

Мария Боровикова

**ОТ «ДНЕВНИКОВОГО» СБОРНИКА К ЦИКЛУ СТИХОВ:  
М. ЦВЕТАЕВА И С. ПАРНОК**

В исследованиях, посвященных творчеству Цветаевой, среди описаний ее литературных и личных взаимоотношений с современниками, истории дружбы с Софией Яковлевной Парнок досталась особая роль. Не в последнюю очередь это связано с недоступностью до определенного момента архивных материалов, проливающих свет на отношения автора и адресата цикла стихов «Подруга». Даже и само имя адресата вплоть до 1979 года оставалось неизвестным широкой публике (при том, что цикл уже был опубликован: [Цветаева 1976]) и его обнародование имело отчасти сенсационный характер [Парнок 1979]. Повезло теме и с исследователем – архив поэта, в том числе, отражающий сложную психологическую атмосферу, в которой находилась Цветаева на момент создания цикла, еще находясь в частном хранении, стал известен С. В. Поляковой, которая, не ограничившись раскрытием дедикации (в 1979 году в предисловии к собранию стихотворений Софии Парнок), в 1983 году опубликовала ставшую классической работу, полностью посвященную данной теме<sup>1</sup>. В ней автор, как кажется, с максимальной дотошностью исследует биографические перипетии Цветаевой конца 1914 – начала 1916 годов и их преломление в творчестве поэтессы. При этом данная работа представляет наглядный пример того, как история архивных документов определяет научный метод – в силу того, что архив Цветаевой, могущий пролить свет на эту историю, в связи с отъездом из России был частично утрачен и «для посторонних глаз Цветаева и Парнок прошли по жизни друг друга точно в шапке невидимке» [Полякова: 205], объектом исследования становится не столько сам цикл, сколько реальные события и психологические состояния, стоящие за стихами. Ценность данной работы, без сомнения, этим не исчерпывается, но, к сожалению, задает прочную методологическую установку, не нару-

<sup>1</sup> См., в первую очередь: [Полякова]; темы «Цветаева и Парнок» так или иначе касаются авторы работ: [Саакянц 1997]; [Швейцер]; [Taubman]; [Романова 2001]; [Романова 2003]. Подробный историографический обзор работ на эту тему дан в статье: [Духанина].

шенную, как кажется, до сих пор: до последнего времени не потеряли актуальности споры о соответствии портрета героини, созданного Цветаевой реальному портрету адресата [Романова 2003]. К сожалению, споры о степени «документальности» данного цикла затмевают другие, не менее важные аспекты взаимоотношений этих двух не только женщин, но и литераторов. А они, как кажется, имеют самое непосредственное отношение к задачам, которые решает Цветаева циклом стихов, обращенных к Парнок.

Цикл был составлен Цветаевой в 1920 году и известен нам по машинописи «Юношеских стихов» (в предшествующей ей рукописи «Юношеских стихов», датированной 1919–1920 годами, стихи приведены без общего заголовка). Сами же тексты написаны в 1914 и 1915 годах, то есть непосредственно в период наиболее тесного общения между поэтами. Поскольку изначальные списки стихов считаются утраченными, мы не можем сейчас ответить на вопрос, к какому времени принадлежит формирование известного нам цикла. Однако очевидно, что корпус текстов, составивших цикл «Подруга» в «Юношеских стихах», сохраняет следы разных замыслов. Стихи (15 стихотворений; согласно другой редакции – 17) расположены в хронологическом порядке (за исключением одного текста, о котором скажем ниже), но скорость их возникновения сильно меняется, что не может не привлечь к себе внимания. Первые пять текстов написаны практически друг за другом: первое стихотворение датировано 16 октября 1914 года, следующее написано через неделю – 23 октября, а дальнейшие пишутся день за днем, соответственно, 24, 25 и 26 октября. Затем следует перерыв на месяц с лишним, и дальнейший стихотворный поток распределен более-менее равномерно – одно-два стихотворения в месяц. Причем заметим, что все изменения, которые Цветаева вносила в состав цикла, никогда не касались его начала. Кроме того, именно эти первые пять пьес последовательно развертывают перед читателем единый сюжет – сюжет о несчастливой любви и измене.

Первое стихотворение рисует нам начало отношений, определяет их тип («ироническая прелесть, что Вы – не он») и знакомит с героиней. Далее события развиваются стремительно: любовное свидание; опустошенность и разочарование лирической героини; охлаждение подруги; и, наконец, ее измена (уже в пятом стихотворении цикла). Поскольку стихи, описывающие все эти довольно разнообразие события, написаны день за днем, то исследователи, придерживающиеся мнения о «документальности» метода Цветаевой, принуждены были объяснять это либо неровностью отношений подруг с самого их начала, либо противоречивостью лирического чувства, которое Цветаева как бы «разлагает» на составляющие и разворачивает в сюжет. Однако нам кажется, что у этого сюжета, кроме реальной подоплеки, восстановить которую мы не можем, есть и иной, и быть может, более

надежный источник. Для того, чтобы его описать, необходимо обратиться к истории знакомства Цветаевой и Парнок и к тому контексту, биографическому и литературному, в котором это знакомство происходит.

Точных сведений о времени знакомства Цветаевой и Парнок нет, однако, убедительным кажется предположение о том, что первое стихотворение цикла, датированное 16 октября 1914 года, написано, если не в день знакомства, то вскоре после него. Цветаева вернулась в Москву только в самом конце лета, Парнок – несколько раньше, но в конце лета и в начале осени она полностью занята устройством дел своих близких, – брата и сестры – которых известие о войне застало вне России (Парнок пытается выяснить, где именно они находятся и оказать им посильную помощь). Однако когда бы именно их встреча ни произошла, отчасти она была предопределена, поскольку оба поэта входили в ближайшее окружение сестер Аделаиды и Евгении Герцык, поддерживая, как кажется, особо тесные отношения с поэтом и прозаиком Аделаидой Казимировной, чей салон в Москве посещали они обе – Цветаева с 1911 года, Парнок, вероятно, с 1913 (ее знакомство с сестрами Герцык, по-видимому, связано с началом ее сотрудничества в петербургском журнале «Северные записки»).

О важности для Цветаевой фигуры Аделаиды Казимировны Герцык в эти годы говорят, например, цветаевские воспоминания 1930-х годов. Так, в очерке «Живое о живом» (1932) она напишет: «<...> <Волошин> живописал мне ее: глухая, некрасивая, немолодая, неотразимая. <...> Пришла и увидела – только неотразимую. Подружились страстно» [Цветаева 1994: IV, 180]. Герцык в предвоенное время была увлечена фигурой немецкой писательницы-романтика Беттины Брентано фон Арним, и это увлечение нашло горячую поддержку у Цветаевой<sup>2</sup>. Более того, Записная книжка Цветаевой фиксирует примечательный разговор с Герцык летом 1914 года о сходстве между немецкой писательницей и молодой поэтессой: «<...> мы с А<делаидой> К<азимировной> пошли ко мне. Она говорила о Беттине, <...> о ее сходстве со мной и сказала две строчки стихотворения:

– К<а>к светлое в мире виденье,  
Мне снятся: Беттина, Марина» [Цветаева 2001: I, 80].

К лету 1914 года относится и работа Герцык над переводом писем Беттины Брентано к ее подруге Каролине фон Гюндероде. Этот перевод с преди-

<sup>2</sup> См. об увлечении Цветаевой творчеством Беттины фон Арним, в том числе, в связи с интересом к ней А. К. Герцык: [Азадовский]. В то же время известно, что это увлечение Цветаевой имеет более давнюю историю — сохранился экземпляр «Переписки Гете с ребенком» с пометой Цветаевой 1909 г., а также переписка с Гюндероде с пометами и владельческой записью 1911 г. [Саакянц 1982]. Также о важности фигуры Беттины фон Арним для окружения Цветаевой см: [Обатнин].

словием и примечаниями Аделаиды Герцык был опубликован в февральской книжке «Северных записок» за 1915 год [Герцык].

Журнал «Северные записки», вероятно, попадавший в поле зрения Цветаевой и до знакомства с Парнок, с момента этого знакомства, очевидно, приобретает особую роль. Парнок с 1913 года ведет в этом журнале отдел литературной критики, он же является основным (хоть и не единственным) органом, публикующим ее стихи. Именно в этот журнал «приводит» Парнок Цветаеву – это первое периодическое издание, в которое Цветаева отдает свои стихи (первые два стихотворения появились в январском номере того же 1915 года). Тройной интерес – к автору, к переводчику и к самому печатному органу – заставляет предположить особое внимание Цветаевой к публикации перевода Герцык, а публикация эта, действительно такого заслуживает. В наши задачи сейчас не входит подробный разбор этих писем с точки зрения близости их цветаевским взглядам того времени (хотя материал дает полное основание для такого разбора), но эта близость, уже однажды замеченная Герцык и зафиксированная в рифме «Беттина – Марина», скорее всего, помнилась переводчиком и в момент работы. Так, например, близость одного рассуждения Беттины раннему стихотворению Цветаевой не может не броситься в глаза: «<...> мысли садятся на меня, как мотыльки на цветок – разве их можно поймать? <...>

А если и схватишь их, то своими писательскими пальцами стираешь с них пыль, мнешь их крылышки» [Герцык: 127].

Ср. у Цветаевой:

Когда хотим мы в мотыльках-скитальцах  
 Видать не грезу, а земную быль –  
 Где их наряд? От них на наших пальцах  
 Одна зарей раскрашенная пыль!<sup>3</sup>

Обилие общих метафор и даже лексических совпадений перевода с цветаевскими стихотворениями весьма красноречиво (а ранние стихи Цветаевой, если верить их автору, Аделаида Герцык знала хорошо). Написанное через три месяца (в мае 1915 года) стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой, еще раз фиксирует эту проекцию образа Беттины Брентано на цветаевский и доказывает то, что она быстро распространилась за пределы диалога между Герцык и Цветаевой:

<sup>3</sup> Сами эти образы представляют собой общее место в литературе при описании хрупкости красоты, однако нам важно здесь подчеркнуть не само совпадение их у Брентано и Цветаевой, а то, что их параллельность не могла не быть замеченной Герцык (учитывая актуальность для нее проекции Цветаеву на Беттину), и она усиливает ее, используя для своего перевода лексику цветаевского стихотворения.

Года прошли, властолюбивых вспышек  
Своею тенью злой не затемня  
В душе твоей, – как мало ей меня,  
Беттина Арним и Марина Мнишек! [Парнок 1999-а: 270]

Соблазн поиска дальнейших параллелей между собственной биографией и биографией близкой по духу героини был, по-видимому, слишком велик. Так, в письмах к Гюндероде, два женских персонажа по своим внутренним качествам и влиянию на автора выделяются из всех – это подруга, к которой обращены письма, и родная бабушка Беттины: «вы самые благородные из всех» [Герцык: 119]. Герцык делает примечание к этому месту письма: «Бабушка Беттины была известная писательница (1731–1807), жившая в Оффенбахе, где Беттина подолгу гостила у нее» [Герцык: 119]. В сентябре 1914 года (то есть сразу после возвращения из Коктебеля, где Цветаева обсуждала с Герцык ее работу) Цветаева пишет стихотворение «Бабушке», заканчивающееся строками:

День был невинен, и ветер был свеж.  
Темные звезды погасли.  
– Бабушка! Этот жестокий мятеж  
В сердце моем – не от Вас ли?.. [Цветаева 1994: I, 215]

Собственно, утрируя, можно сказать, что для завершения облика не хватало только подруги – и она не замедлила появиться – следующее по времени стихотворение адресовано уже Софии Парнок (оно написано через месяц с небольшим после стихотворения «Бабушке»), но известные нам издания не содержат текстов, написанных в промежутке).

Вернемся к публикации писем Беттины фон Арним в «Северных записках». Письма (и предисловие к ним) представляют нам историю восторженной дружбы-любви Беттины к ее воспитательнице в монастыре, *poэтессе* Каролине фон Гюндероде; любви, закончившейся изменой (по крайней мере, в трактовке Герцык) и уходом подруги. Та часть писем, которая приведена в публикации Герцык, не затрагивает этой трагической поры отношений с Гюндероде, а написана в самый светлый их период. Однако публикация предваряется предисловием переводчика, которое непосредственно начинается сценой расставания подруг. «В яркое солнечное утро 1805 года Беттина Brentano бежала по улицам Франкфурта, охваченная горестным волнением. Гнев и обида боролись в ее душе с острой, мучительной болью. <...> Ей вспоминалось ярко, как она лежала на полу, головой прижимаясь к ногам этой неверной, жестокой подруги, моля ее об ответе» [Герцык: 110].

Итак, первое, что узнает читатель об «Истории одной дружбы» (именно такое название носит публикация), это то, что дружба распалась. Строя

свой текст таким образом, Аделаида Герцык актуализирует, как бы выносит на уровень сюжета, идею, содержащуюся в одном из писем Брентано: «<...> расставание заложено уже в самой встрече, в первом привете <...>» [Там же: 125].

Как нам кажется, предложенная Аделаидой Герцык интерпретация отношений Беттины Брентано и Каролины фон Гюндероде<sup>4</sup> (с явной проекцией Беттины на Марину Цветаеву) оказалась для самой Цветаевой творчески продуктивной и отношения с Парнок (по счастливой случайности, завязавшиеся именно в этот период) максимально подходили для реализации этой схемы в собственном творчестве – и поэтический отклик на знакомство следует мгновенно, и сразу задумывается как цикл с единым сюжетом (сюжетом «расставания») и установкой на имитацию «дневничковости» (что было совершенно справедливо замечено С. В. Поляковой и названо «фотографическим» методом). В подтверждение наших наблюдений можно привести ряд отсылок в стихотворениях цикла к письмам Беттины Брентано в переводе Аделаиды Герцык. Прочитируем два наиболее показательных примера.

У Брентано: «Я люблю тебя! Кликни меня в глухую ночь под окном, и я вырвусь из моего серебро-лунного сна и брошусь за тобой» [Герцык: 121].

У Цветаевой:

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

Чьи б ни целовала губы  
 Я в любовный час,  
 Черной полночью кому бы  
 Страшно ни клялась, –  
 <...>

Видишь крестик кипарисный?  
 Он тебе знаком –  
 Все проснется – только свистни  
 Под моим окном<sup>5</sup> [Цветаева 1994: I, 225].

<sup>4</sup> Об этом см. также у К. М. Азадовского: «А. Герцык толковала письма Беттины к Гюндероде как гимн женской дружбе <...> Беттина в изображении Герцык отчасти походила на “амазонку”; отмечены были и такие мотивы как разлука (утрата возлюбленной), женщина-подруга и т.п.» [Азадовский: 63].

<sup>5</sup> Размер этого стихотворения отсылает к балладе Шиллера «Рыцарь Тогенбург» в переводе Жуковского. Это включает стихотворение в контекст немецкого романтизма, безусловно актуальный в связи с романтизмом Беттины Брентано.

И в другом месте: «Живи со мной! Я каждый день нуждаюсь в тебе!» [Герцык: 127]. У Цветаевой:

Вам одеваться было лень  
И было лень вставать из кресел.  
– А каждый Ваш грядущий день  
Моим весельем был бы весел [Цветаева 1994: I, 218].

Сюжет, о котором мы говорим, достаточно быстро исчерпал себя (собственно, в первых пяти текстах, написанных один за другим) и последующие стихотворения варьируют его темы и мотивы, но идея цикла с единым лиро-эпическим сюжетом отступает на второй план.

Однако вынесенное Аделаидой Герцык в начало «Истории одной дружбы» расставание подруг не только наглядно иллюстрирует концепцию любви Беттины Brentano. Такое построение текста задает еще одну, скрытую, но очень важную сюжетную линию: конец одних отношений становится началом другой дружбы, построенной на совершенно иной основе. Беттина, охваченная горем, идет по улицам города и вдруг замечает «высокий желтый дом». «Она вспомнила высокую, строгую старую даму, которую ей показали недавно в театре; про нее говорили, что она умнее всех в городе <...> и Беттине так понравились ее независимая осанка, повелительные движения и павлиньи перья, колыхавшиеся на ее голове. Она решительно постучалась в дверь. На вопрос: «Дома ли Frau Rat Гете?» – ей указали маленькую светлую комнату <...>» [Герцык: 111]. Таким образом, разбитая любовь становится тем поводом, благодаря которому она знакомится с Иоганном фон Гете, переписка с которым будет положена в основу знаменитой «Переписки Гете с ребенком» (необычайно ценимой Цветаевой на протяжении всего ее творчества, в том числе, как опыт «беззаветного словословия»); вновь актуализируется творчество и сам образ Беттины Brentano для Цветаевой в 1920-х годах в связи с отношением Рильке к Беттине).

Намек на это продолжение сюжета, возможный перевод его в новое качество, содержится в начальном стихотворении цикла, и вводится с помощью отсылки к «Фаусту»:

Я Вас люблю. – Как грозовая туча  
Над Вами – грех –  
За то, что Вы язвительны и жгучи  
И лучше всех  
<...>  
За то, что Вам, мой демон крутолобый,  
Скажу прости,  
За то, что Вас – хоть разорвись над гробом! –

Уж не спасти! [Цветаева 1994: I, 216]

Описанная ситуация борьбы за спасение души над гробом отсылает, по-видимому, одновременно к двум текстам – к уже упомянутому «Фаусту» и к лермонтовскому «Демону», причем в последнем случае, героиня одновременно получает признаки и Тамары (за душу которой происходит борьба) и Демона («мой демон крутолобий»), что обыгрывает саму ситуацию любовного послания женщины к женщине (ср. последние строки этого стихотворения: «За эту ироническую прелесть, / Что Вы – не он» и один из основных мотивов всего цикла: «Кто был охотник? – Кто добыча? / Все дьявольски наоборот!»).

Лермонтовский подтекст играет в цикле композиционную роль. Так, в 9-ом стихотворении (цикл состоит из 17-ти текстов, то есть ровно посередине) мы вновь встречаем отсылку к «Демону»:

Но тоска во мне – слишком вечная,  
 Чтоб была ты мне – первой встречною  
 Сердце сразу сказало: «Милая!»  
 <...>  
 О, люби меня, о, люби меня! [Там же: I, 222]

«Люби меня!..» – так завершается монолог Демона. Именно к этой строке Цветаева обратится в другом стихотворении цикла, на этот раз несколько иронически ее обыгрывая:

Разлюбите меня все, разлюбите!  
 Стерегите не меня поутру!

Этим стихотворением она замыкает цикл – и это единственный случай нарушения хронологии в нем, что делает позицию стихотворения тем более значимой.

(В скобках отметим, что время написания первого стихотворения цикла – 16 октября 1914 года – приходится на октябрь, который прошел под знаком лермонтовского юбилея. Дата эта широко отмечалась в периодической печати, в том числе, журнал «Северные записки» поместил в двойном № 10–11 три материала на эту тему – статьи С. Чацкиной [Чацкина], А. Рубина [Рубин] и Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум], которые, по-видимому, были внимательно прочитаны Цветаевой. Но эта тема требует отдельного разговора.)

Исследователями замечалась особая роль зимнего антуража в цикле. С.В. Полякова, сверяясь с метеорологическими сводками зимы 1914–1915 годов, установила, что их наличие в тексте – не отражение реалий, а поэтическая условность (зима в том году была в действительности поздняя и бесснежная). «<...> холод, зима, снег, – пишет исследовательница, – все

это метафоры нелюбви, охлаждения, измены, а не фенологические приметы этого вечера» [Полякова: 238]. Однако набор этих, как считает вслед за Поляковой ряд исследователей, общепозитических метафор любовного охлаждения подготавливает появление образа Снежной Королевы и Кая<sup>6</sup> и к пятому стихотворению сгущается, рисуя нам более чем узнаваемую картину:

Сегодня, часу в восьмом,  
Стремглав по Большой  
Лубянке,  
Как пуля, как *снежный ком*,  
Куда-то промчались *санки*.

Уже прозвеневший смех...  
Я так и застыла взглядом:  
Волос рыжеватый *мех*  
И кто-то высокий – рядом!  
Вы были уже с другой,  
С ней *путь* открывали  
*санный*,  
С желанной и дорогой, –  
Сильнее, чем я – желанной.

– Oh, je n'en puis, j'étuoffe! –  
Вы крикнули, во весь голос  
*Размашисто запахнув*  
*На ней меховую полость*.

Мир – весел и вечер лих!  
Из муфты летят покупки...  
Так мчались вы в *снежный*  
*вихрь*,  
Взор к взору и *шубка к шубке*.

И был жесточайший бунт,  
И снег осыпался бело.  
Я около двух секунд –  
Не более вслед глядела.  
И гладила длинный ворс  
На *шубке* своей – без гнева.  
Ваш маленький Кай замерз,  
О *Снежная* Королева  
[Цветаева 1994: I, 219].

И чтобы у читателя не осталось никаких сомнений относительно цитатной природы образов, организующих это стихотворение, через три текста появляется «незнакомка с челом Бетховена», выполняя роль своего рода «визитной карточки» А. А. Блока. Характерно, что Цветаева цитирует здесь не только сквозные мотивы «Снежной маски» и «Стихов о Прекрасной Даме» (ср., например: «Он думал о шубке с мехом» из стихотворения «Его встречали повсюду...» – 1902), но и стихотворение из цикла «Страшный мир» примечательное, как отмечает С. В. Полякова, своей фактологической неточностью<sup>7</sup> – «На островах» (1909):

Я чту обряд: легко заправить

<sup>6</sup> Сюжет этот прослежен в статье Е. Романовой: [Романова 2003].

<sup>7</sup> Исследовательница, отмечая фиктивность этой сцены, пишет: «Описанное движение, типичное, когда седоки только размещаются, и лошадь еще не тронула, странно представить себе во время бега саней <...>» [Полякова: 238]. Полякова отмечает странность совпадения этого эпизода со стихотворением Блока, но в выводах не идет дальше его констатации.

Медвежью полость на лету,  
И, тонкий стан обняв, лукавить,  
И мчаться в снег и темноту... [Блок 1997: III]

Ср. у Цветаевой:

Размашисто запахнув  
На ней меховую полость  
<...>  
Так мчались Вы в снежный вихрь,  
Взор к взору и шубка к шубке [Цветаева 1994: I, 219].

Тем временем, в связи с рассмотренным нами сюжетом, особого внимания заслуживает тот факт, что нарастание блоковских мотивов происходит именно в пятом стихотворении, описывающем сцену неверности. Использование чужого языка для описания этой сцены как бы намечает возможность продолжения того сюжета, который увидела Аделаида Герцык в истории Беттины Brentano, сюжета, в котором конец одной любви становится началом нового жизненного и, что главное – творческого этапа. И выбор Блока для описания этого пограничного момента здесь далеко не случаен: Блок единственный современник Цветаевой, которого она на протяжении всего своего творчества сопоставляла с Гете. Так, в письме 1928 года она писала: «<о Пастернаке> никогда не знаешь, кто в нем больше: поэт или человек? *Оба больше!* Редчайший случай с людьми творчества, хотя, по-моему, – *законный*. Таков был и Гете – и Пушкин – и, из наших дней, Блок» [Цветаева 1994: VII, 313]. Ср. запись, сделанную в 1921 году, после известия о смерти Блока: «Не потому сейчас нет Данте, Ариоста, Гете, что дар словесный меньше – нет: есть мастера слова – большие. Не те были мастера *дела*, те *жили* свою жизнь, а эти жизнью сделали писание стихов. Оттого *так* – над всеми – Блок. Больше, чем поэт: человек» [Там же: IV, 593].

Расставание с реальным адресатом цикла «Подруга» произойдет только полтора года спустя после написания этого стихотворения. Позже, в письме к М. Кузмину, Цветаева так опишет этот эпизод своей биографии: «В феврале 1916 года мы расстались. <...> Когда я пропустив два <...> дня, к ней пришла – первый пропуск за годы – у нее на постели сидела другая: очень большая, толстая, черная» [Цветаева 1994: VI, 210]. Последним всплеском их отношений была совместная (и организованная, вероятно, благодаря Парнок) поездка в Петербург в начале 1916 года, которая оказалась очень сильным творческим импульсом для Цветаевой<sup>8</sup>. Вернувшись из Петербурга, она, спустя несколько месяцев, приступает к написанию

<sup>8</sup> См. об этом, напр.: [Шевеленко: 106–132].

апологетического именного цикла, обращенного к Александру Блоку. «Конечно, А. Блок – большой поэт, но к чему эта истерическая психопатия?» – так недоуменно отреагирует один из критиков на появление цикла в печати<sup>9</sup>. И. Д. Шевеленко отмечала, что в этом цикле, и последующим за ним цикле «Ахматовой» Цветаева, осваивая новую для нее «петербургскую поэтику», впервые обращается с чужим словом как со строительным материалом (выявление цитатного слоя в этих текстах – работа, в основном, уже проделанная исследователями). Однако в свете всего вышесказанного, нам хочется отметить, что элементы такой поэтики уже присутствуют в цикле «Подруга».

Творчество С. Я. Парнок вошло в исследовательский обиход постепенно – вначале появились статьи, рассматривающие ее поэтическое наследие и лишь в последнее время – работы, посвященные ее критической деятельности. Е. Парнок [Романова 2002], считает необходимым провести разграничительную черту между ее поэзией и критикой, находя истоки этого разделения двух сфер деятельности поэтессы в общих культурных предпосылках эпохи: «Странным образом “двоящийся” облик поэта и критика может быть отчасти объяснен общей стилистикой Серебряного века, тяготеющей к своеобразной игре и смене масок» [Там же].

Мы не беремся сейчас судить, насколько продуктивен такой подход (Парнок в 1910-е годы пробует себя в разных жанрах – кроме критики и поэзии это еще, например, детские сказки в стихах и оперное либретто), но отметим, что биографические предпосылки для разграничения этих двух сфер деятельности были. Начав писать довольно рано, Парнок, видимо, не связывала поначалу с поэзией своих профессиональных амбиций. Она поступает учиться – вначале в консерваторию (в Женеве, потом в Петербурге), затем на юридический факультет Женевского университета. Вернувшись в Россию, Парнок осуществляет последнюю попытку получить высшее образование – вновь на юридическом факультете, на этот раз на Высших женских курсах. Однако слабое здоровье и, по-видимому, несильная заинтересованность в выбранной специальности, так и не позволили ей закончить хотя бы одно учебное заведение. При этом ее финансовое положение практически все время является затруднительным, что заставляет искать источники заработка. Редкие публикации стихов в журналах не могли стать таковыми, хотя Парнок и предпринимает усилия в этом направлении (так, например, она просит П. Б. Струве – через Л. Я. Гуревич – повысить ей гонорар за публикуемые в «Русской мысли» стихи – с двадцати пяти до тридцати копеек за строчку). В ситуации постоянного безденежья предложенная Л. Я. Гуревич работа в газете «Русская молва» (с 1913 года Гуревич становится заведующим литературным отделом)

<sup>9</sup> Кубиков А. Печать и революция. 1922. № 1. С. 293; цит. по: [Шевеленко: 116].

должна была обрадовать Парнок, хотя некоторые сомнения в связи с новой деятельностью ее одолевали: «Принципиально для меня эта работа возможна, но не знаю, будет ли она возможна фактически; – две заметки по 100 строк в месяц устраивают, но я должна *точно* знать, какую сферу мне в газете определяют»<sup>10</sup>. Однако, отослав в редакцию свою первую рецензию, она пишет: «Гонорар приму с радостью: в кармане еще более пусто, чем в голове»<sup>11</sup>. Вскоре после этого Гуревич знакомит Парнок с издательницей С. Чацкиной, которая очень высоко оценила вначале поэтический талант Парнок, а потом и ее возможности как рецензента. В 1911 году она начинает печататься в издаваемом С. Чацкиной и Л. Сакером журнале «Всеобщий ежемесячник», а в 1913 году те же издатели предлагают ей штатную должность в журнале «Северные записки» (по сути продолжившем «Всеобщий ежемесячник»). Парнок остается связанной с журналом и его издателями тесными творческими и личными связями вплоть до прекращения его деятельности в 1917 году.

Исследователи отмечали крайнюю резкость стиля критических отзывов Парнок (особенно ранних) [Романова 2002], что в глазах читателей не могло не усугубляться отсутствием у молодого критика авторитета и зачастую оппозиционностью ее высказываний по отношению к современному журнальному дискурсу<sup>12</sup>.

Ее статья о «Петербурге» А. Белого, художественный принцип которого оказался ей совершенно чужд, вызвала граничащую с грубостью отповедь С. Боброва: «<...> претензии и придурковатый тон мольеровского доктора лучше бы бросить до поры, до времени, пока не научишься тому, что нужно для того, чтобы судить писателей»<sup>13</sup> [Бобров].

Но даже на общем фоне критических статей Парнок выделяется ее рецензия на сборник стихов М. Моравской, которая, по определению исследователя, «оказывается в глазах Парнок примером анти-поэта» [Романова 2002]. Резкость оценки особенно бросается в глаза, если учесть, что именно сборник Моравской «На пристани» получил в критике наибольший и – в большинстве своем – положительный резонанс<sup>14</sup>. Особенно вы-

<sup>10</sup> Письмо к Гуревич от 4.01.1913; цит. по: [Бургин: 121].

<sup>11</sup> Цит. по: [Романова 2002].

<sup>12</sup> Заметим, что оппозиционность не мешала высказываниям Парнок быть во многом вторичными по отношению к ведущим критикам и теоретикам современной литературы.

<sup>13</sup> Труды и дни. 1916. № 8.

<sup>14</sup> Мария Людвиговна Моравская (1889–1947) в начале своей деятельности поддерживает отношения с петербургскими символистами, в 1910 г. входит в круг ж. «Аполлон», в 1911 г. начинает посещать «Башню» Вяч. Иванова, а осенью того же 1911 г. становится участницей «Цеха поэтов». Гиппиус оценивает ее как «чрезвычайно талантливую особу» (цит. по: [Тименчик 1999: 125]), весьма высокую оценку ее стихам дают Ива-

соко оценил ее стихи Иванов-Разумник, который еще в рукописи представил их В. Брюсову с наилучшими рекомендациями [Тименчик 1999: 125]. Он же опубликовал в 1913 году в журнале «Заветы» две подборки ее стихов и статью «Поэзия М. Моравской» [Иванов-Разумник 1913–6]<sup>15</sup>, в которой, в том числе, писал: «Она нашла свой ритм, свой размер, свою форму, тесно связанную с внутренним строением своей поэзии, со своими переживаниями. <...> в поэзии Моравской я все время чувствую его <таланта. – М. Б.> присутствие» [Иванов-Разумник 1913–6: 171, 174]. Критик обращает внимание и на эволюцию творчества Моравской: от «не плохо написанных, но слишком несамостоятельных произведений верной ученицы наших «модернистов»» до «подающего надежды поэта» [Там же: 170, 171].

Парнок начинает свою рецензию, вышедшую через полгода после статьи Иванова-Разумника, также с попытки обозначить некоторую эволюцию творчества Моравской. «Творчество М. Моравской знакомо нам по различным периодическим изданиям: в ежемесячнике стихов и критики «Гипербореи», в «Заветах» и др. журналах появлялись стихи, подписанные этим, новым в литературе именем. Стихи эти запомнились нам <...> Женщина <...> капризно постукивает во врата русской поэзии, – так выглядело появление М. Моравской на страницах толстых и тонких журналов. Но ныне вышедший в свет сборник стихов «На пристани» изменил наше представление о М. Моравской <...>» [Полянин: 184–185]. Однако это «представление» критика о творчестве поэтессы меняется не в лучшую, а худшую сторону, тем самым довольно агрессивно противостоя уже имеющейся критической традиции: «Думается, со спокойной совестью можно утверждать, что эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Там же: 185].

Кроме афористической и крайне ядовитой концовки, приведенной выше (стиль, как мы уже отметили, характерный для ранней критической деятельности Парнок), в этой рецензии обращает на себя внимание еще одна деталь. Может показаться, что разделяя все творчество Моравской на поэзию «запомнившуюся» и поэзию «неинтересную», Парнок кладет в основу этого разделения хронологический принцип. Однако читатель, знакомый с журнальными публикациями Моравской должен был быть немало удивлен таким подходом: дело в том, что ряд предшествующих публикаций, кото-

нов-Разумник и Брюсов. К 1911 г. относится начало ее дружбы с М. Волошиным, продлившейся вплоть до ее отъезда из России. См. о ней: [Тименчик 1999]; [Попов].

<sup>15</sup> См. также его высокую оценку творчества поэтессы (не названной в статье по имени) в № 5 «Заветов»: «в них боль и скорбь, и все-таки в них больше “приятя мира”, чем в стихотворениях многих из шести “акмеистов”» [Иванов-Разумник 1913–а].

рые называет здесь Парнок (в том числе, публикация в «Заветах»), представлял стихотворения из будущего сборника «На пристани». Таким образом, разделяя «плохие» и «хорошие» стихи, рецензент говорит, по сути, об одних и тех же текстах.

Дальнейший текст рецензии не разъясняет этот анахронизм, который можно было бы списать на забывчивость критика, но только усиливает. Так, в следующем абзаце Парнок выделяет лишь три стихотворения сборника, которые, по ее определению, «милы» [Там же] – и этот краткий список не включает ни одного стихотворения, опубликованного ранее. Тем самым тексты, которые только что были оценены как «запомнившиеся образцы новых возможностей «стилизации» в женском творчестве» [Там же: 184-185], теперь отвергаются как не удовлетворяющие художественным претензиям критика. Мало того, принимаясь за более детальную и язвительную критику стихов сборника, Парнок приводит цитаты и из предыдущих журнальных публикаций Моравской. «Каждый предмет, каждое явление, как бы милы они ни были, затягивает мысль узлом ассоциаций: коробки с чаем, почтовые марки, географические карты, обои комнаты, плакаты пароходных компаний, бананы, продаваемые зимой на улице, мороз, ветер, дождь, жара – овладевают М. Моравской и, никакой властью не ограниченные, хозяйничают в ее воображении» [Там же: 185]. «Почтовые марки», «географические карты», «плакаты пароходных компаний», «бананы, продаваемые зимой на улице» – отсылают нас к стихам, опубликованным в № 10 журнала «Заветы» за 1913 год<sup>16</sup>. При этом отметим, что, Парнок и в «хвалебной», и в «критической» частях заметки цитирует несколько одних и тех же стихотворений (так, в первом абзаце так же возникают «марочный магазин» и «плакаты пароходных компаний») – тем самым, с одной стороны, окончательно запутывая читателя, а с другой, исключая возможность простой ошибки критика. Таким образом, становится очевидным, что неудовлетворенность Парнок сборником связана не с изменениями творческой манеры поэтессы.

Резкость выбранной Парнок критической позиции заключается еще и в том, что оценивает она этот сборник с максимально радикальной точки зрения: разделения печатной продукции на «литературу» и «не-литературу». При этом журнальные стихи Моравской и ее сборник оказываются на противоположных полюсах друг от друга<sup>17</sup>. Сборник «На пристани» по-

<sup>16</sup> Той самой публикации, которая сопровождалась статьей Иванова-Разумника.

<sup>17</sup> Заметим при этом, как меняется принцип цитирования в этой статье, подчиняясь общему замыслу автора: от более-менее развернутых цитат, данных в кавычках — в начале статьи, там, где Парнок видит в стихах Моравской «стилизации»; к отдельным, выхваченным из контекста стихотворения лексемам, данным через запятую и без кавычек – там, где автору нужно подтвердить мысль о «не-литературности» сборника

мешен Парнок за грань литературы: «<...> эта книга стихов в такой же степени любопытна для психолога и социолога, в какой степени она не интересна для любителя поэзии» [Полянин: 185]. Ранние публикации также не оцениваются как шедевры лирики – они всего лишь «запомнились» рецензенту, но, в отличие от стихов в сборнике, «запомнились <...> как образцы новых возможностей «стилизации» в женском творчестве» [Там же: 184-185] – то есть как пример не только «литературы», но и «металитературы».

Такая оценка сборника мотивируется тем, что в нем «усыплено сознательное человеческое “я”», и базируется на представлении, видимо близком поэтической манере самой Парнок, о том, что в основе творческого процесса лежит, не в последнюю очередь, мысль и воля<sup>18</sup>. Сходные идеи были высказаны Парнок в статье, посвященной роману А. Белого «Петербург»<sup>19</sup>, где воле художника отведена в произведении структурирующая роль: «Роман Андрея Белого есть дезорганизованная, единой волей не водоушленная толпа мыслей и чувств» [Парнок 1999: 36].

Как нам кажется, именно в способе организации и отбора текстов и кроется та причина, по которой сборник «На пристани» был столь низко оценен рецензентом. Организация с установкой на «дневниковость», которая достигалась именно в масштабах сборника, а не публикации разрозненных текстов и даже цикла – была оценена как отсутствие организации: «<...> впечатление необычайной, болезненной суety охватывает читателя при прочтении этой странной книги» [Полянин: 185].

Кажущаяся непоследовательность оценок Парнок творчества Моравской тесно связана с наследием символистской эпохи, характеризующейся, в том числе, исканиями оптимальной формы передачи художественного мира автора как органического целого. Символизм как направление, видящее в творчестве возможность пути “a realibus ad realiora”, с самого начала в определении единицы поэзии пытался уйти от замкнутости отдельного текста, увидеть в стихотворении лишь отрывок. Еще в 1903 году, в предисловии к сборнику стихов “Urbi et orbi”, Брюсов писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. <...> Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения» [Брюсов].

---

Моравской. Тем самым цитаты из одних и тех же стихотворений получают возможность подтверждать противоположные мысли автора.

<sup>18</sup> См. об этом, напр., у Е. Романовой: [Романова 2002].

<sup>19</sup> Впервые опубликована: Полянин А. «Петербург» [Андрей Белый. — «Петербург». Роман. Сборники «Сирин». Выпуски I-й, II-й, III-й] // Северные записки. 1914. № 6.

Новый импульс осмыслению этой проблемы придал выпуск в 1911–1912 годах издательством «Мусажет» «Собрания стихотворений» Блока, первый том которого был значительно расширен автором по сравнению с предыдущими публикациями и предварен авторским предисловием, пояснявшим функцию этих дополнений: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется странным включение в эту и последующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга* <...>» [Блок 1997: I, 179]. На это издание откликнулся рецензией В. Брюсов, который, в том числе, не обошел вниманием и факт включения в сборник новых стихов: «Сборник “Стихов о Прекрасной Даме” в новом издании значительно увеличен; в него включено около 200 стихотворений, которых в первом издании не было. С точки зрения чисто художественной это, может быть ошибка, так как многие впервые напечатанные стихотворения довольно слабы по технике, испорчены неудачными стихами, шаблонными образами. Но зато книга приобрела новый, психологический интерес, стала откровенной исповедью юного мечтателя-мистика, знакомит теперь с душой ее автора более полно»<sup>20</sup>. Требования фабульности таким образом сменяются ожиданием «документальности», нехудожественного психологизма. Характерно, что в рецензии на «Вечерний альбом» Брюсов не видит достоинств в полноте и подробности цветаевского сборника, критикует Цветаеву именно за переход от «литературы» к «документу» (см. об этом в Главе I нашей диссертации) – в 1911 году не всякий авторский голос еще мыслится Брюсовым как имеющий *право* на лирический психологизм (показательно, что Брюсов видит в неудачных с его точки зрения стихах «Вечернего альбома» страницы «довольно пресного» дневника). К 1914 году ситуация меняется, что видно в оценке Брюсовым сборника Моравской. Говоря о «дневниковости» как об основном качестве ее сборника, Брюсов дает ему весьма высокую оценку: «Сборник стихотворений г-жи Моравской – как бы интимный дневник, в котором отдельные поэмы и отдельные строки часто не имеют художественного значения, но необходимы как части целого. <...> мы должны признать, что в стихах г-жи Моравской есть поэзия подлинная»<sup>21</sup>.

Возвращаясь к рецензии Парнок на сборник стихов Моравской, можно еще раз констатировать отражение в ней описанной проблематики. Столь разная оценка одних и тех же стихотворений в составе цикла и в составе сборника, на наш взгляд, связана именно с композиционным аспектом. Повышение «дневниковости» за счет отсутствия (кажущегося) отбора текстов

<sup>20</sup> [Брюсов 1990: 360]; впервые: Русская мысль. 1912. № 1.

<sup>21</sup> Брюсов В. Год русской поэзии // Русская мысль. 1914. № 5–7. Цит. по: [Брюсов: 445].

– то, что Брюсов, вслед за Блоком, оценивал так высоко и рассматривал как новую литературную форму, по мнению Парнок, находится за гранью литературы, представляя интерес лишь как психологический документ.

Рассматриваемая рецензия Парнок была написана всего за несколько месяцев до знакомства ее автора с Цветаевой, poetика ранних сборников которой как раз демонстрирует нам «дневниковость» как основной структурообразующий принцип (что зафиксировано и на уровне авторских деклараций: «Мои стихи – дневник»), напишет она в предисловии<sup>22</sup> к сборнику «Из двух книг»). Исследователи отмечали, что этому принципу подчинены самые разные уровни текста<sup>23</sup> – тематический, лексический, грамматический; но нас в первую очередь интересует то, что в плане композиции «дневниковость» создается Цветаевой именно отказом от отбора текстов. То, что это было сознательной, глубоко продуманной установкой, убедительно прослеживает И. Д. Шевеленко [Шевеленко].

Говоря о необычности дебюта Цветаевой, исследовательница отмечает, что издание сборника за свой счет, сближающее цветаевскую позицию с позицией поэта-дилетанта несмотря на совершенно другие амбиции, была Цветаевой сознательно предпочтена возможности предложить сборник для издания в «Мусагет» или «Скорпион» (на то, что такая возможность существовала, указывает Анастасия Цветаева в своих мемуарах [Цветаева А.: 384]). Мотивы такого предпочтения Шевеленко анализирует следующим образом: «<...> любое из издательств <...> потребовало бы от нее совсем *инюго* сборника, – не того, что она задумала. «Контроль» со стороны издательства прежде всего сказался бы в обязательном сокращении объема книги, т.е. в *отборе* стихов – и полном разрушении того замысла, который сформировался у Цветаевой» [Шевеленко: 24]. «Юный автор явно не желал *отбирать* стихи, заместив принцип избирательности принципом по возможности полного представления своих поэтических опытов <...>» [Там же: 17]. Кроме того, поспешное издание второго сборника – тавтологичного по своей сути по отношению к первому – исследовательница связывает именно с тем, что при издании первого все-таки возникли некоторые количественные ограничения и минимальный отбор произвести пришлось. Издание нового сборника восстанавливало «некоторые выпавшие из прежней публикации «дневника» звенья, а заодно и включало вновь появившиеся» [Там же: 25].

Необходимость дневниковой полноты – пускай в ущерб художественности – принцип, который использовала Цветаева в своих сборниках и который через год будет декларироваться Блоком в его «Предисловии» к «Собранию стихотворений» как наиболее адекватно отражающий его

<sup>22</sup> Датировано 16-м января 1913 г.

<sup>23</sup> См., напр.: [Ревзина: 305–363].

собственную поэтику, вскоре после этого будет подхвачен и начинающими стихотворцами. Но для Цветаевой к 1913 году этот принцип уже утрачивает свою актуальность. Характерен в этом смысле ее сборник «Из двух книг», демонстрирующий противоречие между литературной декларацией, которой он предваряется, воспроизводящей еще старые поэтические установки<sup>24</sup>, и композицией сборника, которая впервые в цветаевском творчестве основана на отборе текстов (что заявлено уже в самом заглавии – «из двух книг»). Критика Парнок того принципа, по которому созданы два первых сборника Цветаевой, и который теперь воспринимается как утративший свою актуальность, не могла не привлечь к себе внимания Цветаевой<sup>25</sup>.

Журнальная деятельность Парнок в целом была актуальным контекстом общения двух поэтесс. Тот факт, что Цветаева, до того не выступавшая (по-видимому, принципиально) в периодической печати, начинает довольно активно публиковаться в «Северных записках», предполагает наличие серьезных аргументов для нее в пользу журнальных публикаций стихов (тем более, что и проблема возможности заработка публикациями в то время не должна была сильно заботить Цветаеву<sup>26</sup>). В 1931 году она аргументирует это тем, что «очень понравились издатели»<sup>27</sup>, но это аргумент в пользу того, почему был выбран именно журнал «Северные записки», а не в пользу периодических публикаций как таковых. На наш взгляд, отчасти на этот вопрос может ответить рассмотренная нами рецензия Парнок, ко-

<sup>24</sup> «И мне хочется крикнуть все еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновенье, каждый жест, каждый вздох!» [Цветаева 1994: V, 230].

<sup>25</sup> Интерес к этой рецензии Парнок у Цветаевой мог быть усугублен тем, что творчество М. Моравской воспринималось критиками в «ахматовском» контексте. Как отмечает Р. Д. Тименчик, позднее, в 1918 г., имя Моравской возглавит список поэтесс — подражательниц Ахматовой (см.: [Тименчик 1999: 125]). Пока же критики совсем не так однозначны в своей оценке. Так, Брюсов в указанной рецензии пишет лишь о «некоторых точках соприкосновения, в которых с поэзией г-жи Ахматовой сближается поэзия г-жи Моравской» (*Брюсов В. Я. Год русской поэзии*: [Брюсов 1990: 444] – рецензия на сборник «Четки» предваряет рецензию на сборник Моравской). А Иванов-Разумник, особенное внимание которого к творчеству Моравской мы отмечали выше, выдвигает поэзию Моравской «именно в противовес Ахматовой <...> рекомендовав Брюсову рукопись будущего сборника “На пристани” с оговоркой: Есть зависимость (от Блока, Кузмина, – но не от Анны Ахматовой, которая менее “я”, менее талантлива)» [Тименчик 1999: 125]. Этот отзыв Иванова-Разумника, не вошедший в его статью о творчестве поэтессы, вполне мог быть известен Парнок, учитывая ее близкие отношения с Л. Я. Гуревич, сотрудничающей вместе с Брюсовым в «Русской мысли».

<sup>26</sup> В эссе «Нездешний вечер» (1936) Цветаева будет утверждать, что отказалась от гонопара.

<sup>27</sup> *Цветаева М. И. Моя судьба – как поэта*: [Цветаева 1997: 436]. Заметим, что с издателями журнала «Северные записки» Цветаева познакомилась, по всей вероятности позже. «Понравиться» они могли в отзывах Парнок.

торая, несмотря на свой уничижительный тон, давала и некоторую положительную программу, противопоставляя аморфной «дневниковой» композиции большого сборника поэтику короткой публикации, по своим функциям приближенной к поэтике цикла<sup>28</sup>. По мнению Парнок, именно цикл (даже если он представляет собой набор текстов из журнальной публикации) с четкими границами и структурой повышает уровень «знаковости» текста, семантическую нагруженность каждого отдельного элемента, что способно из «психологического документа» сделать «стилизацию».

В 1914 году Цветаева, как нам представляется, не без воздействия взглядов Парнок, начинает осваивать новый для нее способ организации поэтических текстов – впервые в ее творчестве появляется цикл с явным лиро-эпическим сюжетом<sup>29</sup>. Начало этому положил цикл «Подруга», посвященный С. Я. Парнок. Вскоре после него в творчестве Цветаевой цикл на какое-то время занимает главенствующую позицию: в 1916 году возникают циклы «Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку», «Ахматовой», «Даниил». Нам представляется вероятным, что именно опыт журнальных публикаций, с иными, чем в сборнике, объемами и способами организации текстов, послужил Цветаевой для освоения новых композиционных принципов.

## Л и т е р а т у р а

- Азадовский К. 1994. «М. Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним», Marina Tsvetaeva, *One Hundred Years*, Berkeley, 1994. P. 61–76.
- Блок А.А. 1997. *Полн. собр. соч. и писем*, в 20 т. М., 1997–...
- Бобров С. 1916. *Труды и дни*, 1916, № 8.
- Брюсов В. Я. 1990. *Среди стихов. 1894–1924*, М. 1990.
- Бургин: Бургин Д. Л. София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.
- Герцык: История одной дружбы: (Беттина Brentano и Каролина ф. Гюндероде) / Публ. и пред. А. Герцык // Северные записки. 1915. № 2. С. 110–128.

<sup>28</sup> Заметим, что последняя перед выходом сборника журнальная публикация Моравской носила то же название, что и будущий сборник — «На пристани». Судя по цитатам, Парнок во многом опиралась на нее.

<sup>29</sup> До этого она экспериментировала с диптихами — «Асе», «Сергею Эфрон-Дурново», «Але».

Герцык 2002: Сестры Герцык, *Письма*. М.; СПб., 2002.

- Духанина М. Г. 2001. «Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении», Марина Цветаева, *Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*, сб. Докладов, М., 2001, 183-193.
- Иванов-Разумник, Р.В. 1913а. «От редакции», *Заветы*, 1913, № 5, 154.
- Иванов-Разумник, Р. В. 1913б. «Поэзия М. Моравской», *Заветы*, 1913, № 10, 170-175.
- Обатнин Г. В. «Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним», *Россия и запад*, Сборник статей в честь 70-летия К.М. Азадовского, М. 2011.
- Парнок С. Я. 1814. «Петербург (А. Белый)», *Северные записки*, 1914, № 6.
- Парнок С. Я. 1979. *Собр. Стихотворений*, Предисл. С. В. Поляковой, Ann Arbor 1979.
- Парнок С. Я. 1999. *Сверстники: критические статьи*, М. 1999.
- Парнок С. Я. 1999а. «Стихотворения» "Sub rosa": Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак, М., 1999.
- Полянин А. [Парнок С. Я.] [Рец. на:] М. Моравская. На пристани, СПб., 1914, *Северные записки*, 1914, № 4, 184-185.
- Полякова С. В. 1997. «Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок», Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе, СПб. 1997, 188-269.
- Ревзина О. Г. 1995. «Марина Цветаева», *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идеостилей*, М. 1995, 305-363.
- Романова Е. 2001. «Марина Цветаева и София Парнок. Последняя встреча», *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений*, Сб. Докладов, М. 2001, 167-183.
- Романова Е. 2002. *Литературная критика С. Я. Парнок в контексте ее творчества*, Дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. М. 2002.
- Романова, Е. 2003. «А там, вдали, следы оленьи на голубеющем снегу...» (Образ Снежной королевы цветаевского цикла «Подруга» и мотив «полуночного рая» в лирике Софии Парнок)», *Русская литература*, № 4, 2003, 162-181.
- Рубин А. 1914. «Поэт вечного воспоминания», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 201-219.
- Саакянц А. А. 1982. «Из книг Марины Цветаевой», *Альманах библиофила*, Вып. 13. М. 1982, 84-114.
- Саакянц А. А. 1997. *Марина Цветаева: Жизнь и творчество*, М. 1997.
- Тименчик Р. Д. 1999. «Моравская Мария», *Русские писатели: Биобиблиографический словарь*, Т. 4. М. 1999, 125.
- Цветаева А. 1983. *Воспоминания*, М. 1983.
- Цветаева, 1976. *Неизданное* (Стихи. Проза. Театр), Париж 1976.

- Цветаева, М. И. 1994. *Собр. соч.*: В 7 т., М. 1994-1995.
- Цветаева, М. И. 1997. *Сводные тетради*, М. 1997.
- Цветаева, М. И. 2001. *Неизданное: Записные книжки*: В 2 т., М. 2001.
- Чацкина С. Я. 1914. «Памяти М. Ю. Лермонтова», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 198-200.
- Швейцер В. 1992. *Быт и бытие Марины Цветаевой*, М. 1992.
- Шевеленко И. Д. 2002. *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, М. 2002.
- Эйхенбаум Б. М. 1914. «К вопросу о 'западном влиянии' в творчестве Лермонтова», *Северные записки*, 1914, № 10-11, 220-225.
- Taubman J. 1989. *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*, Columbus OH, 1989.