

SLAVICA

О. Н. Литвинова¹

Литературный институт имени А. М. Горького

МАРИЯ ШКАПСКАЯ НА СУДЕ СОЛОМОНА: АМЕРИКАНСКАЯ СЛАВИСТКА О РУССКОЙ ПОЭТЕССЕ

В статье рассматриваются работы американской славистки Барбары Хелдт (1940) – автора многочисленных исследований в области русской литературы, переводчицы романа Каролины Павловой «Двойная жизнь». Основное внимание уделено книге Б. Хелдт «Страшное совершенство. Женщины и русская литература» (1987), одна из глав которой содержит весьма примечательный и не часто встречающийся даже в отечественном литературоведении обзор жизни и творчества поэтессы Марии Шкапской (1891–1952). Поскольку книга до сих пор не переведена на русский язык, к статье прилагается утверждённый с Барбарой Хелдт перевод фрагмента IX главы.

Ключевые слова: Мария Шкапская, Барбара Хелдт, Женщины и русская литература, Страшное совершенство, женская поэзия, феминизм, Михаил Гаспаров, Каролина Павлова, София Парнок.

O. N. Litvinova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

MARIA SHKAPSKAYA IN THE JUDGMENT OF SOLOMON: AMERICAN SLAVIST ABOUT THE RUSSIAN POET

The article examines the works of the American Slavist Barbara Heldt (1940), author of numerous studies in the field of Russian literature and translator of the novel «Double life» by Karolina Pavlova. The main attention is paid to the book by B. Heldt «Terrible perfection. Women and Russian literature» (1987), one of the chapters of which contains very remarkable and not often found even in Russian literary studies reviews of the life and work of poets Sofia Parnok and Maria Shkapskaya. Since the book has not yet been translated into Russian, the article is accompanied by a translation of the fragment of Chapter IX approved by Barbara Heldt.

Keywords: Maria Shkapskaya, Barbara Heldt, Women and Russian literature, Terrible perfection, women's poetry, feminism, Mikhail Gasparov, Karolina Pavlova, Sofia Parnok.

В пору новых стратегий в развитии феминизма, как в нашей стране, так и за рубежом, следует вспомнить о книге, само название которой до музыкальности созвучно этой тематике. «Terrible Perfection: Women and Russian Literature», переведем как «Страшное совершенство. Женщины и русская литература». Книга издана в 1987 году в США, в издательстве «INDIANA UNIVERSITY PRESS» [Heldt, 1987]. Эта работа до сих пор не переведена на русский язык, хотя её автор, Барбара Хелдт (1940) – видная американская славистка, переводчица романа

¹ Ольга Николаевна Литвинова, аспирант кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А. М. Горького (Москва).

Каролины Павловой «Двойная жизнь» и автор многочисленных исследований в области русской литературы. Также Хелдт известна как активная участница феминистского движения; в частности, как сообщает Елена Барабан², «ежегодно в США и Канаде присуждается премия Хельдт за лучшую книгу о женщинах в области славистики» [Барабан, URL: http://www.rl-critic.ru/new/femin.html#_ftn9].

В 9-й главе этой книги (глава имеет подзаголовок «*Четыре современные поэтессы*», «*Four Modern Women Poets*») Хелдт последовательно рассматривает творчество Софии Парнок, Марии Шкапской, Анны Ахматовой и Марины Цветаевой [Heldt, 1987, p. 116–143]³. При том, что вся книга Хелдт весьма примечательна, хотя бы как взгляд на русскую литературу извне, со стороны не города, но мира, – её 9-я глава представляется особенно важной. В ней, среди прочего, находим объёмный фрагмент текста, посвящённый поэзии Марии Шкапской (1891–1952), одной из известнейших в первой трети XX века поэтесс, ныне почти забытой и крайне мало исследованной. Барбара Хелдт рассматривает поэзию Шкапской в контексте современного поэтессе исторического времени (в частности, цитируется заслуживающая отдельного подробного рассмотрения переписка Шкапской с М. Горьким), а также с точки зрения последующего развития русской поэзии XX века: «*Ахматова и Цветаева на сегодняшний день хорошо известны; Парнок и Шкапская вообще полностью игнорируются, но являются неотъемлемой частью портрета женщины двадцатых годов и её лирической героини*»⁴ (с. 118).

Таким образом, Шкапская, по мысли Хелдт, достойна быть в ряду поэтесс «первого ряда». Важно, что это смелое заявление делает не отечественный, а иностранный исследователь русской литературы, а также то, что это заявление основано на серьёзных штудиях: у Барбары Хелдт также есть ещё одна работа, посвящённая Шкапской: статья «*Материнство в холодном климате: Поэзия и жизненный путь Марии Шкапской*» [Heldt, 1992, V. 51, № 2, p. 160–171; Heldt, 1993, p. 237–254]. По поводу этой статьи хотелось бы отметить, во-первых, что она цитируется М. Л. Гаспаровым в его «Записях и выписках» [Гаспаров, 2012, с. 35]; во-вторых, что некоторые содержащиеся в ней определения поэзии Шкапской – обещают, со временем, стать хрестоматийными, например: «*Возможно, [именно] тревожная молитвенность её поэзии, обращённая к Богу как единственному адресату мужского рода, – является отличительной чертой поэзии Марии Шкапской*»⁵ [Heldt, 1993, p. 248].

² Елена Викторовна Барабан, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русистики ун-та г. Виктория (Канада).

³ Далее цитируется по этому изданию. Номера страниц указываются в круглых скобках после цитаты.

⁴ Оригинал: «*Akhmatova and Tsvetaeva are much better known today: Parnok and Shkapskaia are generally totally ignored but are an integral part of the picture of the twenties woman and her poetic persona*».

⁵ «*It is perhaps the anxious prayerfulness of her poetry, with God as its primary masculine addressee, that distinguishes Shkapskaya's poetry*». Ввиду отсутствия полного перевода статьи на английский язык, перевод этого фрагмента был выполнен мною самостоятельно и утверждён с Б. Хелдт в личной переписке.

Нельзя не признать, что даже сейчас, по прошествии почти ста лет после выхода восьми поэтических книг Марии Шкапской (в период с 1921 по 1925 год: *Mater Dolorosa*, 1921; *Барабан Строгого Господина*, 1922; *Кровь-руда*, 1922; *Час вечерний (Стихи 1913–1917)*, 1922; *Ца-ца-ца*, 1923; *Явь*, 1923; *Земные ремёсла*, 1925; *Алёшины галоши*; 1925) и двадцати пяти лет после публикации в 1994 году М. Л. Гаспаровым её девятой, не изданной при жизни книги стихотворений (см.: [Шкапская, 1994]) – глубоких исследований поэзии Марии Шкапской по-прежнему очень мало. С этой точки зрения, данная статья Барбары Хелдт представляется любопытнейшей литературоведческой находкой. Именно «находкой», поскольку книга эта пока что не получила в отечественном литературоведении соответствующей её масштабу известности; справедливее было бы сказать, что она в нашей стране почти не известна, и ссылаются на неё буквально единицы.

До настоящего времени так и не удалось найти полный перевод книги на русский язык; возможно, он и не был выполнен – самому автору о существовании такого перевода ничего не известно. Это весьма огорчительно, поскольку, помимо анализа поэзии Марии Шкапской, книга содержит и другие ценные разработки о русских писателях (Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов, Б. Пастернак, В. Распутин и др.). Частичный перевод 9-й главы на русский язык, ввиду отсутствия утверждённого и доступного для цитирования полного перевода книги, был выполнен нами самостоятельно, по согласованию с автором, и прилагается к настоящей статье; все цитаты из книги Барбары Хелдт даны по нему.

Что касается самой Барбары Хелдт как исследовательницы русской литературы, то в нашем конкретном случае знакомство с ней состоялось благодаря трудам М. Л. Гаспарова. В своей работе «Записи и выписки» к слову «МАТЬ» он цитирует следующее: «Б. Хелдт: “Мария Шкапская, как настоящая мать на суде Соломона, предпочла спасти свою поэзию, отрекшись от неё”. “Самая неоценённая поэтесса”»⁶ [Гаспаров, 2012, с. 35].

При этом, нельзя сказать, что Барбара Хелдт, как исследователь-славист, хорошо известна в нашем литературоведении. Время от времени возникают вопросы по поводу этого имени – и, например, Кирилл Кобрин в 2005 году о «Записях и выписках» М. Л. Гаспарова пишет следующее: «И обилие незнакомых персонажей не раздражает, а, наоборот, возбуждает сильнейшее любопытство. Я, например, очень хочу знать, кто такой Б. Хелдт, написавший, что “Мария Шкапская, как настоящая мать на суде Соломона, предпочла спасти свою поэзию, отрекшись от неё”» [Кобрин, 2005].

Барбара Хелдт⁷

ЧЕТЫРЕ СОВРЕМЕННЫЕ ПОЭТЕССЫ

Между Павловой и двумя наиболее известными поэтессами двадцатого века, Ахматовой и Цветаевой, стоят и другие, высокого уровня – и некоторые, такие, как Гиппиус, Парнок и Шкапская, заслуживают пристального внимания,

⁶ Оригинал: «*Like the real mother in the judgment of Solomon, she preferred to save her child (her poetry) by renouncing her claim altogether*» [Heldt, 1993, p. 254].

⁷ Публикуется с разрешения автора. Перевод, выполненный мной лично, включён в мою диссертацию о поэзии Марии Шкапской в качестве Приложения N. 5. – О.Л.

и только недавно стали его получать. В двадцатые годы, по меньшей мере, два поколения русских женщин-поэтесс издавали свои стихи: поэты, начавшие писать в последнем десятилетии XIX века (как Гиппиус), и те, кто тогда родился, но начал писать двадцать лет спустя (как Парнок и Шкапская). Это была богатейшая эпоха русской литературы, и женщины занимали в ней видное место, чего не бывало с ними во времена Пушкина (другой, всё же менее «звёздной» эпохи русской поэзии). Этот, более поздний период, был веком группировок, и необходимо понимать, что природа этих групп была как социальной, так и поэтической. Их участники, в течение хотя бы короткого времени, испытывали чувство родства. Названия этих группировок помогли их участникам завоевать популярность ещё при жизни, и они же помогают последующим исследователям русской поэзии понимать ушедшую эпоху. Однако, реальная история поэзии должна начинаться с действительно написанного, а не с таких заголовков, как символист, акмеист, футурист или имажинист. Критики были стеснены этими ярлыками, но, что интересно, женщин-поэтесс они нашли менее классифицируемыми – за исключением тех, чьи мужья принадлежали к группе, как у Гиппиус, Ахматовой и Гуро.

Большая антология поэзии XX века «Русская поэзия XX века», изданная в Москве в 1925 году И. С. Ежовым и Е. И. Шамуриным, объединяет поэтов по школам, но почти все женщины-поэты входят в категорию «поэты, не связанные с определёнными группами». К ним относятся: Лохвицкая, Львова, Парнок, Шагинян, Столица, Цветаева, Павлович, Крандиевская, Шкапская, Волчанецкая, Бутягина, Одоевцева, Инбер, Полонская, Радлова и Баркова – или, иначе говоря, шестнадцать из тридцати пяти поэтов в этой категории. Из поэтов, причисленных к группам, женщины – две из девятнадцати символистов (Гиппиус и Соловьёва), одна из десяти акмеистов (Ахматова), одна из двенадцати футуристов или имажинистов (Гуро), и нет крестьянских или пролетарских поэтов (всего перечислены, соответственно, двенадцать и тридцать четыре мужчины). Какими бы ни были причины существования групп, и как бы мало они ни значили с точки зрения действительно написанной поэзии – независимость женщин здесь поражает. Возможно, они были вынуждены действовать методом «от противного»: тон мужской самоуверенности в поэзии футуристов, как у Маяковского, или у главного имажиниста/крестьянского поэта Есенина, также как и бурная деятельность их агрессивно «мужских» групп, – скорее всего, стали фактором отторжения.

Среди поэтесс, которые могут быть названы современными, одним из проявлений их современности является тот факт, что с конца века лирическая героиня женской поэзии превращается во всё более агрессивную персону. Она предъявляет требования к своему собеседнику, и зачастую эти требования носят сексуальный характер. Это ничуть не ново для истории мужской поэзии, но это образует один яркий аспект современной женской поэзии. Например, чрезвычайно популярная Мирра Лохвицкая (1869–1905) писала стихи, в которых её желания исполнялись, хотя бы метафорически. Ахматова или Цветаева не связаны с этой «раскрепощённой» женской традицией, в которой сексуальная и поэтическая

настойчивость взаимно усиливают друг друга. В стихотворении, написанном между 1896 и 1898 годами, Лохвицкая отвечает критикам, как и другие поэтессы до неё, утверждением, что она знает своё ремесло, и что особенность его имеет другую, женскую основу:

Я не знаю, зачем упрекают меня,
 Что в созданных моих слишком много огня,
 Что стремлюсь я навстречу живому лучу
 И наветам унынья внимать не хочу.
 Что блещу я царицей в нарядных стихах,
 С диадемой на пышных моих волосах,
 Что из рифм я себе ожерелье плету,
 Что пою я любовь, что пою красоту.
 Но бессмертья я смертью своей не куплю,
 И для песен я звонкие песни люблю.
 И безумью ничтожных мечтаний моих
 Не изменит мой жгучий, мой женственный стих⁸.

[Поэты 1880–1890-х годов, 1972, с. 623]

Такие поэты, как Лохвицкая, также первыми написали о Лилит, и такие, как Шкапская и Цветаевой, оживили этот образ по-новому: Лилит – *роковая женщина*, которая, согласно раввинскому преданию, была первой женой Адама, матерью злых духов, и предпочла, чтобы сто её демонических детей умирали каждый день, чем вернуться к нему, – в позднейшей женской поэзии становится госпожой и воительницей, после долгих лет бытования в качестве лукавой искустельница в поэзии мужчин.

Поколение, родившееся в начале 1890-х годов, было самым одарённым и самым трагическим. Из четырёх поэтесс, о которых я буду говорить, – София Парнок (1885–1933), Мария Шкапская (1891–1952), Анна Ахматова (1889–1966) и Марина Цветаева (1892–1941) – три прожили всю жизнь в родной стране, а четвёртая, Цветаева, вернулась туда, чтобы умереть; и, тем не менее, если учесть степень их дарования, их признание там было умеренным. У Шкапской и Парнок не было стихов, опубликованные после 1925 и после 1928 годов, соответственно. Вторая поэма Ахматовой «Реквием» только сейчас появилась в Советском Союзе; Цветаева публикуется даже реже Ахматовой, и часто с крупными, необъявленными сокращениями. Главное, что объединяет этих авторов, – это их язык, их культурное наследие и последовательная разработка личности лирической героини. Каждая из них была поэтом огромного мастерства, и все они решили писать безошибочно «женским» голосом. То, как эти голоса формируют значительную часть женской литературы в современную эпоху, нужно оговаривать в каждом конкретном случае отдельно. Ахматова и Цветаева на сегодняшний день хорошо известны; Парнок и Шкапская вообще полностью игнорируются, но являются неотъемлемой частью картины женщины двадцатых годов и её лирической героини. Парнок писала любовные стихи другим женщинам, есть

⁸ Здесь и далее – стихотворения на русском языке даны в оригинале по авторизованному источникам.

цикл о Марине Цветаевой. Центральная любовная тема Шкапской – едва ли не табу, когда она разрабатывается с нетрадиционной интенсивностью: отношения матери и ребёнка, женщины с собственным ребёнком. Шкапская писала то, что следовало бы считать поэзией Революции; у Парнок – отчётливые связи с классической традицией девятнадцатого века.

София Парнок открыла для себя Каролину Павлову благодаря изданию произведений Павловой, опубликованному в 1915 году поэтом-символистом Валерием Брюсовым (Собрание сочинений: в 2 тт. – Москва, 1915). До тех пор Павлова была в полном забвении. Брюсов имел обыкновение объединять поэтов независимо от уровня их мастерства. В его статье «Женщины-поэты», опубликованной в «Далёкие и близкие» в 1912 году, Вилькина и Галина добавляются к признанным поэтам, таким как Лохвицкая, Гиппиус, Герцык и Тэффи. Позже Брюсов навлек на себя возмущение и насмешки Цветаевой в связи с его Вечером поэтов – собранием не сочетающихся между собой поэтов в революционной Москве. После того, как эти женщины-поэты прочитали в основном любовные лирику, Цветаева – любившая действовать непредсказуемо и рискованно – напротив, прочитала на этом собрании красных свои стихи, посвящённые Белой Армии (Цветаева описала эту сцену в своём эссе «Герой Труда»).

Вклад Брюсова в изучение истории женской поэзии следует воспринимать всерьёз хотя бы потому, что он возрождает Павлову. В том же году было издано его двухтомное издание, на которое София Парнок откликнулась примечательным стихотворением «Каролине Павловой»:

И вновь плывут поля – не видишь ты, не видишь! —
 И одуванчик умильно пушист.
 Росинку шевеля, – не видишь ты, не видишь! —
 Пошатывается разлтый лист.
 И провода поют, – не слышишь ты, не слышишь,
 Как провода поют над нивами, и как
 Вдали копыта бьют – не слышишь ты, не слышишь! —
 И поздний выстрел будит березняк.
 Июль у нас, январь, – не помнишь ты, не помнишь:
 Тебе столетие не долгосрочной дня.
 Так памятлива встарь, – не помнишь ты, не помнишь
 Ни вечера, ни ветра, ни меня!

Это стихотворение – обращение, сквозь годы, к сестре-двойнику, с риторическим, вторящим ответом. Не видеть, не слышать и больше уже не помнить – для поэта равнозначно смерти (как мы увидим в более раннем стихотворении Ахматовой, также адресованном сестре-близнецу). Отзывчивость к деталям природы, к специфике времени года и места – завершается окончательностью смерти. И здесь для автора важно то, что Павлова была поэтом. Парадокс невспоминания – не прошлого, а настоящего – придаёт этой лирике особую остроту, как будто связи между одной и другой женщиной-поэтом могут быть настолько близкими, что этого будет достаточно, чтобы устранить время. Павлова не может «вспомнить» говорящего, но стихотворение посвящено памяти Павловой, и невозможное – совершается.

Жизнь Павловой в изгнании и изоляции, возможно, значила для Парнок так же много, как и её поэзия. В стихотворении 1925 года («Отрывок») Павлова упоминается вновь, и как более близкая, чем современники. Строчки перекликаются здесь с собственным голосом Павловой: «Молчанье – мой единственный наперсник. Мой скорбный голос никому не мил».

Адресат Парнок (как правило, другая женщина) приобретает значение, когда он не является объектом сексуального влечения или собственным отражением, проецируемым на другого. В стихотворении «И отшумит тот шум...» (1927) упоминание мужского адресата (только один раз, обозначенное прошедшим временем «блуждал») даёт абстрактное, философское звучание, делая его не конкретно мужским, но, скорее, человеческим. До тех пор, пока гендерно-маркированные грамматические категории русских поэтесс не будут изучены систематически, а статистические данные по их использованию не будут сведены в таблицу – мы не сможем иметь полного представления об этом вопросе. У Парнок с мужским адресатом происходит интересный поворот. Он используется здесь не как камуфляж для гомозротической лирики, а как торжественное, немаркированное лирическое исследование раздвоенности собственного Я – тема, которую мы видели и вновь увидим в поэзии женщин:

И отшумит тот шум, и отгрохочет грохот,
Которым бредишь ты во сне и наяву,
И бредовые выкрики заглохнут, –
И ты почувствуешь, что я тебя зову.

И будет тишина и сумрак синий...
И встрепенёшься ты, тоскуя и скорбя,
И вдруг поймёшь, поймёшь, что ты блуждал в пустыне
За сотни вёрст от самого себя!

Образ пророка, мучающегося тревожными видениями, получает здесь своё продолжение в любовной лихорадке, которую успокаивает говорящий, и которая завершается примирением с собой. Истинность страстного бреда, как «выхода из себя», не подлежит сомнению, но погружение в самого себя, самопознание – высшее благо. Поэтому – несмотря на то, что вся жизнь Парнок была тесно переплетена с поэзией – осознание себя как женщины могло возникнуть только в её позднем творчестве.

Прослеживая историю взаимоотношений Цветаевой и Парнок в «Закатные они дни», С. Полякова сообщает, что встретились они в октябре 1914 года, когда Цветаева уже была замужем и у неё была маленькую дочь. Ничто внешнее, кажется, не мешало отношениям – обе могли путешествовать, могли жить вместе. Когда они расстались (вскоре после важного для Цветаевой вечера, когда Кузьмин пел и читал свои стихи), судя по всему, именно Парнок нашла замену Цветаевой, уязвив её самолюбие потерей первенства в принятии решений.

Полякова полагает (всегда опираясь при этом на тексты), что Цветаева всю жизнь переживала это расставание и превращала остаточные чувства о Парнок в эмоции о других. Одной из таких «заменителей» была другая Соня, героиня «*Повести о Сонечке*», которую Цветаева так настойчиво вспоминает, и точно так же настойчиво утверждает, что не помнит Парнок.

В статье, написанной в 1924 году, «Б. Пастернак и другие», Парнок смело и решительно высказывается против концепции *современности* (модное послереволюционное слово, используемое для всего того, что считалось положительным в современной жизни нового общества), которой «хорошие» поэты должны были наполнять свои стихи. Она говорит о получающейся, в итоге, «симуляции» воодушевления, о копировании «новых» ритмических приёмов (предположительно, Маяковского) менее одарёнными поэтами. Наконец, она пророчески называет четырёх поэтов, которые выживут, чтобы стать самыми известными «современниками» будущего: Пастернак, Мандельштам, Цветаева и Ахматова. Два из них, следует отметить, были женщинами.

В XIX и XX веке русские именовали «Русской Сапфо» многих поэтесс (например, Лохвицкую), откровенно писавших о гетеросексуальной любви, либо просто являвшихся женщинами, которые пишут стихи. Парнок же действительно была русской Сапфо, но значение её лесбийской лирики не было замечено её современниками; даже сексуально «свободные» двадцатые годы не были готовы говорить о любви между женщинами. В России в среде профессиональных «революционеров» Парнок никоим образом не считалась радикалкой. Она писала стихи, которые были консервативны по форме и часто маскировали её истинный голос. Русские, эмигрировавшие на Запад, тоже не очень-то ценили её – в силу своих пуританских соображений, которые они применили также и к Цветаевой.

Современница Парнок, Мария Шкапская, казалось бы, лучше вписалась в постреволюционную картину мира. Её поэзия говорила не только о личном, но и о всеобщем. Подобно тому, как мужчина у Маяковского был и приверженцем, и гражданином новой эпохи, у Шкапской, которая также писала несколько экспериментально, помимо образа частной лирической героини, был также же и общий, универсальный для того времени образ матери ребёнка, в котором воплотилось будущее. Но даже материнство нуждалось в официальном, ориентированном на мужчину истолковании, и Шкапская ему не соответствовала.

Лучезарная «мать-героиня», крепость против угнетения и опора своего мужчины-народа, всегда сохранявшая в женской своей природе нечто загадочное, в последующей советской литературе становится, в основе своей, одним из образов мужского мира. Женские персонажи Горького, как правило, были матерями для своих мужчин; это рассматривалось как необходимая в трудные времена помощь мужчинам. Но получилось, что «трудные времена», сколько ни длился культ материнства, не кончались и не кончались – сильная и решительная женщина-мать стала официальным плакатным изображением революции. Это было закреплено в советском праве, которое рассматривало женщин как матерей советских детей; отцы и дети, как единое целое, отсутствовали в государственном законодательстве, как и в художественной литературе.

В основной своей поэтической теме Мария Шкапская создала образ материнства иного рода – материнство не сияющее, а, скорее, виноватое, тревожное и, следовательно, глубокое. Когда в 1923 году Горький прочитал её сборник *«Mater Dolorosa»* (1921), он прислал Шкапской письмо из Германии, где он тогда жил, восхищался её творчеством и писал, что она первая заговорила о значительности роли женщины. В мае 1924 года он снова написал из Италии:

«Нет, я не феминист, но я давно вижу работу двух начал и давно изумлён тем, что одно из них – женское – не находит, не нашло своего выразителя. Несправедливо, что человечеством командуют «цивилизаторы», – именно отсюда трагическая путаница жизненных отношений. И не о «смягчающем влиянии женщины» речь веду, а о необходимости для неё понять свою роль в мире – свою владычность, культурную – и духовную, тем самым – значительность. Об этом женщины никогда ещё не говорили»⁹.

В женщине-писателе, если не в женщинах-персонажах его собственных произведений, Горький пытался найти что-то, выходящее за рамки женских стереотипов прошлой эпохи; и Шкапская для него, возможно, была новым женским голосом, социально ориентированным, но достоверно детализированным. Шкапская не публиковала поэзии в Советском Союзе после 1925 года, но продолжила карьеру в журналистике до самой смерти. Писать о том, чего стоит быть женщиной в новом обществе – никогда больше не становилось допустимым занятием.

Аборт, в почти всеобщей практике избираемый женским сообществом как наиболее надёжное средство контролирования рождаемости, всегда был для искусства запретной темой. Шкапская описывает в *«Mater Dolorosa»* и операцию как таковую, и чувства женщины после неё. Строки поэтической прозы разделены на абзацные строфы с внутренней рифмой:

Да, говорят, что это нужно было... И был для хищных гарпий страшный корм, и тело медленно теряло силы, и укачал, смиряя, хлороформ.

И кровь моя текла, не усыхая – не радостно, не так, как в прошлый раз, и после наш смущенный глаз не радовала колыбель пустая.

Вновь, по-язычески, за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы. А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых на этот хруст младенческих костей!¹⁰

Первое стихотворение – обвинение в новом язычестве, которое, как и старое, требует кровавых жертв от женщин и детей. Стихотворение исходит из подлинного внутреннего опыта тела и души говорящего. Последнее – исцеляется дольше, поэтому во втором стихотворении попытка освободиться от чувства вины. О себе по-прежнему говорится как о матери:

Не снись мне так часто, крохотка, мать свою не суди. Ведь твоё молоко нетронутым осталось в моей груди. Ведь в жизни – давно узнала я – мало свободных мест, твоё же местечко малое в сердце моём как крест.

Что ж ты ручонкой маленькой ночью трогаешь грудь? Видно, виновной матери – не уснуть!

⁹ Оригинал текста на русском языке цит. по: [Горький, 2009, Т. XIV, с. 338–340].

¹⁰ Оригинал: [Шкапская, 2000, с. 46]. Здесь и далее все поэтические тексты М. Шкапской цитируются по этому изданию; см. стр. 46, 47, 55, 80, 60, 99, 100.

Параллельно идее о том, что в обществе недостаточно места для всех человеческих жизней, возникает концепция женской изоляции и пустоты. В следующем стихотворении, традиционно рифмованном, героиня Шкапской – уже не обездоленная; это женщина, которая, скорее, видит обездоленными своих «сестёр» – женщин, у которых вообще нет детей (хотя те, у кого есть – «усталые»):

О, сёстры милые, с тоской неутолимой,
 В вечерних трепетах и в утренних слезах,
 С такой мучительной, с такой неукротимой,
 С несьютой жадностью в опущенных глазах,
 Ни с кем не вяжут вас невидимые нити,
 И дни пустынные истлеют в мёртвый прах.
 С какою завистью вы, лёгкие, глядите
 На мать усталую, с ребёнком на руках.
 Стекает быстро жизнь, без встречи, но в разлуке.
 О, бедные, ну как помочь вам жить,
 И тёмным вечером в пустые ваши руки
 Какое солнце положить?

В риторических вопросах финала – звучит чувство беспомощности, встречающее во многих стихотворениях Шкапской. Узы и приоритеты женщин, столь очевидные для них, остаются незамеченными и неосуществлёнными в большом мире, и мужчины среди них, что примечательно, отсутствуют. Наиболее важными, значительными образами её поэзии являются женщины. Одна из них – Мария, Скорбящая Мать («*все мы Ей дети, все мы Ей дочери, танцующие в балете, стоящие в очереди*»); другая – Ева, также материнская фигура, как в книге «*Кровь-руда*» (1922):

Все течёт – от праматери Евы к отягчённым вещами дням, через каждое новое чрево, приобщаясь всё к новым нам.

Религия здесь подобна рождению, поскольку приходит через женское тело и становится всеобщей.

Сама Россия, женщина стольких русских стихотворениях мужчин, остаётся в традиционной нищете и хаотичной дикости, но лирическая героиня Шкапской – ближе к долгожданному возрождению своей страны, к более цивилизованной сестре. Тем не менее, сестринские отношения неоднозначны, как и в стихотворении Ахматовой, которое будет обсуждаться далее. Шкапской был написан поэтический цикл в пяти частях под названием «Россия» (1922), в котором встречаем следующие строки:

О ты, посконная моя Россия,
 Ты женщина и Ты – моя сестра,
 И я всё жду, что ты родишь Мессию
 Под осень, в ночь, у дымного костра.
 Но Ты родишь лишь жито, да овёс,
 Да ночки тёмные, чтоб свой разгул потешить,
 И крестбины в лесу справляет леший,
 И ветер злой и одичалый чешет
 Соломенные пряди кос.

Есть угроза в этих строчках и, что характерно, картина мира у Шкапской всегда содержит нечто зловещее для женщин. В своём, возможно, последнем поэтическом произведении, в поэме «Человек идёт на Памир» (1925) стоимость человеческого прогресса вновь оплачена женской потерей:

Завтрашний день будет светел и ал,
Человек за него детей отдал.
И за это завтра, за святую ложь —
Ложится жена под нож.

«Человек» может означать человека любого пола, но здесь, если у него есть жена, он может быть только мужчиной – в этом ирония стихотворения. Дорого обходящееся устремление человека подобно тому, что в «Рудокопе» Павловой, но здесь жертвой его исследований становится не он сам, а его дети и рождающие их женщины. В последних строчках стихотворения читаем:

И вечно женщина от своих костей
Даёт ему новых детей.
Считай, познавай, мерь,
Пусть встает на дыбы зверь,
Пусть мёртвый коснеет мир, –
Человек идет на Памир.

Маршеобразный ритм этих строчек подрывает женская ирония, с которой мы уже встречались у других женщин-поэтесс. Шкапская посвятила две свои книги Елене Гуро и Зинаиде Гиппиус, поэтессам прошлой эпохи, используя эпиграфы из их стихотворений и из Ахматовой. Её творчество, использующее образ матери (всеобщий, если он лишён идеализации) как символ храбрости в годы переворота – представляется исключительно революционным. Шкапская не имела последователей, за исключением, отчасти, поздней Ахматовой, которая оплакивала погибших в различные периоды советской истории. Лирическая героиня Шкапской наиболее близка к героине народных плачей – «исконно» русские женщины призваны пожертвовать собой ради большого, непостижимого и угрожающего нового порядка¹¹.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барабан, Е. В. Заметки на полях феминистской критики русской литературы / Е. В. Барабан. Комплексный подход в нашей работе, сочетающий структурно-семиотический, мифопоэтический, мотивный аспекты анализа художественных текстов. – URL: http://www.rl-critic.ru/new/femin.html#_ftn9 (дата обращения: 01.12.2020).

Гаспаров, М. Л. Записи и выписки / М. Л. Гаспаров. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 386 с.

Горький, М. Полное собрание сочинений Письма: в 24 т. Т. 14: Письма. 1922 – май 1924 / М. Горький. – Москва: Наука, 2009. – 820 с.

Кобрин, К. Универсальная книга / К. Кобрин // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/universalnaya-kniga.html> (дата обращения: 01.12.2020).

¹¹ Оригинал текста см.: [Heldt, 1987, p. 116–124].

Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. статья [с. 5–64] и общ. ред. Г. А. Бялого; Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л. К. Долгополова и Л. А. Николаевой. – Ленинград: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. – 724 с. – (Серия: Б-ка поэта).

Шкапская, М. Стихи / Сост. и вст. статья М. Гаспарова / М. Шкапская. – Москва, 1994. – 150 с.

Шкапская, М. Час вечерний. Стихи / Сост. и вст. статья М. Синельникова / М. Шкапская. – Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2000. – 192 с.

Heldt, B. *Terrible Perfection. Women and Russian Literature.* – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. – 174 p.

Heldt, B. *Motherhood in a Cold Climate: The Poetry and Career of Maria Shkapskaya* // *The Russian Review.* – V. 51. – № 2. (1992.04.01). – P. 160–171.

Heldt, B. *Motherhood in a Cold Climate: The Poetry and Career of Maria Shkapskaya* // *Sexuality and the Body in Russian Culture* / Ed. by J. T. Costlow, St. Sandier and J. Vowles. – Stanford: Stanford University Press, 1993. – P. 237–254.

REFERENCES:

Baraban, E. V. *Zametki na polyah feministskoj kritiki ruskoj literatury.* Elektronnyj resurs. Ssylka na stat'yu: http://www.rl-critic.ru/new/femin.html#_ftn9 (data obrashcheniya: 01.12.2020).

Gasparov, M. L. *Zapisi i vypiski.* – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 386 s.

Gor'kij, M. *Polnoe sobranie sochinenij: Pis'ma. v 24 tt. T. 14: Pis'ma. 1922 – maj 1924.* – Moskva: Nauka, 2009. – 820 s.

Kobrin, K. *Universal'naya kniga* // *Novoe literaturnoe obozrenie.* – 2005. – № 73.

Shkapskaya, M. *Stihi* / Sost. i vst. stat'ya M. Gasparova. – Moskva, 1994. – 150 s.

Shkapskaya, M. *CHas vechernij. Stihi* / Sost. i vst. stat'ya M. Sinel'nikova. – Sankt-Peterburg: Limbus Press, 2000. – 192 s.

Heldt, B. *Terrible Perfection. Women and Russian Literature.* – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. – 174 p.

Heldt, B. *Motherhood in a Cold Climate: The Poetry and Career of Maria Shkapskaya* // *The Russian Review.* V. 51. – № 2. (1992.04.01). – P. 160–171.

Heldt, B. *Motherhood in a Cold Climate: The Poetry and Career of Maria Shkapskaya* // *Sexuality and the Body in Russian Culture* / Ed. by J. T. Costlow, St. Sandier and J. Vowles. – Stanford: Stanford University Press, 1993. – P. 237–254.