

В. Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва

**Триптих «Пенфесилея» и образ девы-воительницы
в творчестве С. Я. Парнок***

Образ девы-воина в поэзии С. Парнок связывается с ее отношениями и творческим диалогом с М. И. Цветаевой, для которой воительница была своего рода alter ego. Проследивается эволюция образа, отмечается, что с воительницей ассоциируется обычно не лирическая героиня С. Парнок, а ее адресат. Когда же она сама предстает воительницей, как в «Пенфесилее», то происходит это лишь отчасти (в другой своей ипостаси лирическая героиня оказывается новой Сафо), причем она тяготеет своей ролью – вплоть до того, что фактически слагает оружие в бою. В поздней лирике С. Парнок лирическая героиня неизменно противопоставляет себя воителям и воительницам, чей дух ей глубоко чужд и враждебен.

Ключевые слова: Парнок, Цветаева, Сафо, «Пенфесилея», дева-воительница, Ахилл, Алкей, амазонка.

Образ девы-воительницы в творчестве Софии Яковлевны Парнок привлекает внимание прежде всего в контексте отношений поэта с М. И. Цветаевой [Полякова, 1983; Бургин, 1999; Духанина, 2001; Романова, 2005, с. 94–147], для которой этот образ был своего рода alter ego [Зусева-Озкан, 2017]. Традиционно связанные с воительницей мотивы и сюжеты появляются в стихах Парнок в основном в эпоху их тесного общения (1914–1916) или как его отголоски. Причем если в годы их романа речь идет о близких схождениях, вряд ли случайных, то по мере движения времени эти отсылки приобретают скорее полемический характер. Переломный момент фиксирует триптих «Пенфесилея», являющийся также и наиболее детальным обращением Парнок к образу девы-воина.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

Зусева-Озкан Вероника Борисовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (ул. Поварская, 25а, Москва, 121069, Россия; v.zuseva.ozkan@gmail.com)

Укажем сначала на точки, так сказать, восходящей линии. В обращенном к Цветаевой стихотворении «Сонет» (май 1915 г.) встречаем ее характеристику, схожую с самохарактеристиками и акцентирующую «мужские» и «воинственные» черты ее физического и душевного облика:

Следила ты за играми мальчишек,
Улыбчивую куклу отклоня.
Из колыбели прямо на коня
Неистовства тебя стремил излишек
(Парнок, 1998, с. 176).

Ср. с уже написанными к тому времени стихотворениями Цветаевой «Молитва» (1909), «Дикая воля» (ок. 1909–1910 гг.), «Барабан» (1911) и другими, где возникают те же мотивы.

В стихотворении «Журавли потянули к югу...» (август 1915 г.), созданном во время совместной с Цветаевой поездки в Святые Горы, лирическая героиня размышляет о сужденной ей возлюбленной:

...Где я встречу ее, подругу,
Роковую госпожу?

В шумном шелке ли, в звонких латах?
В кэбе, в блеске ль колесниц?
(Там же, с. 194)

Тут надо вспомнить цветаевские строки из стихотворения 1914 г. «Але»: «Пленительной амазонкой, / Стремительной госпожой» (Цветаева, 1994, т. 1, с. 203); показателен сам факт соединения у Парнок образов «царицы бала» в шелках и воительницы. Отсылка к Цветаевой, по нашему мнению, подтверждается и такой параллелью: «Или спрятался локон ярый / Под монашеский клубок?» (ср. со строками «Молитвы»:

За всех страдать под звук органа
И амазонкой мчаться в бой;
<...>
Люблю и крест, и шелк, и каски...
(Там же, с. 32–33)).

Обращенное, по всей видимости, к Цветаевой стихотворение «Снова на профиль гляжу я твой крутолобый...» (1914) аккумулирует целый ряд мотивов, которые впоследствии станут типично «цветаевскими» и будут связаны у нее с образом девы-воина: любовь-вражда, двойничество, или, точнее, родственность, «братственность» любящих, «ратоборство равных»:

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 взаимной
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?
(Парнок, 1998, с. 196)

Интересно, что у Цветаевой эти мотивы вполне проявляются позднее, примерно с 1921 г., так что встает вопрос о еще одном их источнике. Сила, воля, воинственность, так высоко ставившиеся Цветаевой, у Парнок получают отрицательные коннотации, а положительный полюс связывается с отказом от борьбы. Второе четверостишие демонстрирует это особенно отчетливо: реальные черты облика Цветаевой (крутой лоб, мужские руки, прямые брови, особый «недвижный» взгляд – от гордо скрываемой близорукости¹) получают оттенок дикого упрямства, воинственной жестокости и неспособности к сочувствию. При этом лирическая героиня видит те же душевные черты и в себе (отсюда мотив двойничества), но оттого еще более враждебно к ним относится. Если для Цветаевой образ девы-воина во всей ее мощи – неизменно положительный, то Парнок ищет в нем слабость, нежность, способность к раскаянию и прощению – и только тогда принимает. Обратим также внимание на «античный» оттенок этого стихотворения: мы имеем дело с дольником на трехсложной основе, где первый – дактилохореический – стих создает гексаметрическое ожидание.

Сборник «Розы Пиерии» (1922) уже весь состоит из античных стилизаций, и сама лирическая героиня Парнок предстает новой Сафо. «Вечные розы» (Парнок, 1998, с. 215) являются здесь метафорой творчества, «цвета вдохновения» (Там же, с. 214), и вообще этот сборник в очень высокой степени автоматареклексивен – тема творчества здесь центральная. В первом стихотворении цикла «Сны Сафо» героиня ощущает:

Я ступаю тяжело, как будто стола
Мягкоструйная – не по мне, и лира,
Лира – щит мой верный – томит мне руку
Тяжестью новой...
(Там же, с. 218)

Укажем на уподобление лиры щиту – части воинского облачения, но защитной, а не наступательной; особенно многозначительно оно в сравнении с цветаевской метафорой «лира»/«меч»:

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши – Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею Лиры
(Цветаева, 1994, т. 1, с. 413).

Центральную часть «Роз Пиерии» составляет трехчастный цикл (по авторскому определению, триптих) «Пенфесилея» – как по расположению в книге, так и по значительности. Его особо выделял М. Волошин (С. Я. Парнок и М. А. Волошин, 1992, с. 419), на него была написана музыка композитором Валентиной Рамм (Рамм, 1929), да и, как пишет Т. С. Карпачева, «самой Парнок он, видимо, нравится больше других. Несмотря на то что “Возвращение” уже было напечатано

¹ Отмечено у ряда мемуаристов, в особенности см.: «Запоминался взгляд – не глаза. <...> ...Она глядела на тебя столь пронизывающе своими очень светлыми, прозрачными, льдистыми глазами, глядела незряче, пытаясь не глазом, а всем своим нутром, всеми своими сверхчувствами тебя опознать. Глядела и не видела. Но понять это с первого раза было трудно – ибо она ничем не выдавала своей близорукости... <...> Большие глаза ледяной серо-зелености, словно миллионы лет гляделись во льды и застыли...» (Белкина, 1992, с. 9–11).

но раньше в “Северных записках” (1916, № 9, с. 6. Заголовок “Сафические строфы”. – В. З.-О.), она за несколько месяцев до выхода книги публикует всю “Пенфесилею” в журнале “Жизнь” (1922, № 2, с. 42–43. – В. З.-О.)» [Карпачева, 2003, с. 71].

Стихотворения триптиха в большей или меньшей степени представляют собой подражания античной лирике. В наименьшей мере это касается первого – рифмованного (тогда как античные стихи рифмы не знали) – стихотворения, в основном написанного 4-иктным дольником со строками 4-стопного дактиля (1, 5, 9 и 12-я). 11- и 10-сложные строки напоминают алкеев и сафический 11-сложник и 10-сложник, хотя ими и не являются. Ближе к античным образцам подходит нерифмованное второе стихотворение, напоминающее своей описательностью, высокой степенью визуализации и ощущением «остановившегося» мгновения антологическую миниатюру (не отсюда ли, кстати, определение «триптих» – второе и третье стихотворения настолько отчетливо визуальны, что описанные сцены можно представить изображениями на греческой вазе). Каждое четверостишие строится микрометрически: две строки 5-иктного дольника, одна 4-стопного ямба и одна – 4-иктного дольника. При этом не вполне строго (основное нарушение – 12 слогов в первой строке) воспроизводится схема алкеевой строфы: два алкеевых 11-сложника (количество слогов соблюдается, а последовательность безударных и ударных слогов – далеко не всегда), 9-сложник и 10-сложник. Наконец, третье стихотворение цикла наиболее последовательно воспроизводит схему сафической строфы: три сафических 11-сложника и адоний (нерегулярное чередование 4-иктного дольника и 3-иктного и 4-иктного тактовика; адоний – 2-стопные дактили, во второй и третьей строках с пропущенным ударением). Примечательно, что написанное в основном с точки зрения противника героини (см. подробнее дальше) второе стихотворение имитирует алкееву строфу, написанное с точки зрения героини третье – сафическую строфу. Подражание античной лирике, с одной стороны, и значительные отступления от нее в метре и ритме – с другой, соответствуют подобной же динамике на семантическом уровне: в обоих случаях мы имеем дело с переосмыслением античности.

Казалось бы, цикл является переложением известного мифологического сюжета о поединке Ахилла с царицей амазонок Пенфесилеей: в наиболее широко известной версии, изложенной, например, в киклической поэме «Эфиопида» (конец VIII в. до н. э.), которая тесно примыкала к концу «Илиады», царица Пенфесилея прибывает на помощь троянцам, Ахилл убивает ее в бою и, сняв с нее шлем, влюбляется в умершую. Терсит издевается над любовью Ахилла и пронзает Пенфесилею копьем глаз. Ахилл убивает его за это и уезжает на остров Лесбос², чтобы очиститься от скверны пролитой крови. Так же изложен этот сюжет в «Мифологической библиотеке» Аполлодора: «Пентесилея, дочь Отреры и Ареса, нечаянно убила Ипполиту и была очищена от скверны убийства Приамом. В происшедшем сражении она убила многих, в том числе и Махаона, но позже погибла от руки Ахиллеса; он влюбился в амазонку после ее смерти и убил Терсита, обрушившегося на него с бранью» (Аполлодор, 1972, с. 86). Еще один источник этого сюжета – поэма Квинта Смирнского «После Гомера», первая часть которой всецело посвящена истории Ахилла и Пентесилеи.

Образованному человеку начала XX столетия – каким, несомненно, была Софья Парнок – история Ахилла и Пенфесилеи должна была быть известна еще и в версии немецкого романтика Генриха фон Клейста, в трагедии которого «Пентесилея», напротив, влюбленная амазонка, полагающая, что ничего не значит для Ахилла, убивает его и терзает его тело в состоянии вакхической одержимости

² Любопытное совпадение, возможно отмеченное и Парнок, – ведь Сафо была именно оттуда.

вместе со своими псами. На русский язык она была впервые переведена Ф. Сологубом и А. Н. Чеботаревской в 1914 г.; в том же году этот перевод появился в журнале «Русская мысль». Не будем забывать и о тесных отношениях с германофилкой Цветаевой, которая пьесу эту, несомненно, знала (от М. Слонима известно, что «она всегда перемежала разговоры... цитатами из своих любимцев – Гофмана, Гёльдерлина, Шамиссо, поэтов эпохи “бури и натиска”». Очень любила Гейне и Клейста» (Воспоминания..., 1992, с. 319); в ее творчестве позднее обнаруживаются следы знакомства с пьесой [Ronen, 2012, p. 197]).

Однако Парнок заметно переиначивает даже классический миф, не говоря уже о клейстовском варианте, который отчетливо отвергается. Наиболее заметно отступление от мифа в третьем стихотворении – «Возвращение», где появляется какая-то другая, новая Пенфесилея, правнучка первой, однако на самом деле оно совершается с самого начала и теснейшим образом связано с субъектной структурой текста. Сразу назовем принципиальные – чисто сюжетные – отличия: Парнок отбрасывает не только предысторию и контекст (Троянская война лишь вскользь упомянута в первой строфе первого стихотворения), но и важнейший эпизод – парадоксальную влюбленность Ахилла в умирающую (или даже мертвую), его же рукой и раненную. Сюжет стягивается до собственно поединка (стихотворение второе), сопровождающегося рефлексией лирической героини (первое и третье). Причем лицо этой героини не вполне отчетливо – оно двоится.

Так, уже в первом стихотворении цикла – «Вызов» – мы имеем дело со сложной системой субъектов:

Сердце на лад сладострастный не строю,
Томную лиру разбила в щепья, –
Время мне петь роковую Трою,
Битвы смертельной великолепье.

Был и пребудешь навек иноверцем
(Бог твой мужской злых Эриний злее!),
И суждено с обгаренным сердцем
Падать в сраженьи Пенфесилее.

Друг перед другом мы снова предстали.
Тупо копье твое? Меч не звонок?
Иль не почетна на бранной стали
Неукротимая кровь амазонок?
(Парнок, 1998, с. 223)

В первой строфе лирическое «я» – та самая новая Сафо, сестра по духу «десятой музы» (Там же, с. 215); в душе ее навек запечатлено «томное имя» древней поэтессы. Она как бы отказывается от близких ей песен о любви ради воспевания битвы. Однако – как мы увидим – именно этого-то у нее и не получается: вопреки данному обещанию она остается «единоверцем» своей «великолепной подруги» (Там же, с. 217).

Во второй строфе появляются местоимение «твой» (имеется в виду, по всей вероятности, Ахилл) и имя Пенфесилеи, причем героиня оказывается названной в третьем лице. Здесь вступает, как нам представляется, основная тема триптиха – воинская ярость как нечто недоступное лирической героине. Отметим акцент, сделанный на повторяемости действия: «падать» (многократное действие), а не «пасть» (однократное)! В первой строке третьей строфы поддерживается эта тема «вечного возвращения», вообще свойственная «Розам Пиерии»: ср., например, стихотворение «Так на других берегах, у другого певучего моря...» (Там же, с. 68). Ведь строку «Друг перед другом мы снова предстали...» можно прочесть как означающую и новое схождение противников (у Квинта, например, Пенфеси-

лея первой мечет копье в Ахилла, а у Клейста имеет место несколько схваток), и вечное повторение одного и того же поединка. В этой строфе вновь вступает тема зачина: «великолепье битвы», упоение боем. В аспекте субъектной организации следует отметить повторение обращения на «ты» к противнику и появление нового субъекта – «мы».

Итак, «ты» в стихотворении «Вызов» – антагонист лирической героини, Ахилл. «Я» – лирическая героиня, предстающая поэтом – сестрой Сафо, но одновременно, судя по вступающему в третьей строфе «мы», еще и сама воительница Пенфесилея, тем более что во второй строфе, где та названа в третьем лице, речь ведется все-таки с ее точки зрения: «Был и пребудешь навек иноверцем / (Бог твой мужской злых Эриний злее!)». Это для Пенфесилеи Ахилл – «ты», а для отдаленного во времени и пространстве ведущего речь поэта Ахилл должен бы быть «он».

Неожиданная смена субъектов речи и взаимопроникновение голосов и точек зрения создают субъектный неосинкретизм, столь характерный для искусства модернизма. Это двоение лирической героини, предстающей то древней воительницей, то поэтом, новой Сафо, объясняет и колебания между упоением «битвы смертельной великолепьем» и ужасом перед воинской яростью, перед мстительным мужским богом войны, что «Эриний злее». Даже на уровне эвфонии сохраняется характерная для этого стихотворения биполярность: в каждой строке как бы разыгрывается поединок певучего «л» и грозного «р». Отдельно отметим паронимические сочетания «неукротимая кровь» и «навек иноверцем». Последнее, относящееся к Ахиллу, очень многозначительно в свете первого стихотворения сборника:

Цвет вдохновения! Розы Пиерии!
 Сафо, сестра моя! Духов роднит
 Через столетия – *единоверие* (курсив наш. – В. З.-О.).
 Пусть собирали мы в разные дни
 Наши кошницы, – те же они,
 Нас обольстившие розы Пиерии!
 (Парнок, 1998, с. 214)

Таким образом, верой лирической героини в обеих ее ипостасях оказываются вечное искусство, поэзия и красота, несовместимые с яростью и войной, – не случайно стихотворение заканчивается провидимой смертью героини, что, если подумать, довольно странно для «вызова дерзкого», обычно имеющего в виду именно смерть противника и ею заранее похваляющегося. Стихотворение предстает, так сказать, недоовоплотившимся поэтическим диалогом двух «вер»: недаром Ахилл – «ты», хоть слова напрямую и не получает (впрочем, первые полтора катрена второго стихотворения цикла, «Поединок», вполне можно представить его репликой, особенно первую строку). Поэтому в высшей степени показательным, что зачин «Вызова» напоминает скорее не об эпических поэмах древности, а о «Разговоре с Анакреоном» М. В. Ломоносова:

Анакреон
Ода I

Мне петь было о Трое,
 О Кадме мне бы петь,
 Да гусли мне в покое
 Любовь велят звенеть
 (Ломоносов, 1986, с. 269).

Ломоносов
Ответ

<...>
 Хоть нежности сердечной
 В любви я не лишен,
 Героев славой вечной
 Я больше восхищен
 (Там же, с. 270).

В «Разговоре с Анакреоном» появляются два важнейших для цикла Парнок мотива – обольщение искусством (счастье через лиру) и гуманистическое отвращение от битвы:

Ты счастлив сею красотой
И мастером, Анакреон,
Но счастливей ты собою
Чрез приятной лиры звон
(Ломоносов, 1986, с. 273);

и

О коль изображение сходно,
Красно, любезно, благородно,
Великая промолви Мать,
И повели войнам престать
(Там же, с. 274).

Анализируя этот поэтический диалог, Д. М. Магомедова заключает, что «диалог-манифест в новой русской поэзии сразу же делает шаг к формированию диалогического субъекта, к освоению многоязычия, разноречия» [Магомедова, 2006, с. 21]. И действительно, как мы постарались показать выше, «Пенфесилея» характеризуется сложной субъектной организацией – системой голосов и точек зрения. Причем сходство с ломоносовским «агоном» двух поэтов неслучайно – таковым в подтексте оказывается и «Пенфесилея», как мы покажем далее.

Второе стихотворение, «Поединок», открывается номинативным предложением, отчетливо содержащим точку зрения противника Пенфесилеи (ее вызов назван «дерзким», в возгласе слышится гнев); затем следует неопределенно-личная конструкция, где непонятно, от чьего лица (и с чьей точки зрения) ведется речь – от «я», «ты» или «он». Лишь в последних двух строках второй строфы речь определенно начинает вестись от третьего лица. При этом точка зрения сдвигается и переходит к «повествователю», которого, согласно нашей гипотезе, можно отождествить с лирической героиней – поэтом из первого стихотворения; это для нее, из ее временной и психологической перспективы, реакция Ахилла предстает «вековой яростью» (о которой шла речь и в первом стихотворении: «Был и пребудешь навек иноверцем / (Бог твой мужской злых Эриний злее!)»); это для нее он «безумен». Наконец, в последних двух строках точки зрения повествователя и Ахилла неожиданно сливаются; о классическом мифе призрачно напоминают эпитет «роковая», отнесенный к ране Пенфесилеи (для Ахилла она потому оказывается роковой, что смерть амазонки приводит его к мучениям напрасной любви), и словосочетание «заноза [в сердце]», обычно означающее несчастную любовь, а здесь – смертельную рану:

На вызов дерзкий единый ответ – копье!
Метнул, но первый не рассчитал удар:
Отпрянуло от звонкой меди,
Не проломив боевых доспехов.

Сверкнуло снова. Ветер пресек полет, –
Летит и снова не долетела смерть...
В герое неуспех неожиданный
Лишь горячит вековую ярость.

И в третий раз безумный метнул копье.
От сердца дева тихо отводит щит, –

Он видит: острие лихое
В латы вошло роковой занозой
(Парнок, 1998, с. 224).

Но, хотя повествователь и герой «видят» одно и то же, для читателя картина отнюдь не ясна: загадочна и неочевидна последовательность действий. Здесь использован тот же вариант принципа сюжетной неопределенности, что в «Моцарте и Сальери» Пушкина, где, как отметил Ю. Н. Чумаков [1979; 1981], в сцене отравления Моцарта Сальери благодаря неопределенности ремарки (но в ситуации, также подготовленной всем текстом) возникает возможность двух равновероятных версий – тайного и явного отравления. Так и здесь возможны две версии – убийства и фактически самоубийства, позволения убить себя, непротивления: то ли Ахилл, в третий раз метнув копье, сумел наконец проломить и щит, и доспех; то ли сама Пенфесилея отвела щит до удара, облегчая ему задачу. Важно и то, что все стихотворение повествует не столько о трех схватках, сколько о трех нападениях Ахилла на не сопротивляющуюся героиню: описаны только его атаки. Учитывая также «пацифистский» контекст первого и третьего стихотворений (о котором подробнее речь впереди), вторая версия, как ни странно, кажется более вероятной³.

В третьем стихотворении триптиха, «Возвращение», проявляются многие темные места первых двух:

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
(Парнок, 1998, с. 225).

Что касается субъектной организации, то здесь вновь появляется «я» лирической героини, причем ее саморефлексия становится существенно протяженнее. Вновь устанавливается ее родство с Сафо, но одновременно более отчетливо, чем в первом стихотворении, утверждается родство и с амазонкой Пенфесилеей: подобно последней, она выходит на битву, но, подобно Сафо, вооружена лишь «не-

³ По-видимому, так же интерпретирует этот текст и Е. А. Романова, как можно заключить из ее пассажа о «Письме к Амазонке» М. Цветаевой: «<...> Не обязательно умирать, чтобы умереть». Этими словами в «Письме к Амазонке» Цветаева заканчивает земную историю двух когда-то любивших друг друга женщин. Но история *девы-воительницы, тихо отводящей щит от сердца и принимающей со странным спокойствием смертельный удар копья* (курсив наш. – В. З.-О.), еще не окончена. В последнем абзаце текста миф души Амазонки претворяется в миф о Сафо: «Плакучая ива! Неутешная ива! Ива – душа и облик женщины! Неутешная шея ивы. Седые волосы, ниспадающие на лицо, чтобы ничего более не видеть. Седые волосы, сметающие лицо с лица земли.

Воды, ветры, горы, деревья даны нам, чтобы понять человеческую душу, сокрытую глубоко-глубоко. Когда я вижу отчаявшуюся иву, я – понимаю Сафо» [Романова, 2005, с. 219–220]. Интересно также, что имплицитно исследовательница связывает стихотворение о Пенфесилее с отношениями Парнок и Цветаевой.

тленной розой» искусства (ср. приводившееся выше стихотворение «Цвет вдохновения! Розы Пиерии!...»). Пенфесилея здесь называется праматерью лирической героини, причем отмечаются и различия между ними – оказывается, что «ненависть древняя» новой амазонке не свойственна. Однако, как демонстрирует анализ первых двух стихотворений, это качество не вполне свойственно и первой Пенфесилее в трактовке Парнок. Наконец, в последнем четверостишии обе амазонки оказываются «нераздельны и неслиянны» (формула субъектного неосинкретизма): заканчивается стихотворение именем Пенфесилеи, о ней идет речь в третьем лице, а лирическая героиня в первых двух строках, говоря о себе, употребляет формы первого лица, но при этом Пенфесилея каким-то образом не умирает, а «возвращается с поля брани» и плачет, кляня долю воительниц (хотя отсутствие боевой ярости во второй строфе приписывалось новой Сафо). Обе героини как бы сливаются – особенно учитывая свойства субъектной структуры и мотивы первых двух стихотворений цикла.

Отметим двойное употребление слова «тихо» в отношении Пенфесилеи (в «Поединке» и в «Возвращении»), подчеркивающее то качество «тихости» – отсутствия гнева и «благости женской» (Парнок, 1998, с. 276), – которое Парнок склонна приписывать женщинам в противовес мужчинам (отсюда и «мужской бог» «ненавистливого сердцем» Ахилла). Таким образом, задача, первоначально ставившаяся перед собой лирической героиней, – воспеть «битвы смертельной великолепии», не только не выполняется, но воспевается нечто совершенно противоположное, а именно – способность к прощению, самопожертвованию, раскаянию и скорби. В конечном счете – к глубокому пониманию, даже и врага: отсюда неожиданное слияние точек зрения повествователя и Ахилла в конце «Поединка». При этом на протяжении цикла меняется позиция лирической героини не только в ее ипостаси новой Сафо, но и новой Пенфесилеи: если вначале героиня дерзко спрашивает противника: «Тупо копье твоё? Меч не звонок?», – вроде бы еще вполне вписываясь в свою роль, то в конце не совпадает с образом воительницы⁴, проклиная противное душе «убийственное ратоборство» (отметим мощное скопление согласных здесь и в словосочетании «ненавистлив сердцем»; сплошные «л» в строчке «И клянет воительниц злую долю»). Эти изменения предстают не столько временной эволюцией, сколько падением ложного наряда, истинным самораскрытием в результате опыта интроспекции.

Лирическая героиня цикла – и вообще сборника «Розы Пиерии» – отождествляет себя с Сафо не только потому, что она поэт (и любит других женщин, как свидетельствует книга в целом). Это отождествление глубже и в большей степени соотносено с тем комплексом мотивов, что так отчетливо явлен в триптихе «Пенфесилея»: неприятие жестокости и ярости, оттолкновение от «мужского» мира, предстающего миром войны и не желающих забываться обид, своего рода душевная грация – черты того образа Сафо, который создается под пером Вячеслава Иванова в его книге «Алкей и Сафо» (появившейся в 1914 г.; второе, дополненное, издание увидело свет в 1915 г.). Именно по переводам Иванова Парнок знала поэзию Сафо [Полякова, 1998, с. 84; Бургин, 1999, с. 154; Лаппо-Данилевский,

⁴ Несколько иначе интерпретирует триптих Е. Романова, полагая пролитие крови необходимым условием подпитки творчества: «Еще один античный миф, миф души Амазонки, применительно к себе разрабатывает Парнок в “Розах Пиерии”. В триптихе “Пенфесилея” автор использует сюжет поединка между Ахиллом и царицей амазонок Пенфесилеей для выражения одной из драматических коллизий своей души. <...> ...В ее руках вместо щита – лира, атрибут не амазонки, но Сафо, готовой “петь роковую Трою”. На стыке двух древних мифов рождается новый миф и новый образ: неукротимой воительницы, тихо отводящей от сердца щит, чтобы каплями крови напитать пиерийскую розу, цвет вдохновения и творчества» [Романова, 2005, с. 41].

2015]; именно по этой книге цитирует она отдельные ее строки – в виде эпиграфов к стихам «Роз Пиерии».

Во вступительном очерке Вяч. Иванов писал, сравнивая двух греческих поэтов: «...по духу и тону своей поэзии оба лирика, при совершенной самобытности каждого, взаимно восполняют один другого, как мужественное начало восполняется женственным. Это эстетическое соотношение ощутительно сказывается в родственности и противоположности изобретенной (или: только излюбленной) каждым, в одном и том же роде логэических метров, основной строфы. Насколько Алкеева строфа... мужественно энергична и свободно выразительна в пластическом строе своего музыкального движения, воинственно ускоряющегося (в третьей строке) и потом как бы застывающего в жесте горделивого и уверенного спокойствия, – настолько “сафическая” строфа... нежна и умильно-напевна, ритмически движется, как бы окутанная складками длинных одежд, с какою-то грациозною сдержанностью, и замыкается сладким лирным вздохом... <...> Алкей... превосходит других мужественною смелостью лирического тона, переходящею порой в чрезмерную резкость и полемический задор... буйственный пыл... Сафо, по суждению древних, сладостна; с чарующею грацией поет она о красоте и любви, весне и гальционах...» (Алкей и Сафо, 1915, с. 14–17). Итак, отметим здесь оппозицию мужское/женское, столь принципиальную для «Пенфесилей», и приписываемую мужскому полюсу воинственность, обнаруживаемую Ивановым даже в самом строе алкеевой строфы (дериватом которой, напомним, написано второе стихотворение триптиха, где отчетлива точка зрения Ахилла).

Далее Иванов переходит к личностям Алкея и Сафо, отмечая «сангвиническую страстность легко возбудимого Алкея» и восхищаясь Сафо с «ей прирожденным законом правдивости, великодушия, благочестия, простоты и свободы» (Там же, с. 19–20). Это почти идеальная характеристика двух героев триптиха – быстро гневающегося, «безумного» Ахилла и более нравственной, человеколюбивой Пенфесилей. Но сходство идет и дальше – сравнивая прожитые Алкеем и Сафо жизни, Иванов говорит: «Алкей... храбро сражается за интересы родного острова с афинянами... <...> В воинственном молодечестве и любви к приключениям не было вообще недостатка у людей этого типа и общества... <...> До какой степени простая справедливость была ему чужда, видно из его слепой и по-Архилоховски отравленной брани на Питтака, героя-мудреца, который... по отношению к самому Алкею проявил личное великодушие, открыв изгнаннику возможность возврата на родину знаменитым решением по его делу: “Прощение сильнее мести”. <...> Жизнь Сафо представляется стройной и строгой; на всем отпечатлен ее непорочный, цельный дух. Она осуществляла труднейшее: никогда страсть не оказывалась сильнее ее воли, никогда гений не преобладал над нравственным характером» (Там же, с. 20–21, 25). Здесь развивается тема воинских доблестей Алкея и его неспособности властвовать над своими страстями и сиюминутными порывами, но еще важнее питтаковская сентенция «Прощение сильнее мести», которая так близко подходит к основной теме триптиха.

Ряд значительных соответствий можно обнаружить и при чтении собственно стихотворений Алкея и Сафо в переводе Иванова. Так, у Алкея многократно встречаем прославление воинских доблестей, призывы к бою, описание оружия (см. особенно фрагмент VI «Заговорщикам»). Он считает, что «Прекрасна от Арея смерть» (фр. XI) (Там же, с. 48). Воспевая вино, он неожиданно сопрягает с ним не любовные игры, а воинскую ярость:

XXIV

Черплем из кубков мы
Негу медвяную.
С негой медвяною

В сердце вселяются
Ярого бешенства
Оводы острые
(Алкей и Сафо, 1915, с. 65).

Сафо, напротив, многократно говорит о душевной кротости, об умении прощать, о собственной незлобивости:

IV
Обиженной

<...>
Горькой желчью ты про себя питаешь
Душный гнев. Внемли ж: у меня ни злобы
В мыслях нет к тебе, ни отравы в сердце;
Мира хочу я...
(Там же, с. 88);

XLVI

Не из тех я, что век
Памятозлобствуют.
Гнев отходчив во мне,
Сердце же кроткое
(Там же, с. 140);

LXXXII

Ярый ли гнев в груди закипает,
Ты удержи язык суесловный
(Там же, с. 178).

У нее и «ратоборство» (отметим употребление этого редкого слова сначала у Иванова, потом у Парнок и, наконец, у Цветаевой – «ратоборство равных» (Цветаева, 1997, с. 319)) – «нежное»: имеется в виду любовный поединок, причем не в позднейшем смысле мучения любящими друг друга, а в смысле способности побороть безразличие. В «Гимне Афродите» (фр. I) Сафо молит: «Стань, вооружась, в ратоборстве нежном / Мне на подмогу!» (Алкей и Сафо, 1915, с. 84). Самое прекрасное, по Сафо, – возлюбленный/возлюбленная («К Анактории», фр. CV), а не, как для многих и многих, война:

Что всего на свете прекрасней? Этим –
Конный полк; другим – пеший строй; а третьим
Бранный флот. По мне, – что всего желанней,
То и прекрасней...
(Там же, с. 222)

Отметим также, что в корпусе Алкея появляется упоминание об Ахилле (фр. XXXV «Фетида»), что могло быть замечено Парнок и встроено в ряд ассоциаций. Таким образом, «ты» в триптихе – по-видимому, не только Ахилл, но и Алкей, как «я»/«она» – не только Пенфесилея, но и Сафо.

В свете центральной темы цикла особенно важен отказ от мифологического мотива влюбленности Ахилла в убитую им Пенфесилею, трансформировавшегося в Новое время в мотив любви-вражды, любви-ненависти, который был характерен, в частности, и для Цветаевой⁵. У Парнок практически все следы этого мотива

⁵ Яркий пример творческого диалога Парнок и Цветаевой в разворачивании этой темы – их тексты о Брюсове. В 1913 г. Парнок пишет обращенное к нему стихотворение «Какой

пропадают; тем более отсутствуют здесь эксцессы, свойственные трактовке Клейста, причем то, что Парнок почти наверняка была знакома с ней, делает полное умолчание особенно значимым. Если для героев Клейста «лобзание» и «терзание» слишком близко слились («Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen» (Kleist, 1859, S. 316–317)) и пролитие крови друг друга трагически замещает для них акт ложа, то в мире Парнок любовь и вражда оказываются настолько далекими друг от друга понятиями, настолько несовместимы, немыслимы рядом, что мотив любви Ахилла к Пенфесилее совершенно исчезает.

Напротив, плач Пенфесилеи при возвращении с поля битвы скорее позволяет усмотреть намек на ее любовь к Ахиллу, отсутствующую в традиционном варианте мифа. У Клейста же, напомним, Пенфесилея влюблена в Ахилла, но именно это делает ее столь жестокой по отношению к нему, когда она думает, что он не отвечает на ее чувство. Пенфесилея у Парнок добровольно позволяет Ахиллу убить себя, что зеркально отражает развязку клейстовской трагедии, где Ахилл вышел на второй поединок с Пенфесилеей, не собираясь биться по-настоящему, чтобы та могла победить его по закону амазонок и увести с собой в Фемискиру. Но если клейстовский Ахилл лишь играет роль, веря, что Пенфесилея на деле не способна убить его, то Пенфесилея у Парнок отвечает Ахиллу «полной гибелью всерьез», хотя о его любви речи не идет. Таким образом традиционный сюжет борьбы с предназначенным от века «возлюбленным врагом» (в том числе характерный и для Цветаевой – ср., например: «Мы с тобою – неразрывные, / Неразрывные враги» (Цветаева, 1994, т. 1, с. 367)) под пером Парнок приобретает совершенно особые очертания.

Триптих «Пенфесилея» знаменует высшую точку в споре с Цветаевой: чем дальше в прошлое отодвигались их отношения, тем реже мелькает в стихах Парнок образ девы-воина. Отметим здесь еще и такой подтекст: представление об амазонках часто включает в себя лесбийские мотивы; совершенно точно они имелись в виду Цветаевой в цикле «Подруга», да и у Парнок их следует констатировать – хотя бы уже потому, что в лирической героине триптиха сливаются черты Сафо и Пенфесилеи, что этот цикл включен в раму сборника, в котором эти мотивы очень сильны. Таким образом, несмотря на то, что противник Пенфесилеи, в соответствии с традицией, назван Ахиллом (кстати, лишь в третьем стихотворении цикла и в отношении первой Пенфесилеи: «Древле по-иному моя пра-мать / Шла на Ахилла»), а в подтексте ассоциирован с Алкеем, так что возникает спор двух поэтов, строку «Бог твой мужской злых Эриний злее!» можно понимать не только в том смысле, что речь идет о мужчине, но и в том, что женщина, увлекающаяся «убийственным ратоборством», изменяет своей сущности и приближается к мужчине. Учитывая, что Цветаева себя ассоциировала

неистовый покойник!...», заканчивающееся выражением своего рода любви-ненависти: «Как бы предавшись суесловью, / Люблю на вас навесть рассказ... / Ах, кто не любит вас любовью, / Тот любит ненавистью вас» (Парнок, 1998, с. 260). В очерке 1925 г. «Герой труда» Цветаева фактически повторяет: «...Брюсова я под искренним видом ненависти просто любила, только в этом виде любви (оттолкновении) сильнее, чем любила бы его в ее простейшем виде – притяжении» (Цветаева, 1994, т. 4, с. 51). Совпадение это уже отмечалось [Романова, 2002, с. 114], и высказывались различные суждения о диалоге двух авторов [Коркина, 1999, с. 136; Андреева, 1994, с. 210; Войтехович, 2000]. Показательно, что у Цветаевой по ассоциации идей (мотив любви-ненависти) тут же всплывает имя Пенфесилеи: «Нельзя сказать, чтобы меня особенно вдохновили голубые афиши “Вечер поэтов”... со вступительным словом Валерия Брюсова. <...> От одного такого женского смотра я в 1916 г. уже отказалась... отродясь беззугая... всем пресловутым женским вопросом, за исключением военного его разрешения: сказочных царств Пенфезилеи – Брунгильды – Марьи Моревны...» (Цветаева, 1994, т. 4, с. 38)

не только с воительницей, но и с Ахиллом (ср. набросок письма К. Родзевичу 1923 г.: «...будь я сейчас собой, т. е. Ахиллесом, я бы с радостью вошла в этот новый бой» (Цветаева, 1997, с. 266) – имеется в виду бой любовный; в этот период ее преследует замысел большой поэмы об Ахилле), можно предположить, что речь идет именно об отношениях Парнок и Цветаевой. Стихотворение первое из цикла «Мудрая Венера», следующее в книге «Розы Пиерии» сразу за «Возвращением», предлагает модель такой травести:

Гибели не призывай: нелюбезна богам безнадежность.
Юноша мой! Встрепенись. Мудрой Венере внемли. –
Друга милее иным несговорчивым девам – подруга.
Женской рукой отопрешь то, что закрыто тебе.

Поясом тесным стяни – гордость мужа – могучие чресла,
Змеиным запястьем завей выпуклость славную мышц.
Долго б Ахилл пребывал между дев Ионийских не узнав,
Если б при виде копья в нем не проснулся герой.

Да не зажжется твой взор при знакомом воинственном кличе, –
Только приметой одной выдать себя не страшись:
Перед суровой твоей не утаивай томного вздоха, –
Не на мужские сердца стрелы ей точит Эрот
(Парнок, 1998, с. 226).

Здесь юноше предлагается притвориться девой, чтобы понравиться другой деве, причем в качестве примера, как во время удачного переодевания можно провалиться «при виде копья» и при «воинственном кличе», приводится Ахилл. Зеркальным отражением оказывается ситуация «Пенфесилеи», где противница героини как бы появляется в мужском костюме, чтобы нанести ей сердечную рану: женщина (но с мужским нутром, ибо «ненавистлива сердцем») – другой женщине. Открывающее цикл «Мудрая Венера» стихотворение можно, таким образом, прочесть как ключ к предыдущему циклу книги «Розы Пиерии». Получается, что сюжет триптиха разворачивается на трех уровнях и с тройственным набором «персонажей»: Пенфесилея – Ахилл, Сафо – Алкей, Парнок – Цветаева.

После «Пенфесилеи», как уже говорилось выше, образ воительницы все реже появляется у Парнок и всегда – в контексте оттолкновения от него. Воители всегда другие (или она сама в прошлом, т. е. тоже другая), а она – скорее, Кассандра, провидящая и оплакивающая. Вот, например, из стихотворения «Отрывок» («Круглое небо. Простор унылый...») (1927?):

Кто-то кричит. И в голосе воющем
Свой узнаю в смятеньи, –
И поднимаются над побоищем
Шатким туманом тени
(Там же, с. 349).

В стихотворении «Что ж, опять бунтовать? Едва ли...» (1926) воинственность оказывается принадлежностью глубокого прошлого героини, наравне со всеми причудами и безумствами:

Что ж, опять бунтовать? Едва ли, –
Барабанщик бьет отбой.
Отчудили, откочевали,
Отстранствовали мы с тобой.

<...>

И женский голос, ликуя,
– Один в светлом клире –
Поет и поет: Аллилуйя,
Аллилуйя миру в мире!..
(Парнок, 1998, с. 365)

Если лирическая героиня Парнок и предстает всадницей, то не воительницей, а наездницей Пегаса – поэтом, как в стихотворении «В крови и в рифмах недостатка...» (1931). Причем и этот образ представлен совершенно антиромантично, с суровой трезвостью и самоиронией:

В крови и в рифмах недостатка.
Уж мы не фыркаем, не скачем,
Не ржем и глазом не косим, –
Мы примирились с миром сим
(Там же, с. 400).

В стихотворении «Бог весть, из чего вы сотканы...» (1931) «воители» – «вы», которым противопоставлены некие «мы» – мечтатели и поэты, оставшиеся в прошлом, но и ожидаемые в будущем:

Бог весть, из чего вы сотканы,
Вам этот век под стать.
Воители!.. А все-таки,
А все-таки будут отроки,
Как встарь, при луне мечтать.

И вздрагивать от музыки, –
От знойных наплывов тьмы,
И тайно водиться с музами,
И бредить, как бредили мы
(Там же, с. 407).

Очевидно, здесь уже «воители» составляют отрицательный полюс и являют собой лицо века, с которым поэту не по пути.

Итак, мы постарались проследить образ воительницы у С. Парнок. Наиболее часто он появляется в ее стихах в 1914–1916 гг. и даже тогда, как правило, соотносится не столько с самой лирической героиней, сколько с адресатом ее стихов (М. Цветаевой) или же в крайнем случае с лирической героиней как двойником адресата – т. е. не прямо, а как бы в виде отражения. Тогда же, когда сама лирическая героиня предстает воительницей, как в триптихе «Пенфесилея», она оказывается таковой поневоле и тяготится своей ролью – вплоть до того, что фактически слагает оружие в бою. Более того, образ лирической героини здесь двоятся: она и воин (новая Пенфесилея), и поэт (новая Сафо). Наконец, в поздней лирике Парнок лирическая героиня неизменно и недвусмысленно противопоставляет себя воителям и воительницам, чей дух ей глубоко чужд и враждебен.

Список литературы

Андреева И. Два Брюсова // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years (Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium). Berkeley, 1994. С. 202–220.

Бургин Д. София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999.

Войтехович Р. Брюсов как римлянин в «Герое труда» Марины Цветаевой // Блоковский сборник. Вып. XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. С. 182–195.

Духанина М. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская междунар. науч.-темат. конф., 9–13 окт. 2000 г.: Сб. докл. М., 2001. С. 183–193.

Зусева-Озкан В. Б. Образ воительницы в творчестве М. Цветаевой // Русская литература. 2017. № 4. С. 212–228.

Карпачева Т. С. С. Я. Парнок: эволюция творчества: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

Коркина Е. Б. Парнок С. По поводу последних произведений Валерия Брюсова (Семь цветов радуги. Египетские ночи) // Парнок С. Сверстники. М., 1999.

Лаппо-Данилевский К. Ю. «Алкей и Сафо» Вяч. Иванова в рецепции современников (Кузмин, Ходасевич и др.) // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 119–131.

Магомедова Д. М. «Диалог-манифест» и типы «стилистических поединков» в русской поэзии XIX века: К вопросу об эволюции стихотворного диалога // Поэтика русской литературы: Сб. ст. к 75-летию Ю. В. Манна. М., 2006. С. 13–45.

Полякова С. Поэзия Софии Парнок // Парнок С. Собр. стихотворений. СПб., 1998. С. 5–144.

Полякова С. В. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. Анн Арбор, 1983.

Романова Е. А. Литературная критика С. Я. Парнок в контексте ее творчества: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

Романова Е. А. Опыт творческой биографии Софии Парнок. «Мне одной предназначенный путь...» СПб., 2005.

Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 48–69.

Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32–43.

Ronen O. «What Makes a Woman an Amazon»: Pasternak, Cvetaeva and the heritage of Heinrich von Kleist // Philologica: Bilingual Journal of Russian and Theoretical Philology. 2012. Vol. 9, No 21/23. P. 195–204.

Список источников

Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. 2-е изд. М., 1915.

Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.

Белкина М. И. Скращение судеб. М., 1992.

Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992.

Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986.

Парнок С. Собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. Поляковой. СПб., 1998.

Рамм В. И. Пенфесилея: Для голоса с ф.-п.: Ор. 9 / Триптих Софии Парнок. Москва; Вена; Лейпциг, 1929.

С. Я. Парнок и М. А. Волошин. К истории взаимоотношений // Лица: Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб., 1992. С. 408–426.

Цветаева М. Неизданное. М., 1997.

Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1; Т. 4.

Kleist H., von. Gesammelte Schriften / Hrsg. L. Tieck. Berlin, 1859. Bd 1.

**The «Penthesilea» triptych and the image of the woman warrior
in the works of Sophia Parnok**

This paper associates the image of the female warrior in the poetry of Sophia Parnok with her relationship and artistic dialogue with Marina Tsvetaeva for whom the woman warrior was a kind of *alter ego*. The evolution of this image is traced, it is shown that it arises in Parnok's poetry in 1914–1916, i. e. in the period of her close relationship with Tsvetaeva, and later appears as its echoes. If initially there are matches and consistencies between their views on the matter, as time goes by, the artistic dialogue takes a polemic form. For Parnok the turning point is «Penthesilea» triptych. This cycle of three poems is thoroughly analysed, so are all the appearances of the woman warrior in Parnok's works. Curiously, Parnok's lyrical subject almost never associates itself with this image: even in her early works, it is usually projected not on herself, but mostly on the addressee of her lyric (M. Tsvetaeva), or, at least, on the lyrical subject as a double of the addressee, its reflection. When Parnok's lyrical subject itself appears as a warrior (as is the case of the «Penthesilea» triptych), it happens only partly (in one of her hypostases Parnok's heroine is the new Penthesilea, but in another one, she is the new Sappho) and against her will. Parnok's female warrior is weighed down by her role and even relinquishes her weapons. As analysis demonstrates, the triptych is based on the principle of plot indeterminacy, indicating that there are two equally probable versions of the main event. On the one hand, the death of the heroine may be perceived as being killed in the fair fight (single combat), on the other hand, as a kind of suicide, non-resistance to the adversary. The duel occurs both at the level of the happenings where the heroine is disguised as the new Penthesilea and at the discourse level, which can be labelled as self-reflexive, where heroine appears as the new Sappho. At the level of the happenings, she fights Achilles. At the discourse, there is *agon* between Sappho and Alcaeus proved by the use of the derivative of Alcaic stanza and by numerous references to Vyacheslav Ivanov's book «Alcaeus and Sappho» where these poets are shown as opposites in spirit by criteria of gentleness, aptitude for forgiveness vs belligerence, rage. Finally, at the third – metaphorical – level, the dispute of Parnok with Tsvetaeva occurs. In the later poetry of Sophia Parnok, the lyrical subject is invariably and unequivocally opposed to both male and female warriors, whose spirit is deeply alien and hostile for her.

Keywords: Parnok, Tsvetaeva, Sappho, Penthesilea, woman (female) warrior, Achilles, Alcaeus, Amazons.

DOI 10.17223/18137083/65/8

References

- Andreeva I. Dva Bryusova [Two Bryusovs]. In: *Marina Tsvetaeva: One hundred years (Papers from the Tsvetaeva centenary symposium)*. Berkeley, 1994, pp. 202–220.
- Burgin D. *Sofiya Parnok: Zhizn' i tvorchestvo russkoy Sapo* [Sophia Parnok: The life and work of Russia's Sappho]. St. Petersburg, 1999 p.
- Chumakov Yu. N. Remarka i syuzhet (K istolkovaniyu "Motsarta i Sal'yeri") [Remark and the plot (To the interpretation of "Mozart and Salieri")]. In: *Boldinskie chteniya* [Boldin readings]. Gorkiy, 1979, pp. 48–69.
- Chumakov Yu. N. Dva fragmenta o syuzhetnoy polifonii "Motsarta i Sal'yeri" [Two fragments on the polyphonic plot of "Mozart and Salieri"]. In: *Boldinskie chteniya* [Boldin readings]. Gorkiy, 1981, pp. 32–43.
- Dukhanina M. Marina Tsvetaeva i Sofiya Parnok v otechestvennom i zarubezhnom literaturovedenii [Marina Tsvetaeva and Sophia Parnok in Russian and World Literature Studies]. In: *Marina TSvetayeva: lichnyye i tvorchestkiye vstrechi, perevody eye sochineniy: Vos'maya tsvetayevskaya mezhdunar. nauch.-temat. konf., 9–13 okt. 2000 g.: Sb. dokl.* [Marina Tsvetaeva: personal and creative meetings, translations her works: The Eighth Tsvetaeva Intern. scientific-themat. Conf., October 9–13. 2000: Collection of reports]. Moscow, 2001, pp. 183–193.

- Karpacheva T. S. *S. Ya. Parnok: evolyutsiya tvorchestva* [Sophia Parnok: evolution of creativity]. Cand. philol. sci. diss. Moscow, 2003.
- Korkina E. B. Parnok S. Po povodu poslednikh proizvedeniy Valeriya Bryusova (Sem' tsvetov radugi. Egipetskiye nochi) [Parnok S. On the latest works by Valery Bryusov (Seven colors of the rainbow. Egyptian nights)]. In: Parnok S. *Sverstniki* [Peers]. Moscow, 1999.
- Lappo-Danilevskiy K. Yu. "Alkey i Safo" Vyach. Ivanova v retseptsii sovremennikov (Kuzmin, Khodasevich i dr.) [The reception of "Alcaeus and Sappho" by Vyacheslav Ivanov by his contemporaries (Kuzmin, Khodasevich and others)]. In: *Mikhail Kuzmin: Literaturnaya sud'ba i khudozhestvennaya sreda* [Mikhail Kuzmin: Literary life and artistic environment]. St. Petersburg, 2015, pp. 119–131.
- Magomedova D. M. "Dialog-manifest" i tipy "stilisticheskikh poyedinkov" v russkoy poezii XIX veka: K voprosu ob evolyutsii stikhotvornogo dialoga ["The dialogue-manifesto" and the types of "stylistic duels" in Russian poetry of the 19th century: On the question of the evolution of verse dialogue]. In: *Poetika russkoy literatury: sb. st. k 75-letiyu prof. Yu. V. Manna* [Poetics of Russian literature: coll. of art. for the 75th anniversary of Yuri V. Mann]. Moscow, 2006, pp. 13–45.
- Polyakova S. V. *Nezakatnyye ony dni: Tsvetaeva i Parnok* [Those days with(out) sunset: Tsvetaeva and Parnok]. Ann Arbor, 1983 p.
- Polyakova S. Poeziya Sofii Parnok [Sophia Parnok's poetry]. In: Parnok S. *Sobranie stikhotvoreniy* [Collection of poems]. St. Petersburg, 1998, pp. 5–144.
- Romanova E. A. *Literaturnaya kritika S. Ya. Parnok v kontekste eye tvorchestva* [The literary criticism of Sophia Parnok in the context of her work]. Cand. philol. sci. diss. Moscow, 2002.
- Romanova E. A. *Opyt tvorcheskoy biografii Sofii Parnok. "Mne odnoy prednaznachennyy put'..."* [An attempt of creative biography of Sophia Parnok "The way destined only for me..."]. St. Petersburg, 2005.
- Ronen O. "What makes a woman an Amazon": Pasternak, Cvetaeva and the heritage of Heinrich von Kleist. *Philologica: Bilingual Journal of Russian and Theoretical Philology*. 2012, vol. 9, no. 21/23, pp. 195–204.
- Voytekovich R. Bryusov kak rimlyanin v "Geroye truda" Mariny Tsvetaevoy [Bryusov as a Roman in Marina Tsvetaeva's "A hero of labor"]. In: *Blokovskiy sbornik. Vyp. XV: Russkiy simvolizm v literaturnom kontekste rubezha XIX–XX vv.* [Blok's collection. Iss. 15: Russian symbolism in the literary context of the turn of the 19–20th centuries]. Tartu, 2000, pp. 182–195.
- Zuseva-Ozkan V. B. Obraz voitel'nitsy v tvorchestve M. Tsvetaevoy [The image of female warrior in Marina Tsvetaeva's work]. *Russkaya literatura*. 2017, no. 4, pp. 212–228.

List of sources

- Alkey i Safo: Sobraniye pesen i liricheskikh otryvkov v perevode razmerami podlinnikov Vyacheslava Ivanova so vstupitel'nyim ocherkom ego zhe. 2-e izd.* [Alkei and Sappho: Collection of songs and lyrical passages in translation by size original Vyacheslav Ivanov with an introductory essay of his own. 2nd ed.]. Moscow, 1915.
- Apollodor. Mifologicheskaya biblioteka* [Apollodorus. Mythological library]. Leningrad, 1972.
- Belkina M. I. *Skreshcheniye sudeb* [Crossing of fates]. Moscow, 1992.
- Kleist H., von. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. L. Tieck. Berlin, 1859. Bd 1.
- Lomonosov M. V. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad, 1986.
- Parnok S. *Sobraniye stikhotvoreniy* [Collection of poems]. Intro. article, preparation. text and notes by S. Polyakova. St. Petersburg, 1998.
- Ramm V. I. *Penfesileya: Dlya golosa s f.-p.: Op. 9. Triptikh Sofii Parnok* [Penfesileia: For a voice with f.-p.: Op. 9. Triptych of Sofia Parnok]. Moscow, Vein, Leipzig, 1929.
- S. Ya. Parnok i M. A. Voloshin. K istorii vzaimootnosheniy [Towards a history of relationships]. In: *Litsa: Biograficheskiy al'manakh. Vyp. 1* [Faces: Biographical almanac. Iss. 1]. Moscow, St. Petersburg, 1992, pp. 408–426.
- Tsvetaeva M. *Neizdannoye* [Unpublished]. Moscow, 1997.
- Tsvetaeva M. *Sobraniye sochineniy: V 7 t.* [Collected works: in 7 vols]. Moscow, Ellis Lak, 1994. Vol. 1; Vol. 4.
- Vospominaniya o Marine Tsvetaevoy* [Memories about Marina Tsvetaeva]. Moscow, 1992.