ее весьма осмотрительно, пользуясь намеками. Вообще рецензии были положительны, но в них была некая двусмысленность. Признавая в Парнок важный поэтический талант, рецензенты упорно отказывались от обсуждения самого важного, то есть нового и самобытного, в ее стихах.

Примечания

¹ Письмо Парнок к Гуревич от 4 января 1913 г.

² В письме к Гуревич от 16 января 1913 года Парнок сама отмечает абсурдность такого сочетания — когда вслед за мыслями о смерти идут в высшей степени обыденные «деловые» рассуждения о «Русской молве». Борис Садовской сказал ей, что пишущий в газету автор появляется перед публикой «в дезабилье», и это ее потрясло. Появление в печати «в дезабилье» было для нее жизнью (и смертью), смысл которой утерян, и это приводило ее в ужас. «Мое опасение, что появление "в дезабилье" может войти в привычку, он отверг... И вот я думаю, что если смотреть на жизнь, как на времяпрепровождение, можно опуститься до полного духовного "дезабилье"».

³ Письмо Парнок к Гуревич от 4 января 1913 г.

⁴ Цитируется Парнок в ее письме к Гуревич от 16 января 1913 г.

⁵ Письмо Парнок к Гуревич от 16 января 1913 г.

⁶ Там же.

⁷ Письмо Парнок к Гуревич от 11 февраля 1913 г.

⁸ Письмо Парнок к Гуревич от 24 февраля 1913 г.

⁹ Письмо Парнок к Гуревич от 7 марта 1913 г.

¹⁰ «Северные записки», № 5—6 (май—июнь), 1913, с. 95.

¹¹ «Русская мысль», № 5 (май), 1913, с. 189.

¹² Письмо Парнок к Гуревич от 10 сентября 1913 г.

¹³ Там же.

¹⁴ Письмо Парнок к Штейнбергу от 13 ноября 1913 г.

¹⁵ Письмо Парнок к Гуревич от 3 ноября 1913 г.

¹⁶ Письмо Парнок к Гуревич от 1 декабря 1913 г.

¹⁷ Открытка Парнок к Штейнбергу от 3 апреля 1914 г.

¹⁸ «Северные записки», № 6 (июнь), 1914, с. 140.

¹⁹ Информация предоставлена Сингом (C.R.Sing), сотрудником библиотеки: The John Rylands University Library — в Манчестере (Англия).

²⁰ Открытка Парнок к Липскерову от 1 июля 1914 г.

²¹ Письмо Парнок к Гнесину от 22 августа 1914 г.

²² Парнах. Воспоминания, с. 44.

²³ Письмо Парнок к Гнесину от 19 сентября 1914 г.

²⁴ Евгения Герцык. Воспоминания, с. 21.

²⁵ Аделаида Герцык. О том, чего не было — Русская мысль, кн. V, 1911, с. 134.

²⁶ Там же, с. 142—143.

²⁷ Там же, с. 141.

²⁸ Опубликовано в 1915 году в февральском выпуске журнала «Северные записки», где Аделаида Герцык была постоянным сотрудником.

²⁹ Герцык. Воспоминания, с. 148.

³⁰ Впервые историю любви, вызвавшую появление цикла Цветаевой «Подруга», и идентификацию адресата обнаружила С.В.Полякова (С.В.Полякова. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. В кн.: «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб, 1997). Далее — НОД В описании первой встречи Парнок и Цветаевой я использовала десятое стихотворение из цикла «Подруга».

³¹ Цветаева осознавала свою бисексуальность, что следует из записи, сделанной ею для себя 9 июня 1921 года: «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!» (Цитируется С. В. Поляковой, НОД, с. 249). Подробнее о Цветаевой в связи с темой женской однополой любви см. Приложение. D. Burgin. Mother Nature versus the Amazons: Marina Tsvetaeva and Female same-sex Love — «Journal of the History of Sexuality», vol. 6, № 1 (July 1995).

³² Восприятие и изображение Парнок в стихах Цветаевой поражают своим сходством с точкой зрения Э. Эллис на лесбийскую любовь в ее работе «Sexual Inversion»: «Они не совсем мужчины и не совсем женщины. Не совсем мужчины, ибо их инстинкты и физиология изначально женские; не совсем женщины, ибо вступают в сферу мужских функций и стараются приспособиться к роли мужчины в отношениях с другой женщиной». Ch. White. «She was not really a man at all»: The Lesbian Practice and Politics of Edith Ellis — in: What Lesbians Do in Books ed. Elaine Hobby and Chris White. London, 1991, p. 69.

³³ Полякова. НОД, с. 207.

³⁴ Парнок различала две разновидности Сальери: «тот великий Сальери, у которого был свой Моцарт, [и] Сальери — Вечный жид, для которого Моцарт — опасность гения» (статья Парнок «По поводу последних произведений Валерия Брюсова». «Северные записки», № 1 (январь), 1917, с. 159).

³⁵ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.

³⁶ Парнах.. Воспоминания, с. 44.

³⁷ Герцык. Воспоминания, с. 143—144.

³⁸ Письмо Волошиной к Оболенской от 30 декабря 1914 г. НОД, с. 208.

³⁹ В описании этого дня я использовала седьмое стихотворение из цикла «Подруга».

⁴⁰ Цикл «Подруга» не включался в сочинения Цветаевой до 1970-х годов, а когда был впервые опубликован, о посвящении Парнок умолчали. Некоторые исследователи творчества Цветаевой, страдающие гомофобией, до сих пор не признают, что отношения Цветаевой и Парнок носили эротический или даже романтический характер, или считают, что под лирической героиней Цветаева подразумевала не себя.

⁴¹ См: Лосская. Марина Цветаева в жизни, с. 150.

⁴² Елизавета Парнох-Тараховская. Воспоминания. Тараховская убавила себе четыре года, и это привело к тому, что некоторые исследователи ошибочно указывают 1895 год как год ее рождения.

⁴³ Полякова. НОД, с. 210—211.

⁴⁴ Полякова в НОД впервые показала, что Парнок была подразумеваемой «внутренней» адресаткой «Lettre a l'Amazone» Цветаевой. Цветаева попыталась добиться того, чтобы ее принимали в салоне Барни на Рю Якоб, но с ней, очевидно, там обошлись пренебрежительно (или просто проигнорировали). К тому же Барни потеряла рукопись перевода «Le gars» («Молодец»), сделанного самой Цветаевой: Цветаева надеялась, что Барни его опубликует. Подробнее об отношениях между Барни и Цветаевой см Приложение D.Burgin. Mother Nature versus the Amazons, (примеч. 31 к настоящей главе).

⁴⁵ Цветаева. Lettre a l'Amazone.

⁴⁶ Цветаева. Lettre a l'Amazone, passim.

⁴⁷ «Орландо» Вирджинии Вулф написан как дар и одновременно акция мести, направленная против вероломной в любовных делах Виты Саквиль-Уэст. См.: Burgin. *Signs of a Response*, p. 225—226, примеч. 3, 5.

⁴⁸ См.: Burgin. *After the Ball*, p. 426—428 — об отзвуках стихов Блока в цветаевском описании Парнок «Незнакомка с челом Бетховена».

⁴⁹ Письмо Волошиной к Оболенской от 21 января 1915 г. НОД, с. 211.

⁵⁰ 13 марта 1915 года Цветаева написала стихотворение, обращенное к Парнок, «Сини подмосковные холмы», которое первоначально включила в цикл «Подруга», но убрала из окончательной версии цикла Оно кончалось строками: «Я уже заболеваю летом, / Еле выздоровев от зимы». (НОД, с. 245).

⁵¹ Цветаева сама признавала, что это стихотворение обращено к ней, в записи от 2 ноября 1940 года: «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою... — Сафо (кстати, дописанное С. Парнок и обращенное — ко мне)». НОД, с. 264, примеч. 15.

⁵² Интересно, что «Lettre a l' Amazone» Цветаевой завершается фразой, в которой усматривается скрытая эпитафия Парнок: «Quand je vois se desesperer un saule je comprends Sapho». [Когда я смотрю на плакучую иву, я вспоминаю Сафо (франц.) (примеч. перев.)] Иными словами, «Сафо» — последнее слово, сказанное здесь о Парнок, и строка Сафо, с другой стороны, открывала первое стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой. Плакучая ива вызывает в памяти образ Офелии, а Цветаева в первом стихотворении «Подруги» называла Парнок героиней шекспировских трагедий. В своих юношеских любовных стихах, обращенных к Надежде Поляковой, Парнок отождествляла себя с ивой. Едва ли Цветаева знала эти стихи, хотя могла слышать от Парнок о ее прежних романах.

⁵³ Стихотворение впервые опубликовано СВ. Поляковой. НОД, с. 213.

⁵⁴ Лиля Эфрон, большую часть жизни прожившая вместе со своей многолетней приятельницей, возможно, придерживалась той же ориентации, что и Парнок

⁵⁵ Парнок не указала, к кому обращено это стихотворение. Я согласна с предположением, выдвинутым С.В. Поляковой — скорее всего стихотворение адресовано Цветаевой.

⁵⁶ Письмо Волошиной к Оболенской от 5 февраля 1915 г. НОД, с. 211.

⁵⁷ Письмо Парнок к Гуревич от 2 февраля 1909 г.

⁵⁸ Роль текста фон Арним как субтекста этого стихотворения впервые показана в моей статье Burgin. *After the Ball*, с. 430-433.

⁵⁹ Стихотворение «Голоса с их игрой сулящей», написанное 14 марта 1915 года. НОД, с. 248.

⁶⁰ НОД, с. 246.

⁶¹ Письмо Волошиной к Вере Эфрон от 17 мая 1915 г. (копия предоставлена мне Е.Б.Коркиной).

⁶² НОД, с 214—215. Список вещей, отданных в стирку — замечательное свидетельство близости между влюбленными, однако я не могу полностью согласиться с предположением С.В.Поляковой о том, что Парнок играла роль «мужа», а Цветаева «жены» в их «семейных» отношениях. На мой взгляд, роли партнеров в гетеросексуальных связях в очень малой степени или совсем не отражают обстоятельств лесбийской любви. Применение гетеросексуальных представлений к лесбийским союзам только усиливает стереотипы, сложившиеся под влиянием гомофобии у большинства читателей.

⁶³ Цитируется С.В.Поляковой. НОД, с. 210. Записано Цветаевой 20 июля 1915 года

⁶⁴ Письмо Волошиной к Лиле Эфрон от июня 1915 г. (копия предоставлена мне Е.Б. Коркиной).

⁶⁵ Цитируется С.В.Поляковой. (София Парнок. Собрание стихотворений).

⁶⁶ В письме к жене Ходасевич писал 18 июня 1916 года, что, по его мнению, Парнок права, и Мандельштам «просто глуп».

⁶⁷ Анастасия Цветаева. Воспоминания, с. 556.

^{67a} Анастасия Цветаева. Неисчерпаемое. Москва, 1992, с. 40.

⁶⁸ Письмо Волошиной к Лиле Эфрон от 14 июля 1915 г. (копия предоставлена мне Е.Б. Коркиной).

⁶⁹ Письмо Парнок к Штейнбергу от 26 июня 1915 г.

⁷⁰ Парнах. Воспоминания, с. 46.

⁷¹ Точная дата крещения Парнок неизвестна, но это случилось после ее развода с Волькенштейном в 1909 г. и, очевидно, до революции 1917 года

⁷² Парнок не обозначила, кому адресовано это стихотворение.

⁷³ Здесь тоже не указан адресат. В стихотворении говорится о «брате» — это может быть мужчина-друг, но и родной брат поэта.

⁷⁴ Письмо Цветаевой к Лиле Эфрон от 30 июля 1915 г. Цитируется С.В.Поляковой (НОД, с. 216—217). Возможно, Цветаева выбрала Лилу Эфрон в наперсницы потому, что знала, как хорошо та относилась к Парнок: таким образом, она с симпатией относилась к обеим сторонам.

⁷⁵ НОД, с. 201. Стихотворение написано 14 июня.

⁷⁶ Парнок и Цветаева проводили поэтические вечера (у Парнок) 19 августа и 24 сентября, о чем Майя Кудашева сообщала в письмах к Вячеславу Иванову. О Парнок и Цветаевой Кудашева пишет вместе: «К вечеру нужно к Марине и Соне». Цитируется С.В. Поляковой (НОД, с. 266, примеч. 35).

⁷⁷ «Северные записки», № 7—8 (июль—август), 1915.

⁷⁸ Полякова, НОД, с. 249.

⁷⁹ Стихотворение «Цыганская страсть разлука» написано в октябре 1915 года; его текст в НОД, с. 250. В определенной степени в нем, как и в двух стихотворениях на цыганские темы, написанных Парнок в сентябре того же года, отразилось неизгладимое впечатление от цыганского пения, полученное подругами в московском ресторане «Яр», где их угощали Сакер и Чайкина.

⁸⁰ С.В. Полякова считает, что скрытым адресатом стихотворения был Эфрон. НОД, с. 252.

⁸¹ Написано 27 ноября 1915 г. Текст в НОД, с. 250—251.

⁸² В экземпляре «Стихотворений», принадлежавшем О.Н. Цубербиллер, Парнок зачеркнула датировку стихотворения № 24 1915-м годом и поставила на полях, что оно написано в Москве в 1914 году.

⁸³ Упоминание «расстриги» — аллюзия на Григория Отрепьева, Лже-Димитрия, мужа Марины Мнишек и монаха-расстригу. Учитывая тот факт, что в «Сонете» (№ 28) Парнок ассоциировала Цветаеву с Мариной Мнишек, упоминание в «Рондо» «расстриги» может означать намек на Сергея Эфрона.

⁸⁴ Цит. по: Лосская. Марина Цветаева, с. 150.

⁸⁵ Детальный обзор критических откликов на первую книгу Парнок см. в статье: Burgin. «Laid Out in Lavender».

Глава 4

«Ни тебе, ни мне — нам нет пути назад...»

1.

В конце 1915-го года Парнок и Цветаева поехали в Петроград на две недели и остановились у Чацкиной и Сакера. Для Цветаевой это было первое путешествие в столицу и знакомство с петроградскими литературными кругами. Среди многих новых знакомых были Каннегисеры, семья известного кораблестроителя. Они ввели ее в бурлящую атмосферу столичной жизни, которая произвела на нее неизгладимое впечатление: «Я в первый раз в жизни была в Петербурге [...] и был такой мороз — и в Петербурге так много памятников — и сани так быстро летели — все слилось, только и осталось от Петербурга, что стихи Пушкина и Ахматовой. Ах, нет: еще каминь. Везде, куда меня приводили, огромные мраморные каминь, — целые дубовые рощи сгорали!». ¹

В январе Каннегисеры устроили большой прием, на который, наряду со всеми знаменитостями литературного и художественного Петербурга, были приглашены Цветаева и Парнок. Гвоздем вечера был известный поэт-Михаил Кузмин, который должен был исполнять свои песни. К несчастью, Парнок плохо себя чувствовала и не могла пойти, что привело к перепалке между подругами, о которой несколькими годами позже Цветаева рассказывала с драматическими подробностями:

«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, вторых, п. ч. там будет К. 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».

Конечно, она поехала. И оказалось, что среди множества гостей там был Мандельштам, которого она не видела с тех пор как прошлым летом уехала из Коктебеля. Оба они, и он и Цветаева, читали на этом вечере свои стихи и впервые «поняли значение друг друга для литературы». ² С этой встречи у Каннегисеров началась новая стадия в их отношениях, которые описываются по-разному — как поэтическая дружба, романтический флирт, постоянное восхищение талантом друг друга и, в конце концов, если быть точным, любовный роман.

Поэтическое и, возможно, любовное возбуждение от встречи с Мандельштамом и от собственного успеха, естественно, доставляло удовольствие Цветаевой, но одновременно она почувствовала себя виноватой перед подругой в том, что ощущает радость в ее отсутствие. Она решила уехать до того, как Кузмин будет петь:

«Было много народу. Никого не помню. Нужно было сразу уезжать. Только что приехала — и сразу уезжать! (Как в детстве, знаете?) Все: — Но М. А. еще будет читать... Я, деловито: — Но у меня дома подруга. — Но М. А. еще будет петь. Я, жалобно: — Но у меня дома подруга. (?) Легкий смех, и кто-то не выдержав: — Вы говорите так, точно — у меня дома ребенок Подруга подождет. — Я, про себя: — Черта с два! Подошел сам Кузмин. — Оставайтесь же, мы Вас почти не видели. — Я, тихо, в упор:

— М. А., Вы меня совсем не знаете, но поверьте на слово — мне все верят — никогда в жизни мне так не хотелось остаться как сейчас, и никогда в жизни мне так не было необходимо уйти — как сейчас. М. А., дружески: — Ваша подруга больна? Я, коротко: — Да, М. А.: — Но раз Вы уже все равно уехали... — «Я знаю, что никогда себе не прощу, если останусь — и никогда себе не прощу, если уеду...» Кто-то: — Раз все равно не простите — так в чем же дело?

— Мне бесконечно жаль, господа, но...»

Она уехала после исполнения одной или двух песен. Когда Она вернулась домой, Парнок была уже в постели.

Подруги вернулись в Москву 19 января. Через четыре дня обе они собирались участвовать в вечере женщин-поэтов в Политехническом музее, но ни одна, ни другая там не появилась. По иронии судьбы, стихи Цветаевой на этом вечере могла читать актриса, которой вскоре суждено было сыграть роковую роль в личной жизни молодой поэтессы. Этой актрисой была Людмила Владимировна Эрарская.

Высокая, темноволосая женщина азиатского типа, приближающаяся к своему тридцатилетию, Эрарская жила в Москве, в тесном общении с двумя сестрами. Она работала в частном театре Незлобина, названном так по имени директора и актера,

который основал его в 1909 году. Ничего не известно о том, как, когда и где встретились Парнок и Эрарская, но с ней «Парнок сблизилась в 1916 году».³ В загадочном недатированном стихотворении в конце первой книги Парнок, стихотворении, которое начинается строкой «В земле бесплодной не взойти зерну» (№ 52), говорится о любовном треугольнике. Это лирическое я (Парнок), ее неверная, страстная, но хладнокровная возлюбленная (адресат) и «та третья», о которой сказано: она «уж стоит между нами тенью». Если Цветаева подразумевается под адресатом, а Эрарская под «той третьей», то можно считать это стихотворение поэтическим предупреждением о том, что Цветаева позже назовет «первой катастрофой»⁴ своей молодости.

У нас нет сведений о том, как они встретились и как начался их роман. Но можно догадаться, в чем состояла привлекательность Эрарской в глазах Парнок. Как это часто бывает в подобных обстоятельствах, Эрарская во многом резко отличается от Цветаевой. Она темноволосая и крупная, а Цветаева — «золотая» и стройная; она женственная, тогда как в Цветаевой было многое от мальчика-подростка; она светская и сдержанная, в отличие от неискренней и бесцеремонной Цветаевой. Эрарская не была поэтом, их страсть не создавала «поединка своеволий», и Парнок считала ее прекрасной и обольстительной.

В начале февраля Мандельштам неожиданно приехал в Москву, чтобы увидеться с Цветаевой, и этот приезд привел к разрыву их отношений с Парнок:

«В феврале 1916 г. — т. е. месяц с чем-то спустя, мы расстались. Почти что из-за Кузмина, т. е. из-за Мандельштама, 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».⁵

В какой-то момент Цветаева почувствовала, что ее место в сердце подруги, сочетающей нежность матери и возлюбленной, заняла серьезная соперница, и это уязвило ее. Через несколько дней она нанесла ответный удар, потребовав, очевидно, чтобы Парнок вернула ей письма и записную книжку со стихами «Подруги». Парнок отвечала на это «кощунство» гордым и гневным стихотворением:

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? ⁶

Несмотря на то, что наступила лучшая пора в ее отношениях с Эрарской, Парнок, очевидно, как и Цветаева, переживала эмоциональную опустошенность из-за смерти их

любви («ночь моя черна»); но, в отличие от Цветаевой, она осознала и приняла окончательность того, что случилось 6 февраля и позднее. Это ее стихотворение — «Краснеть за посвященный стих» — подтверждает, что утрату цветаевского «священного дара» — единственного качества подруги, которое она безоговорочно ценила и оберегала — она возмещает уверенностью, что сама она никогда не лишится этого дара. Она вобрала в себя зерна, посеянные подругой-поэтом, эти стихийные элементы огня, воздуха и влаги их любви, и верит, что эти зерна не просто умрут, но «принесут много плода», согласно мистериальному смыслу известного изречения Иоанна (с которым явно перекликается стихотворение): «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». В материнско-дочернем контексте личных и творческих отношений с Цветаевой стихотворение Парнок «Краснеть за посвященный стих» можно рассматривать как модификацию мифа о потере Деметрой своей дочери Персефоны. Впрочем, этот миф часто упоминается и в стихах Цветаевой.

Когда Парнок писала это стихотворение, она еще не знала, «который колос., взошел» из зерна, полученного ею от Цветаевой. Но она была уверена, что отношения с Цветаевой ее духовно обогатили. Это чувство и уверенность в том, что она все-таки достигла в какой-то степени «вечности, обещанной любовью» (№ 52), позволили ей впоследствии простить Цветаеву и вспоминать ее с любовью.

Со своей стороны, Цветаева воспринимала разрыв отношений с Парнок как утрату всего, полный крах (одно время она хотела изменить название цикла «Подруга» — на «Ошибка»). Подсознательно она делала один за другим шаги, чтобы компенсировать себе эту утрату. Прежде всего, она вернулась к своему «царю», мужу. Во-вторых, она вскоре забеременела, летом 1916 года⁷. Позднее, три года спустя, у нее был роман с другой Соней (актрисой Софьей Голлидей), в котором она играла роль старшей подруги, «матери». Но все это не могло компенсировать ей измену той, настоящей, первой Софьи, и она затаила враждебные чувства к Парнок до конца своей жизни. Позднее она скажет о том времени, когда они были вместе: «Так я еще мучилась 22 лет от Сони П-к [...]: она отталкивала меня, окаменевала, ногами меня топтала, но — любила!»⁸

Однако сразу после февральского разрыва Цветаева не верила, что их отношения не возобновятся. В начале марта она заметила в коротком разговоре с Ариадной, что чувствует грусть, ибо «только два друга — ты и Соня».⁹

Ее печаль частично объяснялась тем, что она предчувствовала начало романа Парнок и Эрарской. В самом деле, в конце февраля Парнок пишет свое первое любовное стихотворение, обращенное к «Машеньке» (одно из ласкательных имен Эрарской в лексиконе Парнок) — «За что мне сие, о Боже мой» — в котором выражает сильные и сложные эмоции, вызванные «отчаянной нежностью» к подруге. Она чувствует, что недостойна любви своей Машеньки и в отчаянии от этого, но это отчаяние для нее — блаженство. Она опасается и уязвимости подруги, и ее способности сопротивляться напору своей страсти.

Возможно, что весной Цветаева и Парнок продолжали видеться. В конце апреля произошел новый разрыв, на который Цветаева откликнулась резиньацией и приливом ностальгии по этой любви, что вдохновило ее на самое прекрасное стихотворение, посвященное Парнок, — прощание с периодом, который она назвала «незакатные оны дни». Это было ее последнее стихотворение, посвященное своей «трагической героине», которую, как оказалось, она не смогла удержать при себе.

По иронии судьбы, в номере «Северных записок» за апрель—май 1916 г. появилась рецензия Парнок — Полянина на «Камень» Мандельштама. Она восхваляла его произведения в самых восторженных выражениях, называя книгу «поющим камнем», квинтэссенцией истинной поэзии. Возможно, именно потому, что Парнок воспринимала Мандельштама как романтического соперника, она чутко ощущала те особенности и склонности, которые были присущи им обоим, в частности, объединяющее их преклонение перед гением Цветаевой. Неприязнь, которую она испытывала к его часто грубой (но, очевидно, типичной для него) манере поведения, должна была усиливаться тем, что в нем она видела своего рода зловещего двойника, тень своей собственной личности. Ее последующие отношения с Мандельштамом несут на себе несомненную печать такого двойничества, введенного в культурный обиход Достоевским. Сходные черты обнаруживают и ее взаимоотношения с братом.¹⁰

После всех эмоциональных взрывов прошедшего года Парнок чувствовала себя усталой и отчаянно нуждалась в тихой и спокойной обстановке. Возможно, при поддержке Герцыков она решила провести лето в Судаче, где она сняла комнату с пансионом в доме местного священника.

Одним из ее главных корреспондентов этим летом был поэт Владислав Ходасевич, с которым она недавно подружилась и который проводил лето рядом, в Коктебеле. Парнок не только любила стихи Ходасевича, но и считала его «родства не сознавшим братом». Общение с Ходасевичем приобрело для нее особое значение после эмоционального отступничества брата по крови и после соперничества с «плохим» братом-поэтом, Мандельштамом.

Парнок была озабочена постоянно слабым здоровьем Ходасевича и проявляла почти профессиональный интерес к его медицинским проблемам. Этим летом он восстанавливал силы после туберкулеза позвоночника. Получив письмо, в котором он описывал симптомы, Парнок вдруг испугалась, нет ли у него саркомы позвоночника, но он быстро заверил ее, что ее ужасные опасения неоправданны.

Ходасевич, со своей стороны, нежно любил Парнок, и ему нравились ее стихи. Он регулярно информировал ее о приезде и отъезде других гостей в Коктебель этим летом, в том числе о Цветаевой с мужем, которые на короткий срок приезжали в начале июля. В том же месяце, но позже, после нескольких недель наблюдения над Мандельштамом, Ходасевич соглашается с мнением о нем Парнок:

«Знаете ли? — Мандельштам не умен, Ваша правда. Но он несчастный, его жаль. У него ущемление литературного самолюбия. Петербург его загубил. Ну, какой он поэт? А ведь он «взялся за гуж». Это тяжело. Т. е. я хочу сказать, что стихи-то хорошие он напишет, если посидит, — а вот, все-таки не поэт. Это несправедливо, но верно».¹¹

По дороге обратно в Москву в начале августа Парнок остановилась на один день в Коктебеле, чтобы увидеться с Ходасевичем.

Сентябрьский номер «Северных записок» представил читателю четыре стихотворения Парнок: «Сонет» (№ 118); «Сафические строфы», позднее переименованные как «Возвращение» и опубликованные в «Розах Пиерии» в качестве части триптиха; стихотворение, написанное в июне и обращенное к Ходасевичу; и, наконец, второе любовное послание Людмиле Эрарской, стихотворение, которое она опубликовала, впервые в жизни посвятив определенной возлюбленной.¹²

Л. В. Э.

Разве мыслимо рысь приручить,
Что, как кошка, ластишься ты?
Как сумела улыбка смягчить
Роковые твои черты!

Так актрисе б играть баловниц:
Не глядит и глядит на вас
Из-под загнутых душных ресниц
Золотистый цыганский глаз.

Это злое затишье — к грозе:
Так же тихо было, когда
«Ты сам черт», — произнес дон Хозе,
И Кармен отвечала: «Да».

Облик Эрарской, каким он предстает в этом стихотворении, сильно отличается от уязвимого «стебелечка» и ниспосланного свыше «света» — такой ее видела Парнок в первом посвященном ей стихотворении. Здесь она — могущественная женщина с «роковыми чертами»: тип, который завораживал Парнок с отрочества. Очевидно, в личности Эрарской не просто уживались «двойники» (дикость — прирученность, рысь — кошечка), что Парнок заметила уже вскоре после начала их романа. В этом стихотворении обрисовано иное: внешняя, тщательно контролируемая, невозмутимость Эрарской скрывает необузданную душу, в которой кипят темные чувства — гнев, ненависть, страх. Она могла будить собственных демонов в душе Парнок — и, с другой стороны, побуждать ее на материнскую любовь, с сочувствием и состраданием.

Союз с Эрарской был самым долгим, прочным и во многом всепоглощающим в жизни Парнок. В течение постоянной, длящейся шестнадцать лет интимности и дружбы, они пережили и испытали все радости и опасные повороты человеческой любви и ее конец, приходящий вместе со смертью. Эрарская писала Евгении Герцык через месяц после смерти Парнок: «Да, столько пережито, что трудно написать, рассказать! Столько моментов совершенно незабываемых на всю жизнь!»¹³

Парнок датировала 1916 годом четыре своих стихотворения, не определяя, когда именно они были написаны. Стихотворение «Безветрием удвоен жар» (№ 101), возможно, написано летом в Судак. Созданный по определенному поводу «Акростих» посвящен Липскерову, другу и поэтическому «открытию» Парнок, которого она приветствует как «брата по лире и судьбе». «В концерте» (№ 134) рассказано о концерте, который она посетила с другом — мужчиной (возможно, Волькенштейном или Гнесиным), и этот друг одновременно и дорог, и чужд ей. Наконец, в стихотворении «Опять, как раненая птица» (№ 140) отражена чисто цыганская тоска Парнок, которая «сестрила» ее и других «бесприютных» с певицами-цыганками:

Томи, терзай, цыганский голос,
И песню до смерти запой,—
Не надо, чтоб душа боролась

Сама с собой

Сестринское сообщество черных ангелов — цыганок — и бесприютных душ в этом стихотворении предстает как община изгнанниц, своего рода гомеопатическая терапия для души поэта, когда она слишком истерзана «веригами любви» (№ 42).

Беспокойство и тоска Парнок отражают и одно из направлений того двойственного настроения, которое охватило многих русских интеллектуалов и поэтов к концу 1916 года. Евгения Герцык позднее рассказывала: «К концу 16-го года резко обозначилось двойное отношение к событиям на войне и в самой России: одни старались оптимистически сгладить все выступавшие противоречия, другие сознательно обострили их, как бы торопя катастрофу».¹⁴ Печаль Парнок, предчувствие катастрофы содержали в себе ощутимый религиозный, апокалиптический элемент, возможно, не без влияния Евгении Герцык. Осенью Парнок, у которой духовный потенциал вновь охватившего ее религиозного настроения еще не был реализован, потянулась к Евгении Герцы к.

В начале 1917 года Парнок писала Гнесину: «Я устрою наше свидание у Герцык (они живут в Кречетовском переулке на Собачьей площадке). Я Евгении Казимировне очень много рассказывала о Вас и о Вашей Антигоне, и меня очень просили заманить Вас хоть на часок туда».¹⁵

В это же время другая старая дружба, с композитором Юлией Вейсберг, приобрела характер творческого содружества, когда Вейсберг пригласила ее написать либретто для оперы, задуманной ею на сюжет «Русалочки». Судя по всему, совместная работа над оперой с Штейнбергом приостановилась.

Парнок и Эрарская жили теперь на Второй Сухаревской-Садовой улице. Парнок чувствовала себя нездоровой. «Я себя так отвратительно чувствую», — написала она Вейсберг, — «что доктор меня навещает чаще музы. (Прежняя невралгия и расширение сердца в связи с щитовидной железой, — в результатедохну)». Далее в письме, после обсуждения деталей либретто, она обращается к только что написанному Гнесиным романсу:

«Романс Михаила Фабиановича, написанный на мои слова, мне очень нравится. [...] Вообще, на мой взгляд, с Мих. Фабиановичем сделалось что-то хорошее он, очевидно, стал больше верить в себя, и поэтому распустил ко_ оригинальности. Он позволяет себе быть банальным, т. е. человеческим, и это залог большего творческого разлива Мне кажется, что и со мною происходит нечто подобное».¹⁶

Парнок наконец ослабила надзор своего собственного внутреннего цензора, который всегда считал, что ее «банальная» жизнь не может быть основной темой ее поэзии. Кроме того, новый «большой творческий разлив» стимулировался тем «убийственным настроением», которое охватило не только ее, но и почти всех в Москве. «Жить почти невозможно», — пишет она Вейсберг, — «поэтому стихов у меня довольно много. Я Вам их как-нибудь пришлю. А покамест вот Вам мрачное восьмистишие

Не придут, и не все ли равно мне,
Вспомнят в радости, или во зле;
Под землей я не буду бездомней,
Чем была я на этой земле.

Ветер, плакальщик мой ненаемный,
Надо мной вскрутит снежную муть...
О, печальный, далекий мой, темный,
Мне одной предназначенный путь!»

(№ 147).

«Засим»,— кончает она письмо,— «целую Вас в сахарные уста. Ваша Софья».¹⁷ В этом стихотворении нет ни веры в бессмертие, ни веры в надежность человеческих привязанностей, никакой веры — только осознание собственного одиночества в смерти, как и в жизни, и уверенность в своей собственной, ей предначертанной «темной» судьбе.

В этом году весна рано пришла в Москву, «но все так безнадежно, что от весны еще грустнее делается».¹⁸ К концу марта, однако, ее настроение меняется столь же радикально, как и политическая жизнь России — царь отрекся от престола и к власти пришло Временное правительство. Парнок вдруг ощущает, что она «жива и далее в некотором кипении». Охваченная революционным подъемом, она желает только, «чтобы эта сказка была со счастливым концом».¹⁹

У нее была надежда одна — на то, что близость, быть может, роковых внешних событий заставит думать многих, и «шкурный вопрос сыграет ту роль, которая должна была бы принадлежать патриотизму. Если бы меня теперь спросили, какая самая разительная, самая русская черта русского человека, я бы с полным убеждением сказала — неумение любить свое отечество. Старое правительство воспитало в поколениях неуважение к родине, но от любви ведь не излечивают никакие разочарования,— потому что любовь — в крови,— и если русские излечились от любви к России, то, значит, никакой любви и не было».²⁰

Февральская революция сразу же пошатнула финансовое положение Парнок, так как прекратила существование «Северных записок». Ее последняя статья, наполненная многочисленными язвительными нападками на поэзию Брюсова, появилась в январском (и последнем) номере «Северных записок». Прекращение выпуска журнала положило внезапный конец пятилетнему сотрудничеству Парнок с Чацкиной и Сакером, и главный источник ее очень скромных доходов иссяк. Чтобы как-то обеспечить себя, она вынуждена пойти работать в какую-то контору.

В июне они с Эрарской поехали в село Милино Тульской губернии, где остановились в имении М. В. Книпер. То, что она ежедневно наблюдала в деревне, разуверило ее в надеждах на «счастливый конец» этой революционной «сказки». «В деревне сейчас жутковато,— написала она Волошину,— 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"».²¹

В это письмо к Волошину она вложила стихотворение, только что посвященное Эрарской. Оно сочинено в один из тех периодов Парнок, когда поэт считал невозможным больше жить на этой земле, а Эрарская, по-видимому, тоже болела:

А. В. Эрарской

Никнет цветик на тонком стебле...
О, любимая, все, что любила я
И покину на этой земле,
Долюби за меня, моя милая, —

Эти ласковые лепестки,
Этот пламень, расплесканный по небу,
Эти слезы (которых не понял бы
Не поэт!) — упоенье тоски.

И в степи одинокий курган,
И стиха величавое пение,
Но разнузданный бубен цыган
Возлюби в этой жизни не менее...

Розовеют в заре купола,
Над Москвой разлетаются голуби.
О, любимая, больше всего люби
Повечерние колокола!

От своих петроградских друзей Парнок узнала, что Волошин написал рецензию на ее «Стихотворения», и в июньском письме из села Мирино она попросила его прислать ей эту заметку. Получила она рецензию только в августе, когда была уже в городе. Волошину она написала: «Вы — у себя, а я в канцелярии — «при сем препровождаю», «присовокупляю», — и за такие дела муза со мною не в дружбе». ²² Но делать было нечего. Угроза голода наступила вслед за зимним переворотом, а крах политики Временного правительства, желавшего вести войну до конца, привел к массовому дезертирству русских войск и полному хаосу. Уже в августе в Москве был голод.

Волошин писал о первой книге Парнок в статье, которую первоначально собирался сделать большой, подробной, построенной на теме своеобразия, незабываемости голоса поэта, и все это представлялось Парнок «очень привлекательным». В окончательном варианте статья Волошина сосредоточивается только на голосах двух поэтов, Парнок и Мандельштама, и голос Парнок, по мнению автора, выгодно отличается от голоса ее бывшего соперника:

«Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто [речь о Парнок — Д. Б.], хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломающимся. Это и есть отчасти». ²³

Разумеется, Парнок было лестно получить такой отзыв, и в письме от 14 августа 1917 года она благодарит Волошина;

«Не говоря уже о том, как мне дорога похвала из уст такого мастера стиха, как Вы, я бесконечно обрадована тем неподдельным человеческим дружелюбием, которое Вы проявили ко мне и которое я ценю превыше всего, — быть может, потому, что мало им избалована. Я не только польщена, но и тронута душевно Вашим поэтическим и человеческим вниманием к моей книге».

Здоровье Эرارской за лето ухудшилось, и ей советовали уехать из Москвы до наступления зимы. Парнок не вынесла бы разлуки с ней, особенно в такое трудное и тревожное время. Кроме того, она сама чувствовала себя нездоровой, Москва и ее работа в канцелярии стали ей отвратительны, а ее ближайшая подруга, Евгения Герцык, еще с весны обосновалась в Судак

В августе Парнок и Эرارская оставили свою квартиру с помощью Липскерова и его брата и отправились в Судак. Прибыв туда, они устроились на проживание в доме местного грека, К. Попандопуло. Сразу же спало напряжение, и Парнок почувствовала себя лучше: погода стояла «чудесная», и она долго не могла «прийти в себя от этого неожиданного лета и покоя».²⁴

Осенью Парнок и Эرارская переехали жить на дачу к приятельнице Герцыков, В. С. Гриневич. Однажды, в декабре или раньше, в их дверь кто-то тихо постучал. Парнок не было дома. Людмила Владимировна открыла дверь и увидела человека небольшого роста. Из-под серой шляпы «глядели серые приветливые глаза в очках». Это был композитор А. А. Спендиаров. Эرارская попросила его войти и представилась ему. — «Не может быть!» — радостно воскликнул Спендиаров. — «Ведь мне говорили, что вы совсем больны, а вы цветущая женщина! Как хорошо, что я потихоньку от доктора решил познакомиться с вами и пригласить принять участие в концерте, который я устраиваю в пользу неимущих учеников нашей гимназии». Когда вскоре Парнок возвратилась, Спендиаров встал и, идя ей навстречу, сказал: — «Вы даже не можете себе представить, как я рад с вами познакомиться, и то, что вы живете в Судак именно теперь, когда я мечтаю написать оперу, для меня большая удача». Он протянул ей рукопись и, пока она читала ее, следил за выражением ее лица. «Тема очень интересная», — сказала Парнок. Спендиаров оживился. — «Так вот, Софья Яковлевна, на эту-то тему я предлагаю Вам написать либретто!»²⁵

Парнок немедленно принялась за написание либретто, используя в качестве литературного источника эпическую поэму Ованеса Туманяна «Взятие крепости Тмук». Поэма основана на легенде об армянской княгине Алмаст, которая предала своего мужа, князя Татула, персам, ради обещанной ей персидской короны. Потом ее ожидал трагический конец: ее предал возлюбленный, персидский шах, и она была казнена за измену.

Парнок работала над либретто «с энтузиазмом», создавая его как самостоятельную лирико-драматическую повествовательную поэму. Она часто читала отрывки из этого либретто на публичных поэтических вечерах и в Судак, и позднее, вернувшись в Москву. Эта работа имела для нее глубоко личное значение, так как Эرارская вдохновляла ее на создание образа Алмаст, и Парнок вкладывала свои эмоциональные переживания в слова возлюбленного и, особенно, мужа Алмаст. «Отражение этого личного опыта чувств — такое, например, обращение Татула к Алмаст: «Моя Алмаст! Славней короны душистый мрак твоих волос». Это не только словесность! Это — настоящее переживание и суггестивная при том любовная лирика [...] «Душистый мрак волос» мог написать только Человек, который зарывался лицом в волосы возлюбленной, вдыхая их запах, чьи глаза когда-нибудь застило их изобилие».²⁶

После жестоких морозов зимы 1918 года наступила весна, а с ней оживление гражданской войны: почти ежедневно власть в Судак менялась. Только через несколько месяцев после того, как Парнок закончила работу над либретто «Алмаст», Спендиаров наконец начал писать музыку. По-настоящему, всерьез его работа развернулась в то жаркое, душное

лето, когда Парнок поняла, что они с Эрарской миновали критическую, решающую точку в их взаимоотношениях, после которой им «нет пути назад», и жизни их навсегда связаны:

Тень от ветряка
Над виноградником кружит.
Тайная тоска
Над сердцем ворожит.
Снова темный круг
Сомкнулся надо мной,
О, мой нежный друг,
Неумолимый мой!
В душной тишине
Ожесточенный треск цикад.
Ни тебе, ни мне —
Нам нет пути назад, —
Снова темный круг
Сомкнулся надо мной.
О, мой страстный друг,
Неутомимый мой!

Стихотворения, написанные Парнок за эти годы, проведенные в Судакe (ни одно из них не имеет точной даты), фиксируют мимолетные, ускользающие впечатления этого периода, столь важного для ее эмоциональной, духовной и творческой жизни. В 1919 году она опубликовала несколько лирических стихотворений в одном малоизвестном альманахе. Часть из них была уже опубликована прежде, но новые стихотворения обнаруживают важные изменения в ее духовном мировоззрении, которые подспудно ощущались с самого начала ее жизни в Крыму.

Весной 1918 года она больше чем когда-либо погружена в чтение Сафо и ощущает свое личное и поэтическое родство с ней. То, что она живет у Черного моря, в легендарной стране амазонок, стимулирует ее «родовую» память о древнем творческом источнике «у другого певучего моря», на острове Лесбос:

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

Ветром из-за моря к ней доструилось дыхание Эллады,
Ветер, неясный другим, сердце ее шевелит
Чудится деве — она домечтает мечты твои, Сафо,
Недозвучавшие к нам песни твои допоеет.

(№ 68).

Если в Сафо Парнок обрела сестру по поэзии, то сестрой «по небесной крови» для нее стала Евгения Герцык. Евгения, склонная к печали и уединению, олицетворяла в глазах Парнок некий вдовый образ. Но особенно важно то, что она воспринимала Герцык как

«сибиллу», которая напороочила, и «восприемницу», которая руководила ее духовным возрождением.²⁷

Вера и религиозность Герцык претерпели изменения под непосредственным влиянием того, что она пережила в Судаке в годы гражданской войны: «Годы военных ужасов, преследований, голода иссушили прежнюю веру, то есть всю влагу, сладость выпарили из нее».²⁸

Обычай судакских виноделов выносить молодое вино на солнце, чтобы ускорить процесс производства настоящего сухого вина, стал для Парнок глубоко личным символом ее собственного духовного преображения в судакский период. В стихотворении «На самое лютное солнце» (№ 115) этот образ становится развернутой метафорой: она выносит себя (молодое вино) «под огнекрылые стрелы» солнца и умоляет его (т. е. солнце), «рокового, беспощадного, упоительного друга», чтобы оно «терз[ало], иссуши[ло] [ее] сладость, очисти[ло] огнем».

Несмотря на нетерпеливое ожидание и жажду достичь духовной зрелости, она, в отличие от своей «сибиллы», никогда не утрачивала вовсе своей «сладости» и не стала «посуше, как старое вино» (№ 237). Она продолжает находиться во власти своей «госпожи Судьбы», о чем пишет в других стихах того же времени; ее «госпожа Судьба» влечет «из кельи прямо на шабаш ведьм», где

Хвостатый скачет
Под гул разгула
И мерзким именем
Зовет меня.

(№ 124).

Тем не менее дом и сад сестер Герцык в Судаке остаются для Парнок священными. В одном из стихотворений она вспоминает чудесный вечер:

Видно, здесь не все мы люди — грешники,
Что такая тишина стоит над нами —
Голуби, незванные приспешники
Виноградая, кружатся над лозами.

Всех накрыла голубая скиния!
Чтоб никто на свете бесприютным не был,
Опустилось ласковое, синее,
Над садами вечеряющее небо.

Детские шаги шуршат по гравию,
Ветерок морской вуаль колышет вдовью.
К нашему великому бесславию, Видно,
Господи, снисходишь ты с любовью.

(№ 113)

Подсознательно Парнок все еще стремится преодолеть расстояние, отделяющее ее от отца, которое с его смертью увеличилось и казалось непреодолимым. Это было для нее тем более важным, что в дружбе с Герцык, как она верила, она нашла земную любовь, угодную Богу, а следовательно, символически, и отцу:

Ни нежно так, ни так чудесно
Вовеки розы не цвели:
Здесь дышишь ты, и ты прелестна
Всей грустной прелестью земли.

Как нежно над тобою небо
Простерло ласковый покров!
И первый в мире вечер не был
Блаженней этих вечеров...

А там, над нами, Самый Строгий
Старается не хмурить бровь,
Но сам он и меньшие боги,—
Все в нашу влюблены любовь.

(№ 106)

Дружба с Герцык помогала Парнок постепенно освобождаться от власти «поводырки страшной, любви», которая управляла ею с самой юности и, даря ей ощущение эротического могущества, тем не менее обезоруживала психологически. В какой-то степени побуждаемая к этому своей все более страдающей от болезни плотью, она хочет избавиться от того, что можно назвать наркотической тягой, пагубной страстью к «любви». Первое свидетельство этих перемен можно видеть в недатированном стихотворении, где поэт обращается к своей любовной памяти:

Не хочу тебя сегодня,
Пусть язык твой будет нем,
Память, суетная сводня,
Не своди меня ни с кем.

Не мани по темным тропкам,
По оставленным местам —
К этим дерзким, этим робким
Зацелованным устам

С вдохновеньем святотатцев
Сердце взрыла я до дна,—
Из моих любовных святцев
Вырываю имена.

(№ 104).

Пользуясь типичной для ее поэзии оксюморонной метафорой, Парнок сравнивает донжуанский список своей любовной памяти со святцами, в которых упоминаются имена ее бывших возлюбленных, то есть «святых», праздники которых она чтит, припоминая их. Однако сейчас, в минуту сомнений, она восстает против этого ритуала и «с вдохновением святотатцев» вырывает имена всех своих «святых» из святцев сердца, таким образом отказываясь в дальнейшем находиться в плену у них.

Такие порывы эмоционального иконоборчества и внутренняя ярость против «любви», которую они выражали, не могли не отразиться на интимных отношениях с Эрарской. Иногда, чувствуя, будто они «на каком-нибудь позабытом острове очарованные вдвоем», две женщины сидят ночью при лунном свете и смотрят, как «полями синими плывут отцветающие облака», и «чуть колышет смуглая рука» Эрарской «опахало с перьями павлиньими». К ней обращается поэт.

К голове моей ты клонишь голову,
Чтоб нам думать думою одной,
И нежней вокруг воркуют голуби,
Колыбеля томный твой покой.

(№ 123).

А в другой раз у них происходит крупная ссора И тогда Парнок снова чувствует себя бесприютным странником, затерянным в унылой ночной тьме:

Разве полночь такая — от Бога?
В путь какой ухожу я одна?
Будто кошка перебежала дорогу,
Надо мной пролетела луна.

В ночь такую надежнее петли,
Яды жгучей, быстрее курки.
Я не знаю — мне зарыдать ли, запеть ли
От моей неизбывной тоски...

Там над домом с певучей дверцей
Тот же голос поет ветровой,
Но ведь не к кому полететь тебе, сердце,
Под октябрьской летучей луной!

(№ 144).

Разлад в их отношениях, на который намекает это стихотворение, очевидно, послужил причиной того, что Парнок и Эрарская на какое-то время расстались. Пар-нок ушла жить к Герцыкам, где Аделаида по-матерински заботилась о младшей подруге, страдающей от сердечной раны. Обращаясь к Парнок, Аделаида Герцык писала:

Таясь за белыми ставнями,

Я жизнь твою стерегу,
С твоими врагами давними
Глухую веду борьбу.
Люблю колебание голоса,
Смотрю, как бродя босиком,
Ты рыжие сушишь волосы
В саду под моим окном.
Смотрю, как страсть ненасытная
Сдвигает жадную бровь.
Ах, только моею молитвою
Спасается твоя любовь!²⁹

Уже год прошел с тех пор, как Парнок закончила либретто оперы «Алмаст», а Спендиаров с большими затруднениями работал над ее партитурой. И жанр оперы, и вообще крупная форма были для него непривычны; очевидно, он ощущал робость, и ему не доставало уверенности в том, что он сможет написать оперу и выдержать испытание. Парнок старалась приободрить его:

«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».³⁰

Так начиналась долгая и трудная работа по выращиванию и пестованию ее и Спендиарова «детища», ее «большого труда» и поэтического свидетельства ее любви к Эрарской.

Парнок чувствовала, что Людмила Эрарская уже не занимает в ее жизни такого места, как прежде, но в 1919 году она предпринимает упорные попытки возродить свои чувства:

Каждый вечер я молю
Бога, чтобы ты мне снилась:
До того я долюбила,
Что уж больше не люблю.

Каждый день себя вожу
Мимо опустелых комнат,
Память сонную бужу,
Но она тебя не помнит...

И упрямо, вновь и вновь,
Я твое губами злыми
Тихо повторяю имя,
Чтобы пробудить любовь.

(№ 122).

Несмотря на кризис, наступивший в их отношениях, Эрарскую и Парнок постоянно сводило вместе участие в профессиональной и творческой деятельности. Интеллектуальная община Судака жила активной творческой жизнью, вопреки хаосу гражданской войны, сменяющим друг друга правительствам и даже голоду. Много лет спустя 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 все создавать собственными руками, не рассчитывая ни на какие ресурсы извне, когда для того, чтобы сделать декорации и костюмы, приходилось просить у добрых знакомых мебель и одежду».³¹

Все принимали участие в этих полупрофессиональных представлениях. Так, например, на одном из концертов в сентябре 1919 года пела Е. Г. Середа, которая работала кухаркой у Герцык; Ирина Маслова играла сонаты Бетховена; Парнок выступала с мелодекламацией песни Спендиарова; Буткова, Соловьева и Янсен сыграли отрывок из «Ревизора»; были исполнены Персидский марш, ария шаха и молитва из «Алмаст». Позднее, осенью 1919 года, Спендиаров устроил детский вечер в гостинице, для которого Парнок написала детскую пьеску в стихах под названием «Танцовщица и солдат».

К сожалению, филантропическая деятельность композитора занимала у него слишком много времени, отвлекая его от работы над оперой, и, несмотря на попытки Парнок ускорить дело, сочинение оперы продвигалось мучительно медленно. Эрарская рассказывает о таком эпизоде, случившемся летом 1919 года:

«Однажды мы шли с почты и вдруг увидели Александра Афанасьевича, поспешно шагающего по направлению к городу. Он смутился и очень весело спросил; «Вы откедова?» На что Софья Яковлевна, указывая на почту, сказала: «Мы-то откедова, а вот Вы откедова? Ведь Вы вчера дали мне слово сидеть по утрам дома и работать!» Александр Афанасьевич серьезно посмотрел на Софью Яковлевну, не спеша вынул из бокового кармана записную книжечку и прочел длинный список «неотложных дел», подлежащих завершению, чтобы со спокойной совестью снова засесть за работу. Надо было помочь многодетной вдове купить корову, навестить больную ученицу...».³²

Эрарская и Парнок, очевидно, опять жили вместе, но в их отношениях под видимым благополучием и спокойствием скрывалось множество противоречий. Это следует из стихотворения Парнок, написанного в декабре 1919 года:

Когда забормочешь во сне,
И станет твой голос запальчив,
Я возьму тебя тихо за пальчик
И шепчу: «Расскажи обо мне,—
Как меня ты, любовь моя, любишь?
Как меня ты, мой голубь, голубишь?»

И двери, закрытой дотоль,
Распахнутся страшные створки.
Сумасшедшей скороговоркой
Затаенная вырвется боль,—
И душа твоя, плача, увидит,
Как безумно она ненавидит.

Эрарская состояла членом Судакского секретариата Феодосийского отделения Рабис (Союза работников искусств) и продолжала служить, как и Парнок, в Судакском отделе народного образования в должности заведующего театральной секцией. Она устраивала спектакли и концерты для местной публики.

Боевые действия усилились в городе в первой половине 1920 года. Но, как пишет Эрарская в своих «Воспоминаниях», «несмотря на трудное беспокойное время, работа над оперой «Алмаст» продолжалась. Зачастую [Парнок и Спендиаров — Д. Б.] занимались у нас, на даче Гриневич. Бывало, придет к нам на террасу, усядется на диван и, не сводя глаз с открывающегося перед ним вечернего пейзажа, говорит с широкой улыбкой: «А ну-ка, Софья Яковлевна, займемся-ка двумя делами, будем работать и любоваться закатом».³³

В результате летней засухи по всей стране, переживавшей агонию гражданской войны, ощущалась нехватка продовольствия. Чтобы выйти из экономического кризиса, Ленин ввел нэп — новую экономическую политику, — возврат к ограниченной частной собственности и капитализму. Однако отрадных последствий нэпа в Судаке, по сути дела, не ощущалось, так как самые лютые бои к концу войны происходили именно здесь, в Крыму, где была опорная база белой армии.

Даже пайки, которыми оплачивался труд государственных служащих (и которые надолго заменили денежную оплату в стране), не могли обеспечить необходимый минимум питания, когда продовольствия не было ни в магазинах, ни в близлежащих деревнях. Приходилось своими силами выращивать овощи, о чем Парнок спустя четыре года писала в стихотворении «Огород»:

Все выел ненасытный солончак.
Я корчевала скрюченные корни
Когда-то здесь курчавившихся лоз,—
Земля корявая, сухая, в струпьях,
Как губы у горячечной больной...
Под рваною подошвою ступня
Мозолилась, в лопату упираясь,
Огнем тяжелым набухали руки,—
Как в черепа железо ударялось.
Она противоборствовала мне
С какой-то мстительностью древней, я же
Киркой, киркой ее — вот так, вот так,
Твое упрямство я переупрямлю!
Здесь резвый закурчавится горох,
Взойдут стволы крутые кукурузы,
Распустит, как Горгона, змеи-косы
Брюхатая, чудовищная тыква.
Ах, ни подснежники, ни крокусы не пахнут
Весной так убедительно весною,
Как пахнет первый с грядки огурец!..
Сверкал на солнце острый клык кирки,
Вокруг, дробясь, подпрыгивали комья,
Подуло морем, по спине бежал

И стынул пот студеной, тонкой змейкой,—
И никогда блаженство обладанья
Такой неомраченной полнотой
И острой гордостью меня не прожигало...

А там, в долине, отцветал миндаль
И персики на смену зацветали.

(№ 110).

Все эти переживания придавали особую окраску годам, проведенным в Судаке, в памяти Парнок и тех, кто ее окружал. Евгения Герцык позднее писала; «Я эти годы жила почти безвыездно в Судаке в самом тесном мирке, но в нем отражалось все то же, что во всей Европе. И 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».³⁴

Летом Эрарская и Спендиаров устроили «Большой художественный вечер» в пользу Судакской общественной гимназии. Парнок читала три цыганских стихотворения; Эрарская играла роль главной героини в «восточной драме», написанной Евгенией Герцык. В конце программы исполняются Половецкие пляски с хором из оперы «Князь Игорь» в постановке Эрарской.

В сентябре наступил критический момент в битве за Судак. Вечером перед последними боями в ресторане гостиницы Кара-Бебера выступала Эрарская в спектакле «Роман». «В зале много офицеров, прибывших с фронта на побывку», — пишет Марина Спендиарова в своих воспоминаниях. «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, и укрывал в них всю семью».³⁵

К ноябрю английские и французские пароходы эвакуировали 100 000 беженцев от советской власти, военных и гражданских. 14 ноября Красная армия взяла Феодосию, и к декабрю Белая армия на юге России была разгромлена

Этой зимой и Аделаида Герцык, и Парнок, как и большинство крымской интеллигенции, активно не поддерживающей красных, были арестованы. Герцык провела месяц или даже больше «в подвале» одного из зданий в Судаке, как она написала в своих беллетризованных воспоминаниях. Дата ареста Парнок и срок ее заключения неизвестны, но она была освобождена к концу марта³⁶ 23 марта 1921 года Парнок, Спендиаров, Эрарская и Буткова, актриса Большого театра, написали совместное письмо А. М. Горькому: «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».³⁷

Вскоре после этого Спендиаров был арестован. По сведениям, которые сообщает Е. Г. Середа, «когда его арестовали, слободчане собрались около тюрьмы и кричали: «Мы разнесем всю тюрьму вашу и все на свете, если вы его не выпустите». Об аресте Спендиарова вспоминает его дочь:

«Я несла папе передачу. Когда я проходила мимо дома Профсоюза, меня окликнул секретарь М. Е. Штутцер. Он сказал: «Только что у нас было собрание, на котором рабочие постановили послать телеграмму Ленину с просьбой освободить Спендиарова».³⁸

Парнок вместе с семьей Спендиарова встречала его дома после его освобождения 10 апреля 1921 года

Этой весной, может быть, Парнок попала в железнодорожное крушение. «Перед отходом поезда она попросила сидевшего против нее мужчину поменяться с ней местами, чтобы ей ехать вперед лицом. Во время крушения этот пассажир погиб, а она на своем месте осталась жива. Это обстоятельство очень ее мучило, и она не любила вспоминать об этом».³⁹

Без сомнения, этот трагический случай усугубил фатализм Парнок и подтвердил в ее глазах восприятие судьбы как некоей могущественной, непостижимой, часто злобной и капризной силы. Это происшествие на железной дороге могло также усилить свойственное ей ощущение какого-то особого своего предназначения, не известного ей самой. Наконец, как многие интеллигенты того времени, особенно склонные к славянофильству, Парнок отрицательно относилась к железной дороге, что нашло отражение и в ее творчестве. Таково, к примеру, стихотворение, где поезда приобретают характер апокалиптических образов, и поэт связывает железную скороговорку поездов с мучительным сердцебиением, хорошо известным ей по собственным страданиям:

Ни до кого никому никогда
Не было, нет и не будет дела.
Мчатся под небом оледенелым
— Куда? Люди знают куда! —
Огнедышащие поезда.
Некогда, некогда, некогда — так,
Скороговоркой железною, в такт
Сердцебиению мира!..
Громче греми, громыхающий ад:
Скоро во мраке заблаговестят
Трубы прощального пира!..

(№ 148)

Гражданская война и арест пагубно отразились на здоровье Парнок, и без того слабом, и она заболела туберкулезом. Используя свои обширные связи, Волошин сумел найти работу в Симферополе и для нее, и для Эрарской, но в середине мая Парнок писала ему:

«Что же касается меня, то я, действительно, больна — у меня туберкулез легких, и я еле волочусь от слабости; о моем переезде в Симферополь не может быть и речи — на жизнь в городе у меня, разумеется, сил не хватит при теперешнем питании. -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».⁴⁰

Жизнь становилась все тяжелее. Вслед за засухой, свирепствовавшей второе лето подряд, наступил голод, и голодный мор угрожал всему Крыму грядущей зимой. Московские коллеги и друзья крымских писателей предприняли усилие, чтобы как-то облегчить их положение. В ноябре Цветаева, пережившая гражданскую войну в Москве вдвоем с дочерью, пошла с В.М. Волькенштейном к Луначарскому, тогдашнему комиссару народного образования, с целью добиться пайков для живших в Крыму писателей, актеров и художников. Об этом Цветаева рассказывает Волошину в письме: «В[олькенштейн] через плечо подсказывает. Я злюсь.— «Соню! Соню-то!» Я — «А чччерт! Мне Макс важней!» «Но С[офья] Я[ковлевна] — женщина и моя бывшая жена». — «Но Макс тоже женщина и мой настоящий (indicatif present) друг. Пишу про всех, отдельно Судак и отдельно Коктебель».⁴¹

Парнок и Эрарская понимали, что не переживут зиму в Судакe, и решили вернуться в Москву, хотя перспектива такого переезда не могла не пугать их. Поезда были до невозможности переполнены, и путешествия были связаны не только с дороговизной билетов, чудовищной грязью в вагонах, но и с опасностями, особенно если речь шла о женщинах, которые едут без сопровождения. Вначале они отправились в Феодосию, где Марина Спендиарова виделась с ними в ноябре 1921 года, и оставались там до тех пор, пока, с помощью Волошина, не получили надежного сопровождения в путешествии: они отправились в Москву в специальном санитарном поезде

С дороги Парнок написала Спендиарову длинное письмо, наполненное соображениями и советами относительно тех частей «Алмаст», которые оставались незаконченными. Спендиаров жалел о том, что не удалось закончить оперу при Парнок, и временами остро ощущал «необходимость посоветоваться» с ней. Он считал, «что такая необходимость при сочинении музыкальной картины и 4-го акта будет давать себя чувствовать еще сильнее».⁴²

Парнок приехала в Москву в январе 1922 года Она стала членом Объединения писателей, при поддержке Владимира Маяковского, и получила комнату на улице Четвертая Тверская-Ямская, посреди злочного квартала Москвы, квартала красных фонарей. В первые лее месяцы по возвращении она решила добыть денег для своих друзей, которых она оставила в Судакe и которые находились в отчаянно трудном положении. В конце января Спендиаров написал:

«Нас продолжают обворовывать (украли почти всех кур) и, еще хуже, покушаются на ограбление запертых помещений (на днях взломали одну из дверей флигеля, проникли в мою бывшую рабочую комнату и выбросили на террасу, обращенную к саду, несколько экземпляров энциклопедического словаря, но, по-видимому, или что-нибудь помешало грабителям унести их, или они передумали брать их как непригодную добычу). Очень расстраивает меня, при собственном недоедании и невозможности оказывать существенную помощь, сильное голодание нескольких знакомых и смерть от голода нескольких судакских граждан и жителей обоих Таракташей. Посильно помогаем Герцык, Арнольд, Карасанли и другим».⁴³

Чтобы собрать денег для крымских друзей, Парнок «в 1-й раз в жизни решилась поспекулировать стихом». Она обращается к разным литературным «милым дамам» в столице, говоря: «дайте мне на моих крымских друзей,— и я Вам напишу сонет». «Считаю»,— пишет она Волошину,— «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!»⁴⁴

Одной из дам, которая до галантных сонетов Парнок была падка, оказалась Евдокия Федоровна Никитина «Это — молодая, здоровая женщина, со вздернутым носиком, румяная, подстриженная в скобку — славный кучеренок, который с лихостью правит целым цугом самых разнопородных литературных лошадок. Ее честолюбие — салон, и, действительно, у нее есть воля к салону. На ее «субботниках» во всяком сбросе можно встретить и приличных людей. [...] Е.Ф. Никитина любит литературу, бескорыстно, ради литературы, любовью преданной и всепрощающей, и особенно литературу тех литераторов, которые бывают на ее субботниках».⁴⁵

В день рождения Никитиной, 31-го января, Парнок написала ей галантный сонет (№ 105). «Этой лестью», — пишет она Волошину, — «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 [т. е. «Алмаст» — Д. Б.], Вересаев — скучнейший рассказ, — и было собрано 14 миллионов, — значит я заработала по миллиону за строку — гонорар, еще не бывший даже в Советской России!»⁴⁶

Проболев почти весь февраль 1922 года, она затем удвоила свои усилия, направленные на помощь судакским друзьям; в конце концов ей удалось добиться разрешения на выезд в Москву в санитарном поезде всей семьи Герцык, а также Бутковой с матерью. Кроме того, на одной из суббот у Никитиной она Вересаева «загнала в угол и договорила его до того, что он,, жизнью своей поклялся, что выхлопочет действительный, а не бумажный академический паек для всех, о ком [Волошин] просил». Парнок, по-видимому, Вересаеву не очень доверяла:

«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. Относительно Вас [Волошин — Д. Б.] я сейчас денежно, благодаря посланным Вересаевым 100 миллионам, спокойна; была бы спокойна и за Герцыков, если бы их было меньше, п. ч. у них много настоящих друзей; больше всего мучит меня Евг. Ал. Буткова — она с матерью, из-за несносности характера, умудрилась прожить на свете, как на необитаемом острове, и на всей земле только я одна жалею их и мучаюсь их судьбою».⁴⁷

Как только Парнок приехала в Москву, она отправилась к Н. А. Архипову, издателю «Костров», отчасти для того, чтобы представить ему рукопись «Неопалимой Купины» Волошина. Это стихи на тему революции, но с откровенно религиозными образами. Из цензурных соображений Архипов, как и другие издатели, к которым обращалась Парнок, отказался печатать «Неопалимую Купину» целиком, но решил взять «кое-что» для альманаха Кроме того, он предложил Парнок издать книжку ее стихов и взял рукопись.

«И вот начались мои хождения в «Костры», — рассказывает она Волошину. — 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. и Марину [Цветаеву — А. Б.] — неопратно, 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. [...] Я продала свой сборник издательству «Северные дни» [...]; это тоже не ахти что, но куда лучше «Костров» — издают с любовью и с возможной в Москве по нынешнему времени

«роскошью» (В Петербурге издают по-прежнему; там еще дотрачивают остатки прежней бумаги, т. ч. издание — очаровательнее)».⁴⁸

Весной и летом этого года Парнок пишет стихотворения, которые составят основу нового сборника, «Лоза». Она пишет также имеющую важное значение критическую статью, «Дни русской лирики», которая появляется во втором выпуске альманаха «Шиповник» (1922). В статье говорится о книгах стихов Ахматовой, Ходасевича, Сологуба и Брюсова, и особый смысл ей придал тот факт, что Парнок воспользовалась возможностью высказать здесь свои взгляды на отношения человека с Богом и на религиозное значение революции 1917 года. Статья начинается с утверждения, что «человек — вечный должник перед Богом», и дальше говорится:

«Творчество всего человечества во всех областях духа было, есть и будет выполнением этого долгового обязательства. Степенью духовной платежеспособности определяется на весах вечности мировая, национальная и индивидуальная ценность личности. Бог-Сын воздал Богу-Отцу долг всего мира [...] Все духовно живое обязано, по мере сил своих возвращать Богу дарованное Им».⁴⁹

Нельзя не поражаться тому, насколько Парнок одержима идеей о том, что чувство долга — это сущность человеческого существования и смысл творчества. Не менее сильное впечатление производит и ее концепция индивидуальной жизни как некоего подобия внесценической игры для единственного зрителя — Бога Отца. По ее мнению, «народу, пережившему [революцию], в частности, — каждому из нас, у Бога открывается новый кредит и тем самым определяется новая наша задолженность перед Ним». В конце концов Парнок отвечает на собственный риторический вопрос: «Какие же условия обеспечивают слову Божье оправдание? — Два условия: 1) Когда слово произносится не перед людьми, а перед Богом. 2) Когда оно произносится в последний миг».

Размышлениям о Боге посвящены два стихотворения Парнок, появившиеся в 1922 году в «Лирическом круге». В одном из них, впоследствии перепечатанном в сборнике «Лоза», выражено по сути своей еврейское духовное стремление — быть наедине, «лицом к лицу», с Богом-Отцом:

Не внял тоске моей Господь,
И холодом не осчастливил,
Из круга пламенного плоть
Изнеможенную не вывел.

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 Тобою.

(№ 94).

Возможно, что вторая строфа этого эротикорелигиозного стихотворения,— а такая смесь эротики и глубокого религиозного чувства весьма характерна для зрелого творчества Парнок, как и для многих поэтов-мистиков,— содержит в себе намек на новый любовный роман, который начался вопреки «изнеможенной плоти» поэта и ее желания, чтобы «Господь осчастливил холодом». Из других источников следует, что с начала 1923 года Парнок живет вместе с подругой, имя которой неизвестно.⁵⁰

Другое религиозное стихотворение (№ 107) из четырех, опубликованных в «Лирическом круге», тоже обращено к библейской теме. Поэт как бы воссоздает первые «младенческие» дни Творения:

В те дни младенческим напевом
Звучали первые слова,
Как гром весенний, юным гневом
Гремел над миром Егова,

И тень бросать учились кедры,
И Ева — лишь успела пасть,
И семенем кипели недра,
И мир — был Бог, и Бог был страсть.

Своею ревностью измаял,
Огнем вливался прямо в кровь...
Ужель ты выпил всю, Израиль,
Господню первую любовь?

Бог в лирике Парнок — это ветхозаветный Иегова, ревнивый, неумолимый, неистовый и огненный Творец, «ноздрям» которого «был приятен дымный жертвенный пожар Израиля» (№ 131). Бог «вспомнил» о поэте дважды. В первый раз — когда озарил божественным светом ее душу, позволив отыскать духовного спутника, благодаря которому поэт «вновь родился»:

Жила я долго, вольность возлюбя,
О Боге думая не больше птицы,
Лишь для полета правя свой полет.
И вспомнил обо мне Господь,— и вот
Душа во мне взметнулась, как зарница,
Все озарилось. Я нашла тебя,
Чтоб умереть в тебе и вновь родиться
Для дней иных и для иных высот.

(№ 120).

Во второй раз Бог даровал поэту могущество нарекать имена, то есть выражать словами то, что ее переполняет. Она считает, что до этого запятнала себя, когда употребляла унылые, засохшие, а не живые слова:

Отметил Господь и меня,
И тайные звуки мне снятся:
Не в книгах ищу имена,
Во мне мои кровные святцы.

Крещу я в купели святой,
— Кого я обидела кличкой,
— Не тщила замок золотой
Пытать воровскою отмычкой.

Пусть мало мой мир населен,
Но с крестниками я моими,
И в вечной кошнице имен
Цветет мною данное имя.

(№ 96).

Способность давать имена, называть — это дар Творца лирической героине Парнок, но, согласно ее поэтической космогонии, это могущество произрастает из ее собственной близости, почти родственной, с Тоской, которая «была в беспамятстве природы», когда «Бог еще не создал мир», и ею, Тоской, «вызван к сотворенью... Саваоф» (№ 80). В другом стихотворении Парнок говорит о том, что ее лирическое я как будто несет на плечах «непреодолимую тяжесть безмолвленных вод» Тоски:

О, эти вод безмолвленных
За вековыми запрудами
Тяжесть непреодолимая!
Господи! Так же мне! Трудно мне
С сердцем моим переполненным,
С музой несловоохотливой.

(№ 108).

В сущности, поэта затрудняет та же проблема — «как рассказать» словами о самом важном — которая мучила Парнок с самого начала ее творческого пути. В данном случае сердце поэта «переполнено» чувствами и мыслями, восходящими к многостороннему и своеобразному личному опыту, но «муза несловоохотливая» не хочет или не может рассказать об этом.

В начале августа личный и творческий опыт Парнок обогащается еще и первым столкновением с атеистическими требованиями советской цензуры.

«Да! — пишет она Волошину, — Имейте в виду, что, по требованию цензуры, Бога и все к нему относящееся, что мы привыкли писать с большой буквы, теперь печатается с маленькой буквы. Я, держа корректуру моей статьи в «Шиповнике», упорно исправляла это правописание, не знаю, как в конце концов будет в книге, — м. б., в частном издательстве и пройдет Бог с большой буквы, но в Госиздате наверное нет. Мне предложили издать мою книжку в Госиздате, и мне ужасно нужны деньги, но видеть в своей книжке вместо имени кличку — для меня невыносимо. Не знаю, что делать!» В

конце концов Парнок подписала договор с Госиздатом, а книжка эта никогда не появилась в печати. Очевидно, цензоры поняли, что религиозное чувство, выраженное в стихах, глубже, чем условности пунктуации.

Отсутствие денег вынуждает ее вернуться на работу в конторе, но эта служба совершенно изматывает ее. Она испытывает отчуждение от столичной литературной жизни. «Вы не можете себе представить,— пишет она Волошину 3-го августа,— как мне дорога Ваша любовь к моим стихам, особенно теперь, когда никому до них нет дела [...] Литературная Москва, как и всякая Москва, сейчас мне отвратительна, и моя жизнь здесь для меня ничем не оправдана. С каким бы наслаждением я променяла бы Москву на Феодосию, если бы там мне был гарантирован заработок, который обеспечил меня».⁵¹

Месяц спустя ее положение и настроение только ухудшились: «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. Если б в Феодосии мне был гарантирован заработок, обеспечивающий меня, я, ни минуты не задумываясь, уехала из Москвы».⁵²

В начале сентября она закончила писать те стихотворения, которые войдут в сборник «Лоза». Тетрадь, содержащую эти стихи, а также все то, что она отбирала для публикации с 1916 года по 11 сентября 1922 года, она отдала Герцык, которая после шестимесячной отлучки вновь возвращалась в Судак.

Приблизительно через месяц в Россию, в Москву вернулся после семилетнего отсутствия Валентин Парнах. Погромы, сопровождавшие весь ход Гражданской войны, подтвердили его наихудшие опасения по поводу отношения большевиков к евреям; кроме того, он не забыл, как по возвращении из Палестины в 1914 году столкнулся с антисемитизмом в России. Тем не менее, вопреки всему он тосковал по России и по родному городу, «белизна которого озарила детство».⁵³

Возвращение Парнаха вызвало небольшую культурную революцию в советской столице, поскольку он привез из Парижа чемодан, наполненный джазовыми инструментами, включая саксофон, который до того был редкостью в России. За годы, проведенные в Париже, в нем развилась такая страсть к афро-американскому джазу, что по своему фанатизму ее можно было сравнить только с его сионистским пылом.

И в своем отношении к музыке Парнах и его сестра также представляли собой яркую иллюстрацию к «двойнику», по Достоевскому. По мнению Парнаха, «вещество музыки нападает на человека, поднимается к горлу и наводит ужас»;⁵⁴ подобным же образом его сестра в одном из стихотворений описывает впечатление от звуков органа как смесь «нестерпимой полноты» и «этого ужаса блаженства». Но Парнок больше, всего любила Бетховена и романтиков, а ее братом «владели не Бетховены, не Бахи, не Шопены, не Листы, не Вагнеры. [Он] любил животную жалобу Востока, прерывистое пение, которое изрыгает тоску, избавляя от мук бедное человеческое существо. В [его] внутренностях пребывала безвестная древняя музыка».⁵⁵

В марте Парнах надписал экземпляр своей первой книги, «Самум», которая вышла в 1919 году в Париже: «Дорогой Соне. Первая книга автора», и это, может быть, свидетельствует о возобновившихся между ними отношениях. Однако в целом подробности об их взаимоотношениях после 1915 года скудны и неопределенны... Как бы ни относилась Парнок к своему брату после его возвращения домой (которое по иронии судьбы совпало с ее собственным возвращением), очевидно, она не стремилась к тому, чтобы часто с ним

видеться за те три года, которые он провел в Москве, перед тем как снова уехать в 1925 году.

О том, что в начале двадцатых годов Парнок и Парках вращались в одной и той же литературной среде в Москве, свидетельствует следующая записка В. М. Волькенштейна Е. Никитиной, написанная на одном из «субботников» в 1922 или 1923 году. «Евдокия Федоровна, с Елизаветой Яковлевной [сестра Парнок — Д Б.] пришел ее брат (и Софьи Як.) Валентин Парках. Попросите его прочесть стихи!» На обороте приписано неизвестной рукой: «Он похож на идиота; пусть лучше станцует джаз-банд — его специальность».⁵⁶

Муза Парнок замолчала после творческого подъема, в результате которого появилась «Лоза». Публикация сборника «Розы Пиерии» в сентябре 1922 года не принесла ей радости. По ее собственному выражению, к стихам этого сборника она уже «холодна»⁵⁷; ей досадно, что ее «антологический сборник опередил 2 других. После 6-летнего промежутка (да еще в такое бурное время!) этот маленький антологический сборник выглядит как-то «эстетно», и это очень обидно».⁵⁸

В эмоциональном и творческом отношении она уже отдалилась, отошла от Сафо, чье присутствие преобладает в «Розах Пиерии». Неувядаемые, но все-таки вторичные, книжные «розы» Сафо были вытеснены из сердца Парнок благодаря общению с Евгенией Герцык и под влиянием солнечной виноградной поросли Судака, в результате чего появилась «Лоза». Однако оба эти сборника сложным образом взаимосвязаны в творческой биографии Парнок. И тот, и другой возникли в результате периода, который можно назвать «судакским возрождением»; и тот, и другой многое говорят об эволюции поэта за те шесть тревожных и бурных лет, которые прошли после выхода ее первой книги. И если в «Розах» поэт как бы оглядывается на опыт прошлых лет, то в «Лозе» мы видим, что именно Парнок взяла из этого опыта на будущее.

2

Сафические стихотворения Парнок очень свободны и откровенны. Далекие от того, чтобы быть просто эстетическими экспериментами, они внесли уникальный вклад в сафическую традицию в русской поэзии. Начало этой традиции было положено в середине 18 века — от этого периода сохранилось два стихотворения Сафо, впервые переведенные с греческого оригинала на русский язык прозой.

На протяжении первой трети 19 века появились первые русские подражания Сафо, часто переведенные с французского. Популярность Сафо в России в это время объяснялась классицистскими и грекофильскими вкусами наполеоновской Европы в целом и Александра I в частности и, возможно, была связана также и с тем, что в России появились женщины-поэты: некоторых из них мужчины-современники называли «русская Сафо». В Западной Европе в эту эпоху Сафо воспринималась как гетеросексуальный поэт.⁵⁹

Вторая русская мода на Сафо наступила к 1890-м годам, и очевидно, была связана с женским освободительным движением в России и заметно возросшим присутствием женщин в русской литературе. Забавное и содержащее двусмысленность подтверждение этому — эпиграмма Владимира Соловьева, написанная в 1897 году «Придет к нам, верно, из Лесбоса / Решение женского вопроса».⁶⁰

Декадентская культура 90-х годов, когда Парнок еще училась в гимназии, выдвинула новую русскую Сафо, Мирру Лохвицкую⁶¹. Как и у прежних русских Сафо, само ее творчество не давало поводов связывать ее с именем великой поэтессы с острова Лесбос, как это бывало с западными лесбийскими поэтессами того времени. Лохвицкая получила такое наименование не из-за лесбийских предпочтений и не из-за того, что ее стихи вызывали ассоциации с Сафо, о которой она написала лишь несколько подражательных антологических стихотворений. Ее называли Сафо по традиционным причинам: она была женщиной-поэтом; она писала откровенно эротические стихи, которые шокировали буржуазные вкусы и воспринимались некоторой частью интеллигенции «как попытка использовать поэтическое слово для того, чтобы отстаивать право женщины на собственные чувства, собственный голос, не только в литературе, но и в обществе».⁶² Но при этом — своеобразная ирония истории! — ее собственный женский поэтический голос назывался «мужским», так как воспевал «физиологическую», а не духовную любовь.

Сафическая личность Лохвицкой, женщины-поэта, сжигаемой сильным, «мужским» гетеросексуальным желанием, породила по-видимому бесконечный поток подражателей, и мужчин, и женщин, и скоро превратилась в клише. В первом десятилетии 20 века графоманские сафические стихи наполнили страницы провинциальных русских журналов, стихи, явно отдающие предпочтение легендарному сюжету о самоубийстве Сафо от неразделенной любви к лодочнику Фаону. Наоборот, на Западе сафическая литература fin de siècle настаивала на гомосексуальности Сафо, с одной стороны, как культурной модели для декадентствующего модернизма, и, с другой — как архетип лесбийского поэта. Последняя точка зрения особенно характерна для поэтов Рене Вивьен и Натали Барни. Однако русская литература Серебряного века, за исключением Парнок, фактически умалчивает о женской однополой любви.⁶³

Такое умолчание может объясняться двумя причинами. Во-первых, русской культуре свойственно благоговейное отношение к поэтам как почти божественным возлюбленным Слова, которые должны быть выше таких низменных проявлений обычной человеческой природы, как секс. Во-вторых, надо учитывать влияние русских филологов, чей взгляд на Сафо сложился в середине 19 века и главным образом был основан на теориях известных немецких античников, Иоганна Готлиба Велькера и Ульриха фон Виламовиц—Меллендорфа. Их взгляд на Сафо пользовался неоспоримым авторитетом в европейской науке начала 20 века, а в России до сих пор оказывает влияние.

Интересно отметить, что в своей знаменитой работе о Сафо Велькер не столько сосредоточивает внимание на ней, сколько обсуждает спорный вопрос о греческой платонической мужской гомосексуальности и ее роли как важнейшего нравственного идеала в создании государств — полисов. И Сафо, по Велькеру, была выразителем соответствующего этому идеалу женского платонического эроса и целомудрия.⁶⁴ Виламовиц заново сформулировал теорию сафического целомудрия накануне 20 века, в стремлении защитить Сафо от французских поэтов-декадентов, которые настаивали на ее реальной сексуальности и тем самым, по его мнению, опорочивали ее. Он выдвинул гипотезу, суть которой в том, что Сафо была главой религиозной общины и школы для девочек, а отраженные в ее поэзии взаимоотношения с молодыми женщинами несколько не были эротическими — они лишь выражают ее особую педагогическую и духовную роль в жизни этих девушек. Вслед за Велькером и Виламовицем русские филологи подтверждали наличие женской однополой любви в поэзии Сафо, одновременно с возмущением отвергая ее трактовку как «сафической» или «лесбийской».

На рубеже столетий в Германии появилась еще одна точка зрения, медицинская, а не филологическая, которая, казалось бы, противостояла антилесбийским предубеждениям

большинства немецких и русских филологов. Эта точка зрения принадлежала Отто Вейнингеру, чья книга «Пол и характер» произвела сенсацию в Европе, а затем и в России, где была переведена в 1908 году. В одной из рецензий на русский перевод книги Вейнингера подробно приводится его аргументация:

«Филологи очень ревностно старались очистить Сафо от подозрений в любовных отношениях с женщинами и свести последние только к чрезмерной дружбе: как будто такое обвинение, если бы оно было справедливым, в самом деле унижало бы женщину в нравственном отношении.. Это совсем неверно., именно женщине гомосексуальная любовь делает гораздо больше чести, чем связь гетеросексуальная., склонность женщин к лесбийской любви есть именно проявление ее мужественности, последняя же является условием ее даровитости».⁶⁵

К сожалению, положительное отношение Вейнингера к лесбийской любви восходит к его женоненавистничеству: в сущности, даровитость для него — проявление мужественности, то есть творческий гений — мужской атрибут. В самом деле, гений Сафо ставит ее в особое положение по сравнению с женщинами-поэтами нового времени, как в Европе, так и в России. В 1916 году, в своей рецензии на «Стихотворения» Парнок Ходасевич отметил ее отличие от тех современных женщин-поэтов, которых он считал низкопробными, «дамскими», «юными дочерьми Сафо».⁶⁶ Характерно, что это было сделано в виде похвалы Парнок!

Интерес к Сафо в России достиг наивысшей точки, когда появился первый поэтический перевод всех ее сохранившихся стихотворений и фрагментов. Это был пышный, цветистый декадентский «перевод» Вячеслава Иванова, опубликованный в 1914 году, куда вошли и спорные по атрибуции фрагменты. Он стал для Парнок главным (и далеким от оригинала) источником ее представлений о великой лесбийской поэтессе.⁶⁷ Вячеслав Иванов учился у Вилламовица в Германии. В предисловии к «Алкею и Сафо» он повторяет теорию своего учителя, согласно которой Сафо была «настоятельницей девичьей религиозной общины»:

«Как настоятельница девичьей религиозной общины и вместе глава художественной школы, Сафо должна была одновременно развивать воспитательную и академическую деятельность. В ее институт-«монастырь» для благородных девиц присылались богатые девушки из разных мест колониальной и островной Греции...

Усвоение изящных манер было одною из задач школы,— недаром на Лесбосе устраивались состязания женщин в красоте,— обычаем же ее — отчасти условный, а порою и глубоко подлинный эротизм...

Одним словом, перед нами пример чисто эллинского понимания воспитательной задачи, как задачи религиозно-нравственной, художественной и эротической вместе: ибо немыслимо для эллина искусство без богов и правды, как невозможно оно и без влюбленности художника в возникающую под его перстами гармоническую форму».⁶⁸

Известный писатель и любитель античности Викентий Вересаев опубликовал и свой поэтический, но гораздо более точный перевод Сафо в 1915 году. Учитывая интерес Парнок к Сафо, надо полагать, что она была знакома и с этим переводом, однако, судя по ее сафическим стихотворениям, предпочитала версию Иванова.

Отношение Вересаева к Сафо главным образом основано на работе Велькера и может служить характерным для России примером отказа от термина «сафическая любовь» во имя любви к поэзии Сафо:

«Сафо любила молодого красавца Фаона, но он был к ней равнодушен, и с горя Сафо бросилась с Левкадийской скалы в море. Сафо была гетерой, продавала за деньги свою любовь мужчинам; но истинною страстью пылала только к молодым девушкам, их одних воспевала в любовных своих песнях,— и эта мерзостная, противоестественная любовь до сего времени носит название «сафической» или — по месту рождения Сафо — лесбосской.

Средний читатель только это и знает о Сафо и не знает, что все это выдумки, уже давно и бесспорно опровергнутые».⁶⁹

Сафо, которую Парнок открыла для себя в 1914 году, была изобильно приправлена культурными наслоениями, противоречиями, эротической двусмысленностью и создавала условия для творческих поисков. Вдобавок к русскому взгляду на великую лесбийскую поэтессу, существовали еще и те облики Сафо, которые создавали французы — Бодлер, Верлен, Луи, и всех их Парнок, несомненно, читала.

Однако, в отличие от других русских женщин-поэтов, Парнок проявляла к Сафо заинтересованность, имеющую и личную окраску, и это в полной мере отразилось на ее собственной творческой индивидуальности.⁷⁰ В большинстве стихов, входящих в «Розы Пиерии», Парнок впервые в серьезной русской поэзии пытается писать о своем личном опыте и о женской однополой любви, одновременно как бы соревнуясь с далекой лесбосской поэтессой. Отношение Парнок к Сафо не имеет аналогов в русской литературе, так как в соответствии с ним Сафо — не только великая поэтесса, но и подруга, возлюбленная женщин.

Сборник содержит двадцать стихотворений, написанных в разное время от 1912 до 1921 года и тематически разбитых на три цикла: «Розы Пиерии» (одиннадцать стихотворений); «Пенфесилея» (триптих); «Мудрая Венера» (шесть стихотворений). Сафо очевиднее всего присутствует в первом цикле; триптих «Пенфесилея» представляет собой поэтическую разработку мифологического поединка между царицей амазонок и Ахиллом; в «Мудрой Венере» лирическая героиня, главный персонаж, объединяющий весь цикл, превращается в гордую богиню любви, дающую советы своим почитателям, страдающим от неразделенной любви. Таким образом, все три цикла этой книги в стилизованной художественной форме отражают три существенных грани современного лесбийского поэта: связь с подлинной великой поэтессой Лесбоса; соперничество с мужчинами в любовной науке; и, наконец, мудрое знание женщин и любви, что делает ее не конкурентом, а заступником несчастных любовников обоего пола.

В первом стихотворении книги (№ 61) Парнок обращается к Сафо как к своей «сестре единоверия» в женщин и поэзию. Родственное сходство их лирических героинь, которых разделяет только время, позволяет сопоставить Парнок и далекую лесбийскую поэтессу. Следующее стихотворение (№ 62) пересказывает греческий миф о создании лиры из панциря черепахи и кончается предвидением Сафо:

В сад Пиерейский, куда ты десятою музою, Сафо,
Через столетья придешь вечные розы срывать.

Как и у Сафо, розы у Парнок символизируют поэзию и возлюбленных женщин.

Здесь, очевидно, Парнок вдохновлена убежденностью в том, что Сафо вечно и неизменно присутствует там, где находятся ее последовательницы. Как и другие лесбийские поэтессы того времени, она ощущала взаимосвязь с Десятой музой, благодаря своим эротическим вкусам. И это делало Сафо особенно близкой к ней, подобно тому как Афродита занимала особое место в жизни Сафо.

Третье стихотворение из цикла «Розы» продолжает тему религиозного значения поэзии, о чем подразумевается во фрагменте Сафо «Розы Пиерии лень тебе собирать!» (№ 63). Последующее охлаждение Парнок к своим сафическим стихам частично может объясняться ее обращением в православие, которое произошло за годы, отделяющие написание и публикацию многих ее «роз Пиерии».

Следующие два стихотворения в цикле «Розы» обнаруживают, какой смысл приобрело для Парнок ее открытие Сафо. Мысль о «школе у Сафо» стимулировала ее воображение, которое, в свою очередь, вдохновляло ее одинокий, сиротливый творческий дух мечтами о сафической общине и коллективном творчестве. (Подобные же фантазии воодушевляли на рубеже столетий Рене Вивьен и Натали Барни).

Эолийской лиры лишь песнь заслышу,
Загораюсь я, не иду — танцую,
Переимчив голос, рука проворна,—
Музыка в жилах.

Не перо пытаю, я струны строю,
Вдохновенною занята заботой:
Отпустить на волю, из сердца вылить
Струнные звоны.

Не забыла, видно, я в жизни этой
Незабвенных нег незабвенных песен,
Что певали древле мои подруги
В школе у Сафо.

(№ 38).⁷¹

От античной общины любимых подруг пятое стихотворение переносит поэта к одной определенной, недавней любимой подруге, которая разделяла восхищение Парнок, открывшей для себя Лесбос:

Всю меня обвил воспоминаний хмель,
Говорю, от счастья слабея:
«Лесбос! Песнопенья колыбель
На последней пристани Орфея!»

Дивной жадностью душа была жадна,
Музам не давали мы досуга.
В том краю была я не одна,

О, великолепная подруга!

Под рукой моей, окрепшей не вполне,
Ты прощала лиры звук неполный,
Ты, чье имя томное во мне,
Как луна, притягивает волны.

(№ 64).⁷²

В следующих стихотворениях — диптихе, озаглавленном «Сны Сафо», — Парнок отождествляет себя с Сафо. В первом она дописывает тот сон, который, согласно стихам Сафо, последняя «рассказала Киприде» (№ 65). Парнок воображает: лирической героине снится, что она долго бежит в какой-то незнакомой местности. Она зовет своих подруг, «баловниц», но они не откликаются. Вот она уже «ступает тяжело», и лира томит ей руку «тяжестью новой». Море, травы, земля и цветы — все не похоже на то, что ей знакомо «на лугах родимых». Даже свой лик, отраженный в ручье, она не узнает. Становится ясно, что она в стране мертвых.

Второй сон основан на одном из самых знаменитых фрагментов Сафо — «Вспомнит со временем кто-нибудь, верь, и нас». Из этого стихотворения видно, что Парнок знала о дискуссиях по поводу эротических склонностей Сафо и не видела оснований для этих споров: для нее совершенно очевидно, что Сафо мужчинам предпочитала женщин. Перед тем как заснуть, Сафо в стихотворении Парнок «на перси к подруге сникла». Во сне она видит перед собой Киприду, которая улыбается ей. Сафо слышит «божественный голос», говорящий (с ощутимой легкой иронией):

...Вот она слава, Сафо:

Спорят, кому твои вечные — хмель богов! —
Песни любовные — юношам, или девам?»

Вслед за «Снами Сафо» в сборнике помещены три лирических стихотворения. Все они до этого были опубликованы в «Стихотворениях», включая «Алкеевы строфы», обращенные к Сергею Эфрону и написанные в октябре 1915 года (№ 53), и «Девочкой маленькой», относящиеся к февралю того же года, в котором Парнок, используя тему любовных отношений Сафо с Аттидой, написала о своей любви к Цветаевой. В этом стихотворении, обращенном к Цветаевой, выявлены также сложные взаимоотношения лирической героини с Сафо: Сафо, по сути дела, овладела поэтом как ее вечная поэтическая возлюбленная и в то же время дала возможность Парнок представлять себя возлюбленной и поэтом в ее облике, облике Сафо.

Подобный же сложный комплекс взаимоотношений между Парнок и Сафо, с одной стороны, и лирическим я и ее возлюбленной — с другой, можно обнаружить в стихотворении «Ты дремлешь, подруга моя». Дописывая фрагмент Сафо «На персях подруги усни. На персях усни [нежных]», Парнок ставит себя и на место адресатки Сафо, и в положение преемницы Сафо, подруги-поэта⁷³ Одновременно лирическая героиня следует призыву Сафо, звучащему во фрагменте, и повторяет любовную и творческую негу великой лесбийской поэтессы:

Ты дремлешь, подруга моя, —
Дитя на груди материнской! —
Как сладко: тебе — засыпать,
А мне пробудиться не мочь,

Затем, что не сон ли, скажи,
И это блаженное ложе,
И сумрак певучий, и ты,
И ты в моих тихих руках?

О, ласковые завитки
На влажном виске!.. О, фиалки!
Такие, бывало, цвели
У нас на родимых лугах.

Венки мы свивали с тобой,
А там, где венки, там и песни,
Где песни — там неги... Ты спишь,
Последний мой, сладостный сон?

Плыви надо мною, плыви,
Мое Эолийское небо,
Пылай, мой последний закат,
Доигрывай, древний мой хмель!

(№ 67)

Кажется, что сама Сафо присутствует в этом стихотворении, что это она одушевляет негу лирической героини и ее родовую память о лесбосских фиалках (общее место в стихах Сафо), о «родимых лугах» и деревенских занятиях, которые они разделяли в своей совместной давней жизни.

Подобным же образом Натали Клиффорд Барни описала в 1910 году, в своей драме о Сафо, ее пророчество некоей возлюбленной, покинувшей ее (в пьесе ее зовут Тима), о том, что она, Сафо, будет постоянно присутствовать в жизни Тимы. Речь Сафо, обращенная к Тиме, если ее истолковать метапоэтически, как бы адресована любому читателю Сафо в последующих поколениях, имеющему лесбийские вкусы, а особенно поэтам:

«Рядом с другой, это я, о ком ты уже тоскуешь!
И, тихо призывая меня в тайных муках,
Ты увидишь мой вызывающий взгляд сквозь
Ее глаза; ты будешь обнимать меня в ее объятиях.
Как и прежде, это я буду приходить к тебе на ложе,
Это будет ее поцелуй, но мои уста.
Желая другую, ты будешь желать меня
И дашь мое имя своему наслаждению».⁷⁴

Триптих «Пенфесилея» отражает новое настроение, на которое лирическая героиня Парнок указывает в начале первого стихотворения «Вызов» (№ 69):

Сердце на лад сладострастный не строю,
Томную лиру разбила в щепья,—
Время мне петь роковую Трою.

Но «битву смертельную», которую она будет петь, метафорически можно понять как битву в любовном соревновании между ею, современной Пенфесилеей, в жилах которой течет древняя «неукротимая кровь амазонок», и «иноверцем» Ахиллом, у которого «Бог... мужской злых Эриний злее!»

Единоборство Ахилла с Пенфесилеей описано во втором стихотворении триптиха, «Поединок». После двух первых промахов, когда копье Ахилла не достигло цели, «в герое неуспех неожиданный/Лишь горячит вековую ярость». В третий раз Пенфесилея «от сердца, тихо отводит щит», и Ахилл «видит — острое лихое/В латы вошло роковой занозой». (№ 71). Легендарная смерть Пенфесилеи моделирует тот образцовый тип отважной амазонки, на который равняется современная Пенфесилея.

В последнем стихотворении, «Возвращение», Парнок от мифологического времени обращается к настоящему и придает судьбе Пенфесилеи иронический, де-мифологизированный оборот. Рана, от которой страдает русская царица амазонок *fin de siècle*, не убивает ее; она просто вынуждает ее покинуть поле битвы и тем самым резко отличает от прототипа:

Не копьем смертельным,— нетленной розой
Я вооруженная вышла в битву.
Древле по-иному моя праматерь
Шла на Ахилла.

Тот же он в убийственном ратоборстве,—
Ненавистлив сердцем, а я тоскую:
Ненависти древней до этой жизни
Не донесла я...

Тихо возвращается с поля брани
И клянет воительниц злую долю,
Руки прижимает к груди,— и плачет
Пенфесилея.

(№71)

Это заключительное стихотворение триптиха более всех остальных отражает личные переживания и, возможно, было написано раньше других. Описывающее ситуацию, которую в общих чертах можно обозначить так — мужчина-соперник побеждает лирическую героиню на любовном поприще,— и впервые опубликованное в сентябре 1916 года, «Возвращение» можно считать зашифрованным выражением чувств Парнок после «битвы» за Марину Цветаеву с ее мужем, «Адонисом».⁷⁵ Однако лирическая

героиня Парнок не сломлена поражением, и «Розы Пиерии» завершаются бессмертной мудростью ее «нетленной розы», изложенной в цикле «Мудрая Венера». Переиначивая на свой лад *conseils a un amant* [Сонеты любовнику (франц.)] из «Песни Билитис» Пьера Луи, служившие ей образцом (в одном из стихотворений⁷⁶ есть прямые аллюзии), Парнок высказывает вызывающе дерзкие мысли, к примеру: «Друга милее иным несговорчивым девам подруга»; «Женской рукой отопрешь то, что закрыто» мужчине. Вот лишь несколько советов Венеры-Парнок «много правил есть- в нежной науке: /С плавных плеч сползая лобзаньем длинным,/ Не спеши туда, где две голубки белых... сладостно дышат» (№ 73); «гибели не призывай: не любезна богам безнадежность» (№ 72); «поясом тесным стяни — гордость мужа — могучие чресла», а «перед суровой твоей не утаивай томного вздоха» (№ 72); не торопи негу, не спеши вообще (№ 73); «вспомни: дождем золотым Громовержец сошел на Данахх». (№ 74) и т.д.

Очевидно, что эти стихотворения произвели неизгладимое впечатление на людей из ближайшего окружения Парнок в Москве. Ее знакомый, по фамилии Вазлинский, написал пародию на одно из стихотворений из цикла «Мудрая Венера» (№ 72), начав ее с цитаты, если не самой шокирующей, то самой пикантной:

«Друга милее иным несговорчивым девам подруга».
«Не на мужские сердца точит мне стрелы Эрот».
Пела в Пиерии так (на Тверской — на Ямской на 4-ой)
Сафо родная сестра, Лесбоса верная дочь.
Что же, о вкусах не спорят. Блажен, кто в столетье 20-м
Подвиг подруги подруг мог на Ямской воплотить.⁷⁷

Возможно, Парнок подозревала, что добродушная насмешка пародиста объяснялась скорее деликатными вопросами ее любовных успехов, чем высокой оценкой ее поэтических достижений. Такого рода реакция на стихи могла только усилить ее собственные сомнения по поводу «Розы Пиерии». Она обратилась к жанру антологической стилизации потому, что этот жанр давал возможность рассказать о своих эротических наклонностях в русской поэзии, где гомоэротизм был приемлем только в стилизациях, обеспечивающих временную и культурную дистанцию, которую Россия желала сохранить между своей культурой и женским гомоэротизмом

Парнок, однако, всячески пыталась преодолеть эту дистанцию между собой и Сафо: она «допевала» ее песни, поддерживала с Сафо лирическое общение, утверждала свои древние сафические источники и свое опьянение Десятой Музой. Более того, в сафических стихах Парнок пишет об очень личных и интимных отношениях с разными людьми: с Эфроном, Цветаевой, Эрарской и другими ею любимыми женщинами, имена которых не известны, но которые помогли Парнок стать «мудрой» в любви.

Проблема состояла в том, что стилизация была чужда и не свойственна таланту Парнок, подобно стране мертвых, которая привиделась тени Сафо в фантазии Парноу. Естественные, свойственные только ей интонации не могли пробиться через закоснелый, «слишком эстетичный» традиционный язык лирики. Возможно, она чувствовала, что эта неудачная в художественном отношении книга будет неверно воспринята — как окончательное утверждение ее сафизма,— тогда как самые важные для нее размышления о творчестве, содружестве, любви пройдут мимо внимания читателей. Когда сборник «Розы Пиерии» вышел из печати, она уже знала, что последующая за ним «Лоза» расскажет об этих вещах лучше, более открыто и живым языком.

Сборник «Лоза Стихи 1922 года» — это первый сбор урожая для коллекции «старого вина» Парнок. Двадцать три тематически взаимосвязанных стихотворения (№№ 77—100) рассказывают о жизни женщины и поэта, от рождения в Таганроге до творческого возрождения в Судак. Психологическое обрамление и краткое содержание этой лирической автобиографии дано в стихотворении «Отчего от отчего порога» (№ 95), играющего в структуре всего сборника роль своеобразной «автобиографии в автобиографии». После реальных и символических путешествий «от отчего порога» Парнок наконец нашла свою духовную родину в Судак, под покровительством «восприемницы» — «сестры» и «сибиллы». Опека этой сибиллы, которой посвящается первое стихотворение сборника, в самом деле дала возможность лирического пересказа жизни поэта в стихах «Лозы»:

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)

«Незабвенный сон» о Сугдейской Сибилле (т. е. Е. К. Герцык) и о Судак сменил «незабвенные неги незабвенных песен» подруг «в школе у Сафо». И по возвращении в Москву Парнок очень тосковала в разлуке со своей «сестрой по небесной крови»:

И вот — по мановенью мага
Воздушный мой распался сад,
И нет тебя, иссякла влага,
И снова в жилах треск цикад.

(№92)

Цикады, как известно, символизируют сексуальную страсть, так что строка «и снова в жилах треск цикад» как будто намекает на то, что у поэта начался новый любовный роман в 1922 году в Москве. Парнок ищет облегчения (от «треска цикад») у своей «прохлады милой», но «в руках простертых — пустота...». И она начинает даже сомневаться в том, была ли на самом деле «Сугдейская Сибилла»: «Так не было того, что было? Единственная! Ты — не та?» (№ 92).

Своим служением и преданностью духовному миру Парнок Евгения Герцык питала, обогащала в ней поэта, чьи уста впервые «разомкнулись» в отрочестве, от мучительно

прекрасных звуков органа. Об этом упоительном миге она рассказывает во втором автобиографическом стихотворении «Лозы»:

Помню, помню торжественный голос,
Иноземную службу и храм.
Я — подросток. На солнце волос —
Что огонь, и мой шаг упрям.

Заскучав от молитвенных взоров,
От чужих благолепных святынь,
Я — к дверям, но вот она, с хоров,
Загремела не та латынь...

Кто вы, светлые, темные сонмы?
Я не знала, что плачут в раю.
От такой ли тоски огромной,
От блаженства ли так поют?

И какое пронзило сверканье
Этот громоклокочущий мрак?
Я закрыла глаза. — Закланья
Так покорно ждал Исаак. —

И тогда пало на душу семя
Огневое, — тогда, обуян
Исступленьем последним, всеми
Голосами взыграл орган.

И не я закричала, — поэта
В первый раз разомкнули уста
Этот ужас блаженства, эта
Нестерпимая полнота!

(№78)

Глядя в прошлое, Парнок воспринимает рождение в себе поэта как совершение жертвоприношения и экстатическое восприятие огневого семени Тоски. Она превращает ветхозаветное жертвоприношение Исаака в символ жертвы, которая повлекла за собой ее творческое оплодотворение, и таким образом отказывается от отождествления поэта с Христом, столь распространенного среди других русских поэтов ее поколения. Кроме того, видя себя отроком Исааком, она подсознательно обнаруживает свою оценку той критической роли, которую играл ее отсутствующий отец — ведь Авраама нет в стихотворении, — способствуя, хотя и в отрицательном смысле, ее творчеству в самом начале И в то же самое время, беря на себя роль Исаака, она как бы осуществляет заветное желание быть для отца послушным и горячо любимым сыном, в противоположность той «сумасбродной девчонке», которой она была для отца в жизни.

Еще несколько стихотворений, разбросанных по сборнику «Лоза», рассказывают об этапах творческой эволюции поэта после того, как она восприняла «огневое семя» в отрочестве Эти стихотворения формируют своеобразный неявный цикл внутри сборника,

в котором прослеживается самоосмысление поэтом своей творческой жизни от рубежа столетий до времени создания «Лозы». В стихотворении «Тоска» (№ 80) утверждается то, что присутствовало уже в «Органе» (№ 78): женская стихия, Тоска, вызвала ее к творчеству, как Саваофа — к творению. Орган Тоски «рыдал во тьме над бездной», когда «Бог еще не создал мир наш слезный», и Тоской «вызван к сотворенью... Саваоф». Парнок завершает стихотворение обращением к Тоске

И во мне горит твой древний пламень,
И тобой поет поющий камень
Этих строф.

Следующий важный этап в поэтической биографии Парнок, судя по стихотворениям «Лозы», наступил, когда некая возлюбленная — поэт (т. е. Цветаева) посеяла в ней зерна «огня и влаги, и ветра ропотов любви» (№ 82).

Довольно долго, однако, Парнок не относилась всерьез к себе как поэту — она смотрела на поэзию как на игру, а на создание стихотворений как на «докучную удаль легких рук по наигранным струнам». Только после Судака она осознала, что быть поэтом — важное и упоительное призвание:

Жгучий луч что ни миг отвесней,
А тебе даже слезы — внове?
Нет, не накупь, не наигрыш — песня:
Пурпур розы нетленной — из крови!

Не хочу вина молодого,
И не в нем утоление духу,—
Ты мне древнего дай, рокового,
Что, как страсть, благородное, сухо.

(№ 83).

Стоило ей осознать всерьез свое призвание, как она чувствует: «Отметил Господь и меня, и тайные звуки мне снятся» (№ 96). Ей уже не нужно искать «имена», т. е. слова, в книжном языке: она извлекает их из собственных «кровных святцев». (Интересно задаться вопросом, не те же ли это самые слова, которые она вырвала из своего сердца в Судаке в тот день, когда отвергла соблазны любовной памяти? — № 104). Недостаточная творческая плодовитость больше не беспокоит ее, потому что благодаря духовной поддержке своей «восприемницы» она теперь в состоянии производить на свет «крестников» — стихи.

В конце концов, Парнок рассматривает свою творческую биографию как современный вариант мифа о Беллерофонте и Химере (№ 97). Она отказывается от безусловного следования иллюзиям архаического мифа, сомневаясь в его осуществлении в той негероической эпохе, где она живет. В противоположность мифу, она изображает свое лирическое я потерпевшим неизбежное поражение Беллерофонтом, у которого намерения не всегда верны и который так и не смог убить свою внутреннюю Химеру, которая ему враждебна:⁷⁸

Беллерофонт взвился на
Пегасе и с высоты
смертоносными стрелами
поразил Химеру.

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 ктодохнул мне в душу
Расплавленной тьмой.

(№ 97)

Тема, которая объединяет весь сборник,— телесное существование поэта, жизнь ее плоти, физические страдания и восторги. Поэзия Парнок наводит на мысль о том, что причуды и прихоти ее плоти отчасти были причиной маниакально-депрессивного восприятия жизни. По временам болезнь, очевидно, так ее ослабляла, что, как выражается лирическая героиня в одном из стихотворений, она

Еще не дух, почти не плоть,
Так часто мне не надо хлеба,
Что мнится: палец уколоть,—
Не кровь, а капнет капля неба.

(№91)

Но в другие периоды плотские влечения становились ненасытны, и она чувствовала, что еще будет от тела, «как от беременной жены», терпеть причуды. И в такие времена она понимала, что жар изнеможенного тела «все не выпит» (№ 94). В лихорадке желанья она мечтала о «прохладе»; опять стремилась стать духовной и освободиться от своего «египетского плена» (№ 94), который представлялся медлительным, как черепаха, ждущая, «покуда до кости прожжет ленивый пламень» (№ 91).

Лирическая героиня «Лозы» — страстная женщина, которая иногда прибегала к «любви», чтобы добиться иллюзии интимной близости. Любовная «наркомания» привела ее

наконец в «знойный плен», из которого не так легко было вырваться. Ее тело боролось с собой, когда по временам оно просто изнемогало от болезни, «и окрылился слух». Но физическая немощь, которой «возрадовалось тело» поэта, не является подлинным освобождением «из пламенного круга» плоти. Итак, в возрасте 37-и лет, и несмотря на свое духовное «сестринство» с Евгенией Герцык и своему утомлению вопреки, Парнок все-таки должна была признать другого рода сестру, которую она сразу же узнает «в толпе»:

Ты вошла, как входили тысячи,
Но дохнуло огнем из дверей,
И открылось мне: тот же высечен
Вещий знак на руке твоей.

Да, я знаю, кольцо Венерино
И твою отмечает ладонь:
Слишком поступь твоя размерена,
Взгляда слишком померк огонь,

И под пудрой лицо заплакано,
На губах под румянами кровь,—
Да, сестра моя, да, вот так она
Зацеловывает — любовь!

(№ 81)

И хотя Парнок уже временами чувствует, что вступила в зиму своей жизни, что ее «дом» (то есть тело) «в снежном саване», внутри «ледяного покоя», тем не менее ей «без слез музыки не перенести, и от пальцев узеньких глаз не отвести» (№ 89).

Малочисленность адресованной любовной лирики в «Лозе» объясняется неустроенной личной жизнью Парнок в пору написания этой книги. У нее не было постоянной привязанности. Лирическая героиня в одном из стихотворений сборника говорит о том, что ей необходима возлюбленная, в чьей душе нет того ужаса, той «ночи», которые существуют в ее собственной душе, возлюбленная, не склонная затосковать «запойною тоской» поэта. Возможно, что Парнок нашла такую «голубку» в лице той неизвестной женщины, которой посвящено стихотворение «Увидеть вдруг в душе другой»:

Ты, как на солнце, греешь пух...
Да не прожжет тебя мой трепет,
Пусть мимо мчит и не зацепит
Твоей души мой темный дух,
И в час мой смертный пусть твой лепет
Последним звуком примет слух.

И все же, когда ночью мучает сердцебиение и смерть кажется совсем близкой, ей не хватает «той, отдыхавшей на [ее] груди» — скорее всего, речь идет о Л. В. Эрарской:

«Который час?» — Безумный. Смотри, смотри:
Одиннадцать, двенадцать, час, два, три!
В мгновенье стрелка весь облетает круг.
Во мне ль, в часах горячечный этот стук?

Он гонит сердце биться скорей, скорей
Скороговоркой бешеною своей...
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, стена,
И на груди подпрыгивать простыня.»

Где будешь ты в ту полночь? Приди, приди,
Ты, отдохавшая на моей груди!

(№87)

Последние два стихотворения «Лозы» оставляют поразительно двойственное впечатление о душевном состоянии лирической героини. В предпоследнем стихотворении, «Паук заткал мой темный складень», перед нами смертельно больная женщина, не способная молиться, цинично убежденная в том, что она умрет в далеко не торжественной обстановке.⁷⁹ В такие минуты она предугадывает, что смерть придет за ней:

Не музыкой, не ароматом,
Не демоном темнокрылатым,
Не вдохновенной тишиной,—

А просто пес завоюет, или
Взовьется взвизг автомобиля,
И крыса прошмыгнет в нору.

Вот так! Не добрая, не злая,
Под эту музыку жила я,
Под эту музыку умру.

(№ 99).

Однако последнее стихотворение отражает веру поэта в живительную силу молитвы и в крестильное пламя, которое возродит ее дух:

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.

Примечания

¹ Впечатления Цветаевой о Петрограде и детали вечера у Каннегисеров излагаются по письму Цветаевой к Кузмину. НОД, с. 254—258.

² Simon Karlinsky. Marina Tsvetaeva, p. 56.

³ Полякова. НОД с. 267 примеч. 52.

⁴ Burgin. «After the Ball», p. 431; 434 n. 20.

⁵ Полякова. НОД, с. 219—220; с. 266 примеч. 40.

⁶ Полякова убедительно доказывает, что неназванным адресатом этого стихотворения была Цветаева. НОД, с. 252-254.

⁷ История этой второй дочери Цветаевой, Ирины, обернулась трагедией: во время голода в Москве, свирепствовавшего в гражданскую войну, Цветаева вынуждена была отдать ее в приют, где двухлетняя девочка умерла от голода. По мнению некоторых исследователей жизни и творчества Цветаевой, отцовство Эфрона в отношении этой девочки сомнительно.

⁸ Цитируется Поляковой. НОД, с. 212.

⁹ Цитируется Поляковой. НОД, с. 220.

¹⁰ Взаимоотношения Мандельштама с Парнок (она подчеркивала тот факт, что в избранном ею псевдониме ударение падает на последний слог) и ее братом Парнахом сыграли определенную роль в создании образа автобиографического героя (по фамилии Парнок) из «Египетской марки» Мандельштама. Это — одно из самых загадочных — прозаическое произведение было написано в конце 20-х годов и вызывает живой интерес у исследователей. Хотя некоторые из них продолжают считать, что герой Мандельштама выбрал в себя черты Софии Парнок, большинство (в том числе авторы последних работ) склоняются к тому, что мандельштамовский Парнок соединяет в себе характерные черты автора и Валентина Парнаха, с которым Мандельштам дружил в начале 20-х годов. Вероятно, он считал, что настоящей фамилией Парнаха и его сестры была фамилия Парнок.

¹¹ Письмо Ходасевича к Парнок от 22 июля 1916 г.

¹² См. «Собрание стихотворений», с. 490 (примеч. к № 138).

¹³ Письмо Эرارской к Евгении Герцык от 25 сентября 1933 г.

¹⁴ Герцык. Воспоминания, с. 161.

- ¹⁵ Письмо Парнок к Гнесину от 2 февраля 1917 г.
- ¹⁶ Письмо Парнок к Вейсберг от 9 февраля 1917 г.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Письмо Парнок к Вейсберг от 18 февраля 1917 г.
- ¹⁹ Письмо Парнок к Вейсберг от 29 марта 1917 г.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Письмо Парнок к Волошину от 20 июня 1917 г.
- ²² Письмо Парнок к Волошину от 14 августа 1917 г. из Москвы. На основании «Вступительной статьи» Поляковой создается впечатление, что в это время Парнок находилась уже в Судаке.
- ²³ Волошин. Лики творчества, с. 547.
- ²⁴ Письмо Парнок к Волошину от 16 сентября 1917 г.
- ²⁵ Из неопубликованных «Воспоминаний» Эрарской, которые частично цитируются дочерью композитора, Мариной Спендиаровой, в «Летописи жизни и творчества АА. Спендиарова» (с. 350—351). Эрарская ошиблась на несколько месяцев в датировке первой встречи Спендиарова и Парнок.
- ²⁶ Полякова. Вступительная статья, с. 79.
- ²⁷ Образ Евгении Герцык как «восприемницы» и «Сугдейской сивиллы» — в стихотворении № 77, приведенном полностью в данной главе.
- ²⁸ Герцык. Воспоминания, с. 139.
- ²⁹ Стихотворение Аделаиды Герцык, обращенное к Парнок, в настоящее время уже опубликовано, но я цитирую его по копии рукописного экземпляра, предоставленной мне Поляковой.
- ³⁰ Спендиарова. Летопись, с. 355.
- ³¹ Письмо Парнок к Спендиарову от октября 1926 г.
- ³² Спендиарова. Летопись, с. 356.
- ³³ Там же, с. 358.
- ³⁴ Письмо Евгении Герцык к Льву Шестову от 26 января 1924 г. см.: Герцык. Воспоминания, с. 165—166.
- ³⁵ Спендиарова. Летопись, с. 360.
- ³⁶ Полякова. НОД, с. 268 примеч. 55.

- ³⁷ Письмо Парнок, Спендиарова и других к Горькому цитируется: Спендиарова. Летопись, с. 361—362.
- ³⁸ Спендиарова. Летопись, с. 362.
- ³⁹ Лев Горнунг. Записи. Запись за 15 апреля 1932 г.
- ⁴⁰ Письмо Парнок к Волошину от 12 мая 1921 г.
- ⁴¹ Полякова. НОД, с. 221—222.
- ⁴² Письмо Спендиарова к Парнок от 29 января 1922 г.
- ⁴³ Там же. Цитируется: Спендиарова. Летопись, с. 366.
- ⁴⁴ Письмо Парнок к Волошину от 7 апреля 1922 г.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Полянин [Парнок]. Дни русской лирики. Шиповник, № 1. Москва, 1922, с. 157—161.
- ⁵⁰ Горнунг в «Записях» отмечает, что какая-то «подруга» жила вместе с Парнок в 1923—1924 гг. Возможно, это была Ирина Сергеевна Юргенсон, о которой упоминает Парнок в записке, адресованной Гуревич, в августе 1924 года, как о даме, живущей в ее квартире и принимающей для нее корреспонденцию. Но вполне вероятно, что Юргенсон, которая дружила и с Цубербиллер, просто жила в той же коммунальной квартире на 4-й Тверской-Ямской, и ее связывали с поэтом чисто дружеские отношения.
- ⁵¹ Письмо Парнок к Волошину от 3 августа 1922 г.
- ⁵² Письмо Парнок к Волошину от 4 сентября 1922 г.
- ⁵³ Парнах. Воспоминания, с. 119.
- ⁵⁴ Там же, с. 88.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Записка Волькенштейна к Никитиной, написанная на одном из «никитинских субботников» в конце 1922 года (Архив Никитинских субботников, РГАЛИ).
- ⁵⁷ Письмо Парнок к Герцык от 26 января 1923 г.
- ⁵⁸ Письмо Парнок к Волошину от 10 ноября 1922 г.
- ⁵⁹ De Jean. Fictions of Sappho.

⁶⁰ Владимир Соловьев. Стихотворения. Проза Письма Воспоминания современников. М, 1990, с. 107.

⁶¹ В двух некрологах Мирра Лохвицкая названа — в одном «нашей современной Сафо» («Новости дня», 1905, № 7987); в другом — «новой русской Сафо» («Биржевые ведомости», 1905, № 9003).

⁶² Е.В. Свиясов. Сафо в восприятии русских поэтов (1880—1910-е гг.). В кн.: На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991, с. 259.

⁶³ Одно из немногих исключений — короткое стихотворение о Сафо Сергея Соловьева

⁶⁴ De Jean. Fictions of Sappho, с. 205 (о Велькере).

⁶⁵ П. Мокиевский, рецензия на кн.: О. Вейнингер. Пол и характер. «Русское богатство», 1908, № 12, с. 28. Мокиевский цитирует с. 77 русского перевода, который он рецензирует.

⁶⁶ Владислав Ходасевич. «Софья Парнок. Стихотворения» — «Утро России», 1916, № 274.

⁶⁷ Парнок не знала древнегреческого языка

⁶⁸ Вячеслав Иванов. Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков. М, 1914, с. 24—25.

⁶⁹ Викентий Вересаев. Сочинения, М, 1948, т. 3, с. 369.

⁷⁰ Некоторые русские поэты — Державин, Катенин, В. Иванов — ощущали личное и творческое родство (главным образом соперничество) с Сафо, как архетипом женщины-поэта

⁷¹ Первая публикация в «Северных записках», № 5-6, 1915.

⁷² По нескольким причинам это стихотворение можно считать обращенным к Цветаевой. 1) Адресатка — тоже поэт, а Цветаева — единственный поэт из известных нам подруг Парнок, тем более в то время, когда писалось это стихотворение. 2) Парнок открывала для себя «Лесбос! Песнопенья колыбель!» в то самое время, когда она и Цветаева открыли себя друг для друга в любви. 3) Фраза во второй строке — «от счастья слабея» — часто используется Парнок для описания того состояния, которое наступает после пика любовного наслаждения, в том числе в стихотворении «Этот вечер был тускло-палевый» (№ 60А), адресованном Цветаевой. 4) Имя подруги, к которой обращено стихотворение, «притягивает волны», ассоциируясь с морем; в другом стихотворении, посвященном Цветаевой в августе 1915 года — «Смотрят снова глазами незрячими» — Парнок называет ее «соименницей моря» (№ 9).

⁷³ Вяч. Иванов не совсем точно перевел фрагмент Сафо: «На персях подруги усни, / На персях ее сладострастных».

⁷⁴ Natalie Clifford Barney. Actes et Entr'actes. 1910, p. 66—67. (Приводим подстрочный перевод стихотворения.— Примеч. перев.)

⁷⁵ Стихотворение, в котором Парнок называет себя современной амазонкой, было опубликовано в 1916 году, в сентябрьском номере «Северных записок». Оно не могло

остаться неизвестным Цветаевой, так как в том же номере напечатаны и ее стихи. Это дополнительный аргумент в пользу того, что в «Письме к амазонке» Цветаева адресуется не только Натали Барни, но и Парнок.

⁷⁶ Используя образ «двух голубок белых» для описания женской груди в № 73, Парнок прямо цитирует Пьера Луи. (P. Louys. Chansons u Bilitis).

⁷⁷ Пародия М-Вазлинского написана в конце 1924 года; находится в архиве Марии Шкапской в РГАЛИ (публикуется впервые). Юлия Вейсберг тоже назвала Парнок «моя дорогая Сафо», надписывая экземпляр подаренной ей «Канцонетты» из оперы «Русалочка» в 1926 году. (РГАЛИ, ф. 1276 С.Я. Парнок, оп. 1 е. х. И).

⁷⁸ Полякова считает, что в облике Химеры представлена советская власть; соглашаясь с ней, я считаю, что, кроме того, этот символ имеет еще и личный смысл. См: Burgin. «Sophia Parnok and the Writing of a Lesbian Poet's life», с 228—229.

⁷⁹ Николай Ставрогин, романтическая маска нравственного мертвеца в «Бесах» Достоевского, описан языком Апокалипсиса — ни горячий, ни холодный, а тепловатый. Паук, упомянутый в первой строке этого стихотворения, — тоже повторяющийся мотив Достоевского для обозначения зла (моральной смерти и отрицания).

Вообще же стихотворения, письма и критические статьи Парнок содержат много аллюзий на Достоевского.

Глава 5

«А другая блуждает в пустыне...»

После отъезда Евгении Герцык из Москвы в сентябре 1922 года в жизни Парнок наступает длительный период физического и духовного спада. Из-за болезни она не работала два последних месяца этого года. Она описывает свое состояние как «обморок души», в котором она не может ничего ни видеть, ни слушать. «Даже музыка не доходит до меня», — пишет она Евгении Герцык, — «Со дня твоего отъезда не написала ни одной строчки стихов. Я мертва и зла, — отвратительна. Почти все время хвораю — бронхит и непрерывная возня с желудком. Мучаюсь бесконечно всей нуждой и безвыходностью, которые вижу в жизни моих близких, стараюсь — и ничего не могу сделать. Никогда я не чувствовала себя такой бессильной, и от этого в истерическом состоянии».¹

В январе следующего года она правит корректуру «Лозы». «А 2-я книга стихов», — пишет она Герцык, — «примерзла в Госиздате — и наверное там не выйдет слишком много о Боге, а сейчас гонение на Бога все усиливается! Моя статья об Ахматовой не пропущена цензурой, заметка об эротических сонетах А. Эфроса — тоже. Думаю, что и статью о Ходасевиче ждет та же участь».²

С каждым днем жизнь в Москве становится все труднее, и Парнок мечтает «о том, чтобы уехать», но знает, что «некуда, а если бы и было куда, нельзя» из-за болезни Эрарской. «У нее процесс в правом легком. Она страшно худеет», и это обстоятельство «бесконечно печалит» Парнок. Ей кажется, что, если бы Герцык была в Москве, она «воскресла бы. А так все безнадежно».³

Несмотря на творческий спад, она продолжала участвовать в московских поэтических кружках и стала постоянным посетителем «Московского цеха поэтов». Этот

литературный салон устраивала у себя Анна Арнольдовна Антоновская, жена военного, участника гражданской войны. Квартира Антоновских находилась в Брюсовском переулке, вблизи Большого зала Консерватории. Анна Арнольдовна пыталась соревноваться с «Никитинскими субботниками».

В феврале 1923 года в кружке «Московский цех поэтов» Парнок познакомилась с молодым человеком, которого звали Лев Горнунг. Его большею частью неопубликованные дневниковые записи и «Воспоминания» являются главным источником сведений о творческой и отчасти личной жизни Парнок в 20-е годы.⁴

В начале 1923 года умерла мать Волошина Как только Парнок узнала об этом, она послала ему свои соболезнования, но Волошин не получил ее письма. Когда спустя месяцы она из третьих рук узнала, что Волошин удивлен и, очевидно, огорчен ее молчанием, она тут же вновь ему написала, чтобы немедленно уладить это недоразумение, и сообщила ему, что она тоже удивляется его долгим молчанием. В том же письме она писала:

«Думаю, что Ваша книга [Selva Oscura — Д. Б.] так и примерзнет в Госиздате, как и моя,— и по той же причине: теперь Госиздат требует «советской ориентации», а на мистическую пошел в открытую, остервенелую атаку».⁵

Одним из «мистически ориентированных» и важных для нее убеждений было представление Парнок о том, что творчество — это своего рода «прекрасная корысть», «духа предпоследняя улада», которая тесно связана с плотью:

Кто разлюбливает плоть, хладеет к воплощенью:
Почти не тянется за глиною рука.

(№ 161)

Выражая эту мысль в стихотворении, посвященном Герцык, Парнок будто бы хочет отметить, что поэту вовсе не пристало полностью утратить libido. Потеря интереса к «плоти» могла породить в ней опасения, что муза покинет ее. Фактически она очень мало написала в течение последующих двух лет.

В начале этого периода она встретила и подружилась с Ольгой Николаевной Цубербиллер, преподавателем математики в Московском государственном университете, автором учебника, который на протяжении десятилетий использовался в советской высшей школе. Ольга Николаевна была ровесницей Парнок; она начала свою преподавательскую деятельность в 1903 году. Перед революцией она вышла замуж, но, очевидно, потеряла мужа на гражданской войне. В своем вдовстве она жила тихо, спокойно и с достоинством, не скрывая своих лесбийских вкусов. Горнунг вспоминает: «Характер у Ольги Николаевны был ровный; она всегда была серьезной, почти никогда не улыбалась и, вероятно, была лишена чувства юмора, но в обращении с людьми была приятной и доброжелательной. Софья Яковлевна, наоборот, была темпераментной, порывистой, обладала огромным чувством юмора».⁶

В сентябре на экземпляре сборника «Стихотворения», подаренном новой подруге, Парнок надписывает четверостишие, которое звучит почти как признание в любви:

Как музыку, люблю твою печаль,
Улыбку, так похожую на слезы,—
Вот так звенит надтреснутый хрусталь,
Вот так декабрьские благоухают розы.

Трудно определить истинный характер дружбы и все возрастающей близости, которая связывала этих женщин, особенно на первых порах. Нет ясности и в вопросе о том, были ли они когда-нибудь в интимных отношениях. Стихи Парнок и другие письменные свидетельства, относящиеся к Цубербиллер, не оставляют сомнений в том, что Ольга Николаевна заняла единственное, уникальное место в ее эмоциональной и духовной жизни и значила для нее гораздо больше, чем даже самые близкие друзья. Из тех же источников следует, что постоянная и прочная привязанность поэта к Цубербиллер не была из разряда эротических. Если руки возлюбленных Парнок чаще всего воспринимала как орудие страсти, дающее наслаждение и муки, то ладонь Ольги Николаевны она воспевала как «ладанку», защищающую поэта от разрушающей силы страстей и собственных желаний.

Поэт приближается к своему сорокалетию, и в ее произведениях начинает проскальзывать весьма нелестное мнение об интимной страсти вообще; она заходит в этом своем мнении так далеко, что в нескольких стихотворениях осуждает страсть как всего лишь иллюзию любви, менее ценную, чем дружба. Подобные настроения определенно ощущаются, к примеру, в следующем стихотворении, датированном 1923-24 годами:

Священно не страстное ложе,
Но хлеб, преломляемый гостем
За трапезой в дружеский час.

Беспамятная щебетунья,
Из чьих только рук не клевала
По зернышку, лакомка, ты?

А я-то, как в храме под праздник,
Все свечи в доме засветила,
Когда ты влетела ко мне...

(№ 145)

Ранней осенью Парнок с небольшой группой откололась от Цеха поэтов и перешла на квартиру поэта Петра Никаноровича Зайцева, который жил в доме по Староконюшенному переулку, в подвальном этаже. 27-го сентября, придя к Зайцеву, Горнунг «застал там Софью Яковлевну. Она беседовала с хозяином и курила. Это была немолодая женщина, некрасивая, но очень милая. [...] Волосы у нее были светлые с рыжеватым оттенком. Голос немного глухой и хриловатый. [...] Софья Яковлевна перед уходом прочла несколько своих стихотворений».²

Через месяц она устроила чтение с более широким кругом участников, с последующим обсуждением. Один слушатель «сказал, что стихи [Парнок — Д. Б.] плохи тем, что очень хороши. Советовал точный размер стихов разбивать и приблизить к свободному стиху». Другой «говорил о пышности слов» у Парнок и «этим ей не угодил». (Горнунг,

23.X.1923). На следующей встрече «Парнок между прочим упомянула, что творчество Н. Гумилева теперь полностью оправдано его гибелью». Позже этим вечером кто-то «предложил в.. кружок кандидатуру О. Мандельштама, но Парнок резко ее отклонила, ссылаясь на то, что у нее с Мандельштамом была ссора, и она не хочет с ним встречаться». (Горнунг, 30.X.1923).

Мандельштам был неприятен Парнок «после обычной для него странной выходки: Мандельштам соскочил с пролетки, когда они с Парнок подъехали к нужному им дому, и скрылся в парадной, чтобы спутница расплатилась с извозчиком».⁸ Вдобавок ко всем неприятностям, которые она терпела от него в прошлом, не говоря уже о романтическом и творческом соперничестве из-за Цветаевой, Парнок могла быть недовольна Мандельштамом вследствие его недавней дружбы с ее братом, который жил затем с братом Мандельштама и еще одним человеком в убогой, запущенной и холодной комнате на Тверском бульваре.⁹

По сравнению с ней комната Парнок на Тверской-Ямской казалась почти что комфортабельной. Когда она устраивала у себя поэтические вечера, эта комната даже создавала сердечную и светлую атмосферу общения, во всяком случае так вспоминает Горнунг (в 1974 году):

«Однажды Софья Яковлевна пригласила меня к себе. Жила она тогда еще где-то в районе одной из Тверской-Ямских улиц, не помню с кем она там 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 или 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. Софья Яковлевна сидела за столом. Мужчины курили в передней, много курила сама Софья Яковлевна. Стихи (она) читала по тетради, похожей на «общую тетрадь» в переплете из тонкой кожи. После чтения кое-кто из присутствующих высказывал свои впечатления» (с. 3).

Как только Парнок обосновалась и получила минимальное денежное обеспечение, она оставила работу в конторе, в надежде на то, что заработок по договорам на переводы будет главным источником существования. Но ее все более тяготит такая работа, особенно коллективные переводы, когда текст распределялся по частям между многими переводчиками, чтобы дать всем возможность заработать. Переводы плохо оплачивались, и вплоть до конца 20-х годов ежемесячное жалованье Парнок редко превышало сто рублей в месяц.

Она искала убежища от ежедневной рутины в грезах, и это давало ей духовно возвышенное, подлинное существование и новые творческие стимулы;

Я не умерла еще,
Я еще вздохну,
Дай мне только вслушаться
В эту тишину,
Этот ускользящей
Лепет уловить,
Этот уплывающий
Парус проводить...
И ныряют уточки

В голубой воде,
И на тихой отмели
Тихо, как нигде...

(№ 153)^{[10](#)}

Трудно стало публиковать не только свои стихи, но и литературную критику, и в марте 1924 года Парнок написала критическую статью, которой суждено было стать последней ее публикацией в этом жанре. Первоначально озаглавленная «Сегодняшний день в нашей поэзии», эта статья главным образом была посвящена творчеству Бориса Пастернака, рассматривая его на фоне размышлений о различии между понятиями «сегодняшний день» и «вечный день, во имя которого живет истинное искусство».^{[11](#)} В конце статьи она пренебрежительно пишет об эпигонах Пастернака, которые «будут пастерначить, перепастерначивать друг друга, пока не напастерначатся до отвала, не испастерначатся вконец».

Затем неожиданно она обращается к последним произведениям Мандельштама и Цветаевой. Действительно озабоченная обнаруженными ею первыми признаками «бегства к Пастернаку» в их стихах, она в конце концов высказывает свое отношение к этим поэтам, закодированное в фактах ее собственной биографии:

«Но два созвучия волнуют меня: Пастернак и Мандельштам, Пастернак и Цветаева.

Мандельштам и Цветаева в пути к Пастернаку!

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? На какого журавля в небе посмели польститься — они, родившиеся с синицей в руках? Какими пустынными путями к обманчивой прохладе воображаемых источников поведет их лукавое марево и вернет ли их опять к тому ключу, который впоил их? 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».^{[12](#)}

Парнок читала эту статью 2 апреля 1924 года в кружке Зайцева, а опубликована она была под заголовком «Пастернак и другие» во втором номере «Русского современника», где также были помещены ее два недавно написанных стихотворения. В первом из них, «Ни до кого никому никогда» (№ 148), отражены отстраненные и горькие раздумья поэта о том, возможны ли человеческие взаимоотношения в мире вечно спешащих поездов, а «некогда» — апокалиптическое слово, которое пульсирует ударами учащенного сердцебиения. Кажется, что здесь в зримых формах воплощены болезненные физические переживания Парнок.

Другое стихотворение, опубликованное в «Русском современнике», подводит итог ее творческой жизни к тому моменту:

Жизнь моя! Ломоть мой пресный,
Бесчудесный подвиг мой!
Вот я — с телом бестелесным,
С Музою глухонемой...

Стойло 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)

Парнок как бы определяет в этом стихотворении истоки своего творчества — они изначальны, стихийны, и, до тех пор, пока она не реализует возможности своего языческого источника (Кастальской струи), ее муза останется глухонемой. Сама по себе идея о том, что ее муза — это глухонемая женщина, означает еще и обязательства, которые принимает на себя лесбийская поэтесса в патриархальной поэтической культуре, преисполненной гомофобии. Даже если Парнок применяет эпитет «глухонемая» в метафорическом смысле, как «крайне неотзывчивая, невосприимчивая», то это почти гротескная самоирония в устах поэта, чья жизнь, душа и творчество насыщены музыкой, а он ограничен возможностями, так как вдохновляющий его источник — глухонемая муза. По своей природе выражение «глухонемая муза» — едва ли не логическое противоречие (как и «бестелесное тело»). В то же время оно наводит на мысль, что Парнок считала свой поэтический дар поставленным в безвыходное положение, а потому в некотором смысле ущербным. В себе самой, в своем внутреннем мире ее муза могла слышать (как глухой Бетховен), но не могла передать свою внутреннюю музыку во внешний мир обычным, традиционным способом. Ей был необходим новый язык, чтобы выразить себя, поскольку традиционный поэтический язык часто тяготил ее. Аналогичным образом, поэту было необходимо новое тело, ибо ее плоть, когда она писала это стихотворение, была истощена хронической изнурительной болезнью.

Ранней весной 1924 года Парнок читала свои стихи на вечере общества «Кифара», которое занималось изучением и пропагандой творчества Анненского. Горнунг подробно излагает свои воспоминания об этом вечере:

«Я заехал за С. Я. Застал у них в квартире генеральную уборку. Оказалось, что Софья Яковлевна из-за отъезда своей подруги, с которой она жила вместе, должна была взять хозяйство временно на себя. В этот день, проходя по Тверской, она увидела в магазине на прилавке языки. Она купила один язык, думая этим обрадовать всех, кто должен был придти к обеду. Язык был такой длинный, что в портфель поместилась только половина его, а другая половина торчала наружу. Дома выяснилось, что никто не любит языка, но делать было нечего, и Софья Яковлевна поставила его варить на керосинку. С непривычки она забыла следить за ней, и керосинка закоптила всю комнату. [...]» И далее:

«Парнок явно была недовольна организацией вечера, и когда Дмитрий Сергеевич Усов спросил Софью Яковлевну, будет ли она читать стихи, она ответила немного резко, что только за этим и пришла».¹³ Она прочитала большую подборку своих стихов; во время чтения один из присутствующих послал записку Горнунгу, в которой отрицательно отзывался о стихах Парнок: «Не нравилось, что» «душа прет наружу», и не нравились ее

высказывания о духовном подвиге поэта». Не считая этого замечания, стихи встретили благожелательный прием.

Какую-то часть лета этого года Парнок удалось провести за городом, в Лианозово. Но скоро ее добрая приятельница по коммунальной квартире Ирина Сергеевна переслала ей письмо, и уже в августе Парнок вернулась в город, чтобы получить заказ на перевод двух повестей от Мосполиграфа, где она работала переводчиком. Ее давнишний друг Любовь Гуревич возглавляла в этом издательстве отдел переводов с французского и немецкого.

Переводом она занималась осенью и в начале зимы. В ноябре Е. Ф. Никитина предложила Парнок вступить в члены Издательского Кооператива, организованного при кружке «Никитинские субботники», и включила ее в состав постоянных переводчиков. Издательство имело целью издавать оригинальные произведения членов кружка, а также их переводы иностранных авторов. Выбор книг для переводов взял на себя А. В. Луначарский. Он желал, чтобы «Никитинские субботники» издали переводы всех произведений французского писателя Жана Жироду. Парнок удалось достать роман Жироду «Зигфрид и Лимузен», Луначарский эту книгу к переводу одобрил и выразил желание выпустить ее со своей вступительной заметкой о Жане Жироду. Заказ был оформлен в декабре договором, по которому 50% гонорара уплачивается ей как переводчице по выходе из цензуры, а остальные 50% по выходе книги из печати.

Сначала Парнок выразила недовольство, что ей не дали аванса и что последующая выплата гонорара зависит от решения цензуры. На это Никитина возразила, что кооперативное издательство не располагает еще капиталом и не в состоянии выдавать авансы. О том же, что цензура не разрешит напечатание книги, не может быть и речи, потому что во главе иностранного отдела издательства стоит Луначарский, книга переводится по его указанию и будет снабжена его предисловием.¹⁴

Всю осень назревал кризис в личной жизни Парнок. В январе 1925 года, ночуя у Парнок, Эрарская внезапно заболела нервным расстройством, и ее пришлось отвезти в санаторий для нервных больных, размещенный в Петровском парке, для того, чтобы полным покоем и изоляцией от прежней обстановки восстановить душевное равновесие. Год спустя Парнок вспоминала о дне, когда заболела ее «Машенька», как о «самом страшном» в своей жизни.¹⁵

5 февраля Парнок сообщала в письме своим общим с Эрарской друзьям в Судак: «Машенька совершенно здорова, разумна, абсолютно нормальна в своем мышлении, за исключением определенного круга идей, безусловно болезненных. Она так и говорит сама: «Я больна недоверием».

В марте Парнок пишет о состоянии Эрарской: «...Такое впечатление, что первый месяц [проведенный в лечебнице — Д. Б.] — период духовного подъема, а потом начался упадок и страшное уныние. Она по-прежнему считает всех друзей своих врагами. Почти каждый раз говорит «Вы довольны, что устроили меня сюда: так вам легче». (Это невыносимо слушать!) Настаивает на том, что она находится под гипнозом, что все, что она делает и думает — не зависит от ее воли, что все это посылается кем-то, или даже целой группой лиц. В каждом ее движении, взгляде, слове чувствуется страшное отчуждение».¹⁶

Парнок не разрешали посещать ее до середины февраля. Все это время ее навещала и была посредником между подругами Ольга Цубербиллер, к тому времени ставшая поэту лучшим другом.

Болезнь Эрарской совпала с исключительно трудным периодом в жизни Парнок и, конечно, подавляла ее чувством собственной вины. Вскоре после госпитализации Эрарской Парнок «ушла из дому» и стала жить «повсюду понемножку». Ей казалось, что «правильнее» будет, если она окажется бездомной, «когда у Машеньки тоже во всем мире нет дома». Очевидно, она пошла на эти испытания и муки бездомного существования, желая искупить свою вину перед бывшей возлюбленной, переживающей теперь такое потрясение. В марте Парнок пишет Евгении Герццпс «Живу я, в первый раз в жизни, без копейки денег меня кормят, поят, снабжают папиросами [...] Думаю, что, вероятно, у меня началось вырождение чего-то основного, потому что меня мое паразитство совершенно не мучает».

Каждый день она видится с Ольгой Николаевной Цубербиллер и пользуется ее адресом для своей переписки. Ей она признается в том, что болезнь Эрарской — величайшее несчастье в ее жизни. Ее не утешали ни в целом оптимистические прогнозы врачей, ни кое-какие видимые улучшения в состоянии Эрарской, и на протяжении всего первого месяца пребывания подруги в лечебнице она постоянно была в напряжении и тревоге. Она отчаянно стремилась найти «выход» для своей Машеньки, хотела для нее спокойной и счастливой жизни, и в то же время ощущала свое бессилие.

Цубербиллер писала Евгении Герццк, что ее беспокоит состояние Парнок «Что касается Сони, то ее состояние очень тревожит меня: заболевание Людмилы Владимировны, 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».¹⁷

В середине марта Эрарская полностью ушла в себя, погрузилась в собственные переживания: «вся она в воспоминаниях, причем перебирает главным образом все «стыдное», что было у нее в жизни, а стыдным ей кажется теперь почти все: она мерит сейчас большой и даже несправедливой для себя мерою. Очень себя казнит и надрывает». Парнок убеждена, что состояние Эрарской улучшится, если она «перестанет постоянно работать над собой». Ее беспокоило, что та слишком рассудительно себя ведет «Иногда я думаю: если бы мне сказали: «сегодня Машенька выбила окно, избива доктора и т. д.», я сказала бы: слава Богу! Значит, прорвался этот нарыв, значит, ее отпустило!»¹⁸

Всякий раз после посещения несчастной подруги Парнок чувствовала себя совершенно больной, однако Эрарская считала, что снимает с Парнок всю боль, которую та несла в себе за ее судьбу, и думала, что Парнок действительно освободилась от нее, держась с ней как с чужим человеком.

Больные, окружавшие Эрарскую в лечебнице, производили на Парнок угнетающее впечатление, и ее поражало, что «Машенька» считает их здоровыми и относится к ним спокойно. У Эрарской была отдельная комната, и лучше всего ей было, по ее словам, когда она была одна: тогда ей было «спокойнее», и все «становилось ясно». «Но что ей ясно и в каком свете эта ясность, — мы не знаем», — пишет Парнок в письме Герццк от 13-го марта, и продолжает: — «может быть, все выясняется в ее болезненном освещении. УХОДИТЬ от нее после свидания и оставлять ее там одну, среди сумасшедших,

невыносимо тяжело. Часто, часто вдруг среди разговора я вижу ее комнату, каждую мелочь в ней, даже рисунок обоев, и Машеньку — как она сидит на диване, ходит из угла в угол, стоит у печки, подходит к окну,— одна, одна, одна Не физически, а душевно — безысходно одна со всей своей тьмой, с вихрями тьмы и с озарениями не менее невыносимыми, чем эта тьма

Родная моя! Знаю только одно — если Машенька не выздоровеет, я этого не вынесу».

Из разговоров с врачами Парнок и Цубербиллер знали, что Эрарская выздоровеет, но болезнь может продлиться полгода, а лет через пять-шесть опять повториться. Однако Парнок не верила в то, что врачи способны понять душу человека, и считала даже, что «простой народ» знает больше, чем они. Она писала «Доктора не знают входа в душу, поэтому не им найти выход».¹⁹

Эрарская была с этим согласна И она, и ее родственники возлагали больше надежд на молитву, чем на психиатрию. Одна из ее сестер посоветовалась со священником, который сказал ей, что надо обращать молитвы к святой мученице Татьяне. Эрарская стала возлагать на церковь столь большие надежды, что Парнок опасалась нового разочарования. Ведь досада, связанная с обманутыми надеждами, с самого начала мешала выздоровлению Эрарской, которая металась от одного спасительного средства к другому.

С помощью Цубербиллер и при ее поддержке Парнок вновь стала обретать душевное равновесие. «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. Были у меня очень страшные мысли и в связи с этим ночные кошмары (об этом при встрече), но Ольга Николаевна объяснила мне их причину и, очевидно, правильно, потому что я с тех пор в этом отношении успокоилась. Вот если бы Машеньку доктор смог бы проанализировать, как меня Ольга Николаевна, она, может быть, тоже сразу выздоровела».²⁰

На первых порах своего пребывания в лечебнице Эрарская почти с комическим упорством настаивала на том, что она «сумасшедшая». До этого она красила волосы хной; теперь, так как она давно их не красила, у корней они стали совершенно седыми. Одна из ее сестер предложила ей принести хну, но она ответила: «Помешанные не красятся».²¹ Она также преувеличенно демонстрировала принужденное стремление быть полезной, начав шить себе блузку и говоря о том, что поедет в Судак ухаживать за больной невесткой сестер Герцык.²²

Из-за болезни Эрарской Парнок сама в течение трех месяцев была больна «острой психастенией» и не могла работать. Только в последних числах мая она закончила перевод романа «Зигфрид и Лимузен» и представила его Никитиной, рассчитывая, как та обещала, что через неделю будет получено одобрение цензуры и ей выплатят половину обусловленного гонорара.

Через пять недель, к величайшему огорчению Парнок, Никитина заявила ей, что «Зигфрид и Лимузен», равно как и другие переводы, представленные издательством «Никитинские субботники» в Главлит, не разрешены к печати «по причинам формального свойства». При этом Никитина согласилась с Парнок, что она за затраченный труд «должна быть удовлетворена полностью». Однако на заседании Правления издательства 11 июля было постановлено уплатить Парнок только 50% следуемого ей гонорара, «остальные же 50% в случае разрешения книги цензурой». Когда она пришла за первой половиной гонорара, выяснилось, что Никитина уехала в Крым, а в издательстве совершенно нет денег. Какой-

то служащий, находившийся там, вместо полагающихся ей 153 рублей выплатил только 30, «подчеркнув при этом», что дает ей деньги «из своего кармана».²³ К концу лета Эрарская стала «яснее и ровнее», но Цубербиллер постоянно хворала, и это очень огорчало Парнок В довершение всего в августе она получила известие о том, что Аделаида Герцык умерла у себя дома в Судаче в конце июня. В отклике Парнок на эту смерть раскрываются новые грани мировоззрения поэта:

«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. [...]

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.

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 личное, 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. [...]

У тебя теперь еще двое детей. Родная моя! Такая, как ты, не бывают бездетными. Бог благословил тебя трижды на духовное материнство. А до этого благословения благословлял тебя на высокое сестринство в любви.

Трудно понять, что истинно прекрасное не в отвлеченной мысли, не в искусстве, а в каждом дне. А если бы можно было это навсегда понять, то насколько спокойнее было бы в душе».²⁴

Осенью Парнок вместе с Цубербиллер переезжает в дом № 3 по Первому Неопалимовскому переулку, недалеко от Смоленского бульвара. Окна их комнаты выходили на золотые купола небольшой церкви Неопалимой Купины, на которые Парнок часто смотрела, стоя у окна, и которые упомянуты в нескольких ее стихотворениях.

Она решила оставить попытки получить деньги от издательства до возвращения Никитиной из отпуска, и в конце концов ей удалось связаться с ней по телефону в середине сентября. Никитина заверила, что сделает все, что в ее силах, чтобы Парнок полностью получила все деньги. Через два дня, чувствуя, что ее просто-напросто обвели вокруг пальца, она подала заявление в Правление издательства, где требовала уплаты гонорара полностью, либо наполовину, но в этом случае с условием возвращения ей рукописи, чтобы она могла поискать другого издателя для публикации перевода. Правление проигнорировало ее заявление и вновь подтвердило свое решение выплатить ей только половину гонорара. Вначале они умышленно ошиблись в расчете суммы, но в конце концов согласились заплатить оставшиеся 123 рубля, известив ее, что она может явиться за своими деньгами в любое время. В течение десяти дней она неоднократно пыталась получить деньги, но ей дали только 50 рублей. Наконец, 16 октября она подала официальную жалобу на издательство в арбитражный суд Союза писателей.

Среди этих повседневных дел муза неожиданно посетила ее после многомесячного отсутствия. В результате появился лирический «Отрывок» (№ 159), в целом разрабатывающий тему взаимоотношений поэтов со сверстными и последующими

поколениями, а в частности — тему возможного наследования Каролине Павловой, подвергнутой травле и гонениям в литературе (и в России) со стороны враждебной публики, которая не могла воспринимать, как считала сама Павлова, «ненормальности» такого явления, как женщина-поэт.²⁵

В первых двух строфах «Отрывка» Парнок пишет вообще о неудачах, которые постигают поэтов в поисках любви и признания в своих, так сказать, семьях, или содружествах. В последней строфе она круто меняет направление мысли от общих закономерностей, которые она поясняет примерами мужчин — членов поэтической семьи (дед, отец, сын) — к своему собственному положению женщины-поэта в этом поэтическом патриархальном содружестве:

Молчанье — мой единственный наперсник.
Мой скорбный голос никому не мил.
Коль ты любил меня, мой сын, иль сверстник,
То уж давно, должно быть, разлюбил...

Но, современницей прожив бесправной,
Нам Павлова прабабкой стала славной.

(№ 159)

Заключительные две строки обилием женских грамматических форм создают явный контраст всем остальным: из девяти слов шесть являются существительными, прилагательными и глагольными формами женского рода. Предыдущие 16 строк содержат только три женские грамматические формы.

«Отрывок», в котором содержится это вселяющее надежды напоминание о женском поэтическом триумфе, положил начало большому творчески плодотворному периоду в жизни Парнок. В этот период были созданы стихи, в которых проявляется своеобразная интонация и неповторимая душа поэта — именно этого, как она прекрасно понимала, избегали ее современники, исходя из идейных соображений или особенностей окружающей действительности. Пристальное внимание к своей духовной жизни и грезе, в которых она и ее душа были едины, обеспечивали Парнок пристанище, ограждающее ее от враждебного внешнего мира критиков, цензоров и литературных бюрократов. А если подняться на более высокий уровень политических обобщений, то очень личный вопрос взаимоотношений поэта с собственной душой являлся альтернативой государственной агрессивности, шуму и суете не только для женщин, но и для любого, кто не боялся прислушаться к ее голосу.

«Убийственные настроения» нередко способствовали творческой работе поэта. Поэтому не так странно, как может показаться с первого взгляда, что возобновление ее творческих сил осенью 1925-го сопровождалось серьезным эмоциональным кризисом, случившимся в ноябре. Об этом Парнок пишет Герцык в начале нового, 1926-го года:

«Месяца два тому назад со мною что-то случилось. Что это — сама не знаю. Я вдруг, без всякого внешнего толчка, как-то сразу осела. Началось это с обморока. На этот раз, слава Богу, дома, а не на улице. Я легла днем, уснула, потом проснулась, подошла к окну, почувствовала дурноту, опять легла и потеряла сознание. Сколько времени это продолжалось — не знаю, потому что я была одна. С этого и началось какое-то умирание.

Полное безволие, тоска, слезливость и потеря работоспособности. Доктор, который меня лечит, говорит, что это последствие травматического невроза. Очевидно, это еще отзывается во мне прошлый год. [...]

Так распустила себя, что собрать не могу, и единственно, что я могла делать и что делалось само собою,— это стихи». ²⁶

Начиная с последних стихов 1925 года, Парнок вновь обозначает даты создания своих произведений, чего не делала уже десять лет. Тот факт, что стихотворения подписаны днем и месяцем написания, как бы сообщает читателю, что перед ним поэтическая реальность, которую можно зафиксировать во времени, а не явление вневременное, эфемерное и эзотерическое; что это поэтическая реальность, глубоко укорененная в жизни поэта, а не что-то потустороннее, не от мира сего.

Если расположить ее стихотворения в хронологическом порядке, как они были написаны,— а этот порядок не соблюден в сборнике «Вполголоса» (1928), состоящем в основном из стихотворений, написанных в 1926 и 1927 годах (в «Собрании стихотворений» это №№ 162—199),— если расположить их в хронологическом порядке, можно наблюдать, как ее стих становится «животворящим»: она так назвала его в одном произведении 1931 года (№ 225). Для нее «животворящий» означает творческую атмосферу, где только и может существовать ее душа. Для читателей «животворящий» — это дающий представление о внутренней биографии поэта в то время, когда ее духовная жизнь возросла настолько, что заполнила все ее существование.

В начале зимы 1925-26 гг. Парнок неожиданно обращается к своему брату, который вновь покинул Россию прошлым летом и вернулся в Париж. Воспоминания о его джазовых танцах послужило для нее толчком к написанию стихотворения, где она подчеркивает, насколько они отличны друг от друга.

Ты надрываешься, мой брат,
А я прислушиваюсь хмуро,
Не верю я в благой твой мат
С блистательной колоратурой.

Стыдливей мы на склоне лет,
И слух мучительно разборчив,—
Не верю в твой дремучий бред,
И в задыхания, и в корчи.

(№200)

Она отвергает вкусы брата, ссылаясь на то, что с возрастом стала более сдержанной и разборчивой. Однако присутствующий в стихотворении тон упрека заставляет предположить, что она не настолько отделилась от брата, как хотела бы и как желала бы ему показать.

В тот же день, когда она писала посвященное брату стихотворение, к ней пришло чувство освобождения от любовной связи с неизвестной возлюбленной:

Что нашим дням дала я?.. Просто —
Дала, что я могла отдать:
Сегодня досчитала до ста
И надоело пульс считать.

Дар невелик. Быть может, подлю,
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
Кататься хочется на саночках
Освободившейся душе!»

(№ 160)

В декабре 1925 года написаны еще три стихотворения. Первое из них — откровенно политическая лирика: в нем Парнок прямо говорит о преступлениях нового режима: «Ну что ж, богатства отняли, сослали в Соловки» (№ 201). Нечего и говорить, что это стихотворение не было опубликовано при ее жизни. Другие два, написанные тоже в декабре, стали последними стихотворениями цикла «Сны», который Парнок начала писать два года назад. Стихотворение «Я иду куда-то» (№ 154) она посвятила С. 3. Федорченко, писательнице, которая была на три года моложе Парнок и которая скоро стала доверенной сотрудницей и другом поэта. Наконец, в № 156 она описывает сон, который представляется символическим отображением новой стадии в жизненном пути и творческой эволюции лирической героини. Яркий свет, который пронизывает образы этого стихотворения, свидетельствует о том, что Парнок описывает здесь момент эпифании, божественного откровения, в результате которого в новом свете предстала ее жизнь и она сама:

Изнутри просияло облако.
Стало вдруг светло и таинственно,
Час, когда за случайным обликом
Проявляется лик единственный!

Ухожу я тропинкой узенькой.
Тишина вокруг, как в обители.
Так бывает только от музыки
Безнадежно и упоительно.

И такие места знакомые...
Сотни лет, как ушла я из дому,
И вернулась к тому же дому я,
Все к тому же озеру чистому.

И лепечет вода... Не ты ль меня
Окликаешь во влажном лепете?..
Плачут гусли над озером Ильменем,²⁷
Выплывают белые лебеди.

В стихотворении говорится о возвращении домой — важная и постоянная тема ее поздней лирики — и упоминаются гусли, озеро Ильмень и белые лебеди, то есть это возвращение ассоциируется с родными звуками, пейзажами и поэтическим обликом русского Севера. В этом родном доме, почерпнутом в культурно-исторической памяти,— не забудем, что сама Парнок все-таки была родом из южной России,— поэт, бесприютный на протяжении долгих лет, обретает чистые и вечные истоки творчества.

Хотя Парнок почти всю зиму хворала, 1926 год начался для нее удачно. 3 января она присоединилась к большой группе московских поэтов, организовавших небольшое кооперативное издательство, которому дали название «Узел». Издательство было создано с целью публикации маленьких дешевых книг членов кооператива, при этом каждый из учредителей ежегодно должен был делать взносы, чтобы покрыть расходы на всю серию этого года

На первом общем собрании артели поэтов «Узел» Парнок «с большим чувством, говорила о судьбах русской поэзии».²⁸ Через два дня собралась организационная группа кооператива. Распределяли, чьи стихи опубликовать в первую очередь, установили размер каждой книжки и названия сборников. И вскоре работа в издательстве «Узел» захватила Парнок, требуя времени и внимания на протяжении всей ее остальной жизни.

Эрарская уже чувствовала себя «совсем здоровой» и, как сообщала Парнок в письме к Герцык, была «очень, очень хорошая, такой хорошей она никогда не была. Вымолили мы ее. Дай бог, чтобы навсегда!»²⁹ Тем не менее Парнок считала, что обязана заботиться об Эрарской всю жизнь, и это исключало возможность эмиграции, к которой склоняла ее Евгения Герцык:

«Дорогая моя! Ты пишешь, что теперь мы могли бы уехать, что теперь я уже могу быть спокойна за Машеньку. [...] Я никогда не могу быть спокойна за Машеньку и могла бы уехать, только взяв ее с собою. Никогда, даже после моей смерти, не перестанет болеть моя душа о ней!»³⁰

В том же письме, где Парнок вновь подтверждает свои вечные обязательства перед Эрарской, она пишет о прочной дружбе, связывающей ее с Цубербиллер:

«Живем мы с нею душа в душу. Недостойна я такого друга!»³¹ В этом причудливом, психологически сложном треугольнике взаимной потребности друг в друге, любви и долга, который образовался между Эрарской, Цубербиллер и Парнок, поэт находит эмоциональную опору, наладившую ее жизнь в последующие пять лет.

Первые произведения, датированные 1926 годом,— это два стихотворения, написанные в конце января, в один и тот же день. Одно из них раскрывает идеалы ее поэзии зрелой поры — духовное общение — и обнаруживает особую роль, которую играла в творчестве поэта любовь к Ольге Николаевне Цубербиллер и совместная жизнь с ней «душа в душу»:

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.

Столь важное значение, которое Парнок стала придавать духовному общению, выросло из главного события ее внутренней жизни — сорокалетний поэт чувствует, что в материнских муках выносила душу, как ребенка Эти ощущения воспеты в «Песне», тоже написанной в конце января:

Дремлет старая сосна
И шумит со сна
Я к шершавому стволу,
Прислонясь, стою. —
Сосенка-ровесница,
Передай мне силу!
Я не девять месяцев,—
Сорок лет носила,
Сорок лет вынашивала,
Сорок лет выпрашивала,
Вымолила, выпросила,
Выносила
Душу.

(№ 178)

В одном из многих недатированных стихотворений (№ 158) Парнок рассказывает о том, как в ней произошло зачатие творческой созидательной силы, и говорит об этом в выражениях, относящихся к женской производительной функции. Она верит, что «в каждом скрыта творческая завязь», которая со временем воплощается в «крылатый час». Согласно ее собственным стихам, ее «творческая завязь» восприняла «огневое семя» Тоски в музыке органа: оно «пало на душу», когда она была подростком. И эти звуки «поэта в первый раз разомкнули уста» (№ 78).

В сущности, своей излюбленной метафорой творчества Парнок актуализировала то, что у Цветаевой в пору их любви облеклось в желание иметь общего ребенка — «une petite elle de toi».³² [«Девочку от тебя» (франц.)] Парнок носила во чреве свой плод сорок лет — и это выглядит как библейская формулировка Рождение души и было той «кастальской струей», которую она стремилась получить взамен на «вино причастья». В том ощущении, с которым она жаждала этого обмена и совершила его, чтобы жить в творческом общении «душа в душу», нет никакого специфически христианского элемента Вернее сказать, что лирическая героиня вбирала в себя энергию и магическую силу от таинственного общения с «сосенкой-ровесницей», как это выражено в песне о рождении души.

Эти стихи, рожденные в пору первого «крылатого часа» Парнок, очевидно, несут на себе отпечаток целомудренной жизни в 1926-27 годах и часто отражают своего рода «серафический эрос».³³ Многие из этих стихов вдохновлены Ольгой Николаевной или обращены к ней. Парнок дала ей ласковое прозвище «оленьчик» и придала ей облик оленя, постоянного спутника дикой, девственной, уподобленной Артемиде поэтессы, певца серафического эроса. (Прозвище «олень» звучит как соединение элизия уменьшительного имени «Оля» с первым палатальным «н» отчества — Николаевна).

18 февраля 1926 года Парнок создает первое поэтическое отображение своей близости с Ольгой Николаевной, раскрывая невыразимый, нереальный, творчески созидательный характер отношений;

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 перекличка наших снов
И тайн — моих, твоих.

И вот сквозит перед тобой,
Сквозь ледяной хрусталь,
Пустыни лунно-голубой
Мерцающая даль.

(№ 163)

Лирическая героиня Парнок избавилась от «поводырки страшной, любви», за которой слепо шла на протяжении двадцати лет, и новыми проводниками к «последней бессловесной музыке» становятся ее душа и ее «Оленьчик»:

Моему оленьчику

А под навесом лошадь фыркает
И сено вкусно так жует.
И как слепец за поводыркою,
Вновь за душою плоть идет.

Не на свиданье с гордой Музою —
По ней не стосковалась я,—
К последней, бессловесной музыке
Веди меня, душа моя!

Открыли дверь и тихо вышли мы.
Куда ж девались луга?
Вокруг, по-праздничному пышные,
Стоят высокие снега...

От грусти и от умиления
Пошевелинуться не могу.
А там, вдали, следы оленьи
На голубеющем снегу.

(№ 163)

Второе стихотворение Парнок, помеченное той же датой, тоже выражает возвышенное и умиротворенное настроение, которое знаменует появление *sotto voce* [Приглушенный звук (итал.) — музыкальный термин. {Примеч. перев.}] в ее лирике и сборник «Вполголоса», который воспевае́т эту магию:

Как дудочка крысолова,
Как ртуть голубая луны,
Колдует тихое слово.
Склика́я тайные сны.

Вполголоса, еле слышно,
Окликаю́ 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)

Точно так же, как в предыдущем стихотворении (№ 163) «переключка наших снов» — это духовный и мистический эквивалент прежнего образа в поэзии Пар-нок — «тела два, для ласк сплетенные», — во втором стихотворении две бродящие по раю души — «серафическая» версия любовников в земном раю. Интересно отметить, что душа, которую лирическая героиня зовет «побродить со мною в раю», глядит такими же широко раскрытыми, изумленными глазами, что и маленькая, неловкая девочка много лет назад (Цветаева), после первого поцелуя своей Сафо (т. е. Парнок).

Память о Цветаевой особенно возобновилась у Парнок в марте, когда она попала на вечер, где Пастернак читал передававшуюся из рук в руки копию недавно написанной «Поэмы конца» Цветаевой. Парнок сформулировала свое впечатление от поэмы кратко: «Разнузданность полная, но талантливо необычайно».³⁴ Реакция Пастернака была гораздо более пылкой. Прочитав «Поэму конца», он стал засыпать Цветаеву письмами, в которых предлагал ей себя «в качестве идеального читателя, идеального критика и безнадежно влюбленного мужчины».³⁵

Парнок радовалась прекрасной зимней погоде, и это удовольствие не могло быть нарушено даже плохим физическим и душевным состоянием. Несмотря на медленное «умирание», она пережила зиму и писала Герцкы́ с горькой самоиронией: «Умереть не

умерла, только время провела». Доктор велел ей «немедленно уехать из Москвы куда-нибудь в санаторию», но она «не имела возможность исполнить это предписание».³⁶

Этой весной Парнок отдавала «очень много времени и души» работе в «Узле». Однако, как это часто случалось и прежде, она взяла на себя больше работы, чем большинство ее коллег. Когда она к своему огорчению обнаружила, что единственная из всех членов правления соблюдает график дежурств, то подала краткое сердитое заявление, извещающее остальных о ее решении сократить свои обязанности по издательству до минимума.

В марте вышла в свет одна из первых книг издательства — сборник стихотворений Парнок «Музыка». Он включал в себя тридцать три стихотворения, написанных в 1916—1925 годах и в основном уже опубликованных. Таким образом, «Музыка» — это ретроспективное собрание, и хотя Парнок посвятила его Цубербиллер, в большинстве стихотворений ощущается присутствие Эрарской, возлюбленной поэта. Семь стихотворений либо адресованы Эрарской, либо рассказывают историю их отношений: с самого начала в феврале 1916 года до счастья и восторгов последующих лет — и, в конце концов, до разрушения любви и проявлений ненависти со стороны Эрарской, в результате чего Парнок уже не могла любить ее. Есть еще и стихотворение о музыке сумасшедшего дома (№ 136), в котором, очевидно, имеется в виду недавняя история с Эрарской и последний этап их близости. В целом стихи, посвященные Эрарской, подчеркивают ее ярко выраженную двойственность: она и уязвимый «стебелечек» (№ 142, № 151), и «сам черт — Кармен» (№ 138); она вызывает ассоциации и с «разнузданными бубнами цыган», и с «повечерними колоколами» (№ 142); в ней с равной силой проявляется любовь и ненависть (№ 146). Посвящая Ольге Николаевне Цубербиллер сборник стихотворений о музыке и об Эрарской, Парнок утверждала эмоциональный приоритет тройственного союза этих женщин в тот период, когда вышла книга.

Однако центральное положение в сборнике занимает музыка, а музыка — концентрированное выражение противоречий, некий дух и некая энергия, которая может быть и разрушающей, и созидающей. В одном из стихотворений (№ 134) главное воздействие симфонического концерта на лирическую героиню выражено так: «плывет певучая по жилам тысячелетняя тоска», — и музыка позволяет осознать заложенные в ней творческие и разрушительные силы. В стихотворениях этого сборника тоска часто сопровождает музыку, как и тема бесприютности. Поэт заклинает музыку, как будто это «темный», «страшный дух», который, подобно магической разрыв-траве, разлучает людей друг с другом и отделяет их от самих себя (№ 136). Однако в других стихах музыка соединяет людей и позволяет ей, поэту-изгою, слиться с людской массой:

И я тихонько запою
Со всеми в этот судный час,
Чтоб душу выкричать свою
В последний раз, в последний раз..

(№ 135)

Под впечатлением мучительных терзаний цыганского пения душа поэта избавляется от внутренней борьбы (№ 140). Музыка дарит «дивный, бесполезный, опустошительный восторг» (№ 134), неповторимые чувства безнадежности и упоения (№ 156). Обладая разрушительной силой, музыка тем не менее — это концентрация духовной

жизнеспособности бытия; когда лирическая героиня не может слушать музыку, она впадает в «страшный обморок души», что равносильно духовной смерти (№ 150).

Стихотворения этого сборника буквально наполнены звуками, инструментами, концертами, музыкантами и музыкальными настроениями. Особую привязанность проявляет Парнок к струнным инструментам: скрипке, лире, гитаре и виолончели. «Смычки высасывают душу / До самого глухого дна» — пишет она в одном стихотворении (№ 134); и — в приподнятой интонации: «А виолончель / Струит свой медвяный, медлительный хмель, / Чтоб до смерти негой занежить», — в другом (№ 135). Подобным же образом действует на нее цыганское пение: «Томи, терзай, цыганский голос, / И песней до смерти запой» (№ 140).

Поскольку стихи, включенные в «Музыку», были написаны в течение довольно длительного периода, на протяжении которого творчество Парнок претерпевало ощутимые изменения, в сборнике нет той стилистической однородности, которой отличаются другие ее книги, — вышедшие до того или после. В этом смысле «Музыка» в какой-то степени сравнима со сборником «Стихотворения»: в обоих случаях иногда трудно понять, чем руководствовалась Парнок в отборе стихотворений для первой или повторной публикации.

Надо отметить тем не менее, что точно так же, как и в других сборниках, некоторые стихотворения в «Музыке» освещают важные моменты в творческой автобиографии поэта и этапы формирования ее взглядов на поэзию. «Музыка» начинается и завершается стихотворениями об искусстве, об отношении художника к миру и к Богу. И во вступительном, и в заключительном стихотворении искусство — это «корысть» и «духа предпоследняя улада» (№ 161). Поэтому

Стократ прекрасен мир, где человек..

...смертный бог — тоскующей рукой
Запечатлеть бессмертного стремится:
Взлетает кисть, вздыхает струнный строй
И в глыбу молот вдумчивый стучится

(№ 133).

Знаменательно, что такой полный размах художественных устремлений описан в первом стихотворении сборника, но вот как сказано о творчестве в последнем:

Почти не тянется за глиною рука [...]
На полуслове — песнь, на полувзмахе — кисть
Вдруг остановишь ты, затем что их — не надо...

Творчество перестает быть нужным, когда поэт одинок «кто разлюбливает плоть, хладеет к воплощению» (№ 161).

«Музыку» населяет мир, полный чудовищных противоречий, где всякое явление или чувство — палка о двух концах: поэт находится в западне между тоской и безнадежными

страстями своего бесприютного существования на этой «великой», но окаянной земле. Она стремится к родному дому, одновременно тоскуя по цыганскому табору. Она ушла из дома, который был и «озером чистым» (№ 156), и «обагрённым» мечтами о кровавых смертях героев» (№ 151). Она равно любит «стиха величавое пение», «разнузданный бубен цыган» и повечерние московские колокола. Певучая тишина снов восхищает ее; та тишина, которой пронизаны ее стихи, ее печалит.

Даже ночная пора несет в себе двоякий смысл. С одной стороны, это

...чудный час, когда душа вольна
Дневную волю вдруг переупрямить.
Вскипит, нахлынет темная волна
И вспомнит все беспамятная память.

(№ 137)

Парнок помещает под общим заголовком «Темная волна» семь стихотворений (№№ 137—142), которые прежде публиковала как цикл (в 1919 г. и 1922 г.) и которые, несмотря на разнообразную тематику, объединены цыганскими мотивами. Сумрачное цыганское настроение сопряжено с собственными привязанностями поэта: безымянная певица-цыганка с черными волосами (№ 137); Людмила Эрарская (№ 138, № 142) и Кармен (№ 138); «великая царица цыган» 14-го века Бари Кральизе (№ 139); еще одна цыганская певица, «черный ангел», которую Парнок слушала в 1916 году (№ 140); наконец, неизвестная женщина, в жилах которой текла цыганская кровь и которая была близка поэту (ее имя начинается с буквы «Б»).

С другой стороны, ночь — это время грез, снов и совершенно иной музыки, которая приходит «на певучей волне» (№ 152), а не на «темной». Это музыка, «певучая тишина» (№ 155) которой вытесняет резкие звуки гитар, и возлюбленные шепчут «во влажном лепете» (№ 156) признаний, а не вопят «раскаленным, одичалым голосом», и поэт слышит, как играют мелодичные гусли, а не гитары и семиструнные лиры. Цикл «Сны» (№№ 152—156) звучит как музыкальный антипод циклу «Темная волна». Сны дают душе поэта совсем иной мир, где можно вздохнуть свободно (№ 152). В этом мире снов она может не слушать упреков своих возлюбленных (№ 154); более того, невозможность ответить на них избавляет ее от вины (тогда как в реальной жизни ее часто мучила невозможность помочь близким людям, особенно в случае с Эрарской). Сны способствуют чувству самосохранения, которого Парнок часто была лишена в интимной жизни. Сны как бы отстраняют поэта от отчаяния и безнадежности тех, кто нуждается в ней (№ 155). Поэтому она может предпринимать самостоятельные действия, наподобие богини Артемиды,³⁸ уходя «тропинкой узенькой» в символический путь домой, к первобытной цельности, «к тому же озеру чистому», где она может слышать, как «плачут гусли над озером Ильменем», и смотреть, как «выплывают белые лебеди» (№ 156).

«Музыка» не привлекла внимания официальных литературных кругов, но произвела большое впечатление на друзей Парнок. Благоприятные отзывы на книгу, особенно на цикл «Сны», чрезвычайно обрадовали поэта, уставшего от житейских баталий и лишенного возможности говорить в полный голос.

«К большому моему удовлетворению», — написала она Герцык в начале лета, — «[моя книжечка]- 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. 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».³⁹

Высказать чувства, абсолютно чуждые господствующей культуре, и при этом быть понятым ею — редкая удача для поэта, благодаря своим вкусам вытесненного за грань такой культуры. Поэтому нетрудно понять, почему отклики на «Музыку» так радовали Парнок. В том же письме, говоря о будничных делах, она смотрит на вещи мрачно и пессимистически, имея на то полные основания: «Всюду и у всех катастрофическое безденежье. Работу получать с каждым днем труднее, и издательства сплошь да рядом не платят. Физически живу я очень скверно. [...] Я хочу с осени опять устроиться куда-нибудь на службу, но при теперешнем «режиме экономии» это почти безнадежно».⁴⁰

Одним из тех, кто с восторгом принял «Музыку», был Волошин, и, возможно, через него весть о выходе книги и о бедственном положении Парнок добралась до Цветаевой, которая жила тогда в Париже.⁴¹ В апреле Цветаева написала Пастернаку письмо со странной просьбой, чтобы он попытался чем-нибудь помочь Парнок. Чтобы объяснить свой интерес к Парнок и, может быть, оградить себя от его отчаянных преследований, она, видимо, рассказала ему о своих прежних отношениях с Парнок, приложив к письму в качестве доказательства одно из любовных стихотворений, адресованных Парнок в 1915 году.⁴² Двусмысленные намерения побудили ее к этому — рассказать как можно меньше и с той точки зрения, которая присутствует в выбранном ею стихотворении. Это стихотворение из цикла «Подруга», одно из тех, где Парнок представлена в самом неблагоприятном для себя виде соблазнительницы, к которой обращены мученические заклинания невинной жертвы. Подразумевалась естественная реакция человека, безнадежно влюбленного в Цветаеву — симпатия к ней и неприязненные чувства к Парнок.

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.

(М. И. Цветаева. «Подруга», № 13).

Если Цветаева все еще стремилась отомстить Парнок, то, манипулируя Пастернаком, она своего добилась. Она возбудила в нем ревнивый протест против тех страданий, которые когда-то испытала. В ответном письме от 19 мая он писал: «Писать же о двадцатилетней

Марине в этом обрамлении и с данными, которые ты на меня обрушила, мог бы только св. Себастьян. Я боюсь и коситься на эту банку, заряженную болью, ревностью, ревом и страданием за тебя, хотя бы краем одного плеча полуобнажающуюся хоть в прошлом столетии».⁴³

Пастернак прочитал ее письмо, эту «банку, заряженную болью», в трамвае, по пути в редакцию газеты «Известия». Переживая за Цветаеву, за ее «душу спартанского ребенка» так, будто не было этих десяти лет и она теперь сгорает в страстях лесбийского романа, он, как сообщает ей в письме, «влетел в редакцию... Они не знали, куда от меня деваться... Они сказали было: поэт в редакции — это как слон в посудной лавке».⁴⁴

Так случилось, что как раз вечером накануне получения письма Цветаевой Пастернак имел с Парнок крупный разговор, перешедший в изредка происходившую между ними перепалку. Он покинул контору издательства в припадке раздражения, считая Парнок виновницей того, что получил отказ. «По той же причине», — объясняет он Цветаевой, — «не отзываюсь на письмо о Парнок. Ей мне сделать нечего, потому что никакой никогда мы каши с ней не варили».⁴⁵

Нет никаких свидетельств о том, знала ли Парнок о попытке с негодными средствами, которую предприняла Цветаева, чтобы «помочь» ей. Неизвестно также, знала ли она об отказе Пастернака участвовать в этом. Но если знала, то едва ли была удивлена, зная по своему жизненному опыту, что на волнах любви часто приходят ненависть и предательство.

Сознание этого заставляло ее неоднократно ощущать, что она не может любить, не причиняя боли себе или другим. Ведь в некотором смысле по вине ее неистовых страстей она была лишена отца, распались ее отношения с братом, возлюбленная потеряла здоровье и находилась на грани безумия. Сильнейший выпад против страсти (как чего-то отличного от любви) содержится в стихотворении, написанном ею в конце марта, очевидно, после визита какой-то прежней возлюбленной

«Любила», «люблю», «буду любить».
А глаза-то у гостьи волчьи.
Так дятел дерево глухо долбит
День и ночь, день и ночь неумолчно,

Так падает капля, пока не проест
Гранита, так червь точит душу...
У каждого грешника в мире свой крест,
А мне — эти речи слушать.

— Не кошунствуй, пожалуйста!
Лучше пей, сквернословь!
Не по страсти — по жалости
Узнается любовь.

«Люблю!» — повторяет зубастым ртом,
Повторяет и смотрит в оба.
Так глухо падает первый ком,
Ударяясь о крышку гроба.

Как перед грозою, воздух затих
Такой тишиной нестерпимой»
«Той казнью, которой казнила других,
Ты будешь сама казнима».

(№204)

Смысл «нестерпимой тишины» в конце этого стихотворения перекликается с тем ощущением, которое испытывает поэт в заключительных строках другого стихотворения («Разве мыслимо рысь приручить», № 138): «Злое затишье — к грозе». А в поучающих интонациях внутреннего голоса: «Той казнью, которой казнила других, / Ты будешь сама казнима» — слышны отголоски моральных уроков, извлеченных из перепалки с нераскаявшимся «братом» (стихотворение «Снова на профиль гляжу я твой крутолобый», № 45). К сожалению, эти поэтические реминисценции прежних взаимоотношений Парнок с Эрарской (№ 138) и с Валентином Парнахом не проливают свет на то, кем была эта бывшая возлюбленная, которая заявила поэту о своей вечной любви в марте 1926 года и в ответ получила суровый отпор.

В начале апреля приходит праздник Благовещения, один из самых любимых для Парнок христианских праздников. Она отмечает его тем, что берет у своей музы выходной день:

Сегодня грешникам в аду
Не жарче, чем в Сицилии,
И вот сегодня я иду
У Музы не на поводу,—
Друг друга отпустили мы.

(№ 167)

В тот же день она написала Евгении Герцк о том, что недавно у нее побывала Ахматова:

«В Москве на масленице была Ахматова и была у меня. Как я жалею, что ты не знаешь ее! Это — само благородство! Женечка! Целых пять месяцев длится зима. В окне зимний пейзаж — снежные крыши и купол Неопалимой Купины. Эта зима, несмотря на то, что я почти все время хворала, была благословенной зимой. Машенька совсем хорошая. [...] Летом опять будем жить вместе».⁴⁶

В том же письме Парнок сообщала: «Издательством [«Узел» — Д. Б.] я по-прежнему очень занята». «Узел» должен получить разрешение на публикацию альманаха, который выйдет осенью. Парнок надеялась поместить в нем некролог Аделаиды Герцк и подборку ее стихов, большинство которых не были опубликованы при жизни. Собственно говоря, она хотела выпустить отдельную книгу стихов Аделаиды Герцк, но не могла этого сделать потому, что устав издательства «Узел» предусматривал только публикацию книг его основателей.

Парнок просила у Евгении Герцк материалов для краткой биографии сестры и предлагала ей отобрать несколько стихотворений для публикации в предполагаемом альманахе, но предостерегала ее: при отборе стихотворений надо помнить, что «религия — это опиум для народа». В конце письма она сообщала о своем решении не писать самой

некролог и в завуалированной форме объясняла это так: «Конечно, никто не смог бы написать об Аде так, как ты. У нас в альманахе «Узел»... о ней будет писать одна из дочерей Зинаиды Мих., но боюсь, что и это будет не то. Я же писать эзоповым языком не могу!»⁴⁷

Значительная часть неопубликованных стихов Герцык были явно религиозного характера, а Парнок сама испытывала трудности в публикации религиозной лирики даже в начале двадцатых годов. Во всяком случае, ее сборник «Мед столетний» не может, как она считала, пройти через цензуру, так как в нем слишком много говорится о Боге. Позднее, когда упоминания Бога почти совсем исчезли из ее стихов и ее главное внимание сосредоточилось на внутренней жизни души, она стала воспринимать препоны, которые мешали публикации, просто как признак враждебности, проявляемой советской цензурой против личной тематики и поэзии как таковой — эта цензура подавляла всех подлинных поэтов. Кроме того, она знала, что пессимизм, звучащий в ее лирике, далеко не соответствует тому настроению официального оптимизма, которое насаждалось в первые годы сталинского режима.

К концу двадцатых годов официальное «антипоэтическое» и антипессимистическое направление было характерно для коммунистической политики в области литературы, и трудно определить, какую роль (если она была) играло специфически лесбийское содержание лирики Парнок в тех трудностях, которые она испытывала при публикации. Лесбийские отношения, в отличие от мужского гомосексуализма, никогда не преследовались в России по закону. Кроме того, едва ли большинство стихотворений Парнок «серафического» периода, в том числе любовная лирика, воспринимались современниками как «лесбийские», поскольку женская однополая любовь рассматривалась, как правило, только в узком, специфически сексуальном смысле. И тем не менее, и до, и после революции 1917 года как художественные нормы, так и общественная мораль в России препятствовали прямым и непосредственным проявлениям любви между женщинами в поэзии, а при советской власти — и в жизни.

Еще в молодости Парнок восприняла и признала каноны антилесбийской культуры. Ей были свойственны разные формы самоцензуры, которые выражались в таких проявлениях, как одержимость хорошим вкусом; юношеская уверенность в том, что искусство и отвлеченная мысль выше «беспощадно-односложной» жизни; постоянная «несловоохотливость» музы; сознание того, что написанные ею стихи «слишком интимны», чтобы публиковать их в газетах; умалчивание о том, кому адресованы ее стихи — все это для того, чтобы защитить свое право на поэтическую жизнь. Но стремление советской цензуры заглушить ее голос — по каким бы причинам это ни делалось — создало ситуацию, когда безусловно сложно стало найти своего читателя в этом антилесбийском обществе. По иронии судьбы, именно это избавило ее от самоцензуры, к которой она обязала себя — быть может, неосознанно, — и таким образом в определенной степени раскрепостило ее творчество.

Однако вообще «поэтов, — даже и весьма своевременных, вроде Маяковского, Асеева — никто не издает»⁴⁸ — как пишет она в одном из писем весной 1926 года. Несмотря на разочарование и постоянные сложности в работе издательства «Узел», Парнок продолжает усиленно заниматься этой деятельностью. С цензурой были постоянные и часто неразрешимые проблемы, к тому же отсутствие денег не позволяло публиковать все, что хотелось бы. Так, например, в апреле правление было вынуждено отсрочить выпуск книги стихов М. А. Кузмина из-за отсутствия фондов.⁴⁹

Конечно, работа в «Узле» не могла удовлетворить духовные потребности Парнок. Часто, сидя на заседаниях, обсуждая деловые вопросы с коллегами, она в душе ускользала в собственный мир:

В. К. Звягинцевой

Папироса за папиросой,
Заседаем, решаем, судим.
Целый вечер, рыжеволосая,
Вся в дыму я мерещусь людям.

А другая блуждает в пустыне...
Свет несказанно-синий!
Каждым листочком, грустные
Вздрагивают осины.

Расступаются сонные своды,
Открывается ясная пасека,—
«Падчерицы мои! Пасынки!».
Вздыхает природа.

(№ 168)

Образ пасеки в стихотворении № 168 указывает читателю и на греческую мать-богиню Деметру, именуемую в мифах «чистая мать-пчела», и на матриархальную судью Израиля — Дебору, которую также часто уподобляли королеве пчел, У страстного желания лирического я быть принятой обратно в улей, в рой также есть свой автобиографический подтекст. Из-за хронической болезни Парнок испытывала чувство отчужденности от природы, от здоровых людей. По-видимому, ее инвалидность помешала ей иметь детей (или просто она так думала), и эта неспособность родить «здорового» ребенка ужасно огорчала ее. В апреле 1909 года она писала в письме к Любви Гуревич: «Мысль, что я даже не смогла бы от самого здорового человека родить здорового ребенка, одним словом, никогда ничего здорового, большого создать не смогу, приводит меня в отчаяние».

Фантазия, описанная в стихотворении № 168, обладает целительной силой, залечивая рану отчужденности «нездоровой» дочери-(поэта) от «здоровой» матери-природы. Исцеление достигает совершенства в фантазии благодаря символически выраженной эротизированной материнско-дочерней динамике: «сонные своды» природы «расступаются», обнажая «пасеку», и вбирают в свои глубины отъединенную «падчерицу» (к их числу Парнок относит себя с тех пор как лишилась матери в возрасте шести лет), так что есть возможность возродиться в улье. Цена, назначенная «падчерицам» за их реинтеграцию в природу, — это их отделение (или отдаление) от мира людей, — вот почему, пока внешняя ипостась поэта дымит папиросами на бесконечных заседаниях в городе (в Москве), «другая блуждает в пустыне...».⁵⁰

После ссоры с братом у Парнок остался единственный родной человек — сестра Лиза. Кроме периода гражданской войны, сестры постоянно поддерживали отношения с 1915 года до смерти Парнок. Так же, как брат и сестра, Лиза закончила гимназию в Таганроге, но, в отличие от них, не обладала особыми способностями к музыке или поэзии, хотя стала детским писателем. Вскоре после 1915 года она вышла замуж за молодого человека

из Таганрога, но с начала 1920-х годов не сохранилось о нем никаких свидетельств. Но она носила его фамилию и известна как Елизавета Тараховская.

Парнок относилась к младшей сестре по-матерински заботливо: поддерживала, когда та столкнулась с первыми жизненными невзгодами, жила с ней в Москве в начале Первой мировой войны, посвятила ей несколько стихотворений, ввела в круг своих общественных и литературных интересов. Большинство литературных друзей и знакомых Тараховская приобрела через сестру.

В 1926 году Парнок просит Волошина пригласить на лето сестру в Коктебель, что он с радостью исполняет. Разумеется, он приглашает и Парнок, и она отвечает: «Хотела бы видеть Вас не в сутолоке, а в уединении. Не знаю, удастся ли мне приехать осенью: я в хроническом безденежье».⁵¹

За этот год Парнок написала гораздо больше, чем в предыдущие, и уже задумывала новую книгу, которую собиралась назвать «Сны». Очевидно, это первоначальный вариант заголовка книги, которая в конце концов была названа «Вполголоса». Это обнаруживает многозначительную взаимосвязь, которую поэт устанавливает между своей интонацией *sotto voce* и поэтикой снов.

Герцык приглашала Парнок приехать на лето в Судак, но та не решилась на это. Они втроем с Эрарской и Цубербиллер сняли домик под Москвой, в Братовшине. Приехав в деревню после своей болезни и болезни подруги, омрачившей для нее прошлый год, Парнок почувствовала себя, «как больной, из госпиталя выпущенный на простор». Так она писала в июне в стихотворении, посвященном Эрарской, которая более, чем кто бы то ни было, могла разделить с ней чувство освобождения. Поэт продолжает рассказ о том, насколько глубоко воздействие природы:

Л. В. Эрарской

Я — как больной, из госпиталя
Выпущенный на простор.
Я и не знала, Господи,
Что воздух так остер,

Что небо такое огромное,
Что облака так легки,
Что на лапах у ели темной
Светлые коготки,

Что мхи такие плюшевые,
Что тишина так тиха.
Иду я, в себе подслушивая
Волнение стиха.

Росинка дрожит на вереске,
Раскланивается со мной,—
И все еще мне не верится,
Что я пришла домой.

(№ 174).

Воспоминаниями о Братовщине наполнены восемь стихотворений Парнок, написанных осенью 1926 года, когда продолжился ее творческий подъем. Все они, за исключением одного (№ 205), вошли в сборник «Вполголоса». Временами в них звучит стремление души обрести независимость от тела, заточенного в тесную коммунальную квартиру, где часто бессонными ночами до нее долетает «бормотанье за стеною» (№ 179).

Вернувшись в город, с его напряженным бытом, поэт вновь страдает от того, что не может ответить на «зов беспомощный» своей близкой подруги. Она пытается утешить ее:

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.

(№ 177)

Не сомневаясь более в существовании другой жизни после смерти и вспоминая вечернюю тишину в Братовщине, лирическая героиня утешает себя тем, что представляет себе реальную возможность возвращения на землю «в тихий час» «гостьей иноземной», чтобы проводить время вместе с близкой подругой.

Этой осенью Парнок упомянула и своего «утешного, последнего, благословенного друга», Ольгу Николаевну Цубербиллер, в двух стихотворениях, содержащих аллюзии на жизнь в Братовщине. В одном из них говорится о том, как Ольга, собирая грибы в лесу, держит в руке боровичок, который кажется «просфоркой», и «никакой просвирне просфоры такой не спечь.». Она стоит как бы «у обедни... в сумрачной кумирне», где «сосны... теплят воск зеленых свеч» (№ 175). Как это свойственно зрелой поэзии Парнок, духовное содержание этого стихотворения заключено в любви поэта к подруге и в преклонении перед ней, в экстазе религиозных переживаний по поводу стихийной, изначальной причастности* обеих женщин к природе и друг к другу. [* В оригинале «communion» — и «причастность, общность», «церковное причастие». (Примеч. перев.)]

Как уже отмечалось, лирическая героиня «серафической» поэзии Парнок обладает характером Артемиды, ища близости с подругой, но сохраняя свою независимость.⁵² Таинственное, мистическое любовное стихотворение, написанное 30 октября 1926 года, тоже содержит намек на Ольгу Николаевну, на ласковое прозвище — «оленьчик», — данное ей поэтом. Упоминание «лап темных елей» свидетельствует в пользу того, что действие происходит в Братовщине (ср. № 174). Как только «медленно-медленно вечер наплывает на тихую землю», поэт видит, как ее олень выходит из леса «ночи навстречу». Исполненная «волшебной тоски», она хочет знать, что это за олень, что он означает — «предтеча нового божества» (то есть новая любовь), или «печальная тень старого божества» (прежняя любовь). Это представление о том, что ее олень знаменует либо «друга, утраченного» ею, либо «предчувствуемого в грядущем», неожиданно перекликается с идеей, впервые присутствующей в раннем стихотворении («Порой предчувствия», 1910-11 г.г.), — что люди чувствуют влечение к своим возлюбленным благодаря воспоминаниям или предчувствиям. В заключение этого стихотворения (№ 171)

лирическая героиня повторяет молитвенный жест природы (елей), приветствуя прошедшую и будущую любовь в облике своего «оленьчика»:

Темные ели к оленю
Простирают молитвенно лапы.
Я преклоняю колени
И закрываю глаза.⁵³

Возможно, в этом стихотворении содержится намек на новое смятение чувств, пришедшее к поэту осенью 1926 года. Подтверждение этому можно найти в другом, тоже таинственном стихотворении, написанном в октябре и начинающемся строкой «Какой-то еле уловимый признак» (№ 176). В нем рассказывается о воображаемой встрече лирической героини с адресаткой, призрачной возлюбленной, «вновь» переступившей ее порог (то есть речь идет о влечении, возобновившемся в результате воспоминаний). Сквозь эту женщину «в распахнутой двери» лирическая героиня видит «...неизъяснимое словами! — сиянье новорожденной зари». Когда Парнок впоследствии поместила это стихотворение в сборник «Вполголоса», она исключила из него строфу, в которой видение через распахнутую дверь носит более конкретный характер и содержит аллюзии на эротические детали:

Восходит в небо стройная аллея,
И круто выгнут купол золотой,
И яблонь, как невеста под фатой,
Стоит, румянцем сладостным алея.⁵⁴

На это видение, возможно, повлияло также поэтически обостренное впечатление от вида из окна комнаты, где они жили с Цубербиллер — на купол церкви Неопалимой Купины.

Несмотря на предвидение сияющих проблесков новой зари, ухудшающееся здоровье Парнок и трудности, связанные с публикацией стихов, особенно мучительные в этот период творческого подъема, вновь привели ее в начале зимы к тяжелой депрессии. Она чувствует, что перенапряженное сердце «бьет отбой» и смерть близка:

Что ж, опять бунтовать? Едва ли,—
Барабанщик бьет отбой.
Отчудили, откочевали,
Отстранствовали мы с тобой.

Нога не стремится в стремя.
Даль пустынна Ночь темна
Отлетело для нас время,
Наступают для нас времена.

Если страшно, так только немножко,
Только легкий озноб, не дрожь.
К заплаканному окошку
Подойдешь, стекло протрешь —

И не переулок соседний
Увидишь, о смерти скорбя,
Не старуху, что к ранней обедне
Спозаранку волочит себя.

Не замызганную 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!..

И женский голос, ликуя, —
Один в световом клире
Поет и поет: Аллилуйя,
Аллилуйя миру в мире!..

(№ 196)

Подобные минуты прозрения помогали Парнок не обращать внимания на унылое окружение и неприятности жизни.

Очевидно, одна из таких неприятностей была связана с тем, что Спендиаров бесконечно откладывал из года в год завершение оперы «Алмаст», и это длилось вот уже почти пять лет. В октябре Парнок получила от него письмо, где он сообщал, что еще не закончил оркестровку последнего акта и не надеется сделать это до будущей осени. Она слишком хорошо к нему относилась, чтобы по-настоящему разозлиться на него, но ответила взволнованным письмом, в котором убеждала его напрямь волю и привлечь все свое честолюбие, чтобы наконец завершить оркестровку оперы.⁵⁵

Переводческая работа, необходимая ей для заработка, почти всегда приносила ей только муки. Единственным исключением был ее совместный с Гуревич перевод романа Пруста «Под сенью девушек в цвету». Между прочим, сотрудничество в этой работе явилось осуществлением обещания, данного Парнок восемнадцать лет назад — что однажды они с Гуревич переведут что-нибудь хорошее. 30 ноября 1926 года Парнок закончила свою часть перевода и отправила его своему старому другу «с прустейшим уважением и любовью».⁵⁶

Одно из высказываний страдающего от болезни персонажа, от имени которого ведется повествование в романе Пруста, очевидно, поразило Парнок тем, что соответствует ее собственному состоянию. Это высказывание проникло в ее творческое сознание и нашло отражение в стихотворении, написанном через полтора месяца:

Кончается мой день земной,
Встречаю вечер без смятенья,
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) [57](#)

С этими печальными раздумьями, покорная своей судьбе, Парнок вступает в 1927 год. Ее жизнь течет как и прежде: бесконечные переводы, постоянно болезненное состояние, безвозмездная работа для издательства «Узел»; но самое главное — это сочинение стихов, в которых все чаще звучат мотивы смерти. Четырнадцать стихотворений, написанных с января по май 1927 года — единственный источник сведений о ее жизни в этот период.

16 января она описывает в стихотворении ночной кошмар, в котором мир ей представляется «притоном унылого разгула»: «Вхожу,— и на меня пахнуло / Духами, потом и тоской». «Надрывается оркестр», и «вселенной управляет ритм!» — в стиле, который так нравился ее брату да и ей самой в годы ее неустанных «исканий».

Теперь Парнок определяет свою литературную позицию как состояние «последнего одиночества», откуда ее голос звучит «не пророчеством», а единственной «заповедью», соответствующей ее призванию:

Не бить челом веку своему,
Но быть челом века своего,—
Быть человеком...

(№ 192)

Несмотря на резиньяцию, связанную с мыслями о близкой смерти, несмотря на то, что, казалось бы, продолжение мятежной жизни больше невозможно, в середине февраля она высказывает опасения — как бы замкнутая домашняя жизнь не стала заточением ее живого духа «меж четырех стен». Она предостерегает себя от такой чисто женской участи домашней затворницы:

Нет палаты такой, на какую
Променял бы бездомность поэт,—
Оттого-то кукушка кукует,
Что гнезда у нее нет.

(№ 208)

И весной смерть все еще таится в темных углах ее комнаты, но не приносит ожидаемого конца, о чем в одном из апрельских стихотворений с поразительной иронией пишет Парнок:

Ю. Л. Римской-Корсаковой

Тихо плачу и пою,
Отпеваю жизнь мою.
В комнате полутемно,
Тускло светится окно,
И выходит из угла
Старым оборотнем мгла.
Скучно шаркает туфлями
И опять, Бог весть о чем,
Все упрямей и упрямей
Шамкает беззубым ртом
Тенью длинной и сутулой
Распласталась на стене,
И становится за стулом,
И нашептывает мне,
И шушукает мне в ухо,
И хихикает старуха:
«Помереть — не померла,
Только время провела!»

(№ 185)

Заболевание, связанное с увеличением щитовидной железы, делало ее крайне чувствительной к суете и спешке городской жизни. Страдая от тахикардии, которую можно определить как сочетание слабости и болезненной активности, Парнок, должно быть, часто переживала ощущение, что сердце вот-вот выпрыгнет из груди. Даже когда ее «сердцебиение» возбуждало в ней энергию, потом она чувствовала себя настолько истощенной и опустошенной, что буквально не могла двигаться. К тому же временами ей казалось, что пламя бежит по жилам, и единственный человек, который мог утихомирить напор этого огня,— Ольга Николаевна. Спокойная, не испытывающая душевных мук, она была истинным ангелом-хранителем поэта, и Парнок написала ей на обороте своей фотографии исполненные глубокой благодарности стихи, ставшие затем посвятительным стихотворением в сборнике «Вполголоса»:

Благодарю тебя, мой друг,
За тихое дыханье,
За нежность этих сонных рук
И сонных губ шептанье,

За эти впалые виски
И вогнутые брови,
За то, что нет в тебе тоски
Моей дремучей крови,

За то, что ладанкой ладонь
На грудь мне положила,
И медленней пошел огонь
По напряженным жилам,

За то, что на твои черты
Гляжу прозревшим взглядом,—
За то, что ты, мой ангел,— Ты,
И что со мной ты рядом!

(№ 162)

Обстановка всеобщего ускорения советской жизни столь чуждая мировоззрению Парнок, усилила чувство разобщения с этим миром, но, по жестокой иронии судьбы, не оставляла ее до самой смерти, раз и навсегда давшей ей избавление. Единственным спутником Парнок в бездонной пропасти одиночества и усталости была Тоска:

Забились мы в кресло в сумерки —
Я и тоска, сам-друг.
Все мы давно бы умерли,
Да умереть недосуг.

И жаловаться некому
И не на кого пенять,
Что жить —

некогда,
И бунтовать —

некогда,

И некогда — умирать,
Что человек отчаялся
Воду в ступе толочь,
И маятник умаялся
Качаться день и ночь.

(№ 186)

Этой весной Парнок постоянно возвращается к размышлениям о своей литературной судьбе, и эти размышления, наряду с мыслями о смерти, угнетали ее. То, что с ней происходит, писала она в одном стихотворении, похоже на дурной сон, как если бы, заблудившись в сумерках, она набрела на «духан в горах» и попросила бы поесть буфетчика «с кошачьими глазами». Но никто не слышит ее голоса, даже когда она поднимает его до крика, и никто не смотрит на скамью, где она сидит, будто она пустая. Она во сне понимает, что стала невидимкой. Сон (и картина) кончается пронзительно задушевной сценой — она подходит к окну и видит: «В горах, перед началом дня такая тишина святая!» (№ 189).

И наконец, после всех переживаний, когда казалось, что целая жизнь прошла взаперти, в замкнутом пространстве внутреннего мира, в середине мая она обнаружила, что надо выйти из сумерек своей комнаты на солнечный свет прекрасного весеннего дня:

Я думаю: Господи, сколько я лет проспала
И как стосковалась по этому грешному раю!
Цветут тополя. За бульваром горят купола.
Сажусь на скамью. И дышу. И глаза протираю.

Стекольщик проходит. И зайчик бежит по песку,
По мне, по траве, по младенцу в плетеной коляске,
По старой соседке моей — и сгоняет тоску
С морщинистой этой, окаменевающей маски.

Повыползла старость в своем допотопном пальто,
Идет комсомол со своей молодой спесью,
Но знаю: в Москве — и в России — и в мире — никто
Весну не встречает такой благодарною песней.

Какая прозрачность в широком дыхании дня...
И каждый листочек — для глаза сладчайшее яство.
Какая большая волна поднимает меня!
Живи, непостижная жизнь,

расцветай,

своевольничай,

властвуй!

(№ 194)

На этот раз радостное ощущение жизни не покидает Парнок несколько дольше обычного.
В стихотворении, написанном 25 мая,— она передает образы и переживания, приходящие
к ней в бессонные ночи:

...И вдруг, в полнеба, росчерк молний,
Сверкнула огненная вязь,—
И стала ночь еще огромней,
И музыка оборвалась.

Лежу я, повернувшись на бок,
И чувствую сквозь забытие,
Как в полном мраке брезжит слабо
Сознание томное мое.

Река течет, но не уносит,
А лишь покачивает челн,
И чей-то голос, плача, просит
И надывается — о чем?

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).

Этой весной с неожиданным успехом проходила продажа книг издательской артели «Узел», и артель получила даже некоторый доход. Возникли, однако, проблемы с составлением годового отчета Парнок и Федорченко, ставшие друзьями, хотели внести кое-какие изменения в порядок руководства артелью. Недовольство, которое высказывала Парнок, дало основание другим членам артели считать, что она собирается выйти из издательства

Вскоре она опровергла эти слухи. Тем не менее уже летом она призналась Федорченко, что по ее мнению дни издательства «Узел» сочтены. Судя по последним статьям в газетах, политика партии по отношению к свободе высказываний становилась все жестче, и скоро опубликовать стихи будет вовсе невозможно.⁵⁸

Парнок, Цубербиллер и Эрарская сняли на лето домик в селе Халепье на Украине. Приехали они туда 10 июня; Парнок писала Федорченко: «Здесь удивительно красиво, просторно, мирно».⁵⁹ Казалось невероятным, что совсем недавно Украина жестоко пострадала от гражданской войны.⁶⁰ Это лето — один из самых благоприятных периодов в жизни поэта, хотя ее здоровье все ухудшается. «Я с каждым днем хирею», — пишет она в письме к Федорченко, — «разлезаюсь по всем швам, каждый день — новая немощь [...] Чувствую себя старой, как смертный грех, навсегда усталой [...] Ольга Николаевна хорошо отдохнула, но не потолстела Людмила пополнела и сильно загорела».⁶¹

В июле Федорченко послала Парнок рукопись, которую она собиралась предложить журналу «Огонек». Очевидно, Парнок довольно резко раскритиковала ее, потому что Федорченко считает, что всему виной она сама и отсутствие в ней таланта Парнок откликнулась тем, что хотя и рада правильной реакции на свою «дружескую суровость», не приветствует столь жестокого отношения к себе со стороны своей корреспондентки и ее мнения о полном отсутствии у себя таланта. Она пишет Федорченко:

«Желание вызывать любовь к себе не должно покидать человека и в глубокой старости: это залог вечной молодости души, и это очень хорошо, но желание нравиться, в зрелом возрасте, должно отходить от нас: это недостойный двигатель».⁶²

Как только наступил август, ее стало мучить сознание того, что отпуск скоро кончится. Ночью она просыпалась от тоски о том, что приближалась «бредовая Москва», и она сравнивала свое состояние со страхом перед смертью. «Я никогда не испытывала страха смерти», — пишет она Федорченко, — «но судя по тому, что мне рассказывали люди, болевшие этим страхом, состояние это очень напоминает мне то, что я переживаю теперь при мысли о Москве».⁶³

Она решает, что должна иметь постоянный заработок, чтобы хоть сколько-нибудь облегчить жизнь «бедной Олюшке»: у Цубербиллер на руках были две семьи, так как брат

ее все еще оставался безработным: «Я просто видеть больше не могу, как она надрывается», — пишет Парнок. — «Я должна зарабатывать хотя бы столько, чтобы «прокормить» себя [...] Буду стараться устроиться на службу в Академию или еще куда-нибудь, а не то моя «свободная профессия» меня доведет до сумасшедшего дома». ⁶⁴ Ужас перед угрозой разделить участь Эрарской постоянно таится в глубинах ее сознания.

Это лето сестра Парнок вновь провела в Коктебеле, и поэта радовало, что у Лизы будет приятный отпуск: «...уж очень трудно ей в Москве. Вообще», — заключает Парнок, — «если бы я знала, что всем близким хорошо и вокруг была бы не эта вечная горячка, а нормальная жизнь, — я была бы вполне счастлива». ⁶⁵

Женщины вернулись в Москву в начале сентября, и Парнок никак не могла вновь войти в колею городской жизни. Она постоянно болела и не могла серьезно заняться устройством своих дел, хотя, надо признаться, нам мало что известно об этой стороне ее жизни.

В сентябре она одновременно работала над несколькими стихотворениями. На протяжении одной недели она заканчивает еще один «Отрывок» (№ 182) — это ночной кошмар всеобщего мирового опустошения, который, возможно, возник под влиянием ужасов, описанных в переводимых ею в то время книгах, среди которых были романы Анри Барбюса В стихотворении, начатом за день до завершения «Отрывка», описана еще одна очень тяжелая ночь, когда она вновь думает о близости смерти. Уход из жизни представлен метафорой путешествия:

Собиралась я в странствие,
Только не в теплые страны,
А подальше, друг мой, подальше...

(№ 195)

Подруга и прежняя возлюбленная, которой адресовано стихотворение, неизвестна. Кем бы она ни была, поэт представляет ее в своих грезах как единственную «возлюбленную тень» — и ее нет среди тех, кто «собирались на расстани» перед отправлением лирической героини (и поэта) в последнее путешествие.

В то же время, когда Парнок пишет эти стихи, вспоминая тень бывшей возлюбленной, в другом стихотворении она называет себя «старой». Постоянное ощущение того, что она уже состарилась, хотя на самом деле едва достигла средних лет, очевидно, в значительной степени объясняется базедовой болезнью, которая способствует преждевременному старению:

Старая под старым вязом,
Старая под старым небом,
Старая над болью старой,
Приздумалась я.

А луна сверлит алмазом,
Заметает лунным снегом,
Застилает лунным паром
Полуночные поля.

Ледяным сияньем облит,
Выступает шаткий призрак,
В тишине непостижимой
Сам непостижимо тих,—

И лучится светлый облик,
И плывет в жемчужных ризах,
Мимо,

мимо,

мимо

Рук протянутых моих.

(№ 191)

В начале октября какие-то обстоятельства способствовали тому, что истощенная, больная, постоянно думающая о смерти Парнок обратилась мыслями к более счастливым временам и рассказала о них в стихотворении «Прекрасная пора была!» (№ 197), которое резко контрастирует всему, что было ею написано этой осенью. Сорокадвухлетняя «старуха» вспоминает о том времени, когда ей было двадцать, когда она, влюбленная, провела год в Европе, уведенная «от отчего порога» и от своей родины, терзаемой революционными событиями. В то время как жизнь до предела тяжким бременем давила на ее плечи, она радостно вспоминала те времена — когда

Жизнь не больше весила,
Чем тополевы пух,—
И страшно так и весело
Захватывало дух!

Интересно, что в тот же день она начинает писать стихотворение совершенно иного характера, в духе Достоевского. Оно начинается словами «Об одной лошаденке чалой» (№ 183), и в нем поэт приводит полный перечень всех универсальных и вполне определенных, символических и подлинных живых существ и обстоятельств, которые она воспринимает с болью и мукой, расплачиваясь собственным здоровьем.

Одним из таких «обстоятельств», куда вовлечены и ее собственные интересы, была злополучная «Алмаст». До Парнок дошли слухи, что Спендиаров смог наконец закончить оперу и, возможно, даже намеревается поставить ее. В начале октября она пишет ему:

«Сегодня, разбирая старые бумаги, нашла несколько Ваших писем, перечитала их,— и мне захотелось написать Вам.

Судьба сблизил нас в очень трудное и страшное время и свела нас на несколько лет творческой работы.. Перечитывая Ваши письма, я вспомнила наши разговоры и совещания об «Алмаст» в самом разгаре Вашего творческого процесса и продолжаю, как и прежде, думать, что «Алмаст» — это исключительный и очень интересный образец

сотворчества музыканта и поэта.. Помните, как мы с Вами мечтали об этой постановке. Вы собирались вызвать меня к репетициям в Тифлис и т. д. и т. д. Напишите мне обстоятельно, в каком положении находится это дело, ибо это наше с Вами общее дело, и я хочу быть вполне осведомленной не «по слухам», а из первоисточника.». ⁶⁶

В конце октября Парнок, должно быть, получила известия от брата, живущего в Париже. Валентин Парнах время от времени переписывался с сестрой после своего вторичного отъезда из Советского Союза в 1925 году. Он уговаривал Парнок решиться на эмиграцию, но даже мысль об этом была отвратительна поэту. Она ответила стихами:

Я гляжу на ворох желтых листьев...
Вот и вся тут, золота казна!
На богатство глаз мой не завистлив,—
Богатей, кто не боится зла.

Я последнюю игру играю,
Я не знаю, что во сне, что наяву,
И в шестнадцатилетнем рае
На большом приволье я живу.

Где еще закат так безнадежен?
Где еще так упоителен закат?..
Я счастливей, брат мой зарубежный,
Я тебя счастливей, блудный брат!

Я не верю, что за той межею
Вольный воздух, райское житье:
За морем веселье, да чужое,
А у нас и горе, да свое.

(№ 193)

Оборонительная позиция и тон упрека — вот характерные черты в обращении к брату, присутствующие во всех ее стихотворениях, адресованных ему. Это указывает на то, что он был для нее в огромной степени «двойником» — тем самым блудным сыном, в сопоставлении с которым она становилась преобразенной «блудной дочерью». Противопоставляя себя брату, она утверждала то, что было родным для нее — Россию (это она сама и мать), в противовес чуждой Европе (брат и отец). Это поэтическое сопоставление играло важную роль в ее творчестве, начиная со стихотворения 1914 года «Я не люблю церквей.», где она размышляла о преимуществах византийского стиля церковной архитектуры над европейской готикой. Запад олицетворял мужское начало, Россия — женское; Запад символизирует мужское соперничество с Богом, Восток — женственное слияние с Богом. Из этого последнего поэтического послания к брату видно, что она все еще чувствует себя близкой ему, хочет рассказать ему, как угасает ее жизнь, пытается объяснить свое состояние она так часто ускользает в мир грез, что уже не знает, «что во сне, что наяву». Парадоксально, но именно особенности ее восприятия, далекого от реальной жизни, и склонность к «снам» позволили ей быть выше тех ущемлений и ограничений, к которым вынуждали как политические обстоятельства в стране, так и ее слабое здоровье. Она добилась той свободы, о которой более всего тосковала ее душа

В начале зимы она спешит, пытаясь собрать стихотворения, которые хочет включить в свой последний сборник. Она торопилась, чувствуя приближение конца, не только конца собственной жизни, с которым она оказывалась лицом к лицу столько раз, что, по ее собственному ироническому определению, стала «неудачником в смерти». Она торопилась работать, чувствуя, что наступает конец благоприятной для поэзии поры и конец издательству «Узел». Давление этих обстоятельств могло только усиливать ее ощущение, что она — последний представитель важнейшей эпохи в русской поэзии.

Последнее стихотворение, включенное в сборник «Вполголоса», вероятно, написано 21 ноября 1927 года — характерно, что Парнок снова ненадежна в обозначении дат и не всегда их проставляет. Это и последнее опубликованное стихотворение Парнок. Соответственно, оно является последним стихотворением из разряда долгих, запоздалых поэтических прощаний с Аделаидой Герцк. В нем выражается уверенность поэта в загробной жизни, а в конце — вера в то, что смерть — это последнее путешествие в рай:

И ты на корму, как лунатик, проходишь,
И тихо ладьи накрывается край,
И медленно взором пустынным обводишь
Во всю ширину развернувшийся рай..
Играй, Адель! Играй, играй...

Сборник «Вполголоса», вышедший в 1928 году, таким образом, начинается с посвящения Ольге Николаевне Цубербиллер, чья тихая и спокойная задумчивость пронизывает всю книгу, а завершается мистическим видением Аделаиды Герцк в раю. И к той, и к другой Парнок обращается как к «лунатикам»: во втором стихотворении своей «книги снов» (первоначально сборник назывался «Сны») она пишет, что Ольга Николаевна идет «как лунатик, во сне [...] на тихий свет» (№ 163). А в заключительном стихотворении (№ 199) она видит, как Адель (Герцк), «как лунатик», проходит на корму ладьи, всплывающей в рай. Если Ольга Цубербиллер — ангел-хранитель, ниспосланный поэту на закате дней, как считала Парнок, то Аделаида Герцк была предтечей-подругой, которая однажды бросила взгляд на рыжеволосую, терзаемую страстями женщину зрелой поры, а затем стала провозвестником будущей вечной жизни.

Сборник «Вполголоса» включает тридцать восемь стихотворений; из них восемнадцать, вошедших главным образом в первую половину книги, написаны в 1926 году, двадцать — в 1927. Из содержания книги можно понять, что имела в виду Парнок, озаглавив ее «Вполголоса». Это *sotto voce* — слуховая метафора определенного образа жизни, творческой манеры, особого мира чувств и переживаний — всего того, что составляло жизнь поэта за эти два года. Ее *sotto voce* звучит и в мажоре, и в миноре, в зависимости от содержания песни, которую напевает. Мажорный лад и светлая тональность преобладают в стихотворениях 1926 года, посвященных в основном миру, согласию и мистическому единению поэта с собственной душой и со своим «оленьчиком». Девять из десяти стихотворений, адресованных и/или посвященных Цубербиллер, были написаны с января по октябрь 1926 года, то есть в тот период, когда Цубербиллер появилась как «спасительница» Парнок и обеспечивала ей эмоциональную (а временами и финансовую) поддержку.

Во второй половине книги появляется минорный лад и мрачная тональность. Это такие темы, как творческое одиночество поэта, отчуждение от мира, который не может слышать ее (№№ 184, 186, 188, 189, 191, 192); ночные кошмары о мерзостях порока (№ 181);

всеобщая кровавая бойня (№ 182); надорванная кобыла, которую хлещут кнутом (№ 183); убийственная спешка (№ 184, № 186); ощущение приближающейся смерти (№№ 180, 184, 186, 195, 196, 198, 199). Редкий луч света попадает в мрачный мир стихов, входящих в заключительную часть последней книги Парнок, книги, которая начиналась с настроения высокой духовной цельности, энергии и даже восторга. И все же неожиданные переходы в спокойную и сдержанную мажорную тональность, хотя бы на мгновение, производят сильнейшее впечатление, безусловно оттого, что их так мало. Они обнаруживают источники духовной силы поэта, сигнальные огни маяков, которые в этом мрачном хаосе, грозившем поглотить ее, перед смертью наконец заявили о себе. Свет появляется от сознания того, что она все-таки подарила жизнь своей душе (№ 187), добилась свободы в своем «шестнадцатиршинном рае» (№ 193), смогла свидетельствовать о жизни (№ 194), приняла участие во вселенском празднике (№ 196), помнила о великолепных временах своей беззаботной, юной женственности (№ 197), и предвкушала нескончаемую игру, секрет которой ее предшественница, подруга-поэт, как она твердо была уверена, давно разгадала (№ 199).

Примечания

¹ Письмо Парнок к Герцык от 26 января 1923 г.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Я пользуюсь двумя рукописями Льва Горнунга. Одна, которую я назвала «Записи», уже цитировалась в примечаниях к Главе 2 и Главе 4. Другую, «Воспоминания», Горнунг написал в 1974 году специально для С.В. Поляковой, и она предоставила ее мне в 1987 году для копирования. Эту вторую рукопись я обозначаю в ссылках как Горнунг, 1974.

⁵ Письмо Парнок к Волошину от 4 июня 1923 г.

⁶ Горнунг, 1974, с. 10-11.

⁷ Горнунг. Записи, за 27 сентября 1923 г., с. 3—4.

⁸ Полякова. Собрание стихотворений С. Парнок, с. 511 примеч. к № 237.

⁹ Письмо Мандельштама к отцу (зима 1923—1924 гг.). В кн.: Mandelshtam: The Complete Critical Prose and Letters. Ann Arbor. Ardis, s. a, p. 490.

¹⁰ Последние четыре строки присутствуют только в автографе.

¹¹ Письмо Парнок к Волошину от 4 июня 1923 г.

¹² София Парнок. Б.Пастернак и другие.— «Русский современник», № 2, 1924, с. 311. Обсуждение вопроса, насколько это место связано с историей любви Парнок и Цветаевой, см. в статье: Burgin. After the Ball.

¹³ Этот эпизод с подготовкой и детали поэтического вечера содержатся в «Записях» Горнунга (запись от 3 апреля 1924 г, с. 11—12). Горнунг особо оговаривает тот факт, что Парнок вынуждена была сама заняться приготовлением языка из-за отъезда своей подруги. Однако он не называет имени этой подруги, то ли считая, что это было бы

вмешательством в личную жизнь Парнок, то ли не считая нужным его упоминать в записках, посвященных литературным событиям.

¹⁴ Оригинал заявления Парнок находится в РГАЛИ, в фонде Е.Ф. Никитиной (ф. 341).

¹⁵ Письмо Парнок к Герцык от 11 января 1926 г.

¹⁶ Письмо Парнок к Герцык от 13 марта 1925 г.

¹⁷ Письмо Цубербиллер к Герцык от 9 февраля 1925 г, подписанное «Сонин друг». Письмо опубликовано в журнале «De visu», 1994, № 6.

¹⁸ Письмо Парнок к Герцык от 5 февраля 1925 г.

¹⁹ Письмо Парнок к Герцык от 13 марта 1925 г.

²⁰ Письмо Парнок к Герцык от 5 февраля 1925 г.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Парнок. Заявление. (См. примеч. 14).

²⁴ Письмо Парнок к Герцык от 21 августа 1925 г.

²⁵ Павлова сама сказала об аномальности такого явления, как женщина-поэт в России первой половины XIX века, устами героини своей новеллы в стихах «Двойная жизнь».

²⁶ Письмо Парнок к Герцык от 11 января 1926 г.

²⁷ Как известно, традиция часто делает гусяров слепыми. С этой точки зрения интересно, что в некоторых стихотворениях Парнок лирическая героиня сравнивает себя со слепцами. Отметим здесь также и то, что в раннем стихотворении «Песня озера» лирическая героиня видит себя озером и грустит о том, что никогда не узнает моря.

²⁸ Горнунг. Записи (от 3 января 1926 г.), с. 14.

²⁹ Письмо Парнок к Герцык от 11 января 1926 г.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Цветаева. *Lettre a l' Amazone*, passim.

³³ Определение, данное Поляковой (Вступительная статья).

³⁴ Письмо Парнок к Герцык от 1 апреля 1926 г.

³⁵ Karlinsky. *Marina Tsvetaeva*, с. 161.

³⁶ Письмо Парнок к Герцык от 11 января 1926 г.

³⁷ Я не могу полностью согласиться с мнением С.В. Поляковой о том, что стихотворения цикла «Темная волна» объединены «образом Кармен, ее живого двойника, цыганки, черного ангела» {София Парнок. Собрание стихотворений, с. 488—489, примеч. к №№ 137—142}. Скорее темой, объединяющей стихотворения цикла, можно считать цыганскую музыку и облик цыганки, что вызывает в памяти Кармен, но связано и с другими, реально существовавшими женщинами, в частности, возлюбленными поэта, которые могли быть или не быть цыганками.

³⁸ У Парнок встречаются ссылки и аллюзии на некоторых богинь из греко-римской мифологии. Они олицетворяют те силы, которые властвуют над ней и ее творчеством в разные периоды жизненного пути, и отражают изменения, происходящие с лирической героиней. Чаще всего это Деметра (мать), Афродита/Венера (возлюбленная), Афина (мудрая женщина), Артемида (независимая, не знающая брака, достигающая самореализации как поэт) и, в меньшей степени, Гера (прирученной, «одомашненный» поэт). Подробнее о роли богинь в жизни женщины см.: С. Downing. Goddess: Mythological Images of the Feminine. New York, 1984.

³⁹ Письмо Парнок к Герцык от 6 июня 1926 г.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Цветаева могла узнать о положении Парнок и от Валентина Парнаха, который в это время жил в Париже.

⁴² Издатели переписки Цветаевой с Рильке и Пастернаком в английском переводе не включили письмо Цветаевой к Пастернаку о Парнок, но полностью привели ответ Пастернака на это письмо. См.: В. Pasternak, M. Tsvetaeva, R.M. Rilke. Letters of the Summer 1926 (transl. by M. Wettlin and W. Arndt). New York, 1983.

⁴³ Р.М. Рильке, Б. Пастернак, М. Цветаева. Письма 1926 года М., 1990, с. 104.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же, с. 103.

⁴⁶ Письмо Парнок к Герцык от 1 апреля 1926 г.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Письмо Парнок к Волошину от 17 мая 1926 г.

⁴⁹ Письмо Парнок к Кузмину от 12 апреля 1926 г. Архив М.А. Кузмина, РГАЛИ, ф. 232.

⁵⁰ Д. Бургин. Античность в лирике С. Парнок.

⁵¹ Письмо Парнок к Волошину от 4 июня 1926 г.

⁵² Очевидно, что только с О.Н. Цубербиллер Парнок достигла столь драгоценной и хрупкой близости.

⁵³ Последняя возлюбленная Парнок, Веденеева, очевидно, усматривала в № 171 свидетельство «непостоянств» Парнок. См. письмо Парнок к Веденеевой от 22 августа 1932 г. (Глава 7, примеч. 20).

⁵⁴ Сравнение яблони с зардевшейся от застенчивости невестой и эротический смысл этого образа имеют сафический оттенок. Возможно, Парнок исключила строфу из публикации потому, что этот образ соседствует с «куполом», вызывающим религиозные ассоциации.

⁵⁵ Письмо Парнок к Спендиарову от октября 1926 г. Цитируется в воспоминаниях М. Спендиаровой.

⁵⁶ Письмо Парнок к Гуревич от 30 ноября 1926 г.

⁵⁷ Текст Пруста, который стоит за этим стихотворением (о том, что будущим мы зовем ту тень, которую отбрасывает наше прошлое): «*Momentanement eclipse mon passe ne projetait plus devant moi cette ombre que nos appelons notre avenir*». (A l'ombre des jeunes fillis en fleur. Paris, 1954, v. 1 p. 875). См. примечание С.В. Поляковой: София Парнок. Собрание стихотворений, с. 502 примеч. к № 198.

⁵⁸ Письмо Парнок к Федорченко от 12 июля 1927 г.

⁵⁹ Письмо Парнок к Федорченко от 21 июня 1927 г.

⁶⁰ Письмо Парнок к Герцык, написанное летом 1927 г.

⁶¹ Письмо Парнок к Федорченко от 12 июля 1927 г.

⁶² Письмо Парнок к Федорченко от 8 августа 1927 г.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Письмо Парнок к Спендиарову от 8 октября 1927 г. Цитируется в: Худабашьян. Автор либретто, прим 39.

Глава 6

«В темень... в заветный ящик!»

В 1928 году был положен конец новой экономической политике, и наступила радикальные изменения в советской экономической, политической и культурной жизни. В начале тридцатых годов Сталин победил всех своих главных политических противников и приобрел неограниченную власть. Сталинская программа строительства социализма в одной стране привела к насильственной коллективизации сельского хозяйства и форсированной индустриализации советской экономики, частично восстановленной, но все еще отсталой: началась эпоха пятилеток.

С 1927 года государственный и партийный контроль над искусством и литературой тоже стал централизованным и безусловным. Все оставшиеся к тому времени кооперативные

издательские предприятия были закрыты. В редакционные советы всех изданий направлены представители цензуры. Страницы литературных газет и журналов, контролируемых коммунистами, наполнились травлей и поношением писателей — нонконформистов. К 1930 году лишь несколько издательств отваживались продолжать свою деятельность, кроме официального Госиздата. Но они отнюдь не были независимыми — их контролировали определенные организации, к примеру, Союз писателей, активно поддерживавший и претворявший в жизнь линию партии в литературе.

Русская поэзия вступила в новую, догуттенберговскую эпоху, и, как большинство поэтов, с 1928 года и до конца своей жизни Парнок прекрасно осознавала, что ее стихи не могут быть опубликованы. В течение всего этого времени она либо писала в свой «заветный ящик», либо не писала вовсе, а ее аудитория свелась к небольшому кружку истинных друзей и близких знакомых.

К концу 1927 года в этот кружок вошла Вера Звягинцева, поэтесса и бывшая актриса, имевшая обширный круг знакомых и друзей среди московской интеллигенции и тесно связанная со многими художниками и писателями, находившимися в эмиграции, в том числе с Цветаевой. В последние годы пребывания Цветаевой в России (до эмиграции) Звягинцева находилась с ней в очень близких отношениях; в 20-е годы она, возможно, информировала Цветаеву о делах Парнок. Парнок приобрела в лице Звягинцевой наперсницу сначала в творческих вопросах, а потом и в самых личных, интимных. Она считала Звягинцеву, справедливо ли то было или ошибочно, своего рода духовной дочерью и другом своей поэзии.¹ Она еще раньше высоко ценила одобрителное отношение Звягинцевой к стихотворениям, вошедшим в сборники «Вполголоса» и «Музыка», а теперь делилась с ней «грустным опытом», которым «обогадилась» ее жизнь.²

Звягинцева обеспечивала главную эмоциональную поддержку Парнок в период ее последней, неистовой любви. Когда Вера Звягинцева заболела острым колитом и дизентерией летом 1933 года, Парнок, уже смертельно больная, написала своей возлюбленной: «Очень мне грустненько, что я не хожу за [Верочкой], когда ей так нехорошо! Она была так добра и чутка ко мне, когда я хворала [...] Она всегда так затянжно и гнило хворает, что мне очень страшно, когда она заболевает. Если б она ушла, для меня это было бы большим ударом, — я потеряла бы близкого поэта и преданного друга и наперсницу в сердечных моих горестях. Она — наш друг — мой и твой. Думай о ней с любовью и хоти, чтобы она жила!»³

В конце 1927 года Парнок и Цубербиллер наконец-то получили возможность отдохнуть и полечиться в санатории «Узкое» под Москвой. Вернувшись в январе в Москву, поэт вновь обращается к стихотворению, начатому ею в декабре. Первоначально названный «Голоса», этот драматический диалог содержит собственную оценку поэтом того, что обозначает «такой голос, как [ее]», и почему он пробуждает беспокойство, оборонительную реакцию и неприятие в современниках. Первоначальный вариант этого стихотворения, которое Парнок в конце концов назвала «Пролог» (№ 215), предварялся эпиграфом из Достоевского, а полифоническое звучание этих стихов создает, как и в романах Достоевского, мир, в котором характеры распознаются по голосам.

С самого раннего творческого периода Парнок дорожила своей независимостью в поэзии, тем, что она никому ничем не обязана. Как бы ни скромны были ее успехи, они принадлежали только ей. Она всегда особенно гордилась тем, что ее муза самостоятельна и имеет собственное лицо. В одном из стихотворений 1926 года она писала: «Ради рифмы

не солгу» (№ 203). Ни она, ни ее муза никогда не преувеличивали своего мастерства и умения, но гордились тем, что «узкой, но своей идем дорогой, обе не попутчицы тебе», то есть «маститому мастеру» и адресату стихотворения.⁴

Парнок знала по собственному жизненному опыту, насколько сильным бывает влияние поэтических и культурных авторитетов, как легко женщине-поэту попасть под опеку мужчины — «мастера». В молодости она сама содействовала тому, что попала под гнет мнимого интеллектуального превосходства Волькенштейна. Но у нее хватило мужества, чтобы вырваться из-под его влияния и выбрать собственную дорогу. И она продолжала по ней идти даже тогда, когда поняла, что этот путь ведет в «безлюдье»: «И всем-то нам врозь идти:» — писала она в стихотворении 1926 года — «этим — на люди, тем — в безлюдье. Но будет нам по пути, когда умирать будем» (№ 188). Замкнутость, обособленность — это цена, которую платила Парнок за то, что пестовала свою «музу-недотрогу».

В «Прологе» поэт с отчаянием говорит о страданиях, которые принесло ей осознание того, что ее поэтическая судьба в значительной степени объясняется отказом от проторенных путей, по которым идет толпа конформистов. От имени этой толпы, которая не слышит и не хочет слышать ее, звучат обвинения. И хотя теперь она сама признает силу своего голоса (он может «околдовать»), голос толпы («мы») оборачивает преимущества ее голоса против нее, будто бы и впрямь обвиняя ее в «колдовстве», черной магии:

Тебе не по дороге с нами,
Ты нас опутываешь снами,
Ты нас тревожишь вышиной,
Ты нас стреножишь тишиной.
Что даже от себя таим,
Ты вслух произносить дерзаешь.
На сверстничество притязаешь
Ты с веком бешеным твоим,
Но ты не этих дней ровесник:
Другие дни — другие песни.
Не время, путник, в час такой
Нас околдовывать тоской!

(№ 215)

Мучительная борьба Парнок против «судей», воспринимающих ее неадекватно, по собственным меркам, началась еще в отрочестве, когда она боролась за самоутверждение и «право души на существование» вопреки резко критическому отношению отца и тех «патриархальных добродетелей», которые он воплощал в ее глазах. Когда она вышла на дореволюционную литературную арену, ее творческая битва ушла за пределы собственной семьи и включилась в более широкий культурный контекст русской поэтической «семьи». При том, что она более терпимо относилась к разнообразию явлений, эта «семья», однако, в основном придерживалась в установлении эстетических норм тех же самых «патриархальных добродетелей», которые отстаивал отец Парнок в попытке навязать ей надлежащую манеру поведения. Затем, после революции 1917 года, Коммунистическая партия стала новоявленной принудительной силой, обращенной в сторону старых патриархальных ценностей в искусстве и поэзии.

Однако в «Прологе» и других стихотворениях Парнок, посвященных судьбе поэта, явственно ощущается, что свою обособленность она воспринимала как нечто совсем иное, чем замкнутость или обособленность других поэтов. Она чувствовала себя вдвойне отверженной — не только со стороны официального литературного истеблишмента, но, что еще более мучительно, и со стороны братьев-поэтов, которым следовало бы с сочувствием прислушаться к ее голосу. В «Прологе» лирическое я обращается к слушателю, не просто случайному прохожему, а равному себе собрату-поэту. Он тоже отказывается остановиться и выслушать ее: «На кой мне черт душа твоя?» — шипит он и проходит мимо.

Обвинения против поэта исходят в «Прологе» от голосов предполагаемых «новых времен», от которых она, уже «старая», отстала, но жестокая насмешка судьбы в том, что это те же самые голоса, которые она слышала «в другие времена», каким она «ровесник», как говорят теперь ее обвинители. Ее так называемые поэтические грехи, как отчетливо формулируют голоса в «Прологе», остаются те же: неподчинение общим нормам, соблазн бунта, высокомерие и разрушение запретов. Она настаивает на том, чтобы двигаться собственной дорогой, повинаясь только внутреннему голосу. Она использует данную ей силу поэтического таланта для того, чтобы отвратить конформистов от самодовольства, пагубного для души, и «опутывать», «тревожить», «стреножить» и «околдовывать» их.

Голоса толпы в «Прологе» говорят Парнок о том, что она надменна и спесива, поскольку отказывает эпохе в праве использовать свои песни на благо этой самой эпохи, в целях, далеких от поэзии. Она не согласна с тем, что звучание этого «бешеного века» — явление более важное, чем ее собственный голос. Еще одна ее вина; она не признает, что ее песни о «снах», «высотах» и «тишине» не уместны в современной жизни.

Однажды Парнок мечтала найти в себе мужество, чтобы «сметь кричать» обо всем, что хотела бы выразить. И вот она решилась на это и в полной мере осуществила — и то, о чем она посмела кричать или даже негромко сказать, воспринималось всеми как нечто невыразимое словами, то, что надо скрывать «даже от себя». По-видимому, это нечто, что надо скрывать, ничто иное, как своеобразные вкусы поэта, то, что ее лирическое я постоянно заявляет и подтверждает, что она женщина, любящая женщин и не стыдящаяся этого; что мир ее частной жизни столь же значителен, как этот внешний мир воинствующей действительности; что ее душа имеет право на существование.

К началу февраля 1928 года Парнок вновь серьезно заболела, а как только смогла встать с постели, попала «на каторгу» спешного перевода, которым занималась в течение месяца по восемь и более часов в день. То, что у нее была эта тяжелая работа, с финансовой стороны было «очень хорошо», как она писала Звягинцевой, поэтому она воспринимала этот труд с фатализмом, как неизбежность: «И это нужно в общем плане моей судьбы», — писала она, добавляя: «Благодушествовать, хотя бы благодушием призрака, очевидно, незаконно. Я думаю, милая Вера Клавдиевна, что мы с Вами все-таки — правильные люди, и то, что нам тяжело — это тоже правильно».⁵

Болезненное состояние, в котором она находилась в феврале, привело ее к мыслям о «стрептококках зла», производящих разрушительное действие в мире и не поддающихся никакому лечению. Эти размышления, в конечном счете вызванные болезненными переживаниями плоти, нашли поэтическое выражение в стихотворении «В форточку» (№ 216), которое она закончила в середине марта. Случилось так, что это последнее стихотворение, написанное ею в 1928 году. Вскоре после того, как она отослала его в письме к Звягинцевой, они с Ольгой Николаевной поменяли свою комнату в Неопалимовском переулке на другую, в коммунальной квартире на Никитском бульваре.

Очевидно, они получили худший вариант после обмена, так как, по словам Горнунга, новая «комната, в которой они поселились, была удлиненной, полусветлой».

Лето они провели в Новгород-Северске. Ольга Николаевна была очень усталой и «все время хворала». Это приводило Парнок в такое беспокойство, что она не могла писать. В письме к Звягинцевой она рассказывает: «На душе очень тяжело и темно, ничто не мило мне, и я тоже воспринимаю эту нескончаемую цепь болезней, как знак нелюбви ко мне, и все более и более чувствую себя обиженной».⁶

Здоровье Парнок ухудшается. Весной она пишет Герцык, что она в плохом состоянии, жизнь тяжелая, она чувствует тошноту — «давление крови... 250 — вместо 140»,⁷ — у нее нет денег и нет работы. Она не может привыкнуть к постоянной слабости; она не только в плохом состоянии и настроении, но и неспособна никому дать ни малейшей радости. Она потеряла всякую надежду опубликовать свою книгу и не в состоянии писать стихи.

Физическое состояние Парнок всегда ухудшалось, когда ей не хватало чего-нибудь очень важного для духовной жизни и ничто не могло отвлечь ее от болезни и отсутствия денег. Так было на протяжении почти всего 1928 года, и не без оснований. К концу предыдущего года ее творческий подъем пошел на спад. Жесткие меры, предпринимаемые государством против независимых литературных организаций, похоронным звоном отозвались на судьбе «Узла», чего Парнок опасалась еще год назад. Хотя сборник «Вполголоса» успел выйти в свет до того, как «Узел» прекратил свое существование, однако тираж был столь мизерным (двести авторских экземпляров), что это было почти все равно что сборник не появился вовсе. В довершение всех огорчений, ее друг и соавтор по оперному сочинению Спенди-аров умер в мае 1928 года, не завершив «Алмаст» и оставив Парнок с ощущением творческого вдовства и сиротства ее любимого «детища».⁸

В конце 1928 года она сделала Горнунгу подарок — все издания, которые успел выпустить «Узел», сложенные в специальную зеленую коробку с эмблемой кооператива на крышке. Может быть, этот символический жест прощания помог ей завершить эту важную главу в истории ее жизни, примириться с тем, что она ушла в прошлое, и пойти дальше. Во всяком случае, в начале следующего года ее настроение, видимо, улучшается. В январе она посещает вечер поэзии в Союзе писателей. Она шутит с Горнунгом по поводу одного из участников, читавшего свои стихи, и, заметив среди публики Волькенштейна вместе со второй женой (он давно был вторично женат, имел детей и стал преуспевающим советским драматургом), слеза толкнула локтем своего юного друга и сказала с легкой иронией, сквозившей в ее хрипловатом низком голосе: «А Вы знаете, что я была замужем за Волькенштейном, но мы с ним скоро развелись».⁹

В феврале, после почти годового перерыва, она пишет одно из самых горьких своих стихотворений, «Трудно, трудно, брат, трехмерной тенью». (№ 217), об унылом, безличном и грубом существовании в советских «коммуналках». Хотя «брат», к которому обращается Парнок, на этот раз не ее брат по крови, тем не менее это стихотворение в определенном смысле полемизирует с раздумьями поэта о том, что можно преодолеть кошмары советской действительности, — раздумьями, высказанными ею в стихотворении 1927 года своему «блудному брату Валентину» (№ 193).

В том, прежнем стихотворении она утверждала, что может жить «на воле., в шестнадцатиаршинном рае». Теперь же горько сетует не только на тесноту коммунальной квартиры, но и на распространение «переуплотнения» на такие некогда просторные места, как, например, кладбища:

Трудно, трудно, брат, трехмерной тенью
В тесноте влачить свою судьбу!
На Канатчиковой — переуплотенье,
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»:¹⁰
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)

В этом стихотворении Парнок безошибочно передает ту увещевательную интонацию, которой неизменно пользуются тираны, когда в ответ на жалобы своих жертв преподносят им нравоучения, оскорбительные для человеческого достоинства: так называемый хороший гражданин обязан смириться со страданиями и муками и умереть, не создавая шума и суеты. В таких обстоятельствах, когда палачи настаивают на том, что уместно уходить из жизни «без истерик», человек, который отказывается «тихонько развоплотиться», совершает акт гражданского мужества и духовного сопротивления. В конце стихотворения Парнок показывает, как эти загубленные в моральном отношении люди, соблюдающие советские нормы, даже довольны и благодарны («и за то спасибо!») за привилегию умереть незаметно, не привлекая к себе внимания.

В конце марта на литературном вечере, устроенном на квартире друзей Парнок, она читала четыре свои неопубликованные стихотворения. Одно из них — это, возможно, недавно написанное стихотворение «Высокая волна тебя несет», описание таинственного воображаемого путешествия лирической героини туда, где «все хрустальное и хрупкое»,

Как в дни блаженные, дни райские, дни оны,
И воздух так прозрачен, что звенит
Стеклянным звоном...

(№ 218)

Другое стихотворение, написанное в апреле, это «Песня» (№ 219), рассказывающая о том, насколько чувствует себя отчужденным от мира поэт, который не находит участия ни у

ровесников, ни у более молодого поколения. «Великая тоска» побуждает ее петь песню как бы ни для кого. Как и в более раннем стихотворении «Песня» (№ 178), в котором говорится о рождении ее души, лирическое я сравнивает себя с «ровесницей» — сосной, но при этом заостряет тему гораздо большего одиночества в мире людей, чем среди сосен в лесу:

От больших обид — душу знобит,
От большой тоски — песню пою.
Всякая сосна — бору своему шумит,
Ну, а я кому — весть подаю?

После смерти Спендиарова композитор Максимилиан Осиевич Штейнберг, с которым Парнок работала над одной оперой еще до революции, взялся закончить оркестровку «Алмаст». К весне 1929 года эта работа была практически завершена, и для Парнок наступил долгий, мучительный процесс утверждения «Алмаст» к постановке в Большом театре. Эти хлопоты забирали у нее много времени и энергии в течение следующего года.

В начале 1929 года брат Ольги Николаевны умер в возрасте 44 лет, и на ее попечении остались пятилетние дети-близнецы. Она «работала, как вол». Парнок тоже постоянно работала дома над переводами; если она не работала — значит, была больна, В мае она писала Евгении Герцльс «На Кавказ меня уже не посылают, чему я очень рада, потому что лечения кавказского боюсь смертельно: многие мои знакомые после этого поумирали. Посылают меня на север — в Сестрорецк. Но и туда я не поеду — и дорого, и людно. Мечтаю о тишине и лесе [...] Стихи у меня — такой мрачности, что и посылать не хочется. Невеселый я поэт!»¹¹

Следующее ее «невеселое» стихотворение появилось не раньше середины августа, когда они с Ольгой Николаевной поехали в Абрамцево, чтобы провести там конец лета. Посвященное Звягинцевой, это стихотворение свидетельствует о заботе, проявляемой Парнок по отношению к младшей подруге — поэту, чья «тоска неопытная», по ее мнению, «отдалена- дальнотзоркой старости» (№ 221). В одном из стихотворений Звягинцева писала о том, что она ощущает свою отчужденность от современников, с одной стороны, и молодого поколения — с другой. Но, в отличие от Парнок, она, очевидно, не могла постичь причин этого и риторически вопрошала: «Так как же так, не с этими, не с теми?» Косвенным образом отвечая на этот вопрос, Парнок по-матерински ободряет ее: «Не потому ль, дитя, что ты сама с собой?» (№ 221)

Вернувшись в Москву в начале осени, Парнок погружается в завершающую стадию работы над «Алмаст». Дирекция Большого театра потребовала от нее пролога и эпилога оперы с ясно выраженной коммунистической ориентацией, чтобы оправдать основной сюжет, далекий от социалистической идеологии. Когда она сделала эту неприятную для нее работу и послала пролог и эпилог Штейнбергу, то ее несколько удивил его ответ:

«Относительно текста пролога и эпилога, о котором Вы деликатно замечаете, что два-три выражения Вам не совсем по душе — должна сказать Вам, что мне-то он совсем не по душе. Я думала, что Вы сами догадаетесь, что все это написано по заданию дирекции, и от моего выполнения задания зависела судьба всей оперы, несвоевременный сюжет которой требовал самого убедительного оправдания»¹²

У Парнок возникает ощущение, что она пытается угодить двум господам, ни один из которых не понимает ее позиции как автора «Алмаст». С одной стороны, дирекция продолжает настоятельно требовать, чтобы публике было навязано коммунистическое обращение. Они так далеко ушли в своих требованиях, что собирались поместить эпилог не после, а до четвертого, заключительного акта. Они опасались того, что публика начнет уходить из зала и не услышит эпилога, если он будет исполняться в конце, на что Парнок едко заметила, с обычной для нее смелостью — «А вы заприте двери».¹³ С другой стороны, Штейнберг, как она чувствовала, недостаточно ценит ее попытки спасти оперу

«Теперь о больном вопросе: о прологе и эпилоге. Вы правы — «авторской ревностью я не обуреваема» — настолько, что если Вы предложите дирекции вместо тех строк, которые Вам не по вкусу, свой вариант и дирекция его примет, я возражать не буду. И, конечно, я не обуреваема авторской ревностью... [Заставляли] меня снова и снова возиться со стихами, которые я написала не по своей доброй воле, затратила на них уже вполне достаточно времени и сил».¹⁴

В начале октября Парнок просит Штейнберга прислать ей копию клавира оперы, чтобы увидеть то, что он обсуждал с ней в письмах. И что еще более важно — она хочет показать партитуру «одной певице», Марии Максаковой, которой было бы интересно поручить партию Алмаст. Несмотря на повторные просьбы, Парнок не получила партитуры до середины ноября, накануне окончательного распределения партий. К ее удовольствию, Максакова сочла роль удобной для своего голоса и согласилась ее исполнить.

Парнок и Штейнберг не сходились в мнениях о либретто и постановке оперы. Штейнберг долго сомневался, делать ли антракт между третьим и четвертым актами. Парнок решительно настаивала на антракте, аргументируя свое мнение тем, что «без перерыва — III и IV акты будут невыносимо утомительны».¹⁵ Она ссылаясь на желание Спендиарова устроить в этом месте антракт, но Штейнберг хранил упорное молчание по этому поводу, вынудив в конце концов Парнок пойти на хитрость: «Очень жалею», — пишет она ему в декабре, — «что до сих пор, будучи сама недостаточно осведомлена в вопросе об антракте между 3 и 4 действием, не смогла обстоятельно информировать об этом Варваре Леонидовне [вдове Спендиарова — Д. Б.]».¹⁶

Переговоры об «Алмаст» проходили одновременно с работой Парнок над совместным переводом, которая заняла у нее много времени — с середины октября до середины декабря. В разгар этой работы она писала Штейнбергу, что «безумно устала».¹⁷

Этой беспокойной осенью, наполненной делами, было положено начало ее переписке с Роменом Ролланом, тогда уже пожилым и известным французским писателем, и той роли, которую, по его настоянию, она взяла на себя в его сложных отношениях с Майей Кудашевой — Парнок знала ее со времен женского поэтического кружка Аделаиды Герцык. В 1923 году Кудашева прочитала самый знаменитый роман Ромена Роллана «Жан-Кристоф» и тотчас влюбилась в писателя. Она начала с ним переписываться, но через год перестала писать ему, видимо, потому, что он упрекал ее за некоторые эпизоды из ее частной жизни.¹⁸ Через четыре года, когда Кудашева работала секретарем начальника иностранной секции Госиздата, ей пришлось прочитать гранки русского перевода «Жан-Кристофа». Любовь вспыхнула в ней с новой силой, и она снова написала Роллану. На этот раз их переписка носила более интимный характер и привела к первой встрече в Европе, в августе 1929 г.

Кудашева познакомила Роллана с поэзией Парнок, подарив ему экземпляр сборника «Вполголоса», частично переведенного ею на французский. Роллана в особенности поразила «гордая меланхолия — печальные видения, мучительная тяжесть на сердце» в стихах Парнок. «Вы создали себе остров грез среди действительности», — писал он ей. — «Это остров гордой души».¹⁹

Вернувшись в Россию после встречи с Роменом Ролланом, Кудашева заболела. Она обратилась к врачу и написала о том, каков у нее диагноз, Роллану, который пришел к убеждению, что она страдает серьезной сердечной болезнью. Он немедленно написал Парнок:

«Je sais combien vous etes bonne pour ma chere Maya, et quels fermes conseils vous lui donnez. Je suis heureux de sentir aupres d'elle votre vigilante amitiee. — Elle lui aujourd'hui plus necessaire que jamais [...]

Enfin, chere Sophie, je vous confie ma cherie. Nous l'aimons. Elle nous aime. Mes mains la remettent dans vos mains fraternelles».^{20*}

[* «Я знаю, как Вы добры к моей дорогой Майе и какие надежные советы Вы ей даете. Я счастлив, что чувствую рядом с ней Ваше неусыпное дружеское внимание. Она нуждается в нем сейчас более, чем когда-либо [...] Дорогая Софи, я вверяю Вам мою возлюбленную. Мы любим ее. Она любит нас. Я передаю ее из своих рук в Ваши братские руки» (франц.)]

Парнок могло показаться чрезмерным такое беспокойство Роллана — что-то вроде бури в стакане воды. Даже сам Роллан заметил в конце того же письма, что когда он видел Кудашеву в последний раз, она ему показалась довольно здоровой. Кроме того, Парнок из собственного опыта знала о склонности Кудашевой к преувеличениям, полуправде и всяческим уловкам.²¹

В декабре моральное состояние Кудашевой уже печалит Парнок больше, чем ее телесное нездоровье. Кудашева явно проявляла постоянную нервозность, «qui lui fait se creer a tout moment des motifs de tourments»* [«Так что время от времени впадает в приступы самоистязания» (франц.)]. Роллан опасался, что что-то, написанное им в одном из писем, привело Кудашеву к мысли о безнадежности их будущих отношений. Но Парнок казалось, что Кудашева расстроена, чувствуя, что Роллан «испытывает» ее. Роллан возражал на это — дело не в испытании, не в проверке, а в необходимости решительных поступков, которой подчинена вся его жизнь, как и жизнь всякого человека, который имеет определенные обязательства и должен достойно нести ответственность. Он снова просит Парнок представлять его интересы перед Кудашевой:

«Merci encore. Tachez de rendre la confiance a Maya, quand elle vient a vous, tourmentee. Posez sur elle vos mains apaisementes — (vos mains, qui n'ont peut-etre pas la paix, pour vous-meme; mais les bons donnent toujours plus qu'ils n'ont; et c'est en ceci que se verifie la promesse de l'Evangile: il leur sera rendu au centuple. La force qu'on donne, elle vous revient accrue de toutes celles qu'on a reveillees) — On ne se rend compte pleinement du bonheur qu'apres qu'on la perdu. Que Maya n'attende point que son ami ne soit plus, pour etre heureuse de la part, grande ou petite, que notre sort nous accorde!

Et ne lui montrez rien de cette lettre! Qui sait comment ses yeux la liraient, quelles nouvelles raisons de peine elle pourrait s'en forger!»^{22*} [«Еще раз спасибо. Постарайтесь вернуть Майе уверенность в себе, когда она, измученная, приходит к Вам. Возложите на нее Ваши руки, дающие умиротворение (возможно, Вы сами не обладаете такой умиротворенностью, но

хорошие люди всегда дают больше, чем имеют; и о них сказано в Евангелии: воздается им сторицею..) Пусть Майя, не дожидаясь смерти своего друга, будет счастлива в той степени, большой или малой, которую нам предназначила судьба! И не показывайте ей этого письма! Кто знает, какими глазами она прочтет его, какие новые причины для огорчений для себя найдет в нем»]

В начале 1930 года Кудашева была частой гостьей в квартире Парнок, которая согласилась держать у себя обширную переписку своей подруги с Ролланом, хранившуюся в больших конвертах и помещенную в фанерный ящик размером в семьдесят сантиметров.²³ Горнунг рассказывает, какой оживленный и забавный вечер он провел в феврале 1930 года у Парнок, слушая, как она и Кудашева рассказывают каждая о своей «пылкой юности».

Среди всех этих дел — переписки с Ролланом, беспокойства об «Алмаст» и вечного бремени спешной переводческой работы — Парнок нашла силы только для одного свидания со своей музой осенью 1929 года. Но свидание это было очень плодотворным: появилось одно из самых земных (в противоположность «серафическим») любовных стихотворений, написанных в эти годы. Стихотворение обращено к двум женщинам: очевидной и обозначенной адресаткой была молодая машинистка и чтица, Марина Баранович, которой Парнок была увлечена отчасти потому, что она напоминала ей первую Марину, Цветаеву — потаенную, внутреннюю адресатку этого стихотворения.²⁴ Воспоминания о Цветаевой вновь ожили предыдущей весной, когда Парнок прочитала ее книгу «После России», и с новой силой всколыхнулись после того вечера, на котором Парнок слушала чтение Баранович. Это чтение послужило непосредственным толчком для написания стихотворения:

Марине Баранович

Ты молодая, длинноногая! С таким
На диво сложенным, крылатым телом!
Как трудно ты влачишь и неумело
Свой дух, оторопелый от тоски!

О, мне знакома эта поступь духа
Сквозь вихри ночи и провалы льдин,
И этот голос, восходящий глухо
Бог знает, из каких живых глубин.

Я помню мрак таких же светлых глаз.
Как при тебе, все голоса стихали,
Когда она, безумствуя стихами,
Своим беспамятством воспламеняла нас.

Как странно мне ее напоминаешь ты!
Такая ж розоватость, золотистость,
И перламутровость лица, и шелковистость,
Такое же биенье теплоты.

И тот же холод хитрости змеиной
И скользкости... Но я простила ей,
И я люблю тебя, и сквозь тебя Марина,

Говоря в этом стихотворении, что она прощает Цветаевой прошлое и любит ее, Парнок как бы подводит итог двум важным событиям в своей эмоциональной и творческой жизни. Она наконец окончательно поставила точку на их прежних отношениях и тем самым способствовала тому, что семена, посеянные некогда в ней Цветаевой, принесли богатый урожай. В начале двадцатых годов, когда Цветаева уехала из России, а Парнок вернулась из Крыма, один знакомый шутливо назвал Парнок Сафо с улицы Тверская-Ямская в виде похвалы ее мужеству жить собственной, неординарной личной жизнью в эпоху ужесточенного принуждения к социальному и политическому конформизму. Но ирония судьбы в том, что как только Парнок, «Лесбоса верная дочь», реализовала себя, ее стихи, с формальной стороны сафические, стали слабее выражать ее сафическую творческую сущность. Даже лучшие из них содержат скорее словесные излияния, чем единственно верные слова, прямо говорящие о ее сафизме.

Что же касается стихотворения «Ты молодая, длинноногая!», то его внутренняя динамика и структура обнаруживают в Парнок подлинную Сафо. Выражая любовь к своим двум Маринам, она раскрывает женскую суть лирического я и объекта страсти в духе прямой реминисценции метода Сафо в стихотворении «*fainetai moi kenos isos theoisin*» («По мне, тот равен богам.»).²⁵

Как и Сафо, Парнок обнаруживает, что предмет любви — женщина, немедленно, в самом начале стихотворения, помощью двух прилагательных, определяющих адресатку — «молодая» и «длинноногая». Как и Сафо в своем стихотворении «*fainetai moi*», так и Парнок в «Ты молодая...», придерживается кульминационный пункт, в котором раскрывается, что и лирическое я — женщина, до конца стихотворения и передает его единственным словом (самым душевным словом всего стихотворения) — «простила». (Определив женскую принадлежность лирического я глаголом прошедшего времени, Парнок использовала уникальную особенность русского языка, где именно в единственном числе прошедшего времени глагола дифференцируется род).

Но Парнок в определенном смысле идет дальше, чем Сафо, потому что конец стихотворения «Ты молодая...» содержит в себе двойной неожиданный эффект: обнаруживается не только то, что лирическое я — женщина, но и то, что она любит двух женщин, одна из которых в прошлом, а другая — в настоящем. Такая страсть, возникающая на основе «предчувствий» и «воспоминаний», часто встречается в лирике Парнок, начиная со стихотворения «Порой предчувствия, порой воспоминания» (1910—1911; см. Вторую главу). Таким образом, стихотворение «Ты молодая...», восстановило особенности творческого воображения Парнок и, если можно так выразиться, подготовило почву для посева новых зерен, которые будут прорастать на протяжении последующих двух лет, в течение которых она не будет писать стихов.

Репетиции «Алмаст» начались, наконец, весной 1930 года, и Парнок скоро пришла в отчаяние в связи с музыкальной частью постановки. К концу апреля она написала Штейнбергу, что положение «катастрофическое», и если не заменят дирижера, постановка провалится. В определенной степени ее огорчило и неожиданное решение снять пролог и эпилог.

Положение не улучшилось и к маю. Репетиции проходили ужасно. Дирижер вносил всякие изменения, и дирекция соглашалась с Парнок, что они шли во вред опере. Парнок объясняла в письме к Штейнбергу: «Весь ужас нашего положения заключается в том, что опера должна во что бы то ни стало пойти в этом сезоне [...] Премьера отложена уже на 24 июня, а 26-го закрывается театр! Незачем говорить о том возмущении и человеческом и артистическом, которое все это отношение во мне вызывает. Я совершенно больна всем этим».²⁶

Вдова Спендиарова в конце концов решила пригласить Штейнберга в Москву «вступить за музыку «Алмаст», не допустить никаких искажений и положить конец той политике, дискредитирующей оперу».²⁷ Штейнберг присутствовал на генеральной репетиции, но не остался на премьеру. Парнок очень сожалела об этом, поскольку премьера прошла с поразительным успехом, который по праву принадлежал и ему, и поскольку это был и ее личный триумф, чуть ли не единственный случай общественного признания в ее жизни. Она восторженно писала Штейнбергу после премьеры, стремясь поделиться с ним своими сложными ощущениями:

«Я не могу простить себе, что не умоляла Вас остаться на премьеру. Генеральная репетиция дала лишь слабое представление., о горячности оказанной [спектаклю] встречи. После первого же акта стали вызывать автора Аплодисменты прерывали и сопровождали [многие] арии [...] Вызывали без конца, и могу с удовлетворением сказать, что, несмотря на определенную тенденцию со стороны дирекции считать меня, вместе с А.А., уже умершим автором, я, волею толпы, была вызвана к жизни и довольно властно заявила свои права на существование [...] Мне было очень одиноко выходить кланяться без Вас [...] Только Вы, да я — по-настоящему, кровно связаны в этой опере с А.А. Поэтому мне особенно больно было, что Вас вчера не было рядом: не с кем мне было погрустить, что его нет со мною — фактически, потому что присутствие его я чувствовала все время [...] Не боюсь показаться сентиментальной и скажу, что такое уединение текста с музыкой я ощущаю как духовный брак и должна сказать, что брак этот был исключительно счастливый, и после смерти А.А.— настоящая его вдова не Варвара Леонидовна, народившая 6 детей, а я, писавшая с А.А. одно только детище, да и то недоразвившееся [...]

Я бесконечно рада тому, что мы с Вами встретились, по-настоящему, по-хорошему! Не знаю, как Вы обо мне, а я о Вас вспоминаю с нежностью. Очень ласково приняла Вас Ольга Николаевна — лучшего человека я не знаю в жизни — и просит Вам передать дружеский привет. А я Вас, голубчик, от души обнимаю. Ваша С. Парнок».²⁸

Несмотря на триумфальный успех премьеры, продолжались разногласия по поводу пролога и эпилога Как это ни парадоксально, теперь Парнок считала, что они необходимы, «не только как советский паспорт, но и художественно». Без них, казалось ей, опера начинается и заканчивается «недостаточно внушительно».²⁹

Спектакль 26 июня тоже прошел с успехом, но, по мнению Парнок, уже не с таким, как премьеры. Несмотря на восторженный прием публики, одна газета уже успела поместить рецензию, в которой внимание было сосредоточено на том, что «Алмаст» — политически неверный спектакль. Очевидно, все высшие руководители, включая, возможно, и Сталина, посетили спектакль 26 июня. «Просвещенного их мнения мы не знаем», — писала Парнок Штейнбергу через три дня.³⁰

Один режиссер из Тифлиса пришел к Парнок и рассказал ей, что хотел бы поставить «Алмаст» в Грузии, но только при условии, что Алмаст будет пролетаркой, которая

ненавидит и мужа, и любовника и обманывает их обоих. «Часто мне приходится вздыхать о том», — пишет Парнок, — «что все-таки мы не совсем еще освободились от мелкобуржуазных предрассудков, и у нас пока не принято, чтобы женщины за такие гнусные предложения посылали своего собеседника туда, куда послал бы его любой мужчина».

В полушутливом тоне, характерном для ее обращения к Штейнбергу, она высказывает обиду на его холодное письмо в ответ на свое описание триумфа «Алмаст»:

«Дорогой М.О. Ваше письмо огорчило и раздосадовало меня. Напрасно Вы не принимаете всерьез моих слов: мне, действительно, было одиноко (одиноко, а не «скучно», как Вы пишете) в этот вечер признания «Алмаст», и я, действительно, считаю, что Вам в этом успехе по праву принадлежит большая доля [...] Ваше сухое письмо в ответ на мое, такое к Вам любовное, настолько меня рассердило, что Ольге Николаевне пришлось поставить передо мной Ваш портрет, чтобы я вспомнила, какой Вы в самом деле милый»³¹

Вскоре после последнего представления «Алмаст» в этом сезоне Парнок и Цубербиллер отправились в путешествие по Волге. Они проплыли до Перми и обратно и провели остаток лета в деревне, перед тем как вернуться в Москву в конце августа. Здесь Парнок ожидало письмо от Штейнберга, в котором он сообщал, что Спендиаровы затеяли постановку «Алмаст» на Украине, в Одесской опере. Парнок не пришла в восторг от этой новости. «Вообще мои узы с этой семьей бесконечно мне тягостны», — написала она Штейнбергу в ответном письме.³² Хотя с Мариной Спендиаровой она поддерживала отношения, встречаться с Варварой Леонидовной у нее не было «ни охоты, ни сил».³³

«Алмаст» открыла осенний сезон Большого театра, и билеты на шесть сентябрьских спектаклей были с большим успехом распроданы. К огорчению Парнок, эти спектакли шли без пролога и эпилога. По ее мнению, «необходима хотя бы маленькая увертюра к 1-му акту, но... эта просьба должна была бы исходить от Спендиаровых». Но они не обращались с такими просьбами потому, как считала Парнок, что, за исключением Марины Спендиаровой, «они больше пекутся о своих материальных интересах, чем о художественных».³⁴

К сожалению, за лето ее здоровье не улучшилось, и вскоре после возвращения в город она заболела гриппом, который приковал ее к постели на две первые недели октября. Она слышала от Штейнберга, что Одесская опера в самом деле подала заявку, чтобы получить права на постановку «Алмаст» на украинском языке. Он послал ей копию договора, желая услышать ее замечания. По зрелом размышлении она решила не принимать в этом никакого участия:

«Лучше будет мне... не понимать, что сделано над моими стихами, и не иметь об этом никаких сведений от людей, причастных к этому темному делу. Поэтому, очень прошу Вас, дорогой друг, не устанавливайте контакт между мною и одесскими деятелями. Они обо мне забыли, — оно и лучше. Если они обо мне вспомнят, то мне придется самым крупным образом напомнить им, что автор еще не умер, что может повлечь за собою расторжение договора и материальной ущербии наследников; последнее же обстоятельство повлекло бы бесконечные объяснения с Варварой Леонидовной, на которую у меня так же нет сил».³⁵

Поэт уже постепенно отдаляется от своего «детища». Она выдержала битву и пережила мгновения триумфа. Даже московские спектакли — это больше не та «Алмаст», за которую она боролась. Максакова больше не исполняет свою партию: на смену ей пришла

другая певица, «вульгарная, разнузданная баба, и это настолько отзывается на качестве спектакля, что может сильно поколебать и без того шаткую судьбу «Алмаст»». Она примирилась с мыслью о том, что оперу подвергнут еще большей профанации. «Пусть я буду знать, что где-то кто-то глумится над тем, что мне дорого. Помешать я этому не могу, — лучше уже не знать, что именно они над нею делают».³⁶

В конце 1930 года Парнок и Цубербиллер снова провели несколько недель в санатории «Узкое». Вернувшись в город, они переехали из своей комнаты, выходившей во двор дома 12А по Никитскому бульвару, в другую квартиру, помещавшуюся в старом одноэтажном флигеле по тому же адресу. Прежняя их комната находилась в главном коридоре коммунальной квартиры, вблизи соседей. Новая комната была больше, в ней было два окна, выходившие на Никитский бульвар, с видом на обсаженную деревьями аллею, спускавшуюся из центра и разделявшую две линии городского транспорта. Прямо за окнами Парнок в то время проходила трамвайная линия, и, когда она смотрела в окно, справа могла видеть остановку у Никитских ворот. Но лучше всего то, что новая комната была полностью изолирована от других комнат квартиры. Парнок купила материю для занавесок на окна Горнунг дал им электрический счетчик, чтобы они могли вести расчеты с соседями. Еще более ценным оказался предложенный им переносной умывальник:

«Кухня была далеко по коридору, и водопровод был только там, так что мыться в кухне было очень неудобно. Я сказал, что у меня имеется переносный умывальник, верней, резервуар с крышкой и краном внизу. Он. походил на самовар. Ставили его на стул и перед ним таз. Софья Яковлевна и Ольга Николаевна пришли в восторг. Они торопили меня поскорее принести умывальник».³⁷

Поскольку у них теперь была более просторная комната, женщины смогли принимать одновременно большее количество гостей. Постоянно приходили друзья Ольги Николаевны, ее сотрудники — главным образом, женщины-математики. В частности, Горнунг рассказывает об одной из них, «очень симпатичной», которая в ответ на его замечание, что он никогда не смог бы увлечься математикой, сказала: «Я могу кого угодно научить любить математику».³⁸

Горнунг подробно описывает, как выглядели в это время обе женщины:

«Одевались очень скромно, почти одинаково. 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 были каштанового цвета и только немного отливали бронзовым оттенком. Вероятно, с годами ее волосы потемнели. Лицо ее было бледное и, особенно весной, было покрыто обильными веснушками. Она была среднего роста, пониже О. Н. и немного полнее ее. Волосы у О.Н. были темные. Лицо ее было бледное, худощавое».³⁹

Ни Парнок, ни Цубербиллер не носили своих «почти мужских костюмов», когда жили в деревне, возможно, не желая привлекать к себе излишнего внимания. В городе же их одежда могла быть выражением самоидентификации и солидарности с другими членами герметичной, вполне закрытой лесбийской субкультуры, представленной в театральной, художественной и университетской среде.

В то же время Парнок в определенном смысле гордилась своими «мужскими» аксессуарами. Горнунг рассказывает: «Однажды Софья Яковлена раскрыла дверцу

бельевого шкафа, и на обратной стороне ее мы увидели висящие на веревочке галстуки, Эрарская воскликнула: «Как ты остроумно повесила свои галстуки!» С.Я. смеясь ответила: «У каждого порядочного мужчины галстуки висят только так».⁴⁰

В конце года Парнок завершила перевод статьи Роллана, который он сам поручил ей сделать. То ли он куда-то затерялся, то ли случилось что-то еще, но опубликована была статья в другом переводе. Парнок считала, что виновницей этого недоразумения была Кудашева, и на квартире Парнок произошла ссора двух женщин, в результате которой Кудашева была изгнана из дома. Эрарская придерживалась того мнения, что Кудашева действительно подло поступила с Парнок. В феврале 1931 года Роллан написал Парнок, умоляя ее не винить Майю в том, что произошло, и помириться с ней ради него: «Soyez amies! Ce m'est une joie et un repos d'esprit de savoir que vous l'etes. Vous Petes et le resterez? Me me apres que je serai «parti»? C'est promis? — Merci!»⁴¹ [* «Оставайтесь друзьями! Мне так радостно и спокойно, когда я знаю, что Вы ее друг. Ведь так будет? Даже после того, как я «уйду»? Обещаете? — Спасибо!» (франц.)]

Переписка Парнок с французским писателем, очевидно, прекратилась после того, как она ответила на эту его просьбу, во всяком случае, больше его писем к ней не сохранилось. Она снова увиделась с Кудашевой, чтобы попрощаться с ней, через три месяца, когда та получила паспорт и уехала из России, чтобы встретиться со своим будущим мужем в Швейцарии.

После того как Максакова перестала исполнять роль Алмаст, ее личные отношения с Парнок продолжались и приобрели несколько иной характер. Парнок все более увлекалась молодой певицей; восхищенная голосом Максаковой и особенно любившая ее в роли Кармен, она посещала почти все спектакли оперы Визе, где пела Максакова. Максакова без сомнения знала о том, какое восхищение и какую страсть питает к ней ее новая поклонница, и это не смущает певицу. В начале марта она дарит Парнок свою фотографию с надписью: «Милой Софии Яковлевне за искреннее ко мне и дружеское отношение — спасибо! Хотелось бы выразить больше на деле, чем на словах, мое к Вам уважение и дружбу, но в жизни мы с Вами встречаемся только на несколько минут, пожелаю, чтобы наша дружба укрепилась на всю жизнь!»⁴²

Лето 1931 года Парнок и Цубербиллер провели в Малоярославце. Поскольку у них там была еще одна комната, они пригласили Горнунга. Он приехал в конце лета и привез с собой фотоаппарат,⁴³ так как недавно научился фотографировать. Женщины встретили его на станции и прогулялись с ним по городку, который был заполнен фруктовыми деревьями, а дома, казалось, утопали в зелени окружающих их садов. Дом, где жили Парнок и Цубербиллер, был расположен сразу за городом и окружен большим садом, где Горнунг сфотографировал их вдвоем, а также вместе с их хозяйкой. Кроме того, он сделал снимки окрестностей, церквей и монастырей.

Каждый из трех друзей любил пешие прогулки, и к концу пребывания Горнунга они предприняли целое путешествие по Малоярославцу и его окрестностям. Во время этой прогулки Ольга Николаевна, как обычно, была молчалива, а Парнок стала вспоминать о своей молодости. Она рассказывала Горнунгу о своем первом впечатлении от берез, когда она поехала к северу от Таганрога — как красота их белых стволов очаровала ее. Потом перешла к воспоминаниям о тех поэтах, которых встречала в начале века в Петербурге, о вечерах в Башне Вячеслава Иванова и у Герцыков в Москве, где она тоже слушала, как Иванов читает свои стихи.⁴⁴ Разумеется, для Горнунга Парнок была живым связующим звеном с поэтической культурой Серебряного века, которой он иначе никогда бы не узнал

из первых рук и которая почти полностью была вычеркнута из истории русской литературы советской цензурой.

Осенью 1931 года Парнок вновь стала писать стихи. Этот период нового возрождения в ее творчестве начался стихотворением, в котором она осмысляет свое эмоциональное и творческое состояние:

В крови и рифмах не достача.
Уж мы не фыркаем, не скачем,
Не ржем и глазом не косим —
Мы примирились с миром сим!

С годами стали мы послушней.
Мы грезим о тепле конюшни,
И, позабыв безумства все,
Мы только помним об овсе...

Плетись, плетись, мой мирный мерин!
Твой шаг тяжел, твой шаг размерен,
И огонь в глазах твоих погас,
Отяжелелый мой Пегас!

(№ 222)

Признавая, что она примирилась с требованиями обыденной жизни, Парнок осознает, что она тем самым перечеркивает собственный опыт творческого существования пяти предыдущих лет и меняет свою бездомность поэта на «тепло конюшни» и «овес». Прежде она утверждала, что ни один поэт не имеет права на это. Поэтому примечательно, что она (если здесь нет никакой рисовки и признание вполне искренно) идет на компромисс и на уступки требованиям рутинной повседневной жизни, помимо неудачливого Беллерофонта, с которым Парнок сравнила себя девять лет назад в своей антигероической версии мифа о нем (№ 97). Если в том стихотворении лирическая героиня сомневалась в существовании героев, которые убивают химер, и поэтов, которые неизменно преодолевают своих противников, то здесь, в № 222, она желала бы знать, может ли постаревший Беллерофонт, живя в подчинении у победившей Химеры, избежать творческого тупика В 1922 году ее Пегас был еще крылатым, в 1931 — это уже «мерин», пасущийся на пастбище.

Муза поэта — это в метафорическом смысле либо она сама, ее творческая сущность, либо дух, который возбуждает энергию творческой сущности. Таким образом, Пегас Парнок 1931 года соответствует возрастному кризису поэта Достигшая возраста сорока шести лет, она неожиданно обнаруживает, что обменяла «безумства» молодости — поэзию и страсть — на спокойствие и удобства Этот возрастной кризис хорошо объясняет и некоторую пульсацию ее чувств к Марии Максаковой, которая то пробуждает в поэте давно бездействующее «молодое» творчество, то стимулирует ее не превращать Пегаса в мерина

Осенью она начинает работу над либретто для Юлии Вейсберг «Гюльнара». Основой для этого либретто послужило то, что уже было написано Парнок для «Похитительницы сердца» Штейнберга еще пятнадцать лет назад и так и не было закончено. Как в эпоху создания «Алмаст» перед ней стоял образ Эрарской, так теперь она имела в виду

Максакову в роли Гюльнaры и посвятила либретто ей. Когда она пишет последние сцены, ее отношения с Максаковой достигают наивысшего накала. Ее «мирный мерин» вдруг пускается в аллюр, ее остывшая казалось бы кровь закипает. Ослабевает умиротворяющее влияние «ладанки — ладони» Ольги Николаевны. Парнок делает духовный и творческий бросок вперед, готовя себя к тому, о чем она скоро напишет: «...с разбегу / Сорваться прямо в смерть, как в негу» (№ 240).

Восемь стихотворений, которые она пишет в октябре и ноябре 1931 года после долгой творческой «зимней спячки», отражают два главных аспекта духовной и эмоциональной жизни этого периода: это ее судьба как поэта — и увлечение Максаковой. Возрождение плотского томления в себе, тогда как она считала, что достигла старости (своей зимы), изумляет ее, будто бы она присутствует при чудесном природном явлении:

Марии Петровне Максаковой

Бывает разве средь зимы гроза
И небо синее, как синька?
Мне любо, что косят твои глаза,
И что душа твоя с косинкой.

И нравится мне зябкость этих плеч,
Стремительность походки бодрой,
Твоя пустая и скупая речь,
Твои русалочки, тугие бедра

Мне нравится, что в холодке твоём
Я, как в огне высоком, плавлюсь,
Мне нравится — могу ль сознаться в том! —
Мне нравится, что я тебе не нравлюсь.

(№ 223)

Чувства, которые Парнок питает к Максаковой, кажутся относящимися к разряду любви, питающей и поддерживающей самое себя, невзирая на взаимность. Но характерно, что главную, ключевую фразу Парнок бережёт для последней строки стихотворения, делая несколько иронический поворот в стиле Достоевского: создается образ любовника, которому «нравится» даже то, что предмет поклонения отвечает отказом. Парнок чувствует, что вызывает отрицательные ответные чувства в Максаковой — а это более обнадеживающая реакция, чем отсутствие каких бы то ни было чувств. «Зябкость» Максаковой тоже только возбуждает ее, как холодность ярких, страстных женщин (в частности, оперных певиц) часто волновала ее на протяжении всей жизни.

К концу октября для нее наступило мрачное состояние духа, которое вдохновило ее — как это часто случалось в периоды «убийственного настроения» — на написание стихов, в которых метафорически описывается ее творческая жизнь, находившаяся, в чем она была уверена, в стадии последнего подъема:

На исходе день невзрачный,
Наконец, пришел конец...

Мой холодный, мой прозрачный,
Стих мой, лед — яседец!

Никому не завещаю
Я ненужное добро.
Для себя лишь засвечаю
Хрустали и серебро,—

И горит моя лампада,
Розовея изнутри...
Ну а ты, кому не надо,
Ты на пир мой не смотри...

Здесь полярный круг. Недаром
Греюсь на исходе дня
Этим сокровенным жаром
Застекленного огня.

(№ 224)

Своеобразная и впервые встречающаяся в этом стихотворении метафора «лед — яседец» вызывает в памяти Иггдрасиль скандинавской мифологии — мировое древо, гигантский ясень, символ матери-вселенной, источник всех еще не родившихся душ. ⁴⁵ Так в этом стихотворении определяется поэзия, но главное внимание поэт сосредоточивает на том, чтобы рассказать о своей жизни, в полной изоляции от других поэтов и от читателей — подобную изоляцию можно испытать, живя за Полярным кругом. Единственное тепло, которое она ощущает, исходит от ее «ненужного добра» и чрезмерных, то есть ненужных, чувств уходящих лет. Размышления о своей поэтической судьбе она продолжает и в №225:

И вправду, угадать хитро,
Кто твой читатель в мире целом:
Ведь пущенное вдаль ядро
Не знает своего прицела.

Ну что же,— в темень, в пустоту.
А проще: в стол, в заветный ящик —
Лети, мой стих животворящий,
Кем я дышу и в ком расту!

На полпути нам путь пресек
Жестокий век. Но мы не ропщем,—
Пусть так! А все таки, а в общем
Прекрасен этот страшный век!

И пусть ему не до стихов,
И пусть не до имен и отчеств,
Не до отдельных одиночеств,—
Он месит месиво веков!

В этом стихотворении — примирение Парнок со страшным веком, пресекшим ей путь на середине, с его революцией, гражданской войной и насилием. Такая резиньяция, казалось бы, исключает чувства горечи и обиды. Тем не менее в тот же день она пишет другое стихотворение, где самоубийство представляется ей избавлением:

В синеватой толще льда
Люди прорубили прорубь:
Рыбам и рыбешкам — продох,
Водочерпиям — вода,

Выход — путнице усталой,
Если напоследок стало
С жизнью ей не по пути,
Если некуда идти!⁴⁶

(№ 226)

Вопреки мыслям о самоубийстве и тупиковым обстоятельствам жизни, Парнок продолжает писать. Она пишет столь страстно, столь самозабвенно, что в стихотворении «Гони стихи ночные прочь» (№ 227), написанном в ноябре, лирическая героиня предостерегает себя от «ночной трескотни», то есть цикадной музыки стихов, написанных в пылу, под влиянием минуты — или, если довести до конца смысл, подразумеваемый метафорой, предостерегает от стихов, написанных в состоянии оргазма. Это могло быть и опасением принять «ночную любовь» за истинную, или позволить только лишь «ночной любви» быть источником вдохновения. Действительно, она в буквальном смысле слова писала «ночные стихи», начиная с отрочества; те стихотворения гимназических лет она могла сочинять в два часа ночи, чтобы утолить голод своей плоти. За период долгого творческого созревания критик, сидящий в ней при свете дня, привел ее к мысли, что ночные стихи и экстатическое состояние плоти производят «недоносков духа», ибо «их воспринимает ночь, а ночь — плохая повитуха» (№ 227). Таким образом, при первых порывах этого позднего творческого подъема она напоминает себе — но не о том, что надо сдерживать «минутное кипенье», а о том, что

...ночная трескотня
Не станет музыкой, покуда
По строкам не пройдет остуда
Всеобнажающего дня.

(№ 227).

В начале зимы продолжается ее «минутное кипенье» по отношению к Максаковой. Она посвящает певице свое оперное либретто и в стихотворном посвящении просит ее принять его как «дар любовный». В этом стихотворении она выражает надежду на то, что «рассказ живой и полнокровный о кознях мстительной любви» поможет оживить чувства самой Максаковой. Кончается посвящение фразой, которая звучит как непосредственный, личный призыв:

Вздохни — и расцвети, Гюльнара,⁴⁷
О, вострепнись, «Бюль-бюль мой!» Пой!⁴⁸

(№ 228).

А через пять дней она вновь от любовных переживаний переходит к теме тяжелой участи поэта в тоталитарной стране:

Бог весть, из чего вы сотканы,
Вам этот век полетать. Воители!

(№ 229).

Однако, несмотря ни на что, осажденный, находящийся в изоляции поэт продолжает верить, что в будущем, которого ей — она это знает — не увидеть, останутся «отроки», которые будут

...Как встарь, при луне мечтать.

И вздрагивать от музыки,—
От знойных наплывов тьмы,
И тайно водиться с музами,
И бредить, как бредили мы.

(№ 229)

Один эпизод, описанный в дневнике Горнунга, дает живое представление о Парнок в конце 1931 года, когда она находилась в хорошем настроении, которое ей было так же свойственно, как и меланхолия, и это часто трудно уловить в ее стихах. Горнунг пришел в этот декабрьский вечер по делу — принес Парнок несколько фотографий, которые для нее вставил в рамки. «К ней пришла Фаина Раневская⁴⁹ с молоденькой, очень красивой, высокого роста и элегантно одетой артисткой из Камерного театра Наталией Григорьевной Эфрон, с которой Фаина сейчас дружит».⁵⁰

Талантливая рассказчица, Раневская была почти так же известна своими остроумными и гривуазными анекдотами, как и великолепной актерской игрой на характерных ролях, и в этот вечер она была в ударе. Горнунг решил остаться и, как и остальные, был очарован Раневской. Сама Парнок обожала анекдоты и, если ей случалось слышать такие, которые ей нравились, с удовольствием их рассказывала. Она тоже в этот вечер была в своей стихии, смеялась и откровенно восхищалась своими гостями, особенно спутницей Раневской:

«Наталия Эфрон мало говорила, только отвечала на вопросы Софьи Яковлевны, которая любовалась ею. Во время рассказов Раневской Эфрон стояла около ее стула, и улыбка не сходила с ее необыкновенно цветущего, розового лица с темными глазами».

Очевидно, что Парнок достигла периода возрождения не только в творчестве, но и в эротических переживаниях. Будто бы в предвидении последнего акта ее жизни все замерло перед появлением женщины, которую она будет любить до самой смерти и прославит как свою «музыку музык».

Примечания

¹ После смерти Парнок Звягинцева опубликовала в 1939 году либретто «Алмаст» в своей собственной версии, сильно изменив и исказив стихи Парнок. См: Полякова. Вступительная статья, с. 26 и примеч. 69 на с. 137.

² Открытка Парнок к Звягинцевой от 7 декабря 1927 г.

³ Письмо Парнок к Веденеевой от 28 июля 1933 г.

⁴ Полякова выдвигает предположение, что самым вероятным адресатом стихотворения мог быть Валерий Брюсов, оговариваясь, что в таком случае Парнок ошибочно датировала свое стихотворение. Оно обращено явно к живому маститому поэту, а Брюсов умер за два года до проставленной Парнок даты. См: София Парнок. Собрание стихотворений, с. 503, примеч. к № 203.

⁵ Письмо Парнок к Звягинцевой от 22 февраля 1928 г.

⁶ Письмо Парнок к Звягинцевой от 21 июля 1928 г.

⁷ Письмо Парнок к Герцык от 4 мая 1929 г.

⁸ Письмо Парнок к Штейнбергу от 24 июня 1930 г.

⁹ Горнунг, 1974.

¹⁰ Цитируется строка из стихотворения Пушкина

¹¹ Письмо Парнок к Герцык от 4 мая 1929 г.

¹² Письмо Парнок к Штейнбергу от 22 сентября 1929 г.

¹³ Письмо Парнок к Штейнбергу от 5 октября 1929 г.

¹⁴ Письмо Парнок к Штейнбергу от 10 октября 1929 г.

¹⁵ Письмо Парнок к Штейнбергу от 15 ноября 1929 г.

¹⁶ Письмо Парнок к Штейнбергу от 6 декабря 1929 г.

¹⁷ Письмо Парнок к Штейнбергу от 12 ноября 1929 г.

¹⁸ Stair. Romain Holland. The Hague, Mouton, 1971, p. 239.

¹⁹ Письмо Роллана к Парнок из Вилльнёва от 30 сентября 1929 г.

²⁰ Письмо Роллана к Парнок от 20 ноября 1929 г.

²¹ 7 апреля 1922 г. Парнок писала Волошину: «Из-за Майи я пропустила возможность ответить Вам с д-ром Нанием, который, пробыв здесь 3 дня, уехал опять в Феодосию. Ужасно досадно! Майя почему-то отобрала Ваше письмо ко мне у Вересаева, кот. хотел мне сам принести это письмо, заявив, что она "каждый день" меня видит (я ее ни разу не видела), и продержала его 10 дней. Зачем была нужна эта ложь,— неизвестно, но она тем досаднее, что как раз в это время я рыскала по Москве в поисках оказии».

²² Письмо Роллана к Парнок от 4 января 1930 г.

²³ Горнунг. Записи (от 12 февраля 1930 г.), с. 18.

²⁴ Таким образом Парнок возобновила в памяти свою любовь к Цветаевой, благодаря встрече с ее тезкой, второй Мариной, подобно тому как Цветаева попыталась оживить (и пересмотреть) свою любовь к Парнок посредством другой Сони («Сонечки»), актрисы С. Голлидей. См Полякова, НОД, с. 222—224. Более детальный анализ стихотворения «Ты молодая, длинноногая!» в сравнении с «*fainetai moi*» Сафо см. в статье: Бургин. Античность в лирике Софии Парнок.

²⁵ Великолепную интерпретацию этого стихотворения Сафо см.: De Jean. *Fictions of Sappho*, с. 317—327. См. также: J. Winkler. «Double Consciousness in Sappho's Lyrics», in: *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York, 1990.

²⁶ Письмо Парнок к Штейнбергу от 17 мая 1930 г.

²⁷ Письмо Парнок к Штейнбергу от 28 апреля 1930 г.

²⁸ Письмо Парнок к Штейнбергу от 24 июня 1930 г.

²⁹ Письмо Парнок к Штейнбергу от 29 июня 1930 г.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Письмо Парнок к Штейнбергу от 29 августа 1930 г.

³³ Письмо Парнок к Штейнбергу от 19 сентября 1930 г.

³⁴ Там же

³⁵ Письмо Парнок к Штейнбергу от 17 октября 1930 г.

³⁶ Там же.

³⁷ Горнунг, 1974. Цитируется С.В.Поляковой: София Парнок. Собрание стихотворений, с. 471 (примеч. к № 13).

³⁸ Горнунг, 1974, с 9.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, с. 15—16.

⁴¹ Письмо Роллана к Парнок от 2 февраля 1931 г.

⁴² Эта фотография находится в архиве Парнок. РГА-ЛИ, ф. 1276, оп. 1, е. х. 22.

⁴³ История поездки Горнунга в Малоярославец основана на его «Записях», с. 24—27.

⁴⁴ Вячеслав Иванов был близким другом и наставником Евгении Герцык в 1906—1909 годах и любил называть ее «sorella» (сестра). Парнок тоже называла Е.К. Герцык сестрой в своих стихотворениях.

⁴⁵ Walker. The Woman's Dictionary, p. 460. Ясень вызывает также ассоциации с «Валькирией», второй оперой Вагнера из тетралогии «Кольцо Нибелунгов». Здесь дело обстоит так: Вотан, верховный бог, внедряет меч внутрь ясенего дерева в доме Хундинга и Сиглинды во время их свадебного пира и провозглашает, что извлечь его сможет лишь герой. Таким героем суждено было стать Сигмунду, брату и любовнику Сиглинды.

⁴⁶ СВ. Полякова считает, что под «путницей усталой» подразумевается сама Парнок.

⁴⁷ Юлия Вейсберг посвятила шутившую песенку Парнок — о том, как героиня ее оперы, Гюльнара (и, подразумевается, Максакова), вдохновила поэта (т. е. Парнок) вновь взяться за лиру после долгого молчания. Парнок сама внесла последний штрих в эпиграмму Вейсберг, обозначив последнее слово четырьмя точками:

Хвала, хвала Гюльнаре милой,
Что вновь поэта пробудила
Созвучий сладостный полет,
Хоть не понять тебе, Гюльнара,
Поэзии высокой чары
И хоть старик тебя ...

(Публикуется впервые)

Под «стариком» очевидно подразумевается возлюбленный Гюльнары в опере, но автобиографический контекст, связанный с тем, что Парнок писала либретто и была в близких отношениях с Максаковой, позволяет предположить, что под «стариком» Парнок имела в виду себя, возлюбленную Максаковой. Такое ироническое отношение к себе было типично для Парнок. Максакова действительно была на 17 лет моложе поэта, а в стихах, посвященных Веденеевой, Парнок называет себя старой.

⁴⁸ Бюль-бюль означает — соловей.

⁴⁹ Парнок написала следующие шуточные стихи Раневской, которая широко была известна как лесбиянка, но громко опровергала эти слухи:

Ф. Г. Раневской

Я тебе прощаю все грехи,
Не прощаю только этих двух:
Про себя читаешь ты стихи,
А целуешь вслух.

Веселись, грехи и хорошей,
Только помни мой родительский наказ —
Поцелуй, мой друг, не для ушей,
Музыка, мой ангел, не для глаз.

(Публикуется впервые)

Глава 7

«Седая Ева! Здравствуй!»

Самый главный, а часто и единственный источник сведений о последних восемнадцати месяцах жизни Парнок — стихотворения, которые она посвятила своей последней возлюбленной, Нине Евгеньевне Веденеевой. Веденеева родилась в 1882 году в Тифлисе, получила образование частично за границей (в Бельгии) и работала в Московском государственном университете: она была физиком, коллегой Ольги Николаевны Цубербиллер. Ее брат был видным инженером, одним из строителей плотины Днепростроя, что означает, что ее семья была связана с верхушкой советской интеллигенции, то есть принадлежала к тому слою, чью жизнь определяли внешний конформизм, благоразумие и щепетильное соблюдение благопристойности. В период знакомства с Парнок Веденеева жила со своим сыном Евгением. Она была вдова или разведенная и прежде не имела лесбийских связей, чем и объясняется тот ореол девственности, которым она окружена в некоторых посвященных ей стихотворениях Парнок.

Стихи, посвященные Веденеевой, — это единое, самостоятельное явление, хотя они разделены на два цикла. Первый, меньший по объему цикл, «семизвездие стиха», называется «Большая Медведица», а остальные двадцать три стихотворения составляют второй цикл, «Ненужное добро». Вместе они представляют собой лирический дневник этой любви, от первого приветствия по телефону в январе 1932 года до последнего незаконченного стихотворения — прощания на смертном одре — в конце августа 1933 года.

На протяжении всей своей последней любовной истории Парнок продолжала жить вместе с Цубербиллер, и для постороннего взгляда, во всяком случае, их отношения оставались такими же, как всегда. Даже если бы Парнок хотела найти себе отдельную комнату (чего, видимо, не было), это было бы для нее почти невозможно из-за болезни и из-за трудностей, связанных с поисками другой подходящей квартиры. Это означало, что она и Веденеева почти не бывали наедине. Парнок часто чувствовала себя слишком больной, чтобы выходить; Веденеева долгие часы проводила на работе, в своей лаборатории, и не имела возможности для частной жизни дома из-за сына, который, кажется, не питал особо нежных чувств к Парнок.

Веденеева приходила к Парнок почти ежедневно, особенно к концу жизни поэта, и влюбленные создавали свой собственный мир в этой комнате на Никитском бульваре, как если бы людей, постоянно окружающих их, вовсе не существовало. «Устремление друг к другу так властно, что две немолодые уже и воспитанные женщины отступают от

простейших приличий».¹ Горнунг вспоминает: «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».²

Конечно, Ольга Николаевна страдала, ни слова не говоря об этом, от вторжения Веденеевой в ту тихую гавань, которую она создала для Парнок. Вспоминая прошлое, много лет спустя после смерти Парнок, Цубербиллер высказала, очевидно, свое убеждение (впрочем, не настаивая на нем), что история с Веденеевой не сказалась благоприятно на Парнок. Да и в стихах самого поэта звучит почти то же самое: любовь к Веденеевой крайне истощила ее и, возможно, ускорила преждевременную смерть. Но из стихотворений совершенно ясно, что Парнок хотела этого. Сам факт, что Ольга Николаевна предоставила своей подруге полную свободу — любить другую и, в некотором смысле, предпочесть смерть — свидетельствует о любви Цубербиллер к Парнок.

Мало того, что «несвоевременная» страсть создала напряженную ситуацию треугольника; Парнок еще и страдала от того, что Веденеева долго противилась физической близости. Однако в этих муках была и положительная сторона. Как и в юности, обманутые надежды становились для Парнок мощным источником вдохновения, а теперь, в период поэтической зрелости, подтвердилась известная закономерность: величайшая Любовная лирика выходит из-под пера поэтов, не получающих удовлетворения в любви.

Постоянно меняющееся отношение Веденеевой, то страстной, то холодной, как представляется, могло напоминать Парнок, возможно, неосознанно, ее первую возлюбленную, Надежду Полякову. Во всяком случае, стихи, посвященные Веденеевой, не оставляют никакого сомнения в том, что «шестнадцатилетний азарт» (№ 258), который способствовал их созданию, способствовал и тому, что Парнок вновь почувствовала себя юной. Во время этого романа она ведет себя импульсивно и создает образ своей возлюбленной как «мучительницы», «седой Евы», «демона шалого» — «все это тоже напоминает ее первую любовь, с сильными юными чувствами.

Стихи, посвященные Парнок Веденеевой, — всепоглощающий симбиоз жизни, любви и поэзии. Вся жизнь поэта в каком-то смысле была подготовкой к этому творческому акту, структура которого может быть приравнена к грандиозной симфонии Малера в четырех частях. Первая часть, которую можно обозначить как *Allegro leggiero e appassionato**, длится с января по июнь (№№ 232—247). Как это часто бывает с первыми частями симфоний Малера, этот раздел в поэзии Парнок большой, превышает обычные размеры и производит впечатление рассредоточенности, отсутствия концентрированности, как и ее громадная любовь «невпопад» (№ 240). Такая асимметрия символизирует несвоевременность любви поэта и громоздкое, непосильное бремя страсти.

После июня 1932 года наступает пауза в этом потоке поэзии, как и по завершении части симфонии. Вторая часть, своего рода *scherzo con brio, molto frenetico***, выражает нетерпеливую и отчаянную «неутолимую жажду» на протяжении августа и сентября (№№ 249—253). В *Scherzo* можно выделить в качестве раздела трио (№ 252) — стихотворение, написанное для трех голосов: Я, Ты, Смерть. Трио резко контрастирует с остальным материалом *Scherzo* по тональности и темпу и в то же время придает дополнительную ценность всей конструкции.

Третья часть веденеевского цикла, *Andante molto lyrico* (№№ 254—258)***, передает историю любви с октября по декабрь 1932 года на «громадной волне» (№ 238) экстатической ностальгии. Это настроение перемежается оплакиванием потерянного рая и одним мгновением мрачного отчаяния в суицидальной решимости «переупрямить жизнь».

[* Быстро, легко и страстно (итал., муз. термины) (примеч. перев.).]

** Скерцо, с живостью, неистово (итал., муз. термины) (примеч. перев.).]

*** Медленно, очень лирично (итал., муз. термины) (примеч. перев.).]

Веденеевская «симфония» завершается *Adagio** расставания, которое состоит из трех прощальных стихотворений (№№ 259—261), относящихся к последним шести месяцам жизни поэта, и, наконец, последнего стихотворения Парнок, обращенного к возлюбленной. Она шепотом продиктовала его перед смертью, и кто-то вписал его потом в рукопись цикла. Подобно симфоническому циклу песен Малера *Das Lied von der Erde***, лирическая «симфония песен» Парнок начинается с намека, развивается, усиливаясь до крика, и кончается мертвой тишиной, в которой раздаётся эхо прощания, произнесенного шепотом. Существует поразительное сходство между завершением цикла «Ненужное добро» и «*Das Abschied*»***, последней песней в цикле *Das Lied von der Erde*.

[* Адажио (итал.) — медленная часть симфонии (примеч. перев.).]

** Песнь земли (нем.)

*** «Прощание» (нем.)]

Несмотря на широкое разнообразие настроений, частые переходы из мажора в минор и огромное количество далеко идущих модуляций, песенный цикл Парнок объединен лейтмотивами — близкими ей темами тоски, поэзии, стихий (воздух, вода, земля, огонь), жара и холода, болезни, безумия, воспоминаний и смерти. Стихотворения объединены также время от времени повторяющимися метафорами поедания (еда, питье) и звуков.

Поедание означает физическое и духовное поглощение, обладание, тогда как в звуках содержится намек на акустическую и созидательную отдачу, производительность. Такое соотношение обладания и отдачи — символ эмоциональных, творческих и любовных отношений между лирической героиней и ее возлюбленной: поэт «отведает» своей музыкой возлюбленной — и создает стихи, выражающие ее любовь. И затем вновь приносит в дар своей возлюбленной это «хозяйство», это «ненужное добро», как вклад в непрерывный замкнутый цикл, который начинается вдохом поэта и заканчивается ее выдохом.

Упоминания еды и питья сопровождают каждый этап в рассказе об этой любви и достигают кульминационного пункта в чрезвычайно насыщенной метафоре интимной близости как каннибализма — с одной отличительной особенностью. Лирическая героиня представляет себя «несколько беззубым» людоедом, чьи ненасытные губы заменяют обычные для мужчин-каннибалов зубы, вторгающиеся в плоть.

Страсть влюбленных была утолена в земном («грешном») раю, что вызывает в памяти реальный сад в Кашине. Парнок демифологизирует историю Адама и Евы и изменяет ее сексуальную ориентацию, используя библейский эпизод, чтобы трансформировать его, утверждая и воспевая любовь между двумя немолодыми женщинами, дающую «яства зрелых познаний», которые «еще вкусней» тех, что выпали на долю библейских

(гетеросексуальных) любовников. Если лирическая героиня «Большой Медведицы» и «Ненужного добра» была «оведенеена» своей возлюбленной (как пишет она в одном из стихотворений), то можно говорить о том, что создательница веденеевского цикла «оведенела» значительное количество признанной классики, к примеру, «Ад» Данте, сонеты Петрарки, Liebestod Вагнера* и «Дон Жуан» Моцарта.

[* Буквально «смерть от любви» (нем.), знаменитый эпизод из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» — «Смерть Изольды» (примеч. перев.).]

Дата первой встречи Парнок и Веденеевой неизвестна. Знакомство могло состояться и в ноябре 1931 года, и только в начале 1932 года. Первое стихотворение Парнок, обращенное к Веденеевой, «Нет такой загадки тонкой» (№ 232), написано в январе 1932 года и свидетельствует о том, что, когда оно писалось, Парнок испытывала уже сильное влечение к своему «строгому физику», настолько сильное, что его можно было объяснить, по словам поэта, «особыми законами тяготенья, притяженья и отталкиванья тел», существовавшими в «зоне телефона» ее коммунальной квартиры. Как юная неопытная девушка в начале своей любви, лирическая героиня этого первого стихотворения боится быть отвергнутой и должна набраться храбрости, чтобы позвонить женщине, к которой стремится. В начале последней строфы она убеждает себя:

Позвонить? Эх, будь, что будет!
Надо быть смелее, право,—

и это звучит совершенно так же, как слова «старшего друга» в неоконченном гимназическом стихотворении Парнок «Переписка», побуждающего своего младшего друга быть смелее с подругой, если он хочет достичь успеха.

Начальная стадия влечения Парнок к Веденеевой частично совпала с ее слепым увлечением Максаковой, которое достигло зенита в конце января 1932 года. 22 января поэт пишет последнее посвященное Максаковой любовное стихотворение. Оно написано от лица Максаковой, которая поет «Цыганскую песню» своей возлюбленной, то есть Парнок:

Максаковой

Знаю, кем ты бредишь, милый,
И вздыхаешь ты о ком:
И тебя я опалила
Этим знойным холодком.

Не скрывайся, не усердствуй,—
Все равно придешь ты вновь,
Укусила прямо в сердце
Нас цыганская любовь.

Весело мне в этот вечер,
Я — как майская гроза.
Ты запомнишь эти плечи
И раскосые глаза!

Веденеева вторглась в эту «цыганскую любовь» и унаследовала пробужденное ею в поэте эротическое и творческое томление. Веденеева, однако, возбуждала совсем иные чувства, и эта страсть, пронизанная душевными волнениями, как всегда во всех историях великой любви, остается непонятной для сторонних наблюдателей, особенно на фоне тех скудных сведений, которыми мы располагаем о женщине, бывшей объектом этой страсти. Одна сохранившаяся фотография, тем не менее, как будто бы робко приближает нас к ее облику, подтверждая словесный портрет Нины Веденеевой, сделанный Парнок. Особенно это относится к молодому облику, «седой голове» и «профилю Данте».

В начале февраля Парнок в разгаре любви:

Я, как слепая, ощупью иду
На голос твой, на теплоту, на запах...
Не заблужусь в Плутоновом саду:
Где ты вошла — восток, где скрылась — запад.

Ну, что ж, води меня, води, води
Хотя б сквозь все круговороты ада
На этот смерч, встающий впереди,—
Другого мне Вергилия не надо!

Примечательно, что и в этом, и в большинстве других посвященных Веденеевой стихов Парнок выражает самые поэтические мысли и чувства простым, будничным, разговорным языком. Она наконец нашла свои собственные «настоящие слова».

В первой строфе этого стихотворения она сравнивает Веденееву с богиней солнца, которая вошла в ее слепой (лишенный чувств) мир и дала ей возможность ориентироваться «в Плутоновом саду», то есть саду Гесперид, и мифологическом пространстве у входа в Аид (Смерть). Затем поэт заменяет миф о солнечной богине, путешествующей в подземный мир, на классический христианский литературный контекст о том, как Данте и Вергилий спускаются в Ад. Себя она видит Данте, Веденееву — Вергилием: это сравнение подчеркивает равноправие любовников и гомоэротическую природу их страсти — у них общее призвание, творчество, одинаковая половая принадлежность.³ Разница между ними в том, что Веденеева — язычница-«проводник» (помимо прочего, здесь имеется в виду прохождение сквозь тени любовного прошлого поэта), а Парнок — христианка, идущая вслепую. На словесном уровне Веденеева становится проводником поэта в соответствии со своим именем, что подчеркивается Парнок троекратным повторением формы глагола «вести» — «води», обыгрывая звучание первых слогов фамилии Веденеевой.⁴

В середине февраля женщины были уже в близких отношениях:

Мне снишься ты,

мне снится наслажденье...

Глаза распахнуты и стиснут рот.
И хочется мне крикнуть грубо:
«О, бестолковая! Наоборот,—
Закрой, закрой глаза, открой мне губы!»

Вот так, мучительница... Наконец!..
Не будем торопиться все.
Пушай спешит неопытный юнец,—
Люблю я пятилетку в поцелуе!

(№ 234)

Веденеева уже проникла в мир грез поэта и превратила его из мира тайных духовных восторгов в царство волнений и томлений плоти. Лирической героине этого стихотворения представляется, что желанная возлюбленная достаточно мучает ее, прежде чем раскрыть губы, а слившись с ней в поцелуе, она восторженно приветствует собственную, личную «пятилетку в поцелуе». (Эта личная «политическая» акция иронически обыгрывает сталинский пятилетний план, к которому, разумеется, Парнок не испытывала энтузиазма.)

Два стихотворения, написанные 24 февраля, свидетельствуют о том, что терпеливое отношение к сдержанности Веденеевой постепенно истощалось, хотя Парнок все еще с добродушным юмором относится к медленному развитию их «романа» (№ 236). Это стихотворение («В начале пятая глава») обыгрывает двойкий смысл слова «роман». Поэт сравнивает свою любовную историю с длинным сентиментальным романом восемнадцатого века о любви, где влюбленные вот-вот, казалось бы, должны достичь интимной близости, но этого никогда не происходит, и героиня сохраняет девственность вплоть до свадьбы в конце книги. Их роман, пишет Парнок, вступил уже в пятую главу. Как только они встречаются, их «обступает молчание», и они понимают, что предназначены друг для друга и для любви. Следует первый поцелуй, но затем они наталкиваются на какое-то препятствие, что вынуждает их врозь провести ночь. Достигнув уже столь многого, поэт восклицает: «Не начинать же мне сначала!»:

Опять о том, как пили чай,
Как чинно восседали рядом,
Как обменялись невзначай
Каким-то сумасшедшим взглядом...

Поэтому она предлагает возлюбленной:

Давайте же читать вдвоем
Роман «отменно длинный-длинный».⁵
Хотите, вместе мы начнем?
Но только прямо со середины!

Поскольку текст романа, который они собираются читать — это как бы тело их любви, выражение «начнем... прямо со середины» имеет прямо не высказанный, но несомненный эротический смысл.

Эта литературно-эротическая метафора, при всей ее беззаботности и остроумной игре слов, отражает реальные обстоятельства и препятствия в их жизни: у влюбленных не было места, где бы они могли уединиться, чтобы «начать со середины». Принимая во внимание настороженное отношение Веденеевой к тому, чтобы полностью отдаться своей страсти, отсутствие места для свиданий могло усилить и утвердить ее холодную рассудочность и сдержанность. С другой стороны, это же препятствие должно было привести к тому, что обе женщины, потерявшие головы от страсти, действительно могли где-то «обменяться невзначай каким-то сумасшедшим взглядом», при том что просто «попивали чай» и «чинно восседали рядом».

После первого поцелуя Веденеева, по-видимому, отступила за «частокол зубов», охранявший ее прежде. Стремление Парнок преодолеть это оборонительное укрепление с помощью какой-то магической силы выражено в стихотворении «Ветер из Виоголосы» (№ 235)⁶. В нем поэт взывает к ветру из фантастической, выдуманной ею страны, чтобы он пронесся над головой возлюбленной, растрепал ее «седые пряди», чтобы «вызграл в сердце трепет» и «согелось оно». Неологизм «Виоголоса» соотносится с мечтой поэта о любовном рае:

Там целуются без спроса,
Там у женщин нрав таков,
Что, целуя их, смеешься,
Что, целуя, не наткнешься
Ты на частокол зубов.

На протяжении марта 1932 года, самого благоприятного для поэзии месяца в этой любви, Парнок пишет семь стихотворений, которые составляют первый цикл, и начинает второй. В этом месяце Ольга Николаевна на какое-то время поехала на Кавказ к своим знакомым, и влюбленные получили возможность оставаться наедине

После одного из посещений Веденеевой к Парнок пришел новый, трагический взгляд на их отношения. Она вдруг поняла, что эта любовь и инспирированный ею творческий подъем настигли ее слишком поздно в этом «театре» жизни, как еще в 1926 году уяснила себе слишком позднее свое появление, так сказать, на подмостках русской поэзии. Ее страсть, столь же сильная, как в молодости, казалась насмешливой пародией, не соответствовавшей ни возрасту, ни слабому здоровью. Вглядываясь в облик своей возлюбленной, поэт осознает всю остроту, мучительность и боль поздних желаний:

Седая голова И облик юный.
И профиль Данта И крылатый взгляд,—
И в сердце грусть перебирает струны:
Ах, и люблю я нынче невпопад!

Но ты полубопытствуй, ты послушай,
Как сходят вдруг на склоне лет с ума.
Да, я хотела б быть покрепче и посуше,

Как старое вино,— ведь я стара сама!

Чтоб время испарило эту сладость!
Довольно мне. Я не хочу хотеть!..
Счастливы те, кто успевают смладу
Доискриться, допениться, допеть...

Я опоздала Занавес опущен,
Пустеет зала. Не антракт,— конец.
Лишь там, чем безнадежнее, тем пуще,
В райке еще безумствует глупец.²

(№ 237)

Спустя три дня Парнок совершенно в иной тональности нежно и любовно упрекает Веденееву за равнодушие, безучастность. Это нежное поддразнивание дает ей возможность ослабить напряженность влюбленного, жаждущего полной близости. Говоря о том, что ее возлюбленная — «не добрая, не злая», а «как сухостой, суха», лирическая героиня этого стихотворения удивляется таинственной силе любви, благодаря которой столь сдержанная подруга дает такие громадные импульсы ее творческому воображению:

Зачем же ты волной громадной
В воображеньи протекла!

В конце стихотворения поэт приходит к самому простому и нелогичному выводу:

Что ж делать! Я люблю тебя!

(№ 238).

Это еще одно стихотворение веденеевского цикла, которое вызывает в памяти очень раннее любовное стихотворение, обращенное к Надежде Поляковой — «Почему я люблю тебя, знаешь ли ты» (см. главу 1-ю). Эти соответствия между самой ранней и самой поздней лирикой поэта, которые время от времени проявляют себя в ее творчестве, подтверждают уверенность Парнок в том, что она хотела выразить, с самого начала; но должен был пройти долгий и тяжкий путь поисков, прежде чем она узнала, как это сделать.

Черты зрелой поэзии в творчестве Парнок появляются с 1922 года, достигают кульминации в 1926 году и приходят к своей «последней музыке» в веденеевских циклах. Поздние стихи дают прекрасное представление о том, как она реализовала свой талант. С точки зрения техники стиха она шла в направлении столь важного жизненного свойства, как «беспощадная односложность». Она стала писать более короткой строкой, введя в нее больше ритмических вариантов, и, что самое главное, сократила количество прилагательных по крайней мере на три четверти. Если говорить о содержании, то прежде всего надо отметить, что она пересмотрела традиционные метафоры любви и бытия, которые не вписывались в общепринятое, банальное представление о романтической

поэзии 19-го века, сохранив в то же время ее дух. В конце концов, она вовсе стала избегать «поэтического» языка, предпочтя ему повседневную, прозаическую дикцию.⁸

Интонация нежного укора и самоиронии, свойственная поэту, сохраняется и в первом стихотворении цикла «Ненужное добро», где лирическая героиня упрекает свою «жадную, глухонемую» возлюбленную (и музу) в том, что она принимает «ненужное добро», то есть чувства поэта, не разделяя их:

К чему тебе хозяйство это —
Гремучая игра стихий,
Сердцебиение поэта,
Его косматые стихи?

«Жадность» Веденеевой в сочетании с холодным неприятием «добра», к которому она тем не менее проявляет алчность, превращает страсть поэта в неистовый голод. В последней строфе стихотворения лирическая героиня поддразнивает возлюбленную, говоря, что поэты — это «дикари» и «людоеды». Затем, цитируя реплику сказочного героя «Руслана и Людмилы», обращенную к роковому противнику, чудовищной пустой голове, дикарь, сидящий в Парнок, заключает тем, что предостерегает возлюбленную:

Мы — дикари, мы — людоеды,
Смотри же, помни: еду, еду...
Эх, «еду, еду — не свищу,
А как наеду, не спущу».

Стихотворение построено на игре слов, основанной на зрительном и слуховом сходстве корней в словах «есть» (ед) и «ехать» (езд), хотя на самом деле они этимологически разнородны. Поэт называет себя людоедом, который наедет на добычу (возлюбленную), чтобы съесть ее.

В тот же день, когда Парнок обращается к Веденеевой стихотворением «Да, ты жадна, глухонемая», она пишет другие стихи, обращенные к себе, где осмысляет всю серьезность своей страсти (голода) и ожидающий ее исход этой отчаянной гонки (езды):

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 —

И так, на всем ходу, с разбегу
Сорваться прямо в смерть, как в негу.

(№ 240)

Итак, она дает обет играть эту последнюю игру до неминуемого конца, и играть так упорно, как могла только она. Как бы переводящий дыхание enjambement* между предпоследней и последней строками (с разбегу // Сорваться), наряду с финальной женской рифмой (с разбегу — в негу), точно выражает крайнюю степень драматизма, свойственного прыжку в небытие с вершин восторга — как если бы по ту сторону смерти действительно была опустошенность, наступающая после удовлетворения плоти.

[* Перенос (.франц.) в стихе из-за несовпадения метрического членения с синтаксическим (примеч. перев.).]

Стремясь к романтическому апогею Любви-Смерти, поэт подсознательно отказывается от того будничного, бездуховного конца, на который, как она прежде боялась, она обречена из-за своей «бесчудесной» жизни в русской поэзии. Кроме того, ее вдохновлял трагический героизм избранной ею роли (которую когда-то предсказала Цветаева) своевольной шекспировской героини, для которой нет спасения и не стоит вопрос о том, что в последнюю минуту что-то спасет от гибели. И, наконец, это стихотворение в высшей степени свидетельствует о том, что ее бросок в смерть был добровольным актом, своеобразной победой над прежде стоявшими перед ней рубежами смерти, которые ей не удавалось пересечь, и над тем «духовным дезабилье», которое было результатом, как она часто думала, этой ситуации:

«Помереть — не померла,
Только время провела!»

Остальные три стихотворения, написанные в марте, не датированы. Стихотворение «Моя любовь! Мой демон шалый!» вновь рассказывает о поедании лирической героиней своей возлюбленной, со свойственной поэту самоиронией и элементами гротеска:

Моя любовь! Мой демон шалый!
Ты так костлява, что, пожалуй,
Позавтракав тобой в обед,
Сломал бы зубы людоед.

Но я не той породы грубой
(К тому ж я несколько беззуба),
А потому, не теребя,
Губами буду есть тебя!

(№ 241)

Следующее стихотворение — музыкальный tour de force* [Шедевр (франц.)], построенный на обыгрывании гласного е, четырежды повторяющегося в фамилии Веденеевой. Парнок воспекает звучное вхождение возлюбленной в русскую поэзию и свою одержимость этим. Все рифмы этого стихотворения основаны на гласном е, за исключением одной мужской рифмы в последней строфе. Остальные, главным образом женские рифмы почти все опираются на формы склонения женского местоимения она — ее, ей, ею.

Вам со стороны виднее —
Как мне быть, что делать с ней,
С той, при ком я пламенею,
С той, при ком я леденею,
С ееевой моей?

Еее, еее —
Как поют четыре Е!
Каждое из них лелею,
И от каждого хмелею,—
Не житье, а житие!

Слышу музыку во сне я:
«Еее», стонет стих.
Водяница! Лорелея!
О, как сладко я болею
Прозеленью глаз твоих!

(№ 242)

Совершенно иным настроением проникнуто последнее мартовское стихотворение — будто бы лирическая героиня упала с неба на землю, из-за «тупой строптивости» возлюбленной. Она намекает на то, что эта строптивость преднамерена и обострена тайной боязнью любимой женщины: если она уступит, физическая близость принесет слишком большое наслаждение. Поэтому в конце второй строки Парнок прибегает к следующему приему: она оставляет наречие «нестерпимо» без прилагательного, к которому относится, и это подчеркивает, какое неизъяснимое счастье ожидало бы их союз, если бы адресатка не сопротивлялась:

Мне кажется, нам было бы с тобой
Так нежно, так остро, так нестерпимо».
Не оттого ль в строптивости тупой,
Не откликась, ты проходишь мимо?

Но поэт знает, как выиграть в единоборстве с непокорной подругой.

«Прекрасно, поступай по-своему»,— как будто говорит она ей во второй строфе и продолжает уступать, действуя в манере определенного эмоционального шантажа:

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! Она продолжает мечтать в приподнятом, возвышенном стиле о музыке любви, которой они могли бы достичь:

Какие б сны нам снились наяву,
Какою музыкой бы нас качало —
Как лодочку качает у причала!..

И тут она вдруг обрывает себя и внезапно переходит к лишенной метафор, рубленой дикции, подводя итоги с позиций равнодушного, незаинтересованного наблюдателя:

Но полно. Проходи. Я не зову.

Трудно найти более совершенное сочетание поэтической метрики и подлинной любовной игры, чем то, которого достигает это стихотворение.

Судя по всему, искусный маневр Парнок — демонстративное безразличие к тому, чего она больше всего желала — достиг цели. Стихотворение «До Родиона — ледолома» (№ 245) свидетельствует о том, что в первых числах апреля, за тринадцать дней до дня этого святого, когда, согласно русским приметам, вскрываются реки, «река» поэта уже освободилась от льда:

До Родиона-ледолома,
За тринадцать дней вперед,
Дрогнуло речное лоно,
Затрещал упрямый лед.

Не ходила я на реку,
Только по примете некой
Знала я наверняка,
Что вот-вот пойдет река.

Что сквозь лед тепло струится
И под тесные струи
Подставляет водяница
Бедра стройные свои,

Что природа в непокое,
Что хмельно ее вино,—
Что сейчас пойдет такое,
От чего в глазах темно!

(№ 245)

Достигнув всего, чего она так страстно желала от своей любви, поэт пишет газелы для подруги, которая для нее «вся любимая» (№ 244). Парнок сочетает архаическую поэтическую форму, насыщенную гомоэротическими реминисценциями, с современными урбанистическими реалиями (трамвай, идущий по Никитскому бульвару за окнами ее комнаты) и разговорным языком, чтобы передать и сиюминутность, и вечность, вне-временность своей любви.⁹

Вижу: ты выходишь из трамвая — вся любимая,
Ветер веет, сердцу навесая — вся любимая!
Взгляда от тебя не отрываю — вся любимая!
И откуда ты взялась такая — вся любимая?

Ты — орлица с ледников Кавказа,— где и в зной зима,
Ты, неся сладчайшую заразу,— не больна сама,
Ты, любовнику туманя разум,— не сойдешь с ума,
Все пять чувств ты опьяняешь сразу — вся любимая!

(№ 244)

Очевидно, у Веденеевой была дача в Кашине, городке под Москвой. В конце апреля она смогла вырваться туда на некоторое время и пригласила Парнок и Цубербиллер. После возвращения в Москву Парнок пошла на квартиру Веденеевой, чтобы вернуть ей 60 рублей, которые они с Ольгой Николаевной заняли у нее. Не застав Нину, Парнок оставила деньги и записку. Первая часть этой записки написана от имени Парнок и Цубербиллер: в ней говорится о том, что они возвращают долг и интересуются, как им возместить домашней работнице Веденеевой время и усилия, потраченные на их обслуживание.

Иной характер носит вторая часть этой благодарственной записки. Здесь Парнок пишет только от себя, пытаясь объяснить подруге, что для нее значило пребывание в Кашине. Она пишет эзоповым языком, который терпеть не могла, но к которому вынуждена была прибегнуть, оберегая репутацию Веденеевой. Как видно из нескольких последующих стихотворений, в которых Кашин вспоминается поэту земным раем, подруги имели возможность там находиться в близости. Эту восхитительную, драгоценную интимность Парнок не хотела забывать и по возвращении в Москву. Вот почему она пишет, после упоминания домработницы: «Чашечку голубую тоже не возвращаю — пусть погостит еще у меня: это единственная реальность, убеждающая меня в том, что поездка моя была не сон и что я действительно была в Кашине».¹⁰

После Кашина Парнок ощущает себя у ног возлюбленной, как в переносном, так и в буквальном смысле (в одном из писем к Веденеевой она вспоминает, как в Кашине действительно была у ее ног):

Измучен, до смерти замотан,
Но весь — огонь, но весь — стихи,—
И вот у ног твоих он, вот он,
Косматый выкормыш стихий!

Его, как голубка, голубишь,
Подергиваешь за вихор,
И чудится тебе: ты любишь,
Как не любила до сих пор.

Как взгляд твой пристален и долог!
Но ты глазам своим не верь,
И помни: ни один зоолог
Не знает, что это за зверь.

(№ 246)

Очевидно, что в Веденеевой поэт обрел своего рода эмоциональное пристанище. Картина, которая дана в этом стихотворении — возлюбленная бесприютного поэта холит и лелеет своего «косматого выкормыша», — единственный раз в поэзии Парнок обрисовывает облик лирической героини, окруженной материнской заботой подруги. Вместе с тем в этом стихотворении содержится беспощадная самоирония, выраженная в том, как беспристрастно отмеченная поэтом собственная странность воспринимается ее возлюбленной, не имеющей опыта лесбийской любви. Парнок прекрасно понимает, что Веденеева настолько же удивлена тем, что «любит, как не любила до сих пор», насколько изумлена невиданной породой «зверя», которого любит.

Веденеева называла Парнок своей «Львиновой» или «львом» — то ли потому, что она была «львом» по знаку зодиака, то ли из-за ее «гривы» темно-рыжих волос. Но стихотворение «Измучен, до смерти замотан» подчеркивает, что Веденеева осознавала уникальность своей львицы, не поддающейся никакой классификации. Пылкая творческая личность, любящая женщин и неумолимо приближающаяся к старости, она не попадала ни под какую категорию традиционной науки (зоологии), так как была неприрученной и стихийной.

Это фатальное обстоятельство — у Парнок не было устойчивого места в отлаженной и прилично-осмотрительной жизни Веденеевой — повлекло за собой трагедию последней любви поэта. В мае брат Веденеевой приехал в Москву, и она познакомила его с Парнок. Веденеева желала ввести возлюбленную в свой семейный круг, но только в приемлемом для окружающих качестве — как своего друга.

В этом году, очевидно, трудно было решить вопрос о том, где Парнок и Цубербиллер проведут лето. Парнок хотела быть как можно ближе к Веденеевой, но осознавала, что какое-то время должна провести с Ольгой Николаевной. Она пыталась как-то скоординировать свои и Цубербиллер планы с намерением Веденеевой поехать к брату в Днепропетровск в конце лета. В начале мая Ольга Николаевна поехала в Соколову Пустынь на Оке, недалеко от Каширы (и Кашина), чтобы найти дачу для себя и Парнок. В эту разведывательную поездку она взяла с собой Горнунга. Они нашли прекрасную дачу, расположенную на высоком берегу реки, вблизи соснового леса.

В конце мая Парнок отчасти доверилась Горнунгу, прочитав ему несколько своих недавно написанных стихотворений. Она рассказала, что у нее есть стихотворения на глубоко личную тему, которые она не всегда записывает, и прочитала одно из них. Вполне вероятно, что какая-то доля ее последних любовных стихов умерла вместе с ней из-за той самоцензуры, которой она следовала, оберегая честь своей возлюбленной.

Ей начинает казаться, что причина всех ее страданий кроется в «несвоевременном» плотском влечении к женщине, которую она любит. Но настоящая проблема, конечно, была в гомофобии окружающего мира. Собственная внутренняя гомофобия Парнок раньше выражалась в том, что страсть она воспринимала как зверя, а потом она справилась с этой проблемой тем, что отказывалась считать только сексуальную страсть выражением истинной любви. Она нашла выход в разделении двух понятий: вот это секс, а это — любовь, и никогда не оскверняла второе, не давала его имя первому понятию.

Как это всегда случается с великой любовью, чувство, связывавшее Парнок и Веденееву, не поддавалось подобному разделению и заставило обеих женщин принять все свои ощущения и собственную ответственность за них. Когда полная близость связала их, для Парнок наступила трудная пора — взвалить себе на плечи «страстную ношу» и примириться с тем, что плотские желания составляют столь же могущественную часть ее

любви, как и духовное сочувствие. На первых порах, однако, томление страсти, приносящее страдание, казалось ей злом, и она хотела избавиться от него. Два стихотворения, написанные в июне 1932 года, показывают, насколько двойственным было ее восприятие своей любви и как она пыталась разрешить эту ситуацию бегством от зла. Эти стихотворения подтверждают тот факт, что их «отношения... перемежаются волнами приливов, «фаз перемирия», и отливов».¹¹ В период одного из таких приливов Парнок пишет одно из своих самых восторженных стихотворений:

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 вдохновение!
О, горькое-горькое горе мое!

(№ 247)

Потом, в течение того же месяца, горечь и муки неутоленной страсти находят свое выражение в метафорическом образе любви как раковой болезни, быстро расползающейся «в душу, в мысли, в кровь»:

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 зажмуря!
Куда? Бог весть куда, но только прочь
От этой огненной, подземной бури,
Что о полночь с цепи спускает ночь!

(№ 248)

Как и намечалось, Парнок и Цубербиллер провели большую часть лета в Кашире. Однако в начале августа они поехали в Кашин на неделю или больше. Здесь Парнок написала еще одно пронизанное самоиронией стихотворение, в котором бранила себя за то, что в свои немолодые годы предалась безрассудной страсти:

Когда перевалит за сорок,
Поздно возиться 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 проклиная подлую,
Нечего верить небыли,
Жить на седьмом небе,
Когда перевалит за сорок.

Когда перевалит за сорок,
Когда перевалит за сорок,
Мы у Венеры на пасынках,
Будь то в Москве иль в Нью-Йорке,
Выгнаны мы на задворки...
Так-то, бабушка Софья,
Вот-те и вся философия,¹²
Когда перевалит за сорок!

(№ 249)

«Бродя по дому» августовской бессонной ночью, то ли в болезненной, то ли в любовной лихорадке, Парнок пишет о том, каково ей приходится в тисках «подлой страсти». Она представляет себя домом, в котором лежит покойник; а вокруг — лесной пожар, «горящие джунгли» (№ 251). За свою жизнь она не раз переживала большие пожары страстей, но теперь уже не боится громким воплем выразить боль: «накрик кричит душа», «ревмя ревет зверь», ее «сердце горит».

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!

Отметим страстное желание поэта выпить свою возлюбленную, подобно тому как прежде она хотела съесть ее губами. Чудовищная сила влечения, которое она чувствует, убеждает Парнок в том, что Веденеева, как опасный вирус, победила и переполнила ее:

Не спрашивай, чем занемог
И почему поэт рассеян:
Он просто, с головы до ног,
Насквозь тобой оведенеен!¹³

(№ 250)

Около 10 августа Парнок, «скрипя сердцем»¹⁴, покинула Кашин и отправилась вместе с Ольгой Николаевной в речное путешествие, которое они намеревались совершить сначала по Волге, а потом до Перми. Веденеева вернулась в Москву, чтобы подготовиться к

поездке в Днепропетровск. Очевидно, она уговаривала Парнок присоединиться к ней и ее брату в Днепропетровске, но Парнок отказалась. Стремясь объяснить причину отказа своей «Вильгельмине» (одно из ласкательных имен, данных поэтом Нине),¹⁵ она пишет:

«Ты всегда знай, что мне дорого то, что твое и что дает тебе счастье. И если я в те минуты, когда ты со своими, не хочу и не могу выходить из тени, то это совсем не потому, что я эгоистична и себялюбива. Одним словом, несмотря на все мои кипения, я в глубине все-таки прозрачна, и я твой друг, Вильгельмина».¹⁶

Путешествие Парнок и Цубербиллер началось неудачно. Лето было засушливое, Волга обмелела, и по ней не ходили большие пароходы. Поэтому женщины вынуждены были высадиться в Рыбинске. Оттуда Парнок написала Веденеевой, что они надеются найти небольшой пароход, который доставил бы их до Нижнего Новгорода, а там уж они пересядут на «настоящий». Она добавляет: «Удалось достать комнату в гостинице, и без клопов. Это пока — первая удача Но, несмотря на доuku, радуюсь широкой реке и тому, как на ней хорошо дышится».¹⁷

Обе они страдали от разлуки. Веденеева, очевидно, писала через день, но из-за того, что Парнок переезжала с места на место, и из-за плохой работы почты несколько ее писем так и не дошли до Парнок. После двенадцати дней напряженного ожидания поэт наконец получает два письма в Перми, куда они с Ольгой Николаевной прибыли 21 августа, в тот же день, когда Веденеева с сыном должна была приехать в Днепропетровск.

Поскольку 21 августа было воскресенье, почта была закрыта, и Парнок пришлось дожидаться следующего дня, чтобы получить от любимой первые вести после разлуки. В это воскресенье жаркая, пыльная, покрытая дымкой Пермь казалась невыносимой. Любовная тоска, чувство одиночества и покинутости приводили Парнок в уныние, и она написала одно из своих самых горьких, грустных стихотворений, используя обыденный, разговорный язык:

Выпросить бы у смерти
Годик, другой.
Только нет,— не успеть мне
Надышаться тобой.

И доживу хоть до ста,
Моя напасть,
Не налюбуюсь досыта,
Не нацелуюсь всласть.

Вот и гляжу и таю,
Любовь моя,
Видно, уж ты такая
Ненаглядная!

(№ 252)

Очевидно, не желая посвящать полную жизни подругу в мир своих мрачных мыслей, Парнок не показала ей этого стихотворения.

Веденеева тоже страдала, чувствуя себя покинутой. Вернувшись в Москву из Кашина, она очень долго не получала писем. Чтобы поддержать в себе чувство духовного общения с подругой, она перечитывала стихотворения Парнок, но они не всегда утешали ее. Она пожелала узнать, действительно ли подруга, то и дело приходящая в раздражение, считает ее «не доброй», как могло показаться из стихотворения «Ведь ты не добрая, не злая» (несмотря на содержащееся в нем признание в любви), если его воспринимать буквально. Ее также угнетало то, что она считала себя неспособной удовлетворить свою «львицу». И она стала интересоваться — не нашла ли женщина, которую она любит, «новое божество», чтобы поклоняться теперь ему. Судя по тому, что Парнок написала в своем письме из Перми от 22 августа, Веденеева высказала свою обеспокоенность этими обстоятельствами в письмах:

«Есть вещи, за которые не благодарят, но именно благодарность переполняет меня, когда я вновь и вновь перечитываю эти письма. Они такие ласковые и такие твои! Так ты не знаешь, поняла ли я, или нет, что ты «не не добрая». Если бы я не поняла этого, не было бы всего, что было. Я вообще думаю, что и ты и я понимаем друг друга, — только нам надо побольше быть вместе. Я не люблю разлуки, а особенно тогда, когда она предшествует слишком кратким встречам и все новым и новым хотя бы маленьким разлукам. Помнишь, — у Тютчева?

«Кто может молвить «до свиданья»
Чрез бездну двух или трех дней?»

Да, Вильгельмина, к тебе я как-то суеверно жадна, и ты не должна ни сердиться на меня за это, ни тяготиться этим. Ты бы хотела видеть меня более спокойной? Не хоти. Успеем еще успокоиться! Теперь, когда я знаю, что ты здорова, что ты думаешь обо мне и как думаешь, все в мире в порядке. Даже Пермь, хуже которой я не знаю города, стала совсем милой. Обратное плаванье будет мне отдыхом и радостью. Я знаю, что ждет меня, и каждый день теперь осмыслен».¹⁸

Прибегнув к условному поэтическому языку своего стихотворения «Медленно-медленно вечер» (№ 171), на которое, очевидно, ссылаясь Веденеева, Парнок успокаивает ее и заверяет в своей преданности:

«Никаких предтеч рогатых навстречу мне не выходило и не выйдет, и ни перед кем колен не преклоню. Да я и не могу этого сделать, так как не вставала с колен с тех пор, как в Кашине очутилась в такой позиции».¹⁹

Неуверенность Веденеевой и ее сомнения настолько затронули обнаженные нервы Парнок, что она возвращается к той же теме в конце письма. Она тоже иногда сомневается в преданности Веденеевой и ревнует ее к окружающим ее людям, но их обоюдная уязвимость, склонность к такого рода сомнениям и взаимное непонимание неизбежны, учитывая громадную силу их любви:

«Не знаю, как ты относишься к слову поэта, но, очевидно, считаешь его легковесней, чем человеческое слово, если ждешь от меня всяких непостоянств. Пойми же мое человеческое и мое львиное слово и поверь ему до конца. Или так тебе уже менее интересно становится иметь дело со львятами?

Я не меньше Лии Исааковны знаю, какая ты, и знаю, что ты прекрасна, но я болею тобой, и поэтому не всегда могу быть приятна и понятна тебе, как и ты мне, потому что ты иногда для меня источник большой боли, как и я для тебя. Но все хорошо и все будет хорошо, потому что главное есть. Твоему Жене передай привет, и помни, что я тебе о нем сказала Твоему брату, если это не глупо, тоже. Нежно тебя люблю, нежно тебя целую и жду. Твоя С». ²⁰

Низкая вода в реках затрудняла поездку Парнок и Цубербиллер с самого начала. То, что они задумывали как спокойное путешествие по реке, обернулось рискованным предприятием, так как пароходы внезапно садились на мель. Все кончилось тем, что они не смогли вернуться в Москву по Оке и Москва-реке, как было запланировано. Вместо этого они высадились в Нижнем Новгороде и, не имея больше времени для рискованного плавания по реке, вернулись в Москву поездом.

Они приехали домой 28 августа, и у Ольги Николаевны почти не оставалось времени, чтобы передохнуть перед началом занятий в университете. Парнок нервничала из-за того, что Ольга Николаевна недостаточно хорошо отдохнула, особенно в начале их поездки. Очевидно, она в какой-то степени считала себя виновной и в том, что мало внимания уделяла спутнице. Хотя она старалась не жаловаться и не говорить о своих волнениях, тем не менее не могла быть в обычном деятельном и энергичном настроении.

Вскоре после возвращения в Москву она вдруг почувствовала, что не может больше вынести разлуки со своей Вильгельминой, которая должна приехать только в конце сентября. Действуя в безрассудном порыве, она собралась и поехала в Днепропетровск. Приехав туда 31 августа, она послала с вокзала телеграмму, в которой извещала о своем неожиданном приезде:

«С повинной! Привет из Днепропетровска — от людоеда и варвара, которому не найти названия даже в словаре Даля». ²¹

Реакция Веденеевой на внезапный визит своей дикарки неизвестна, так же как нет никаких сведений об их отношениях в течение всего сентября. Однако в конце этого месяца у Парнок вырвался крик боли и страдания в стихотворении «Нет мне пути обратно!» (№ 253). Чувствуя себя отчаявшейся и загнанной в ловушку, лирическая героиня говорит о своем романе как о шахматной доске, происходящее на которой вышло из-под ее контроля. ²² Ограниченная в своих движениях и порывах подругой, которая, как она чувствует, отдается ей только наполовину, потерявшая возможность наступать или отступать, она предвидит полное отсутствие шансов на победу, почти несомненное поражение от подразумеваемого безымянного противника. Это единственное стихотворение из веденеевских циклов, автобиографическая канва которого неизвестна. Под этим загадочным противником Парнок могла подразумевать соперника в любви, ²³ возможно, встреченного Веденеевой в Днепропетровске. Но точно так же речь могла идти о смерти, угрожающей поэту, или о враждебном духе негодования и обиды на возлюбленную за то, что она никогда не отдается полностью. Противником был и весь комплекс проблем — люди, окружающие Веденееву, обстоятельства ее жизни: все это предъявляло свои претензии на время и эмоции подруги, наполовину отнимая ее у поэта. Стихотворение завершается тем, что крик боли превращается в мольбу:

О, моя радость скупая,
Ты и меня раздвой,—
Чтоб мне вполмеры мерить,

Чтобы вполверы верить,
Чтобы вполголоса выть,
Чтобы собою не быть!

(№ 253)

К октябрю, однако, таинственный соперник, кто бы он (или она) ни был, судя по всему, отступил. Парнок и Веденеева находились в фазе «прилива», которая настолько напоминала весеннюю пору, когда они стали любовниками, что Парнок вновь избрала газелы, чтобы воспеть ее. На этот раз слово «газелы» играло роль монорифмы, обусловленной грамматической формой (падежи варьируются от строки к строке). Стихотворение наводит на мысль о том, что слово «газелы» вошло в интимный язык подруг и приобрело сугубо личный, эротический смысл, который нельзя выразить только одним этим словом, но который созвучен ему:

Прямо в губы я тебе шепчу — газелы,
Я дыханьем перелить в тебя хочу — газелы,
Ах, созвучны одержимости моей — газелы.
Ты, смотри же, разлюбить не смей — газелы.
Расцветает средь зимы весна — газелой,
Пробудят и мертвого от сна — газелы,
Бродит, колобродит старый хмель — газелы,—
И пою тебя, моя газель,— газелой!

(№ 254)

Несмотря на эту эйфорию, 2 ноября Парнок пишет одно из своих самых резких и горьких стихотворений — его она, по понятным причинам, не включила в экземпляр цикла «Ненужное добро», подаренный Веденеевой. Собственно говоря, это стихотворение не относится к Веденеевой *per se** [Лично (лат.)], а представляет собой ничто иное, как выражение «убийственного настроения», причиной которого отчасти мог послужить очередной «отлив» в их отношениях. (Однако другие стихотворения, написанные в ноябре, свидетельствуют скорее об их благополучии.)

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)

Взаимоотношения поэта с Жизнью, отраженные в ее стихах, восходят еще к 1905 году, к раннему периоду творчества. Теперь, спустя двадцать семь лет, эта борьба с Жизнью слишком тяжела для нее. В молодости она находила эту игру с Жизнью привлекательной, так как понимала ее правила и обладала необходимым задором. Теперь, в сорок семь лет, уже «старая», она пресытилась этой забавой и не хотела ее продолжать. Но она знала: нелегко выйти из игры. Для этого ей предстояло мобилизовать всю свою волю, чтобы переупрямить Жизнь, как это было в прошлом, когда она успешно победила солончак в Судаке, возделывая землю под огород, необходимый ей для поддержания жизни. Читая сегодня стихотворение «Без оговорок, без условий», утверждаешься в мысли о том, что меньше чем за год до своей смерти Парнок пришла к выводу: она не смогла «принять свой жребий до конца» и потому хотела умереть. Неудивительно, что она не желала, чтобы Веденеева прочла это стихотворение.

Для нее в том же ноябре Парнок написала совершенно иное стихотворение, пронизанное торжеством любви и восторженным прославлением кашинского «рая». Поэт начинает его со слов, которые перекликаются с начальной фразой из знаменитого моцартовско-го дуэта Дон-Жуана и Церлины (в русском переводе) — «Ручку, Церлина, дай мне, в домик со мной пойдем»: ²⁴

Дай руку, и пойдем в наш грешный рай!.. ²⁵
Наперекор небесным промфинпланам,
Для нас среди зимы вернулся май
И зацвела зеленая поляна,

Где яблоня над нами вся в цвету
Душистые клонила опахала,
И где земля, как ты, благоухала,
И бабочки любились налету...

Мы на год старше, но не все ль равно,—
Старее на год старое вино,
Еще вкусней познаний зрелых яства..
Любовь моя! Седая Ева! Здравствуй!

(№ 255)

В середине ноября поэт более, чем когда-либо, охвачен любовью и проводит бессонные ночи из-за своей «Седой розы»:

Ночь. И снег валится.
Спит Москва... А я...
Ох, как мне не спится,
Любовь моя!

Ох, как ночью душно
Запевает кровь...
Слушай, слушай, слушай!
Моя любовь!

Серебро мороза
В лепестках твоих.
О, седая роза,
Тебе — мой стих!

Светишь из-под снега,
Роза декабря,
Неутешной негой
Меня даря...

(№ 257)

С наступлением эпохи этой великой любви творческая жизнь Парнок становится настолько интенсивной и сосредоточенной только на одном, что, кажется, прекратилось ее обыденное, повседневное существование, прервались связи с людьми, которые непосредственно не имели отношения к ее домашнему миру. Ощущение того, что у нее не было иной жизни, кроме ее поэзии и любви, еще усилилось, когда она смогла, благодаря Веденеевой и Цубербиллер, прекратить работу по переводам.

Она продолжала принимать посетителей и по-прежнему была в курсе литературных событий. Регулярно приходил Горнунг, который стал главным «внешним» слушателем ее стихов. 22 декабря она читает ему одно из новых стихотворений и обещает вписать в его альбом еще несколько других. Она, как и прежде, поддерживает отношения с сестрой и поверяет свои любовные переживания Раневской и Звягинцевой, которые были ее главными конфиденнтами в любви к Веденеевой.

В конце августа 1932 года в Советский Союз возвращается, на этот раз навсегда, Валентин Парках, поселившийся в Новом Афоне. Переписывалась ли с ним Парнок, неизвестно.

Базедова болезнь, которой страдала Парнок, все более отражалась на сердце. В начале зимы явно проявилось ухудшение, и классические симптомы плохой работы сердца повлияли на ее внешность. С последней фотографии, сделанной Горнунгом, на нас смотрит страдающая от отеков женщина с горькой полуулыбкой. Она выглядит больной и старой — ей свободно можно дать на десять лет больше истинного возраста, ее сорока семи лет.

В конце этого трудного, последнего прожитого ею целиком 1932 года она вновь увлечена волной восторженной ностальгии по своей юной Страсти и по возлюбленной подруге:

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)

Обстоятельства круто изменились в течение месяца С заоблачных высот этого стихотворения, написанного 26 декабря, Парнок падает в безысходную «звериную тоску» к концу января 1933 года С особой силой эта тоска выражена в первом из нескольких надрывающих сердце поэтических прощаний с возлюбленной, которую она называет Седой Музой и Музыкой музык. Эти возвышенные эпитеты подчеркнуты почти неизменной лексикой, описывающей болезненное состояние поэта:

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...

Однако самый опасный симптом проявляется в конце стихотворения. Она уже испытывает безразличие к жизни и неспособна к сильным чувствам, положительным ли, или отрицательным, а это характерно для последней стадии истощения и смертельной болезни:

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)

Тем не менее она берет себя в руки, и спустя несколько дней в ней возрождается интерес к жизни. Она снова вспоминает одно из самых интимных и восхитительных мгновений в Кашине. Память о счастливой взаимной любви побуждает ее написать еще одно прощальное стихотворение, на этот раз пылкое и страстное

Ты помнишь коридорчик узенький
В кустах смородинных?..
С тех пор мечте ты стала музыкой,
Чудесной родиной.

Ты жизнью и смертью стала мне —
Такая хрупкая —
И ты истаяла, усталая,
Моя голубка!..

Прости, что я, как гость непрошенный,
Тебя не радую,
Что я сама под страстной ношею
Под этой падаю.

О, эта грусть неутолимая!
Ей нету имени...
Прости, что я люблю, любимая,
Прости, прости меня!

(№ 260)

Это последнее стихотворение из тех, что были написаны Парнок за шесть месяцев. Большую часть этого времени она была прикована к постели. Веденеева навещала ее почти каждый день. Горнунг вспоминает, как однажды он пришел и застал Парнок

лежащей на софе; Нина Евгеньевна сидела на краю софы, склонившись над ней, чтобы уловить ее слова, так как разговаривали они очень тихо.²⁶

К маю Парнок стало лучше, и она могла принимать не только самых близких друзей. Однажды вечером пришла вдова Волошина, который умер в августе прошлого года, и читала его дневники перед собравшимися гостями.

В середине июня Парнок опять слегка повздорила с Веденеевой. Горечь, возникшую в результате этой ссоры, она выразила в четверостишии, которое она потом добавила к «Седой Розе», хотя оно написано в ином ключе, чем остальное стихотворение:

Ну что ж, умри, умри теперь,
Моя душа, мой бич, мой зверь,
С тобой была я на краю,
С тобой бродила я в раю.

Но к концу месяца отношения между ними наладились, и Парнок писала Раневской, что они опять в стадии «перемирия».²⁷

Позвонив воскресным вечером 25 июня Парнок, Горнунг почувствовал по ее голосу, что она себя плохо чувствует. Она попросила его прийти на следующий день, потому что скоро она уезжает на лето и не знает, увидятся ли они. Горнунг понял это так, что они вообще могут никогда не увидеться, и записал в свой дневник: «Печально! Неужели она не переживет этого лета?»²⁸

На следующий вечер он пришел и увидел, что комната женщин наполнена корзинами с цветами. Оказалось, что три дня назад в Московском университете отмечали тридцатилетие научной и педагогической деятельности Ольги Николаевны, и после церемонии студенты принесли все цветы ей домой. Сдержанно, не обнаруживая даже перед собой худших опасений, Горнунг только написал в своих заметках: «Софья Яковлевна слаба Говорит тихо. Температура 36. Собирается на дачу под Звенигород».²⁹

Это была инициатива Ольги Николаевны — взять Парнок с собой на лето в село Карийское, находящееся в 75 километрах от Москвы. Парнок, однако, и сама хотела ехать. Ольга Николаевна надеялась, что, если понадобится, медицинское обслуживание там будет достаточно хорошим, а все лекарства, необходимые Парнок, они возьмут с собой.³⁰

Поездка в Каринское не обошлась без неприятностей. Примерно в пяти километрах не доезжая до села нанятый ими автомобиль застрял в луже. Шофер грозился высадить их, чтобы они пешком добрались до места. К счастью, им встретилось конное подразделение, и десять солдат помогли вытащить машину из грязи.

Каринское в то время было селом из примерно сорока домов. Дача, которую сняли Парнок и Цубербиллер, располагалась недалеко от Москва-реки. Парнок вынуждена была отказаться от привычки к долгим летним прогулкам. В тот день, когда они приехали, она устала только от того, что прошла от автомобиля до дома. Когда она пришла в себя после поездки, то ходила в аптеку, к друзьям, в колхозный сад или через дворы и огороды к реке. Здесь она лежала в гамаке, который был натянут между ивой и березой на крутом берегу реки, и любовалась деревенским видом. Когда она не выходила, то часто сидела на террасе.

Сразу после приезда она написала в Москву Веденеевой, но либо это первое письмо не пришло по месту назначения, чего и опасалась Парнок — истинным наказанием для них была плохая работа почты все лето,— либо позднее было потеряно или уничтожено.³¹

На следующий день Парнок написала снова и на этот раз послала письмо с местным фармацевтом, который собирался в Москву и обещал отправить его там утром. Она извещает Веденееву о том, что они с Ольгой хотя и «с трудом, но все-таки благополучно добрались до Карийского». С самого их приезда не переставая льет проливной дождь; в то время, когда Парнок пишет письмо, разразилась гроза, и «от этого на сердце еще беспокойней». К счастью, спала она хорошо; «дни проходят в какой-то ошалелости». Она не думала о том, что будет у нее со здоровьем, и «подумать боялась». Она все еще не имела известий от Веденеевой, и без нее ей «очень пусто».

Веденеева собиралась поехать отдыхать в Крым на короткое время. Расстояние, отделяющее ее от Парнок, должно было таким образом сильно увеличиться, что заставляло поэта чувствовать себя, как она писала, «еще одиноче». Она обещала написать ей несколько писем: «я не хочу омрачать твой отдых моим молчанием».

Трудности переезда и три дня гнетущей дождливой погоды привели Парнок в полную апатию. «Скушно ли тебе без меня в Москве»,— спрашивает она у Веденеевой,— «или дни так забиты работой, что ты и не успеваешь замечать, что меня там нет? Я очень тебя люблю, Нина! Утешаю себя всякими разумными мыслями о том, что все хорошо и будет еще лучше. Жду тебя. Комната у нас отличная, терраса тоже, панорама вокруг — хоть куда».³²

Как и прошлым летом, отсутствие вестей от Веденеевой угнетает ее. 9-го и 11-го июля она посылает ей заказные письма в Кичкас, а, не получив ответа, 13-го отправляет телеграмму. Телеграмма идет целую неделю, и ответная телеграмма Веденеевой, отправленная 22 июля, вместе с открыткой, посланной на день раньше, получена Парнок только 27-го.

«Голубчик мой! Я тебе писала вчера утром и отправила заказным, но ввиду исключительной работы почты — в Кичкасе, ввиду того, что 2 заказных письма моих там и 1 телеграмма прилипли к чьим-то пытливым рукам,— у меня нет никакой веры в то, что и вчерашнее мое письмо не постигнет та же участь. Писать незнакомцам у меня нет никакой охоты (пусть развлекаются собственными средствами), а человек я упрямый и хочу, чтобы мои письма все-таки доходили до тех людей, кому я их адресую (хотя бы во вторую очередь!). Поэтому это письмо я хочу отправить с обратной распиской, если этот вид ручательства за доставку корреспонденции сохранился. А действительность этой гарантии мы таким образом проверим на опыте. Ведь ты у меня естествоиспытатель? Вот и я экспериментирую [так!] (правда, в совсем другой области)».³³

Парнок сообщала хорошие новости. В середине июля она была очень больна, но теперь «ожила». Она стала лучше спать и устойчиво стояла на ногах. Очевидно, она постоянно чувствовала головокружение, слабость, падала с ног, и у нее было такое ощущение, будто она «носила по комнате».

Видимо, в письме Веденеевой содержались какие-то скрытые намеки на то, что она скучает по подруге, что ей недостает ее любви. И в конце своего ответного письма Парнок делает то же: «Ррр! Львы как будто опять котируются на бирже. Целую тебя нежненько, и крепенько, и всячески. Твоя Львинова».³⁴

В последний день июля Парнок пишет последнее завершённое стихотворение, обращенное к Веденеевой, начав его с цитаты из письма возлюбленной:

«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)

В стихотворении отражено гораздо более печальное настроение, чем в письме, написанном за три дня до него. Либо ее состояние быстро ухудшилось, либо она тщательно скрывала от «дальнего друга» правду о своей «смертельной усталости». В стихотворении географическое расстояние, отделяющее адресатку от поэта, символизирует более глубокую, невыразимую, экзистенциальную отчужденность умирающей возлюбленной. Последнее стихотворение Парнок перекликается с литературными подтекстами. В нем звучит отдаленное эхо строк из ее собственного стихотворения, написанного в 1915 году, «Каролине Павловой» (№ 17) и посвященного своей «прабабке» по литературной судьбе, как она назвала ее позднее (№ 159): в нем она размышляет о том, что умершие, как бы их ни почитали, не могут видеть, слышать или помнить своих живых друзей и возлюбленных.

Своим размером и настроением «Будем счастливы» напоминает и хорошо известное стихотворение Федора Тютчева «Накануне годовщины 4-го августа 1864 г.»... Тютчев был любимым русским поэтом Парнок, единственным, кто действительно повлиял на ее раннее творческое формирование. Его стихи часто помогали ей передать важные мысли и чувства Веденеевой и другим близким. Тютчевское стихотворение посвящено годовщине смерти жены, и, избрав его субтекстом для своего последнего прощания с Веденеевой, она будто бы предвидела предстоящую годовщину, которую отметит ее возлюбленная. Ведь в том, что стихотворение начинается со слов Веденеевой и вырастает из них, обнаруживается стремление поэта, уходя навсегда, взять с собой на память несколько слов своего Данте. Таким образом, последнее стихотворение Парнок — это обоюдное прощание, ее собственное и ее второго я.

Наконец, стихотворение Парнок перекликается с прощальными стихами Сергея Есенина, обращенными к другу и возлюбленному и написанными в декабре 1925 года перед тем, как поэт повесился — «До свиданья, друг мой, до свиданья». Парнок была потрясена смертью Есенина, и эта аллюзия на его стихи заслуживает особого внимания — она вносит оттенок гомоэротической любви, самоубийства и говорит о надежде Парнок на встречу со своей адресаткой — «предназначенную встречу впереди», в другой жизни.

Прошло чуть более трех недель, и многослойная, но ужасная в своей простоте правда, отраженная в стихотворении Парнок, настигла Веденееву. Утром 20 августа она вернулась в Москву из Крыма и в тот же день поехала в Каринское. Еще 28 июля Парнок с радостью предвкушала приезд подруги — как она выйдет на станции из поезда и ее встретит извозчик. Она писала: «Ты выйди из вагона простоволосая, и по твоей белой голове тебя среди всех отличит возница. А ты, выйдя, спроси, нет ли кого из Карийского? Ладно?»

Знала ли Веденеева о том состоянии, в котором находилась подруга, догадывалась ли о нем — но она нашла Парнок в гораздо худшем положении, чем надеялась. На протяжении почти всего месяца Парнок не могла от слабости писать и диктовала все письма Ольге Николаевне. Вскоре после приезда Веденеевой она снова слегла и не могла встать с постели. Иногда у нее не было сил говорить.

В последний день, в пятницу 25 августа, она находилась в полном сознании. Лежа в кровати в деревянном доме, окруженная склянками с лекарствами, тарелками с остатками еды, «посреди того гнетущего сумбура, который приносит с собой тяжелая болезнь»,³⁵ она осознавала, что ее положение безнадежно.

Должно быть, воспоминание об агонии отца в Таганроге двадцать лет назад внезапно всплыло в ее воображении и не покидало ее. Как она ужасалась тогда его страданиям и в то же время не понимала, не сочувствовала ему и как безразлично относилась к нему! Но теперь она, казалось, поняла и его страдание, и свое безжалостное отношение к отцу. Как маленькая девочка, она больше всего хотела прощения и утешения со стороны давно умершего отца теперь, когда умирала сама.

Ольга Николаевна отметила в своих воспоминаниях, что ее давняя подруга, которую она спасала от эмоциональных потрясений и чьи «сны и тайны» всегда разделяла, вдруг «начала тосковать, и только все время говорила: «Папочка, папочка, что же это такое?! Ведь я умираю. Папочка, папочка.»».³⁶

К ночи ей стало хуже. Началось с желудка — она не могла переварить грибы, съеденные накануне. Удушье и рвота ухудшили работу сердца. Она металась в смертельной тоске, то будто бы теряя сознание, то приходя в себя. Иногда казалось, что она пристально всматривается в кого-то в углу справа от кровати и отмахивается от него. Цубербиллер и Веденеева все это время не отходили от нее. В какой-то момент ранним утром, очевидно, в поле зрения умирающей попала Веденеева, неподвижно сидящая рядом с кроватью, ее испуганные и скорбные глаза и милая голова, отливающая серебром. Поэт находит в себе силы прошептать:

На голову седую
Не глаз
Это я целую
Последний раз.³⁷

В половине двенадцатого утра 26 августа она умерла от разрыва сердца, не приходя в сознание.

Как только Ольга Николаевна поняла, что конец близок, она известила Эрарскую, которая была в Москве.

Через месяц Эرارская написала в письме к Герцыгс «Я ее застала в гробу [...] Я пришла в пять часов [...] Лицо ее было изумительно, она улыбалась радостно и сразу помолодела, потом через несколько часов скорбная складка залегла между бровями».³⁸

Примечания

¹ Полякова. Вступительная статья, с. 38.

² Горнунг, 1974.

³ Сочетание Данте и Вергилия у Парнок в какой-то степени аналогично упоминанию Ореста и Пилада в 10-м стихотворении из цикла «Подруга» Цветаевой.

⁴ Полякова. Вступительная статья, с. 121.

⁵ В строке несколько неточно цитируется стих из поэмы А.С.Пушкина «Граф Нулин».

⁶ Как представляется, топоним «Виоголоса» — неологизм, придуманный Парнок, и, возможно, слово из интимного языка ее и Веденеевой. Все попытки найти источник этого новообразования в литературе, искусстве, музыке не приводят ни к чему, что могло бы пролить свет на его этимологию и на то, что имела в виду Парнок, создавая его (если смысловая задача вообще существовала). Как можно предположить, слово состоит из двух частей: иноязычный префикс «вио», известный в заимствованных словах, таких как «виолончель», и русский корень «голос».

⁷ В стихотворении есть аллюзии на стихотворение Мандельштама и через него — на отношения Парнок и Цветаевой. См.: Burgin. *After the Ball*, p. 441—444.

⁸ См.: Полякова. Еще одно забытое имя.— Литературное обозрение, № 10, 1989.

⁹ Газелы, жанр древней персидской поэзии, отчетливо ассоциируются с темой мужской гомосексуальной любви, как у себя на родине, так и в литературе Западной Европы, куда попали в начале XIX века благодаря Гете. Парнок и прежде писала газелы (сборник «Стихотворения»), в стихах, как я считаю, посвященных Цветаевой (см.: Burgin. *Signs of Response*), и в «Песне ашуга» из «Алмаст», где выражала свою любовь к Эرارской. Насколько я знаю, Парнок — единственный русский поэт, писавший газелы для выражения женской гомоэротической любви.

¹⁰ Записка Парнок к Веденеевой от 2 мая 1932 г.

¹¹ Полякова. Вступительная статья, с. 38.

¹² В контексте тройной языковой игры, присущей этому стихотворению, «философия» означает еще и «любовь Софии».

¹³ Четверостишие обыгрывает известную эпиграмму, написанную братом Пушкина — о том, как поэт «огончарован» своей невестой Натальей Гончаровой (см. примечание СВ.Поляковой: София Парнок. Собрание стихотворений, с. 515 примеч. к № 250).

¹⁴ Письмо Парнок к Веденеевой от 12 августа 1932 г.

- ¹⁵ Как и в случае с «Виоголосой», происхождение и вероятное значение этого ласкового прозвища, Вильгельмина, данного Парнок своей возлюбленной, не поддаются разгадке. Имя Вильгельмина — по происхождению немецкое, женская форма от «Вильгельм», и королевское имя в Нидерландах.
- ¹⁶ Письмо Парнок к Веденеевой от 22 августа 1932 г.
- ¹⁷ Письмо Парнок к Веденеевой от 12 августа 1932 г.
- ¹⁸ Письмо Парнок к Веденеевой от 22 августа 1932 г.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Телеграмма Парнок к Веденеевой от 31 августа 1932 г.
- ²² Парнок восхищалась «шахматными» стихотворениями Нины Подгоричани в «Восьмой горизонта», и любопытно было бы отметить, что образы этого стихотворения Парнок каким-то образом связаны с ними.
- ²³ Предположение основано на неподтвержденных слухах, о которых рассказывал один из моих информаторов — что Веденеева имела еще одного поклонника, скорее всего мужчину, которого Парнок могла воспринимать как потенциального соперника.
- ²⁴ Либретто оперы в русском переводе: Н. Кончаловская. В.А.Моцарт. Дон Жуан. М., 1983, с. 84.
- ²⁵ «Грешный (т.е. земной — Д.Б.) рай» — город Кашин. Скорее всего, говоря о зиме в последующих строках, Парнок имеет в виду зиму своей жизни.
- ²⁶ Горнунг. Записи.
- ²⁷ Письмо Парнок к Раневской от 29 июня 1933 г.
- ²⁸ Горнунг. Записи (от 25 июня 1933 г.), с. 31.
- ²⁹ Горнунг. Записи (от 26 июня 1933 г.), с. 31—32.
- ³⁰ Горнунг. Записи, с. 33 — «Рассказ Ольги Николаевны».
- ³¹ Скорее всего, Веденеева уничтожила часть писем Парнок. После смерти Парнок она прекратила отношения с другими женщинами из окружения поэта и никогда не возобновляла общения с ними.
- ³² Письмо Парнок к Веденеевой от 7 июля 1933 г.
- ³³ Письмо Парнок к Веденеевой от 28 июля 1933 г.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Полякова. Вступительная статья, с. 41.

³⁶ «Рассказ Ольги Николаевны» о последних днях Парнок в Записях Горнунга.

³⁷ Цитируется: Полякова. Вступительная статья, с. 41.

³⁸ Письмо Эрарской к Герцык от 25 сентября 1933 гонения с другими женщинами из окружения поэта и никогда не возобновляла общения с ними.

Эпилог

Ольге Николаевне пришлось обратиться за помощью к посторонним, но особенно помог ей знакомый аптекарь из Карийского. Не дожидаясь просьбы Ольги Николаевны, он взял на себя устройство самых трудных дел. Получил официальные бумаги, необходимые для перевозки усопшей в Москву, нашел плотника, который изготовил гроб — длинный ящик, покрашенный только снаружи морилкой.

28 августа в 7 часов утра процессия двинулась в Москву. Лошадь, старая и слабая, шла очень медленно. Сопровождающие пошли по шоссе несколько впереди. Ольга Николаевна время от времени впрыскивала покойнице формалин, «и потому Соня совсем не разложилась», — как вспоминала потом Эрарская.¹

В Москву приехали в час ночи, 29 августа. Самая трудная часть пути оказалась по улицам Москвы к дому. Ольга Николаевна опасалась, что их задержит милиционер, спросит, кого и зачем везут: в Москве были какие-то эпидемии. У нее была справка о сердечной болезни Парнок, но для Москвы она могла оказаться непригодной. Доехали в конце концов без особых помех, только на всех перекрестках милиционеры давали свистки и приказывали свернуть в переулки, так как не везде разрешался проезд гужевого транспорта. После приезда на Никитский бульвар, в дом № 12а, где жили Парнок и Цубербиллер, утром 29 августа отслужили панихиду.

Горнунг узнал о смерти Парнок от своего знакомого, который зашел к нему по другому делу и сообщил как бы между прочим, что он узнал в Союзе советских писателей о кончине С.Я. Парнок. Оказалось, что Цубербиллер прислала из Карийского телеграмму на имя Натальи Ильиничны Игнатовой. Горнунг позвонил Эрарской и узнал, что похороны состоятся 29 августа на Немецком кладбище в Лефортове, где были могилы родных Ольги Николаевны.

В 11 часов утра, купив по дороге цветы, Горнунг поехал на Никитский бульвар. Войдя в переднюю, он увидел, что Веденеева с каким-то незнакомым ему человеком прибывает на крышку гроба живые цветы. Он прошел в комнату и подошел к гробу: «Я долго смотрел на нее. Она немного изменилась. Лицо было очень бледное и, как всегда, в веснушках. И только около губ была синева.

Ко мне подошла Ольга Николаевна, я крепко пожал ее руку».²

Потом Горнунг вместе со знакомой Ольги Николаевны, И. С. Юргенсон, пошел в редакцию «Известий» и в клуб писателей («дом Герцена»), чтобы дать объявления о смерти поэта. Вернувшись на Никитский бульвар, где уже начали собираться люди, Горнунг предложил Ольге Николаевне сделать фотографии покойной, съездил к знакомым за фотоаппаратом и сфотографировал ее.

Присутствовали В.М. Волькенштейн, Л.Я. Гуревич, композитор В.В. Нечаев, Г.Г. Шпет, М.Л. Эйхенгольц, Е.Я. Тараховская, А.М. Эфрос. Ольга Николаевна вместе с мужчинами

вынесла гроб. Среди собравшихся на улице возле катафалка Горнунг заметил Бориса Пастернака. В комнате все еще оставалась плачущая Веденеева, с ней была Эрарская.

На кладбище к процессии присоединился М. Ф. Гнесин. От ворот до могилы гроб несли на руках Горнунг, Нейштадт, несколько женщин и Ольга Николаевна, которая ни за что не позволяла ее сменить. Когда опустили гроб в могилу и на крышку посыпались комья земли, с Веденеевой сделалось дурно, и Горнунгу пришлось держать ее под руку. Ольга Николаевна стояла рядом с могилой, подперев щеку рукой, и смотрела как бы в раздумьи.

Принесли белый деревянный крест с наспех сделанной надписью, установили его, уравнивали края могилы, и женщины покрыли ее цветами. На крест повесили венок из гвоздик. Потом долго еще стояли, пока не пришел монах служить панихиду.

После того как все ушли, Цубербиллер осталась у могилы с двумя самыми близкими подругами, которые помогали ей в организации похорон.

Через несколько дней Горнунг зашел навестить Ольгу Николаевну и с ее разрешения переписал для себя самые последние стихи Парнок.

3 сентября, в девятый день, Веденеева поехала со своей знакомой в лес за хвоей, брусничной зеленью и осенними листьями, чтобы украсить могилу. Отслужили панихиду.

5 сентября Эрарская писала Евгении Герцык:

«Теперь мы так часто собираемся около Ольги Николаевны — в этой громадной с голубой лампой комнате. На письменном столе стоят все Сонины какие только есть портреты и масса цветов. Сначала было жутко и до отчаяния тоскливо в их комнате без Сони. Теперь появилось сознание, что она жива, что она с нами, и новое чувство, что ей там стало легче».³

Все собиравшиеся там подруги Парнок, должно быть, чувствовали, что «вечность, обещанная любовью», действительно существует, и каждая из них была той, к которой поэт обращается в стихотворении, написанном в 1926 году и адресованном неизвестной возлюбленной:

И в тихий час, когда на землю
Нахлынет сумрак голубой,
Быть может, гостьей иноземной
Приду я побродить с тобой...

Примечания

¹ Письмо Эрарской к Герцык от 25 сентября 1933 г.

² Горнунг. Записи (от 29 августа 1933 г.), с. 35. Записи Горнунга — главный источник сведений о похоронах Парнок.

³ Письмо Эрарской к Герцык от 25 сентября 1933 г.