

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

Композиция сборника Марии Шкапской «Барабан строгого господина» (1922)

Бакалаврская работа
студентки отделения
славянской филологии
Ольги Меньшиковой

Научный руководитель —
М.В.Боровикова, PhD

Тарту 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО М.М. ШКАПСКОЙ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ.....	8
1.1 Мария Шкапская: краткий обзор биографии и творчества.....	8
1.2. «Барабан строгого господина» — история создания и публикации.....	11
ГЛАВА 2. КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА «БАРАБАН СТРОГОГО ГОСПОДИНА».	13
2.1. Современные проблемы изучения «лирического цикла» и «книги стихов».....	13
2.2. Анализ сборника «Барабан строгого господина»: структура и основные мотивы.	
16	
2.2.1. Рамочные элементы текста: заглавие и эпиграф.....	16
2.2.2. Композиция сборника.....	21
2.2.3. Блок в поэзии Шкапской.....	32
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	39
Список использованной литературы	41
КОЖКУЎТЕ	44

ВВЕДЕНИЕ

Мария Михайловна Шкапская — малоизвестная на сегодняшний день поэтесса. О ее месте в современной истории литературы красноречиво говорит название статьи М.Л. Гаспарова — исследователя, который способствовал возвращению Шкапской современному читателю: «Мария Шкапская — забытая поэтесса»[Гаспаров]. Однако в литературной жизни 1920–х гг. ее имя звучало достаточно громко. Она была активной участницей литературной послереволюционной жизни, на ее стихи откликались известные критики, дружбу с ней водили известные поэты и многие из них оценивали творчество Шкапской крайне высоко: так, например, П.А. Флоренский предпочитал Шкапскую Ахматовой и Цветаевой «по силе и эмоциональной насыщенности – при предельной краткости» (см. об этом [Филиппов: 7]).

Несмотря на своеобразие тем лирики Шкапской, после революции ее поэзия ощущается современниками как соответствующая запросам времени: в 1920 г. ее принимают в Союз поэтов, причем сразу включают в Правление (председателем которого был Блок)¹. На обороте заявления о приеме в Союз поэтов Блок про ее стихи напишет: «Стихи живые и своеобразные. Нахожу, что автора можно принять в действительные члены С. П.» (цит. по: [Павлович: 469]). После этого у Шкапской начинается период очень высокой поэтической активности: всего за два года один за другим выходят четыре сборника: «Mater Dolorosa» (1921), «Час вечерний» (1922), «Барабан строгого господина» (1922) и «Кровь-руда» (1922). Ее стихи были восприняты литературной общественностью скорее положительно. Кроме уже приведенного нами выше мнения П.Флоренского, показательны крайне высокие отзывы М. Горького, который видел в творчестве Шкапской воплощение женщины

¹ Сама она напишет по этому поводу: «Меня приняли в Союз поэтов еще до выхода первой книги стихов, я представила ее черновик комиссии <...>, была принята единогласно и введена в состав правления» [Шкапская 2000а: 177].

нового — соответствующего современности — типа. Так, 7 января 1923 г. пишет о ее стихах: «Тут говорится о Судьбах, о “Матерях” Гете, о той глубине, которую скорее чувствуешь, чем понимаешь. Бог — тоже из этой глубины. <...> Вы, повторяю, на новом и очень широком пути, до Вас женщина еще не говорила так громко и верно о своей значительности» [Горький 2009: 117]; 17 мая 1924 г.: «Об этом женщины никогда не говорили. <...> Эта тема — если Вам угодно — в самом сердце современной действительности, которая жаждет крови — Вашей крови, понимаете?» [Горький 2009: 339–340] (обе цитаты — из писем Горького Шкапской).

Но в 1925 г. в ее творчестве наступает кризис — Шкапская прекращает писать стихи (последние опубликованы в 1926 г.) и начинает работать разъездным журналистом (журналистскую деятельность продолжает почти до самой смерти), пишет очерки, принимает участие в проекте М. Горького по написанию «Истории фабрик и заводов»². Постепенно имя Шкапской стирается из читательской памяти и наступает забвение. Впервые ее стихи вновь увидели свет только 1979 г., когда в Лондоне, благодаря стараниям двух американских славистов — Бориса Филиппова и Евгении Жиглевич — вышло полное собрание ее лирики (все сборники под одной обложкой, с общим названием «Стихи»). Издатели выступили также авторами двух вступительных статей к этому сборнику. Название статьи Б. Филиппова — «О замолчанной» — подчеркивает трагизм литературной биографии Шкапской, а сама статья рассказывает о творческом пути поэтессы, говоря о том, что «как поэт Шкапская прожила недолгую, но яркую жизнь» [Филиппов: 8]. Филиппов называет основные темы поэзии Шкапской, утверждая, что поэтесса держится в рамках тематики физиологии женской жизни: «Темы стихов Марии Шкапской в основном ограничены кругом переживаний жены – любовницы – матери. Любовь, зачатие, беременность, аборт, смерть ребенка, ревность — “женская Голгофа” ...» [Там же: 8]. Он отмечает, что именно внимание к тому, что раньше было вынесено за границы поэзии, и есть самое ценное в ее творчестве: «Поэтому особенно ценно то трагедо-патетическое в Шкапской, что пронизывает всю ее лирику: ее попытка “реабилитации плоти” и даже “обожания” ее» [Там же: 16]. В конце своей статьи автор выражает уверенность, что

² История фабрик и заводов — серия книг, которая давала представление о экономическом состоянии, развитии предприятий, о их роли в жизни общества СССР, о положении рабочих до революции, о подъеме производства за последние годы и др. Издание осуществлялось в период с 1931–1938 гг., в Москве, однако первые работы были опубликованы в 20–е гг. Идея создания «ИФЗ» принадлежала М. Горькому (см. подробнее: [Горький 1959]).

придет особое время для забытых поэтов, и тогда «среди них не последнее место займет Мария Шкапская» [Там же: 17].

Автор второй статьи — «Две беспредельности были во мне», Е. Жиглевич, тоже говорит об особенности женского голоса Шкапской, определившего поворот в становлении всей женской поэзии, женской темы: «Тому, кто ждет от этих “специфически женских” стихов голубых девических мечтаний или розовой дамской элегантности, нечего в этой книге искать» [Жиглевич: 20]. Жиглевич подчеркивает, что нет никаких «запретных тем», а есть лишь «трудные», где вопрос состоит в том, как сказать об этой теме.

До российских читателей лондонскому сборнику дойти было трудно, поэтому в 1996 г. выходит еще один сборник со стихами Марии Шкапской, только уже в Москве. Предисловие к этому сборнику пишет М.Л. Гаспаров, который в первую очередь ставит перед собой ту же задачу — возродить интерес читателей к поэтессе. Его небольшая статья «Мария Шкапская — забытая поэтесса» [Гаспаров] содержит цельную концепцию поэзии Шкапской. В ней он дает объяснение ее «невостребованности» и «забытости» — по его мнению, это произошло не из-за «бездарности» и не по политическим причинам, а скорее из-за специфики и своеобразия ее основной темы. В начале статьи Гаспаров уделяет внимание термину «женская поэзия»: «Есть выражение, не притязающее на научность, — “женская поэзия”. <...> Я не умею пользоваться такими терминами, но если бы меня спросили, я бы смог назвать только одно имя, к которому подходят эти слова. <...> Это имя — Мария Шкапская» [Гаспаров: 661]. Гаспаров в статье перечисляет эти темы: материнство, роды, аборт, любовь, путь женщины, матери. Шкапская пишет о судьбе и назначении женщины, ее роли в мире. Женщина как образ, женщина, дарящая миру весь человеческий род и передающая своему ребенку всю наследственность. Гаспаров называет «кровь»сквозным образом ее поэзии, и для автора, писавшего в годы мировой войны, революции, а затем и гражданской войны это неудивительно, однако мало кто так откровенно писал на такие темы: «За кровью, проливаемой в войнах и революциях она видит другое: ту кровь, в которой женщины рожают детей, передавая им неумирающую наследственность единого во веки веков человечества» [Там же: 662]. По словам Гаспарова, современники были шокированы ее стихами: «Любую эротику, казалось бы, русская поэзия уже освоила; однако дефлорация, роды, аборты оказывались ее ценителям непривычны и непонятны» [Там же: 662]. Гаспаров отмечает также, что статьи, посвященные Шкапской, выходят за границы не просто так — интерес к ним

пробудила мода на феминизм. Однако в России сборник стихов 1996 г., где и была опубликована статья Гаспарова, стал первым ее изданием с 1925 г. «Хотелось бы, чтобы оно напомнило о забытой поэтессе и соотечественникам. Женская ли это поэзия или просто поэзия, но она заслуживает памяти», — резюмирует автор [Там же: 667].

После сборника 1996 г., в России в 2000 г. выходит еще одно, на этот раз уже полное, собрание — «Час вечерний: стихи» (СПб., издательство «Лимбус Пресс»). В это издание вошли также неопубликованные ранее стихотворения и — что особенно важно для нашей работы — автобиография поэтессы, содержащая варианты описания некоторых эпизодов из ее жизни. Сравнение этих вариантов ярко свидетельствует о попытке поэтессы мифологизировать свою биографию. В настоящей работе мы лишь немного коснемся этого вопроса в первой главе, но в дальнейшем это должно стать темой специального изучения.

Следующая важная работа, посвященная творчеству М. Шкапской появилась в 2020 г. — исследование А.Л. Соболева «Маргиналии собирателя: Мария Шкапская» [Соболев]. Статья содержит много ценных и ранее неизвестных биографических фактов, полную библиографию с подробной информацией обо всех изданиях Шкапской, а также новые сведения об отношении к ней современников.

Несмотря на перечисленные издания, которые свидетельствуют о попытках вернуть Шкапскую читателю, само ее творчество до сих пор крайне редко становилось предметом изучения исследователей. Исключение составляет уже названная статья М.Л.Гаспарова, которая содержит не только биографические факты и общую характеристику творчества, но и ценные замечания о поэтике М. Шкапской.

Мы в нашей работе ставим перед собой задачу внести свой вклад в изучение творчества «забытой поэтессы», исследовав композицию второго сборника Шкапской. Выбор именно этого сборника был сделан нами не случайно: его название является цитатой (с раскрытым в эпиграфе авторством) и тем самым указывает на осознаваемую самой поэтессой связь своей поэзии с предшествующей традицией. Как было видно из представленного нами обзора литературы о Шкапской, исследователи в первую очередь делали акцент на новизне ее творчества, а аспект преемственности совсем не затрагивался. Нам же кажется интересным и продуктивным рассмотреть поэзию Шкапской именно в такой перспективе.

Первая глава будет посвящена истории создания и публикации сборника «Барабан строгого господина» и его рецепции современниками. Во второй главе мы рассмотрим историю изучения проблемы циклообразования в лирике и перейдем к

анализу композиции сборника: проанализируем его рамочные элементы; выделим части, на которые распадается сборник, и определим основные темы для каждой части; попробуем описать общий лирический сюжет всего сборника. Отдельным предметом нашего рассмотрения станет связь сборника с литературным контекстом: в первую очередь, с творчеством Е. Гуро и А. Блока. В заключении нами будут подведены итоги работы.

ГЛАВА 1

ТВОРЧЕСТВО М.М. ШКАПСКОЙ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

1.1 Мария Шкапская: краткий обзор биографии и творчества

Мария Шкапская (в девичестве Андреевская) родилась в 1891 г. в Санкт-Петербурге и была старшей из пяти детей в семье мелкого чиновника. В библиографическом словаре «Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги» Н.Ю. Грякалова пишет, что, как старшая дочь в большом семействе, с самого детства Шкапская была вынуждена много работать. Об этом же пишет сама Шкапская, при этом существенно драматизируя факты своей биографии: «Выросла в большой нищете в <...> петербургских трущобах... <...> С 11-ти лет я уже на своих ногах. Отец сошел с ума, мать параличная, надо кормить семь человек» [Шкапская 2000а: 168]. При этом важно отметить, что итоговая автобиография так и не была опубликована Шкапской, а в архивах писательницы были найдены и другие варианты некоторых биографических эпизодов, по которым можно проследить ее желание мифологизировать собственный образ. На стремление Шкапской к мифологизации обратил внимание М.Л. Гаспаров, сопоставив ее автобиографию с воспоминаниями ее брата, Ивана Михайловича Андреевского (1894–1976), врача-психиатра. В письме к В.Сапогову Гаспаров напишет следующее: «<...> дело в том, что, по собственной автобиографии Шкапской, гимназическое детство ее было в жуткой бедности, а по поздним воспоминаниям ее брата (был в Соловках, потом в эмиграции, с сестрой они друг друга не терпели <...>) — вовсе нет» (цит. по: [Глушков]). Другой эпизод наглядно демонстрирует желание не только мифологизировать, но и олитературить собственный образ. В одном из вариантов Шкапская видит себя героиней романов Достоевского, она напишет: «<...> в семье больной отец создавал такую достоевщину <...>» [Шкапская 2000а: 168]. Упоминание Достоевского в воспоминаниях о своем петербургском «трущобном» детстве может свидетельствовать о том, что поэтесса уже во взрослом возрасте осознавала себя в каком-то смысле продолжательницей его традиции, видела в нем своего литературного предка, ведь интерес к вопросам физиологии (хоть и совсем под другим углом, чем в творчестве Шкапской) как раз являлся частью того направления, к которому принадлежал Достоевский.

Вопреки безрадостным картинам, которые Шкапская рисовала в автобиографии, она смогла успешно окончить гимназию (как лучшая ученица!) и поступила в Петербургский психоневрологический институт, где окончила два курса. В 1910 г. она выходит замуж за Г. Шкапского. Вместе с мужем еще со времен гимназии участвовала в революционных марксистских кружках и во время учебы в институте была дважды арестована, второй раз — по так называемому «витмеровскому делу», по которому в 1913 г. ее приговорили к высылке в Олонецкую губернию [Грякалова: 728]. История витмеровцев описана Аркадием Аверченко в его книге «Рождество в Петербурге»: «В 1912–1917 гг. в Петербурге существовала межученическая организация — витмеровцы; некоторые называли ее революционным союзом. Однако у этой организации не было ни четкой программы, ни определенной цели. Единственное требование витмеровцев: чтобы к ним относились как к полноправным членам общества» [Аверченко]. Название этой организации связано с частной женской гимназией О. Витмера, в здании которой проходили собрания учащихся и где по доносу провокаторов участники были задержаны и арестованы полицией (см. об этом подробнее: [Беленцов]). Большой работы участникам организации осуществить не удалось, но они смогли подготовить и выпустить некоторое количество прокламаций революционного содержания, которые были найдены при обысках на квартирах участников кружка, что в дальнейшем дало жандармерии большой обвинительный материал (в итоге все участники были приговорены к ссылке в Сибирь) [Кулешов: 18]. Но Шкапской повезло — благодаря усилиям московского филантропа и мецената Н.А. Шахова она по смягченному приговору вместе с мужем была выслана в Париж. Ей и еще нескольким витмеровцам Шахов предоставил стипендию для продолжения образования, и Шкапская смогла учиться в университете в Тулузе. М.Л. Гаспаров в своей статье подробно пишет о ее эмиграции и жизни в Париже: после начала войны она прекратила получать стипендию, поэтому была вынуждена найти во Франции работу. Работала на виноградниках, рыбных промыслах, в госпиталях, эвакуационных пунктах, продавала киноафиши. Несмотря на трудности, смогла закончить курс преподавателя словесности в Тулузе («у меня — право преподавания языка и литературы» — напишет Шкапская в автобиографии). Затем она в Париже год слушала лекции на факультете восточных языков. Знакомство с русскими литераторами в Париже помогло ей начать сотрудничать с петроградской газетой «День»³, а также начать печатать некоторые

³ «День» — русская ежедневная общественно-политическая газета. Издавалась с 1912 по 1918 гг. в Петербурге.

отдельные стихотворения в периодических изданиях. Именно во Франции Шкапская начала искать собственный стиль в поэзии (при этом писала стихи с раннего детства).

С 1916 г. она возвращается в Россию и продолжает работать в «Дне» разъездным корреспондентом, пока газету не закрывают большевики. Затем Шкапская уезжает в Украину, возвращается в Петроград только в 1920 г. и сразу вступает в Петроградский Союз поэтов. Далее один за другим выходят сборники ее стихов, написанные в разные годы: «Mater Dolorosa» (1921 г.), «Час вечерний», «Барабан строгого Господина», «Кровь-руда» (все — 1922 г.), поэмы «Явь» (1923 г.) и «Человек идет на Памир» (1924 г.).

В 1925 г. выходит ее последний сборник «Земные ремесла», и Шкапскую настигает творческий кризис (причина которого частично в отсутствии популярности у ее стихов, и частично в нарастающем ощущении ненужности поэзии вообще, о чем она будет писать в своей автобиографии). Она полностью уходит в журналистику и работает разъездным корреспондентом, ее работы печатаются в различных журналах и газетах (например, в «Правде» и ленинградской «Красной газете»). «По общественной линии всегда была загружена», — пишет Шкапская о себе в эти годы. В центре ее внимания как журналиста — стройки первой пятилетки и бытовые изменения при социализме. Она выпускает три сборника очерков: «Пятнадцать и один» (1930 г.), «Вода и ветер» (1931 г.), «Сама по себе» (1932 г.). С 1932 г. по 1936 г. участвует в серии «История фабрик и заводов», которая была задумана Горьким, работает над книгой «Леснеровцы», посвященной заводу им. Карла Маркса.

Всю войну она работает в литературной группе при Информбюро, после войны пишет для радио, работает в изданиях Антифашистского комитета советских женщин. Подводя итог в своей автобиографии, Шкапская добавляет: «Трудно писать историю целой жизни, никогда не знаешь, что же в ней самое главное. Мне кажется, что писателя надо в основном судить по его книгам. — Самое ценное вложено в них — его отношение к жизни» [Шкапская 2000а: 184]. Умирает в 1952 г. в почти полной неизвестности как поэт.

1.2. «Барабан строгого господина» — история создания и публикации

После первой мировой войны Берлин становится одним из крупнейших центров русского книгоиздательства. Это стало возможным из-за большого наплыва русской эмиграции, а также появления новых рынков в Прибалтике, Польше, Бессарабии для русских книг. В итоге в Берлине образовалось множество русских издательств, и в их числе было и основанное с А.Г. Левенсоном издательство «Огоньки». Это издательство ставило своей целью содействовать в распространении русской прозы и поэзии. Просуществовало оно всего год с 1922 по 1923 гг. [Базанов, Шомракова: 7], но за это время издательство напечатало произведения И. Эренбурга, А. Толстого, М. Цветаевой, Б. Пильняка и многих других. В их числе была и Мария Шкапская.

Именно в издательстве «Огоньки» впервые в 1922 г. был напечатан второй сборник стихов Шкапской «Барабан строгого господина». Иллюстрацией обложки занимался художник А. Арнштам⁴. В издании сборника непосредственное участие принимали Б. Пильняк и И. Эренбург. «“Барабан строгого господина” — покупают у меня в Берлине... Сегодня буду держать совет с Эренбургом», — писал Пильняк [Пильняк: 145]. Эренбург одобрил и название, и саму книгу. В одном из своих писем к Шкапской он пишет: «Очень нравится мне название новой книги (“Барабан”» [Эренбург: 135]. В следующем письме он дает оценку и содержанию сборника: «Получил рукопись “Барабан” от Пильняка. Еще не прочел как следует. В целом лучше первой. Крепче. Прочитав, напишу» [Там же: 139]. Уже в марте 1922 г. Эренбург напишет Шкапской следующее: «Мне жалко, что в “Книге”⁵ о Вас пишет Пильняк. Во-первых, потому что пишет о себе, а не о Вас <...>. Во-вторых, потому что я не могу писать. Зато напишу о “Барабане”. Он мне ближе. Его физиологичность беспокойней» [Эренбург: 143]. Здесь имеется в виду рецензия Пильняка на еще петроградское первое издание Шкапской «Mater Dolorosa» (1921). Важно отметить тот факт, что Эренбург, сравнивая два издания, отмечает в «Барабане» большую «физиологичность». Интерес Эренбурга к творчеству Шкапской был взаимен: из издательской переписки известно, что Шкапская задумывала помимо эпиграфа из Е. Гуро, предпослать сборнику также эпиграф из Эренбурга. Очень показательна судьба этого эпиграфа (с

⁴ А.М. Арнштам был участником выставок «Мира искусства» и много работал как книжный график: был автором обложек в журналах «Золотое руно» и «Сигнал», а также в таких изданиях, как «Чукоккала», «Стихотворения» М. Волошина и мн. др. . В 1921 г. эмигрировал в Берлин.

⁵ «Новая русская книга» — журнал, выходивший в Берлине в 1921–1923 гг.

точки зрения репутации Шкапской в 1922 г.): его снял Пильняк, печатая сборник в «Огоньках». Он объяснил это таким образом: «По воле моей <...> — мы сделали сокращение в “Барабане”, именно — выкинули бездарный эпиграф из Эренбурга, порешив, что таких взяток давать не стоит» [Пильняк: 158].

Положительную рецензию на сборник оставил и В. Брюсов, увидевший в нем знаки «подлинного переживания революции» (хотя и отметил попутно «символическую манеру» автора): «Я очень доволен, что в свое время отозвался осторожно о первой книжке стихов Марии Шкапской. В той (“Mater dolorosa”) стихи были очень плохие; в новой (“Барабан строгого господина” — выражение из Е. Гуро) если и не хороши, то безмерно лучше. Отдельные строфы сделаны уже весьма искусно, хотя и в знакомой символической манере. О содержании стихов говорить не хочется... При желании можно их назвать “контрреволюционными”, но это будет поверхностно. В стихах есть подлинное переживание революции, еще не понятой, еще не принятой автором, но оставившей на нем глубокий след» [Брюсов 1990b: 619].

Не оставил без внимания «Барабан» и Горький, Шкапская в 1923 г. послала ему три свои книги, в результате чего между ними завязалась оживленная переписка. Некоторые оценки Горького мы уже приводили выше, здесь ограничимся еще одной, показывающей что стихи Шкапской воспринимались им как вполне революционные: «Вы же сами стихия и, притом, — стихия, в недрах которой зародилось сознание сложности бытия и ощущение своей биологической значительности. Это сознание, это ощущение должно бы вызвать у Вас гнев и гордость, и уже в “Барабане” чувствуются намеки на возникновение этих свойств» [Горький: 117].

Подводя итог этой главе, можно резюмировать, что стихи Шкапской высоко оценивались современниками, а темы ее поэзии — несмотря на их местами шокирующую откровенность — воспринимались как нужные революции. Свое мнение о ее поэзии оставили самые значительные литераторы нач. 1920–х гг. Однако в современной истории литературы ее имя почти забыто, а творчество изучено крайне мало. В следующей главе мы попытаемся отчасти восполнить этот пробел.

ГЛАВА 2

КОМПОЗИЦИЯ СБОРНИКА «БАРАБАН СТРОГОГО ГОСПОДИНА»

2.1. Современные проблемы изучения «лирического цикла» и «книги стихов»

В современном литературоведении понятия сборника стихов и поэтического цикла рассматриваются как части единой научной проблемы. Вопросы циклообразования начинают активно обсуждаться с 60–х гг. XX века, однако в научном сообществе до сих пор нет единого представления о том, что считать лирическим циклом, поскольку зачастую трудно провести границу между циклом и сборником. Авторы работ о книге стихов и лирическом цикле стараются понять специфику этих явлений, чтобы дать им определение и разобрать систему функционирования их составных частей.

Один из ведущих исследователей проблемы поэтического цикла, М.Н. Дарвин, в своей работе «Об истоках русского лирического цикла» (1988) отмечает, что лирический цикл возник в эпоху романтизма, в период его образования (на рубеже XVIII–XIX вв.), когда возникает принципиально новое отношение к личности поэта, а в лирике появляется лирический герой. С этого времени понятия «цикл», «циклизация» становятся частыми в употреблении, встречаются у литературных критиков и в переписках поэтов-романтиков. Однако нас интересует развитие циклообразования в более поздний период, на рубеже XIX–XX вв. В это время циклы и книги стихов стали распространяться в самых разных вариантах. В. Брюсов, А. Белый, А. Блок признали циклизацию как новое явление словесно-художественного творчества. Свои рассуждения о цикле они обычно высказывали в предисловиях к сборникам, книгам стихов, в рецензиях и личной переписке [Белоусова, Дашевская: 6]. Так, например, В. Брюсов в предисловии к своей книге стихов “*Urbi et Orbi*” (1903) требовал от поэтического сборника такой же цельности мысли, как в романе: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связки, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения» [Брюсов 1990а: 77].

В свою очередь А. Белый в предисловии к сборнику 1923 г. «Стихотворения» сравнивал книгу стихов уже не с романом, но со сложной структурой готического

собора: «Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; <...> и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических или рассыпанных кусочков целого картинку, в которой каждый лирический отрывок связан с другими, как система арок рисует целое готического собора» [Белый: 551].

Исследование этой темы литературоведами началось в середине 1960–х гг. с работ В.Сапогова. В своей статье «О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока» (1966 г.) он называет лирический цикл, который развивается в XX в., новым жанром и на основе творчества А. Блока разрабатывает теорию лирического цикла. К структурным особенностям цикла XX в. Сапогов относит:

1. Организацию цикла, в основе которой лежит особого рода «лирический сюжет». Здесь автор отмечает, что порой сложно уловить грань перехода между циклом стихотворений и лирической поэмой, где как раз их схожесть заключается в особом «лирическом сюжете».
2. Этот самый «лирический сюжет» развивает оттенки авторской эмоции. «Центростремительность» чувств поэта сдерживает стихотворения цикла в пределах единой поэтической структуры.
3. Наиболее важное связующее основание — тематическое единство. И здесь Сапогов отмечает, что это не привычные «стихи на одну тему», а, скорее, наличие определенного смыслового ритма, ритма образов.
4. Общее «интонационное поле», означающее то, что без контекста стихотворение целостной конструкции является «изолированным» и теряет часть смысла. Здесь же Сапогов упоминает Брюсова, Блока и Белого, и их постоянные просьбы контекстуального прочтения лирических пьес.
5. Важность для развития цикла в XX в. поэтики символизма, так как стихотворения, входящие в лирический цикл, складывались на некоторых опорных «словах-звездах», в дальнейшем становящимися «темами». Уже на основе развития этих «тем» складывалась материальная структура «лирического сюжета».
6. Принципы построения лирического сюжета, которые, по словам автора, у разных поэтов и в каждом отдельном цикле не одинаковы.

Подводя итог, Сапогов выделяет особую роль поэтики А. Блока в циклообразовании XX в.: «Лирические циклы, созданные А. Блоком, явились высшими образцами этого жанра, развитие которого продолжается в поэзии М. Цветаевой, Б. Пастернака, Э. Межелайтиса и других поэтов современности» [Сапогов: 60–61].

В 1970–1980-е гг. в литературоведении происходит суммирование всех накопленных по этой теме знаний, и теория циклизации выходит на новый уровень. Большой вклад в это внес И.В. Фоменко, автор ряда статей и монографий на эту тему. В своей поздней работе «Книга стихов: миф или реальность» (2003) он пишет, что «понятие *книга стихов* в филологическом обиходе употребляется в двух значениях. Первое — общепринятое: сброшюрованные и переплетенные листы бумаги со стихотворными текстами. Естественно, что в таком словоупотреблении не имеют значения порядок стихотворений, их расположение на страницах, группировки по темам, разделам и т.п. Важно само наличие книги, в котором напечатаны стихи, как материального объекта. <...> Второе значение спонтанно вводили сначала старшие, а чуть позже и младшие символисты, осознанно использовавшие возможности циклизации как способа воплощения авторских взглядов в совокупности стихотворений. Циклизация оказалась для них почти идеальным способом воплощения авторского мироощущения как системы, и они пытались объяснить это читателям в предисловиях и рецензиях, разграничивая прежде всего два понятия: книга и сборник» [Фоменко: 64]. Фоменко также отмечает, что в первой трети XX века у поэтов четко организовалось представление о книге стихов. Появляется иерархия циклических образований: стихотворение – цикл – книга. Все вместе они воссоздают целостность личности автора и его художественного мира. В «типовом», «классическом» варианте авторская книга стихов — это система циклов. Каждый цикл (как элемент этой системы) воплощает отношение преимущественно к одной проблеме. Соотносясь друг с другом, они становятся основой формирования качественно новой целостности, воплощающей целостное мироощущение личности. Поэтому, по утверждению Фоменко, книга стихов как циклическое образование претендует на универсализм, «всеохватность». В этой же статье автор говорит о подвижности границ между циклом и книгой стихов, поэтому один текст зачастую можно интерпретировать и как цикл, и как книгу стихов, в зависимости от ситуации⁶. Книга может «сворачиваться» в цикл и

⁶ Фоменко приводит в качестве примера сборник стихов У. Уитмена «Листья травы»: в первой публикации он содержал в себе всего 12 стихотворений, но при последующих переизданиях книга постепенно разрасталась (последнее издание состояло уже из 154 текстов), включая в себя предыдущие сборники как отдельные циклы внутри нового большого сборника.

наоборот, цикл «разворачиваться» в книгу. Поэтому книга стихов — некий статус, «который интуитивно или сознательно присваивается сложному циклическому образованию, претендующему быть выражением целостной личности» [Там же: 72].

В теории М.Н. Дарвина лирический цикл, как и в работах Сапогова, предстает особым жанровым образованием, которое существует по собственным законам. В работе «К истории понятия “лирический цикл” и проблеме его литературного истолкования» (1988 г.) Дарвин, обращаясь к истории лирического цикла и разным его интерпретациям, делит понятие лирического цикла на «широкое» и «узкое»: «Несмотря на множество различных толкований лирического цикла, на наш взгляд, в современной науке сложилось два основных его определения, условно говоря, широкое и узкое. В широком смысле под лирическим циклом понимается такая совокупность произведений, которая включает в себе какой-то признак единства или организации: общую тему, идею, проблематику, жанр, композицию и т.д. <...> Противоположное широкому узкое определение цикла лирическим циклом в подлинном смысле этого слова называет только такую общность произведений, которая создана самим автором и обладает всеми необходимыми признаками художественной целостности: общим заголовком, заданной композицией, устойчивостью публикаций и т.д.» [Дарвин 1988а: 22]. В конце своей обзорной статьи Дарвин констатирует, что проблема лирического цикла, несмотря на немалое количество работ, посвященных ей, пока еще изучена недостаточно.

Исходя из всего вышесказанного, стоит отметить, что для дальнейшего исследования важно понимать логику научной мысли в изучении лирического цикла, так как проблемы циклизации все еще не решены в современном литературоведении, и решить их можно путем исследования конкретных поэтических циклов и книг.

2.2. Сборник «Барабан строгого господина»: структура и основные мотивы

2.2.1. Рамочные элементы текста: заглавие и эпиграф

Рамочные элементы текста, к которым относится, в том числе, заглавие и эпиграф, особенно важны для понимания композиции и смысла всего сборника. Об этом подробно писал Б.А. Успенский в своей работе «Поэтика композиции»:

Актуальность проблемы «рамок», то есть границ художественного произведения, представляется достаточно очевидной. В самом деле, в художественном произведении — будь то произведение литературы, живописи и т.п. — перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, — мир, по отношению к которому мы занимаем <...> позицию по необходимости внешнюю, то есть позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, то есть осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, «изнутри», а не «извне» <...>. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир — вернуться к своей собственной точке зрения <...>. При этом чрезвычайную важность приобретает процесс перехода от мира реального к миру изображаемому, то есть проблема специальной организации «рамок» художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная... [Успенский: 224].

Одним из важнейших рамочных элементов в сборнике стихов является его заглавие. Название сборника Шкапской — «Барабан строгого господина», имеет цитатную природу и отсылает к творчеству Елены Гуро, о чем читатель узнает тут же из эпитафии, который стоит сразу под названием сборника. Этот эпитафия повторяет фразу, вынесенную в заглавие:

«Мы танцуем под барабан Строгого Господина»

Елена Гуро

Такое настойчивое повторение, конечно, не могло быть случайным и должно указывать на важность творчества Елены Гуро для Шкапской. В одном из вариантов автобиографии Шкапская напишет: «Из поэтических имен, наиболее близких мне, назову Е. Гуро <...>» [Шкапская 2000а: 169]. Елена Гуро (1877–1913) — русская поэтесса, прозаик и художница, трагически умершая в 35 лет от лейкемии. Она дебютировала в 1905 г. и как художница (с иллюстрациями к рассказу Жорж Санд «Бабушкины сказки») и как писатель с рассказом «Ранняя весна» (опубликован в «Сборнике молодых писателей», СПб.). А в 1909 г. вышла ее первая книга рассказов, пьес и стихов «Шарманка», которую Д.Бурлюк называл «первым футуристическим сборником». Именно из него и взяла название и эпитафия Шкапская.

Авторы статьи о Е. Гуро в словаре «Русские писатели», Т. Никольская и Р. Дуганов, пишут, что хотя ее популярность не была широкой, ее творчество высоко ценили не только футуристы (например, В. Хлебников и В. Маяковский), но и Вяч. Иванов, А. Блок, В. Брюсов. В своих стихах она разрабатывала жанр лирического

фрагмента, и исследователи и современники отмечали влияние на нее прозы А. Ремизова, «Симфоний» А. Белого, поэзии и драматургии Блока [Никольская, Дуганов: 61]. Но в связи с нашей работой нам важнее всего то, что основным содержанием ее лирики была тема материнства. Как пишут Никольская и Дуганов, ее тема — «своеобразная мифология материнства (как будто автор стала “матерью всех вещей и любит их материнской и гордой любовью”» [Никольская, Дуганов: 62].

Близкая подруга Елены Гуро, поэт, критик, переводчик Варвара Малахиева-Мирович в своей статье в седьмом номере журнала «Русская мысль» за 1909 г. дала практически единственную развернутую рецензию на эту книгу:

Милая, самой дебютантской неопытностью своей, и свежестью, и наивной принаряженностью, и брызжущей сквозь манерность искренностью — милая, милая книга. Точно девочка-подросток впервые вышла на сцену — талантливая девочка, которой будут аплодировать за своеобразную прелесть голоса, улыбки, за юный жар интонаций, за прелестный контраст трагизма жизни <...> и детского доверия к жизни, очарованности ею, поцелуя каждой былинке, каждой вещи, каждому мигу. <...> О ней, об этой книге, нельзя говорить: есть. Она вся *im Werden*⁷. Но о ней тем не менее хочется говорить, в ее будущее хочется верить. Автор ее, конечно, женщина, и женщина, конечно, молодая. Она влюблена в жизнь, протягивает к ней руки, как дитя <...>. Есть страницы, они полны лесной свежестью, обвеяны очарованием природы и красотой невозвратимости. «Да будет!», — так озаглавлены лучшие страницы в «Шарманке». На них печать несомненного влияния Кнута Гамсуна. Чувствуется также местами влияние и менее значительных писателей — Блока, Андрея Белого, даже Осипа Дымова... Но чувствуется и другое: как сквозь влияние очаровавших его душу писателей автор выносит свои собственные, своеобразные тонкие ростки, свои образы, свои слова. И аромат книги <...> все же своеобразный, хотя и робкий, смутный еще, но живой и влекущий к себе; так влечет только настоящий, живой цветок. По форме рассказы напоминают симфонии Андрея Белого. Без начал, без конца [Гуро 2001: 224–225].

Василий Каменский в главе «Елена Гуро» книги «Путь энтузиаста» (1938) писал о восприятии творчества Гуро молодыми поэтами-авангардистами, упоминая «Шарманку»:

...Легко дышалось при чтении книги Елены Гуро, и хотелось любить каждую каплю жизни <...>. Когда мы с Хлебниковым восторженно поздравляли Елену Гуро с выходом в свет Шарманки, она волновалась: «Вот если б меня так поздравляли критики. Но этого никогда не будет, как не будет ума и вкуса у наших критиков отличить меня от Вербицкой. Впрочем, что я болтаю — ведь им Вербицкая в тысячу раз ближе по глупости и пошлости».

Так, конечно, и было.

⁷ В процессе становления, в движении (нем.)

О Вербицкой писали, а о Елене Гуро тупо молчали, бойкотировали [Гуро 2001: 226].

Важно отметить, что строчка, процитированная Шкапской, взята из пьесы Гуро «Нищий Арлекин», вошедшей в сборник «Шарманка»; эти слова произносит главный герой пьесы — Арлекин. Эта пьеса Гуро уже привлекала внимание исследователей, которые отмечали, что «Нищий Арлекин» скорее относится к той части творчества Гуро, которое выходит за пределы «футуристического пространства» и «создана под сильнейшим впечатлением от блоковской арлекииады» (см. [Шевченко: 117]).

Блок оказал немалое влияние на Гуро. И именно у Блока в 1902 г. в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» появляется герой комедии дель арте Арлекин:

Восхищенью не веря,
С темнотою — один —
У задумчивой двери
Хохотал арлекин

«Свет в окошке шатался» [Блок 1997а: 117].

И потом в цикле «Распутья» 1902–1904 гг. лирический герой Блока уже примеряет на себя маску Арлекина:

Вот моя песня тебе, Коломбина.
Это — угрюмых созвездий печать.
Только в наряде шута-Арлекина
Песни такие умею слагать

«Двойник» [Блок 1997а: 158].

Эти тексты у Блока объединены темами одиночества в толпе, трагизма, некоторого безумия героя — именно этими качествами Блок наделяет своего Арлекина. И у Гуро Арлекин является развитием этого блоковского образа; в ее стихах об Арлекине развивается тема страданий, одиночества, конфликта между настоящим лицом и маской. Е.С. Шевченко в своей работе «Трагическая арлекииада Е.Гуро «Нищий Арлекин» пишет о главном герое пьесы как о «воплощенном в реальность <...> опустошенном и страдающем; вечном страннике, скитающемся по земле в поисках идеального мира и идеальных отношений» [Шевченко: 123]. Герой попадает на улицы холодного Петербурга, который к нему недружелюбен. Арлекин мерзнет под своим бумажным колпаком, он облысел от огромного количества карнавалов и женщин

в его жизни. И в финале пьесы Арлекин выражает протест против своей судьбы, против божественного мироустройства:

Окрестили меня вином
Под звон стакана,
И потом
Возвели с торжеством
На подмостки балагана
«Нищий Арлекин» [Гуро 1909: 177–178].

Именно в этом финальном монологе Арлекин и произносит горькие слова, впоследствии заимствованные Шкапской для своего сборника:

Миньоночка, потанцуй, –
Фантазия Арлекина.
Мы танцуем под барабан
Строгого Господина
[Там же: 177].

В анализируемом сборнике Шкапской тема блоковской арлекинады напрямую не присутствует, но важные и для Блока, и для Гуро темы тоски, трагизма и одиночества являются в целом ключевыми для сборника. Однако о влиянии Блока на поэзию Шкапской подробнее мы будем говорить в третьей главе, а здесь остановимся на другом литературном подтексте пьесы «Нищий Арлекин», который также был отрефлексирован Шкапской.

Финальный монолог Арлекина в пьесе Гуро, из которого как раз и заимствован эпиграф, рассматривает А. Ахмади в книге «Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938)». Автора этой работы интересует не блоковский пласт пьесы, а отсылка к ницшевскому Заратустре, которая содержится в финальном монологе Арлекина:

Грубые голоса:

Танцуй. Раз Арлекин, то давай представление.

Арлекин (*Подпрыгивает раза два, но шатается и бледнеет. Смущенно*):

Я не могу. Я озяб.

(*Кругом хохочут*)

Голоса:

Это канатный плясун, бежавший из цирка. Бродячая собака.

Любопытная фигура. Довольно жалкая

«Нищий Арлекин» [Гуро 1909:186].

Автор исследования подчеркивает важность и всеобщую известность образа канатного плясуна из романа Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: в то время эта книга была на слуху, а эпизод с канатным плясуном смогли прочесть даже те, кто не одолел весь роман, ведь этот эпизод был предисловием к роману. В предисловии Заратустра, проповедуя о сверхчеловеке, утверждает: «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком — канат над пропастью» [Ницше: 6]. Ахмади отмечает, что у Гуро Арлекин является скорее звеном между человеком и куклой — управляемым, несвободным существом. Для Шкапской тема несвободы человеческой воли тоже важна (о чем мы скажем ниже), как важен и вопрос соотношения в человеке «животного» и «божественного» начал. Но в настоящей работе мы не будем подробно касаться темы Шкапская и Ницше.

2.2.2. Композиция сборника

Композиция сборника «Барабан строгого господина» имеет сложную и продуманную структуру. Он небольшой по объему, в нем всего 29 стихотворений, но обращает на себя внимание большое разнообразие текстов: лирические стихотворения традиционного вида; стихотворения, написанные без разделения на строки; стихотворные циклы, имеющие самостоятельные заглавия; поэма. В этой части работы мы рассмотрим, как организация текстов внутри сборника связана с развитием общего «лирического сюжета» сборника.

Представленные в сборнике тексты очень неоднородны по объему: сборник начинается с небольшого лирического стихотворения (всего 10 строк), а в конце расположены два очень крупных произведения: «Хождение по саратовским мукам» (66 строк) и «Явь» (157 строк) (его исследователи творчества Шкапской традиционно называют поэмой, хотя жанровый подзаголовок отсутствует). Также именно во второй половине сборника расположено три озаглавленных цикла: «Россия», «Петропавловская крепость», «Людовику XVI». До цикла «Россия» все тексты сборника небольшие и не имеют

специальных названий. Их темы преимущественно посвящены жизни женщины, интимной, религиозной и бытовой, это стихотворения о ее боли, о рождении детей и любви, написаны они «в строку», что добавляет им дополнительную интимность и «безыскусность».

Ты стала взрослая и может быть седая, а может быть ты в детстве умерла, но прядь волос как прежде золотая хранится в ящиках отцовского стола, или у матери в внимательном комодке, — живая прядь отрезанная в годик

[Шкапская 2000b: 53].

Когда стану я старой и скучной и нелюбимой женой — о том, что так сердце мучит — не говори со мной

[Там же: 54].

Знаю — будут любить мои дети невский седобородый вал, оттого, что был западный ветер, когда ты меня целовал

[Там же: 55].

Стихотворения «в строку» сосредоточены в первой части сборника, такие стихотворения являются одной их отличительных черт поэзии Шкапской.

М.Л.Гаспаров пишет об органичности этой поэтической манеры Шкапской, считая, что громкое звучание стихов для поэтессы было нехарактерно:

Хотя сама Мария Шкапская не искала славы. Даже громкое звучание стихов было ей всегда чуждо, и сочиняла она их — в отличие от многие поэтов — никогда не вслух, только про себя. Отсюда ее манера писать стихи в строку, как прозу, — для передачи неторжественной, интимной, скороговорочной интонации [Гаспаров: 666].

С цикла «Россия» тексты начинают удлиняться, появляется тенденция к объединению отдельных текстов в более крупные тематические образования — озаглавленные циклы, также и у отдельных текстов появляются заглавия. Стихотворения в строчку здесь уже не появляются. Но главное, что происходит во второй половине сборника — меняется тематика, здесь стихотворения посвящены уже не личным, но глобальным историческим темам: родины, революции (как современной, так и прошлых), а также тяжелой судьбы людей, живущих в такие периоды. Эта разница между первой и второй частью сборника настолько очевидна, что была замечена еще современниками. Так Нина Берберова в «Новой Русской книге» написала об этом сборнике:

Опять, как в «Mater Dolorosa» хороши и цельны стихи первой половины книги «Барабан строгого Господина». У поэта есть свое лицо, каждое слово на месте, смотрит

куда надо и соблюдает общую стройность. Ни безвкусицы, ни небрежности. <...> Когда же дело доходит до будней, площадей, Петербурга, России, то видишь вдруг перед собой даму, прочитавшую Блока и очень любящую современную поэзию [Берберова: 19].

Подробнее о каждой из этих частей мы напишем чуть позже, но в начале необходимо отметить, что весь сборник заключен в своего рода рамку — он начинается и заканчивается текстами, на образном уровне связанными между собой и в то же время отсылающими к эпиграфу. Открывает сборник стихотворение о жизни как о «любовном танце», состоящем из заранее predetermined этапов — похожих на танцевальные па:

Пара за парюю — муж с женой,
В любовном танце один с одной.
Вчера родили и вновь зачнем
И вновь родим — и жизнь наша в том
[Шкапская 2000b: 51].

Таким образом у поставленной эпиграфом цитаты из Гуро появляется еще один, не литературный или философский, а общеязыковой смысл. Мы имеем в виду фразеологизм «плясать под (чью-то/чужую) дудку». Этот смысл — predeterminedности событий, несвободы человеческой воли, судьбы — явно прочитывается в названии сборника (где «Строгий Господин» — творец, управляющий людьми и заставляющий их «танцевать под свой барабан») и далее присутствует во всем сборнике. В целом можно сказать, что тема судьбы является важнейшей темой всего сборника и завершается она в финальном стихотворении, в котором говорится о том, что смерть парадоксально является также преодолением несвободы, «клетки», в которой заключен человек с момента своего рождения. Для понимания всей целостности образов стоит процитировать все стихотворение:

Не творчеств дни, а умирания.
В них ничего печальней нет,
Что неоконченными здания
Останутся на много лет.

Труд, созидающий строения,
В пустых стропилах не течет,
И силу жадную падения
Не сковывает мерный счет.

Вдоль белых стен в закатном пламени

Маляр веселый не поет,
И не несет суровый каменщик
К вершинам каменный свой гнет.

К лесам закрыты с улиц доступы,
Качается пустая клеть,
И стен оскаленные остовы
Кирпичной плотью не одеть

[Там же: 77].

Шкапская заканчивает свой сборник образом пустой клетки, той самой, в которой человек находится под властью бога. Этот образ уже появлялся в другом стихотворении сборника и тоже символизировал несвободу воли человека:

А после мы ловим тщетно
Любви легкокрылый луч,
И тщетно ломаем в клетке
Цепочку и крюк, и ключ

[Там же: 57].

Строчка «Качается пустая клеть» — почти завершающая сборник — является показательной и важной для определения лирического сюжета. Клетка опустела, наступили «дни умирания». Темы предопределенности человеческой судьбы и бунта против нее, заданные уже в названии и эпиграфе, являясь основными в сборнике, как мы постарались показать, особенно явно развиваются в первом и последнем стихотворении, заключая весь сборник в сюжетную «рамку», обозначающую начало жизни и ее конец, подчиненность судьбе и освобождение.

Первое стихотворение открывает важную для всего сборника тему — тему судьбы, Бога и его власти над людьми. Исследователи уже отмечали, что библейские образы играют доминирующую роль во всем творчестве Шкапской⁸. Этот сборник не является исключением, библейская тема, пронизывая все тексты сборника. Образ того, кто правит людскими судьбами (их «танцем») представлен в нем очень разнообразно: «Господин», «Отец», «Бог». В своей автобиографии Шкапская отметит огромную значимость для нее религии, она напишет: «Источником же, питавшим мое творчество в смысле устремления и содержания, считаю книгу из книг — Библию» [Шкапская

⁸ См. об этом в статье О.Н. Литвиновой «Библейские цитаты и образы в поэзии Марии Шкапской» [Литвинова].

2000a: 169]. Образ «Господина», который повелевает и предопределяет ход жизни, появляется уже в самом первом стихотворении:

А Он, Господин, и мудр и строг,
Для каждого помнит данный срок.
Один младенцем, другой в летах,
Все станем прахом в Его руках
[Шкапская 2000b: 51].

Однако в ее поэзии важнейшей является и тема бунта человека против «Господина», чья власть зачастую неразумна. Этот мотив ярко проявляется в нескольких стихотворениях сборника:

Но Ты из Недобрых Пастырей, Ты Неразумный Жнец. — Вскоды поднимутся частые — терн, полынь и волчец [Там же: 52].

М.Л. Гаспаров писал о Шкапской: «Отношения с Богом у Шкапской были сложные и недоговоренные» [Шкапская 1992: 169]. И это ярко проявляется в анализируемом сборнике: так, в первом стихотворении Шкапская говорит о мудрости бога («А Он, Господин, и мудр и строг»), но уже через несколько стихотворений даже с некоторой дерзостью назовет его «Недобрым Пастырем», «Неразумным Жнецом», «Лукавым сеятелем»⁹, тем самым выражая свое противоречивое отношение к нему:

Ты стережешь зачатные часы, Лукавый Сеятель, недремлющий над нами, — и человечьими забвенными ночами вздымаешь над землей огромные веса [Там же: 53].

Человек (в первую очередь, женщина) пытается этому противостоять не только ропща на бога, но и действуя. Так, в стихотворении «Что ты там делаешь, старая мать...» мать пытается вернуть себе сына, восстав против божественного замысла и оспорив право бога на смерть:

— «Что ты там делаешь, старая мать?» —
«Господи, сына хочу откопать,
Только вот старые руки мои
Никак не осилят черной земли».
— «Старая мать, неразумная мать,
Сын твой в Садах Моих лег почивать».

⁹ Образы «сеятеля», «жнеца», «пахаря» связаны с евангельской тематикой, а чем уже писала О. Литвинова: «К 1914–1915 гг. начинает проявляться внимание автора к профессионально-бытовым реалиям из евангельского образно-тематического ряда: сеятель, жнец, пахарь» [Литвинова: 205].

<...>

— «Дух его — Мне, а земле только плоть,

Надо земное в себе оборотъ.

Что же ты делаешь, старая мать?»

— «Господи, сына хочу откопать»

[Там же: 57].

В первой части сборника сосредоточены небольшие лирические стихотворения, многие из них посвящены проблемам родовой наследственности и материнства и написаны в строку, что, как отмечал М.Л.Гаспаров, создает дополнительное ощущение их интимности. Деторождение представляется в этих стихах результатом божьего промысла и власти «крови предков», которую хранит «бедная плоть», обреченная воспроизводить эту «кровь» вновь и вновь. Лирическая героиня «в любовном стоне» готова «к очередному плотскому посеву — детенышей беспомощных», дети рождаются и как «былинки впутываются <...> в наши жесткие, многоэтажные, в городские наши дни». Дети похожи на своих родителей, «нет чудесных и особенных», все — «дети скудной родины» и «узники одной тюрьмы».

В этой части сборника в связи с темой материнства появляется образ скорбящей Богоматери, которая — в отличие от Бога — способна понять женскую боль и тяготы жизни. Богородица близка лирической героине, она видит много общего в ее страданиях с женскими судьбами. Разное отношение к богородице и богу видно уже на уровне эпитетов: она — «Благодатная жертва», «Светило незаходящее», «Матерь Скорбящая», бог же — «Неразумный Жнец», «Лукавый Сеятель», «Недобрый Пастырь». Именно к Богородице обращено единственное озаглавленное стихотворение этой части, «Канон Богородичен»¹⁰:

Все мы Ей дети, все мы Ей дочери, все, чьи усталые веки слезами смочены.
И у Ней, благодатной Жертвы, Матери Восставшего из мертвых — просим для
своего ребенка волос тонкий, голосок звонкий и доброе к матери сердце
[Шкапская 2000b: 55-56].

¹⁰ О названии этого стихотворения пишет О. Литвинова в статье «Библейские мотивы и образы в поэзии Марии Шкапской»: «Что касается необычной структуры канона (так называемый “однопеснец”, т. е. состоящий из одной только песни), то <...> с этой стороны “Канон Богородичен” Шкапской вполне соответствует традиции (и слово «богородичен» здесь означает, в полном соответствии с переводом, “принадлежащий Богородице”)» [Литвинова: 221–222].

О.Н Литвинова пишет о том, что для Шкапской в образе Богородицы важно смирение перед судьбой, непротивление Божьей воле и в этом смысле она скорее близка не самой лирической героине (которая ропщет на бога), а образу России:

С Богородицей, по мысли Шкапской, Россию сближает даже не столько мучительное созерцание гибели своих детей, сколько именно непротивление Божьей воле, признание (подобно святому многострадальному Иову) такого, а не иного, Божьего промысла [Литвинова: 213].

Недаром это стихотворение стоит почти в самом конце первой части, предвосхищая исторический цикл о России. Но завершает эту «интимную» часть сборника другое стихотворение, являющееся «финальным», оно отмечает границу между двумя частями сборника не только на структурном уровне (оно стоит почти ровно в середине сборника — 16 из 29; после него сразу идет цикл «Россия»), но и на сюжетном. Это стихотворение — важный этап во внутреннем сюжете сборника, так как содержит в себе апокалиптические мотивы и тематически предвосхищает вторую часть сборника, где Шкапская будет поднимать темы страшных исторических событий.

Тяжкой десницей и волей Отца
В наших путях неотверзтое небо,
Надо, чтоб Мудрый нам не дал лица,
Надо, чтоб голоса Мудрый нам не дал.

«Слово падет с огневого столба —
Вот Он даруется вам — многоликий,
Вот Он приходит к вам, многоязыкий,
Вот Он — ваш Голос, Лицо и Труба»
[Шкапская 2000b: 58].

По мнению Литвиновой, Шкапская призывает здесь отречься от всего личного и человеческого и неслучайно именно это стихотворение замыкает первую часть сборника, посвященную личным, интимным переживаниям героини и знаменует переход ко второй части, в которой речь пойдет об исторических событиях, сравниваемых с апокалипсисом.

Вторая часть сборника, как мы писали выше, состоит почти полностью из циклов, также в нее входят два больших эпических стихотворения и замыкает эту часть стихотворение «Израилю», в котором проводится аналогия между судьбой Израиля и Россией (о самом последнем стихотворении, «Ни творчеств жни, а умирания», мы уже писали выше — оно резко отличается от всей второй части и по тематике, и по интонации, и принадлежит опоясывающей весь сборник «рамке»). Первым идет цикл с

названием «Россия». Он состоит из 5 стихотворений, в которых развивается новая для сборника тематика — здесь возникают образы России и Христа (заметим, что в первой половине сборника Христос не появляется, есть только Бог-отец и Богоматерь, что дополнительно указывает на двухчастную композицию сборника):

По степному цветному раздолью,
Пригибая зацветшую рожь,
На какие идешь богомолья,
На какие успенья идешь?
Ты проходишь - и молкнут народы
Перед ликом страданий твоих,
И Христос с опаленного свода
Возникает целебен и тих.
Но к Его умиляющей длани
Не склонив непокорных седин,
О кровавых Своих взысканьях
Говоришь Ты один на один

[Там же: 59].

Первые два стихотворения цикла объединены одной темой — России-матери и России-женщины:

Лежит роженицей на день девятый
Российская осенняя земля
И озими зеленые заплаты
На зипуне изорванном ея.

Из года в год рождает урожаи,
Насущный хлеб, железную руду и мак,
И груди мощные ее питают
Пшеницу сочную и всякий прочий злак

[Там же: 59].

В следующих двух стихотворениях Шкапская поднимает другую традиционную тему — отношения России и Европы, там впервые в сборнике возникает образ Петра. Россия «ждет к себе Петра» и их «любовный шепот» «тревожит крепости покой». Здесь же поднимается тема конкретных бедствий, которые мучают современную Россию — массовые расстрелы: «Но работал громко и трудно // В Петропавловской пулемет¹¹». Заканчивается это стихотворение страшным образом смертельных качелей, на которых качается едва живая Россия, и начал эту смертельный аттракцион именно Петр:

И была угрюмая жалость
На страшном Петровом лице,
И с Петром Россия качалась
На доске, на другом конце.

Были руки до крови стерты,

¹¹ Под «Петропавловским пулеметом», возможно, она подразумевает расстрел князей в Петропавловской крепости в конце января 1919 года (в ночь с 23 на 24 или с 29 на 30 января).

И была живая едва,
И болталась, словно у мертвой,
Седая ее голова
[Там же: 61–62].

Далее идут еще два цикла: «Петропавловская крепость» — о крепости как символе европейского начала России, и «Людовику XVII», в котором проводится параллель между Людовиком и расстрелянным царевичем Алексеем. По версии Шкапской, их судьбы схожи, оба расплачивались за грехи предков¹²:

Народной ярости не внове
Смиряться страшною игрой.
Тебе, Семнадцатый Людовик,
Стал братом Алексей Второй.

И он принес свой выкуп древний
За горевых пожаров чад,
За то, что мерли по деревне
Милльоны каждый год ребят.

<...>

За матерей сухие спины,
За ранний горький блеск седин,
За Геси Гельфман в час родин
Насильно отнятого сына.

За братьев всех своих опальных,
За все могилы без отмет,
Что Русь в синодик поминальный
Записывала триста лет.

<...>

Но помню горестно и ясно —
Я — мать, и наш закон — простой:
Мы к этой крови непричастны,
Как непричастны были к той
[Там же: 65–66].

В статье «Библиейские цитаты и образы в поэзии Шкапской» О.Н. Литвинова напишет:

После рождения детей религиозное чувство Шкапской получает иное исполнение. Появляется небывалая прежде скорбь, понимание собственной и общей человеческой греховности [Литвинова: 210].

Как раз эти мотивы можно проследить в стихотворении «Людовику XVII». В этом стихотворении Шкапская указывает на коллективную вину каждого, кто шел на

¹² Подробнее об этом стихотворении см. в статье М.Л. Гаспарова «Мария Шкапская — забытая поэтесса» [Гаспаров].

насилие, убийство, смерть. О.Н. Литвинова также обращает внимание на использование в этом стихотворении слова «Библия»:

Нельзя сказать, что деталь эта бросается в глаза при первом прочтении, но скрытый «взрывной» смысл, заложенный в примененном по отношению к Библии множественном числе (по определению единой и единственной), обнаруживается при осмыслении этого сочетания. Создавшиеся подтексты (очень, казалось бы, неустойчивые и едва ли не надуманные) можно было бы списать на некоторую авторскую неловкость в обращении с материалом, но в этой же поэтической книге («Барабан строгого господина», 1922) встречаем фразу: «Будут нам Паны даны и Христы» (58), что подтверждает предположение о сознательном и конфликтном использовании Шкапской подобных сочетаний. Контрастное противопоставление при этом становится одним из важнейших авторских приемов, а Библия — остается центром тематического притяжения [Литвинова:218].

Следующее стихотворение — «Хождение по саратовским мукам». Хождение по мукам — выражение, взятое из древнего апокрифического верования о мытарствах души после смерти, в светском языке означающее ряд тяжелых жизненных испытаний, которые следуют одно за другим. Но в этом стихотворении мытарства людей связаны с реальностью послереволюционных лет — голодом, от которого нет спасения. Это страшное испытание усиливается пренебрежением к страданиям людей Бога-отца, который твердит: «Искупление земное, нестрашное» [Шкапская 2000b: 69].

<...>

А над ними как водится, —
Плакала в небе Богородица,
Святы ангелы отвратились,
Святы угодники сомутились,
Сам Христос белой ручкой лицо закрыл —
Не хватило небесных сил.

А Бог-Отец мимо них похаживал,
Седу бороду поглаживал,
Да твердил все свое, всегдашнее:
«Искупление земное, нестрашное».

<...>

[Там же: 66–68].

Следующей в сборнике стоит поэма «Явь», которая вскоре после, в 1923 году, вышла отдельным изданием. Поэма описывает казнь через повешение, но посвящена всем зверствам гражданской войны. «Шкапская не щадит здесь читателя, соединяя в одном тексте страшную “явь” и равнодушие, пошлость присутствующих при этом людей» [Литвинова: 224]:

«А знаете — все-таки занятно».

«Говорят вот в Швейцарии так же, публично»...

<...>

А там, около, точно волчья стая,
Только и слышно: «Экая обида,
Ничего не видно».

«Эй, пропустите даму».

«Мама, мама».

«Вам видно? А вам?»

«Pardon, madame!»

<...>

«Отчего же... Говорят, смерть приятная...»

«Знаете, свежо с утра, я в ватном...»

[Шкапская 2000b: 71].

В этой поэме ребенок смотрит на смерть отца. Поэма включает в себя множество отсылок к евангельским текстам и заканчивается выходом и поклоном святых к повешенному страдальцу. И поэтому не только жестокость войны, казни и убийства являются в поэме Шкапской «явью», но и существование святых в жизни человека и после его смерти (подробнее см. [Литвинова: 227]).

Заканчивает свой сборник поэтесса стихотворением без названия «Не творчеств дни, а умирания», о котором мы уже немного говорили выше. В нем она вновь возвращается к интимной интонации первой части сборника и сводит вместе темы личной, индивидуальной судьбы и судьбы страны. Их связь дана здесь с помощью образов зданий, которые возводят люди (вспомним, что важное место во второй части сборника занимал цикл, посвященный строению — «Петропавловская крепость»). Для понимания всей целостности образов стоит процитировать все стихотворение:

Не творчеств дни, а умирания.
В них ничего печальней нет,
Что неоконченными здания
Останутся на много лет.

Труд, созидающий строения,
В пустых стропилах не течет,
И силу жадную падения
Не сковывает мерный счет.

Вдоль белых стен в закатном пламени
Маляр веселый не поет,
И не несет суровый каменщик
К вершинам каменный свой гнет.

К лесам закрыты с улиц доступы,
Качается пустая клеть,

И стен оскаленные остовы
Кирпичной плотью не одеть

[Там же: 77].

Строчка «Качается пустая клеть» является показательной и важной для определения лирического сюжета: как и жизненный путь, сборник Шкапской заканчивается угасанием всех сил, в том числе и творческих.

2.2.3. Блок в поэзии Шкапской

Еще Нина Берберова в цитируемой выше рецензии отметила, что во второй части сборника явственно ощущается влияние на Шкапскую поэзии Блока. Однако подробно это влияние до сих пор не было рассмотрено, и мы в этой подглаве предпримем попытку рассмотреть некоторые следы этого влияния.

Блок в жизни Марии Шкапской сыграл немалую роль, в одном из вариантов своей автобиографии Шкапская напишет: «Большую роль в моей литературной жизни сыграло так же знакомство с Блоком в 1920–21 г.» [Шкапская 2000а: 169]. Очевидно, что не только личное знакомство, но и творчество Блока повлияло на Шкапскую, и хотя, как мы написали выше, блоковская арлекинада лишь косвенно присутствует в названии сборника Шкапской, мотивы, связанные с другими темами поэзии Блока явно прослеживаются в сборнике.

В первую очередь, это влияние заметно в стихах о России (в первую очередь, это цикл «Россия» из пяти текстов, но не только: отдельные образы содержатся и в других текстах). Вся образность цикла в целом напоминает, в первую очередь, знаменитое стихотворение Блока: «Россия» [Блок 1997b: 173–174] с его антропоморфным описанием страны, в котором у России как у женщины «разбойная краса» и «плат узорный до бровей». Только если героиня Блока — молодая женщина, Россия у Шкапской уже пожилая (у нее седины).

Первое стихотворение цикла открывается строками:

По степному цветному раздолью.
Пригибая зацветшую рожь.
На какие идешь богомолья,
На какие успенья идешь?

<...>

Но к Его умиляющей длани
Не склонив непокорных седин,
О кровавых Своих взысканьях
Говоришь Ты один на один.

[Шкапская 2000b: 60]

сравнение России с женщиной продолжается и в следующем стихотворении:

Лежит роженицей на день девятый
Российская осенняя земля
И озими зеленые заплаты
На зипуне изорваном ея
[Там же].

В нем Шкапская также напишет:

О ты, посконная моя Россия
Ты женщина и Ты — моя сестра
[Там же].

что тоже прямо напоминает обращение Блока к России в стихотворении «На поле Куликовом»: «О, Русь моя! Жена моя!» [Блок 1997с: 170]. Но если для поэта-мужчины Россия может быть только женой или подругой (или — традиционно — матерью), то для Шкапской она — сестра.

Отдельно нужно сказать об образу «нищей» России — именно такой она предстает в сборнике Шкапской:

О ты, посконная моя Россия,
Ты женщина и Ты — моя сестра
<...>

[Шкапская 2000b: 60].

Этот образ традиционен для русской поэзии и связан, в том числе, со стихотворением Блока «Русь», написанном в 1906 году:

...Так я узнал в своей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу
[Блок 1997b: 79].

Говоря о стихах Блока о русской природе в целом, З.Г. Минц отмечает, что они строятся на образах-символах и глубоко связаны с традицией русской литературы XIX века:

Блоковские пейзажи связаны с демократическим (руссоистски-толстовским) представлением о природном мире как о высокой нравственной норме, они вырастают на почве традиций русской природоописательной лирики от Пушкина до Тютчева и Фета [Минц: 538].

Комментируя стихотворение «Русь», А.В. Лавров отмечает, что в нем отразилась «традиция поэтического изображения России, восходящая к стих. Тютчева (1855): “Эти бедные селенья, // Эта скудная природа”; “Что сквозит и тайно светит // В наготы твоей смиренной”» [Блок 1997b: 684]. Тютчев одним из первых создает концепцию «бедной России», которая остается актуальной и в 20 веке. Так, в 1913 г. философ и религиозный мыслитель С.Л. Франк писал об этом стихотворении:

<...> Связь между красотой увядания, страдания, бедности во внешней природе и христианским религиозным чувством ясно выражена у Тютчева. То, что «сквозит и тайно светит» в смиренной наготы русской природы, есть, конечно, все то же высшее начало, символом которого является возвышенно-стыдливая улыбка страдания. Это начало объемлет собою картину увядающей природы, и отдельную измученную человеческую душу, и национальный характер русского народа; и это начало для Тютчева тождественно с христианством [Тютчев: 422].

Поэтическое мышление Шкапской находится в одном ряду с Блоком и Тютчевым и нищета и страдания России освещены в ее стихах внутренним духовным и религиозным светом:

На рытвинах и на ухабах
В полях, болотах и во мхах,
Стояла каменною бабой,
Когда Господь к тебе воззвах.
И, европейская ошибка,
В ответ ему, Россия, ты
Такой страдальческой улыбкой
Смягчила скифские черты
[Шкапская 2000b: 62].

Объединяет образы России у Блока и Шкапской не только мотив «нищеты», но и обилие развернутых фольклорных образов:

Но Ты родишь лишь жито, да овес,
Да ночки темные, чтоб свой разгул потешить,
И крестбины в лесу справляет леший,
И ветер злой и одичалый чешет
Соломенные пряди кос
[Шкапская 2000b: 60].

Блок — автор статьи «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906) — и в своей поэзии уделял особое внимание развернутым и детализированным фольклорным образам. Так, в стихотворении «Русь» упоминается несколько преданий, связанных с нечистой силой:

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах
[Блок 1997b: 79]

К.А. Кумпан в своей статье «Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» пишет:

Поэтическим аналогом к фрагменту из блоковской статьи служит пейзаж в стихотворении «Русь <...> устойчивая «северная» окраска образа Родины в творчестве Блока, начиная с зимы 1906–1907 гг., восходит не только к фольклорным и древнерусским текстам, но и к фольклористике середины XIX века [Кумпан: 33–45].

Важность Блока для Шкапской проявляется не только в скрытых аллюзиях, но и в прямых цитатах. К таким относится, безусловно, образ «скифов», прямо отсылающий к знаменитому одноименному стихотворению Блока. В комментариях к нему в академическом собрании сочинений Блока отмечается связь этого стихотворения с революционными настроениями самого Блока в 1917–1918 гг. Эта революционность «имела не только злободневно-политические, но и глубинно-философские, культурологические предпосылки» [Блок 1997d: 463]. Это явление было основано на вере в особенный путь России, в ее «революционно-мессианское» предназначение, оно придавало событиям Русской революции 1917 г. высший символический символ:

Русскую революцию «Скифы» воспринимали не столько как социально-политическое потрясение, сколько как пролог к революции Духа, начало новой, огромной исторической эпохи, «третьего тома мировой истории». И, подобно «первым томам» — «античному» и «христианско-европейскому», — эпоха эта должна была создать новый тип личности, выработать новую, универсальную систему ценностей, принести с собою новое понимание добра и зла. Для идеологии «Скифства» одной из самых значимых проблематик была тема России и Европы, которая, в свою очередь, имеют тесную связь с проблемой культуры и цивилизации. Причем «Скифство» было практически последней попыткой разрешить эти проблемы [Там же: 464].

З.Г. Минц в своей статье «Александр Блок» также отметит антонимию культуры уходящей и новой, которая, по ее словам, раскрыта Блоком в противопоставлении «буржуазного» Запада и «революционной» России: «Запад — мир “цивилизации”, рационализма, “рассудка”, неспособного на губительные и творческие страсти. Они

присущи России, царству культуры первозданно дикой, но яркой, героической» [Минц: 547]:

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит
[Блок 1997d: 79].

«Дикие орды», «свирепые гунны» являются отражением слепой силы, анархии, которая готова уничтожить все, что накоплено веками истории. По мнению З.Г. Минц живая и народная культура «скифов» отделяет от себя умирающую буржуазную цивилизацию, а «Россия-Сфинкс» готова унаследовать великие завоевания «премудрой» Европы, соединяя это с героикой скифства [Минц: 547]:

Мы любим всё — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним всё...

[Блок 1997d:79].

Однако Блок все же верит в иной путь, где гибели европейской культуры возможно избежать путем слияния многовекового духовного наследия Европы и России:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира
[Там же: 79].

Именно эту тему продолжает Шкапская в своем стихотворении, но развивает ее, как нам кажется, полемически. Блок надеется, что все еще можно спасти путем «братского пира», Шкапская же рисует отношения России Европы в виде страшных качелей, качание на которых мучает и убивает Россию:

Город спал во сне непробудном
До утра, всю ночь, напролет,
Но работал громко и трудно
В Петропавловской пулемет.

И над нею пели мятели
И гигантская тень Петра
На невероятных качелях
Качалась всю ночь до утра.

И была угрюмая жалость
На страшном Петровом лице,
И с Петром Россия качалась
На доске, на другом конце.

Были руки до крови стерты,
И была живая едва,
И болталась, словно у мертвой,
Седая ее голова.

Но летели качели в тучи
До утра, всю ночь, напролет,
И всю ночь работал трескучий
В Петропавловской пулемет.

Россия — «европейская ошибка», страшное «скифство», но Шкапская все же видит путь к спасению. Он — в российской богоизбранности, которая может смягчить «скифские черты» и спасти мир от гибели:

На рытвинах и на ухабах
В полях, болотах и во мхах,
Стояла каменною бабой,
Когда Господь к тебе воззвах.

И, европейская ошибка,
В ответ ему, Россия, ты
Такой страдальческой улыбкой
Смягчила скифские черты

[Шкапская 2000b: 62].

Таким образом мы показали, что Шкапская, вслед за многими русскими мыслителями XX в. придерживается мнения об особенном пути России, о ее уникальности, мессианском предназначении, но Россия у Шкапской гуманна и милосердна, несмотря на свою «скифскую» сущность.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что состав композиции сборника «Барабан строгого господина» продуман на всех уровнях: начиная от заглавия, эпиграфа и особой «рамки», которая как бы опоясывает основной текст сборника, и заканчивая разделением на две смысловые части, в которых принципиально отличаются интонация и тематика. Нам также удалось выявить и описать существенное влияние на Шкапскую поэзии Блока и показать, что Блок релевантен только для второй части сборника. Его влияние прослеживается лишь в «политических» и исторических темах, в разговоре о современности, в первой же части, где речь идет о чувствах и внутренних переживаниях лирической героини, очевидного сходства с Блоком не наблюдается.

В то же время обе части — посвященная интимным переживаниям и посвященная проблемам современности — вступают между собой в сложное взаимодействие, которое должно стать предметом дальнейшего изучения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования, посвященного анализу композиции сборника Марии Шкапской «Барабан строгого господина», нам удалось решить поставленные в начале задачи. Шкапская и ее творчество на сегодняшний день изучены мало и из имеющихся работ большинство — биографические. Одной из целей нашей работы было исправить это положение, пополнив представления о поэтике Шкапской наблюдениями над структурой сборника «Барабан строгого господина».

В первой главе нами была восстановлена история создания сборника и описана рецепция современников. Выяснилось, что современники приняли сборник хорошо и считали его важным событием литературной жизни 1920–х гг.

Чтобы подойти к практической части работы, нам было необходимо ознакомиться с методологией анализа композиции лирического сборника и уяснить, в чем современное литературоведение видит различия между сборником, циклом и книгой стихов. Этим проблемам посвящена вторая глава нашей работы.

Центральной частью нашего исследования является анализ композиции сборника «Барабан строгого господина». Он показал, что рассматриваемый сборник вписывается в традицию модернистских стихотворных книг, начатую еще сборниками В. Брюсова и А. Блока. Сборник объединен единым лирическим сюжетом, началом которого является рефлексия поэтессы над круговоротом перерождений человека и “властью крови”, избежать которой человеку не дано, а заканчивается эсхатологическими мотивами, которые предрекают выход из этого круговорота и Страшный суд.

В ходе работы мы проанализировали эпиграф к сборнику, взятый из пьесы Е. Гуро “Нищий Арлекин”, и попытались восстановить содержащиеся в нем литературные отсылки, релевантные, как мы показали, и для сборника “Барабан строгого господина”. Отдельная подглава нашей работы посвящена выявлению общих мотивов в творчестве Блока и Шкапской. Проведенный анализ показал, что влияние Блока распространяется только на тексты, связанные с рефлексией над современными событиями.

Кроме того, мы проанализировали ключевые аспекты композиции сборника: его рамочную структуру, включающую в себя, помимо заглавия и эпиграфа, также начальный и конечный тексты; все они тесно связаны между собой тематическим

единством. В целом, анализ показал детальную продуманность структуры сборника и подчиненность всех его уровней единой творческой задаче.

Список использованной литературы

Источники:

Аверченко — *Аверченко А.Т.* Собрание сочинений: В 13 тт. Т. 5. Сорные травы. М., 2014.

Белый — *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1966.

Блок 1997а — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. Т. 1. М., 1997.

Блок 1997b — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. Т. 2. М., 1997.

Блок 1997с — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. Т. 3. М., 1997.

Блок 1997d — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 тт. Т. 5. М., 1997.

Брюсов 1990а — *Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. М., 1990.

Брюсов 1990b — *Брюсов В.* Среди стихов <Рец. на: И. Эренбург, В. Ходасевич, М. Цветаева, М. Шкапская, Л. Гроссман, Н. Берендгоф, А. Лейзер, Д. Олерон> // Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. М., 1990. С. 613–623.

Горький 2009 — *Горький М.* Письма М.М. Шкапской // Горький М. Полное собрание сочинений и писем: В 24 тт. Т. 14. М., 2009. С.117–118.

Горький 1959 — А. М. Горький и создание истории фабрик и заводов. Сб. документов и материалов. М., 1959.

Гуро 1909 — *Гуро Е.* Шарманка. Спб., 1909.

Ницше — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 тт. Т. 2, М., 1990.

Павлович — *Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке / Публ. З. Минц, И.Чернова // Блоковский сборник. 1. Тарту, 1964. С. 446–507.

Пильняк — *Пильняк Б.* <Письмо М.М.Шкапской> // Мне выпала горькая слава. Письма 1915–1937. М., 2002.

Тютчев — *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 тт. Т. 2. М., 2003.

Шкапская 1923 — *Шкапская М.М.* Явь. Поэма. М.–Пб.,1923.

Шкапская 1979 — *Шкапская М.М.* Стихи. Лондон, 1979.

Шкапская 2000а — *Шкапская М.М.* Автобиография // Шкапская М.М. «Час вечерний: стихи». Спб, 2000. С.167–184.

Шкапская 2000b — *Шкапская М.М.* Барабан строгого господина // Час вечерний, Спб., 2000. С. 51–87.

Шкапская М. Черная пчела: Стихи / Вступ. ст. и сост. М. Л. Гаспарова // Октябрь. 1992. № 3. С. 168–176.

Эренбург — *Эренбург И.* <Письмо М.М. Шкапской> // Эренбург И. Дай оглянуться... Письма. 1908 – 1967. М., 2004. С.135–137.

Исследования:

Ахмади — *Ахмади А.* Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). М., 2013. С. 57–60.

Базанов, Шомракова — *Базанов П.Н., Шомракова И.А.* Русские издательства в Берлине, 1920–1924 гг. // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 4 (33). С. 6–11.

Берберова — *Берберова Н.* <Рец. на кн.: Шкапская М. Барабан Строгого Господина> // Новая русская книга. 1928. № 8.

Беленцов — *Беленцов С.* Ученическое движение в России: вторая половина XIX – начало XX века. Спб., 2013.

Белусова, Дашевская — *Белусова О.О., Дашевская О.А.* Поэтика цикла и книги в современном литературоведении // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 6–14.

Гаспаров — *Гаспаров М. Л.* Мария Шкапская — забытая поэтесса // Избранные труды: Т. IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М., 2012. С.661–667.

Глушаков — *Глушаков П.* «...Она заслуживает памяти»: Мария Шкапская в письмах М.Л. Гаспарова В.А. Сапогову // НЛЮ. 2016. № 3.

Грякалова — *Грякалова Н.Ю.* Шкапская Мария Михайловна // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. М., 2005. С. 728–729.

Гуро 2001 — *Мирзаев А.* Комментарии // Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное., Спб., 2001. С. 223–234.

Дарвин 1988a — *Дарвин М.Н.* К истории понятия «лирический цикл» и проблеме его литературного истолкования // Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 6-24.

Дарвин 1988b — *Дарвин М.Н.* Об истоках русского лирического цикла// Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.

- Жиглевич — *Жиглевич Е.* Две беспредельности были во мне // Мария Шкапская. Стихи. Лондон, 1979. С.19–23.
- Кулешов — *Кулешов И.* Из истории движения среди учащихся средних учебных заведений (с 90–х гг. до начала 1917 г.). Спб., 1931. С. 17–18.
- Кумпан — *Кумпан К.А.* Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Блоковский сборник 5, Тарту, 1985. С. 33–45.
- Левитан — *Левитан И.Д.* Русские издательства в 1920–х гг. в Берлине // Книга о русском еврействе, 1917–1967. Нью Йорк, 1968. С. 450.
- Литвинова — *Литвинова О.Н.* Библейские цитаты и образы в поэзии Марии Шкапской // Проблемы исторической поэтики / The Problems of Historical Poetics, 19 (2). М., 2021. С. 198–234.
- Миц — *Миц З. Г.* Александр Блок // История русской литературы: В 4 тт. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л., 1983. С. 520–548.
- Никольская, Дуганов — *Никольская Т., Дуганов Р.* Елена Гуро // Словарь русских писателей. 1800–1917. Т. 2. М., 1992. С. 61–62.
- Сапогов — *Сапогов В.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения, М., 1966. С. 18–22.
- Соболев — *Соболев А.Л.* Маргиналии собирателя. Мария Шкапская // Livejournal. Lucas-v-Leyden. <https://lucas-v-leyden.livejournal.com/293677.html#cutid1> (дата обращения 20.05.2022)
- Успенский — *Успенский Б.* Поэтика композиции. М., 1970.
- Филиппов — *Филиппов Б.* О замолчанной. Несколько слов о поэзии Марии Шкапской // Мария Шкапская. Стихи. Лондон, 1979. С. 7–17.
- Фоменко — *Фоменко И.В.* Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: материалы междунар. науч. конф., М., 2003. С. 64–73.
- Шевченко — *Шевченко Е.С.* Трагическая арлекиада Е.Гуро «Нищий Арлекин» ...// Вестник СамГУ, №1, 2009. С. 117–123.

KOKKUVÕTE

Maria Škapskaja kogumikule „Range härra trumm“ pühendatud uurimise käigus õnnestus meil meile seatud ülesanded lahendada. Škapskajat ja tema loomingut on seni vähe uuritud ja enamik olemasolevatest töödest on biograafilised. Üks meie töö eesmärke oli parandada seda olukorda, täiendades meie ettekujutust Škapskaja poeesiast kogumiku „Range härra trumm“ näitel. Me taastasime kogumiku koostamise loo ja kirjeldasime luuletaja kaasaegsete vastukaja. Töö käigus selgus, et Škapskaja kaasaegsed võtsid kogumiku hästi vastu ja pidasid seda 1920. aastate kirjanduselu tähtsaks sündmuseks. Nendele küsimustele on pühendatud töö 1. peatükk.

Kompositsiooni analüüsini jõudmiseks pidime tutvuma lüürilise kogumiku kompositsiooni analüüsimise metodoloogiaga. Selleks uurisime peamisi teadustöid, mis on pühendatud tsükliseerimisele, ning üritasime kindlaks teha raamatu, kogumiku ja tsükli ülesehituse erinevused. Sellel materjalil põhines 2. peatüki esimene osa.

Meie töö keskseks osaks sai kogumiku „Range härra trumm“ kompositsiooni analüüs, mis näitas kogumiku sisu läbimõeldust kõikidel tasanditel. Me näitasime, et kogumik jaguneb kaheks peaaegu võrdseks osaks. Esimesse ossa kogus Škapskaja luuletused, mis on toonilt ja sisult intiimsed ning pühendatud naise saatusele. Teises osas on ajaloolise sisuga luuletused, mis kajastavad revolutsioonijärgse Venemaa sündmusi. Neid kahte osa eraldab luuletus, mis sisaldab apokalüptilisi motiive – siin muutub kogumiku struktuur selle sisu interpreteerimise tööriistaks, aidates lugejal mõista, kuidas Škapskaja hindab kogumiku

teises pooles kirjeldatud sündmusi. Lisaks analüüsisime kogumiku epigraafi, mis on võetud J. Guro poeemist, ning näitasime, et sellega on temaatilisel tasemel seotud kogumiku esimene ja viimane luuletus, mis justkui raamistavad kõiki ülejäänud tekste. Lisaks õnnestus meil välja uurida, millist mõju avaldas Škapskajale A. Bloki looming, ja näidata, et Bloki motiivid avalduvad ainult kogumiku teise osa luuletustes.

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrekselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna bakalaureusetöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Olga Menšikova

Tartus, [29.05.2023]

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Olga Menšikova,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose
Maria Škapskaja kogumiku „Range härra trumm“ (1922) kompositsioon,

mille juhendaja on Maria Borovikova,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Olga Menšikova
29.05.2023

