

*Разбиться ли, окаменеть ли мне?
И обнаружиться случайно,
Открыв секрет тысячелетия,
Геологическую тайну.*

Эти строки из стихотворения 1956 года Варлам Шаламов назвал формулой бытия. Кажется, это формула и его собственной судьбы в искусстве.

ШАЛАМОВ как будто весь на виду и все же по существу не понят. Отсрочено на неопределенное время истолкование его прозы и поэзии. И это не только обычная ситуация, в которую попадает «новатор завтрашнего дня». Творческую личность оттеснила, если совсем не перекрыла, судьба человеческая. Семнадцать лет лагерей, большей частью на Колыме, где были золотой забой, шахты, лесоповал, у роковой черты — и текст мученической жизни отодвинул куда-то в тень текст литературный, художественное слово.

Проза, не издававшаяся при жизни писателя и открыто хлынувшая в печать лишь в конце 80-х — начале 90-х годов,

лишь линейные, спиралевидные и сетчатые. К линейным относятся «тропа» и «дорога». Но «река», «ручей», «русло», «водопад» — скорее к спиралевидным. А «сеть», «лабиринт», «паутина», «сетка меридианов и широт» — к сетчатым.

Тропа входит в сознание читателя как смертная, как болевая память: «Я и сейчас помню все выбоины, все ямы, все рытвины на этой смертной тропе...» («Сентенция»). Однако символика смертной тропы балансирует между различными смыслами, соединяя несоединимое. На тропе разыгрывается трагедия якутской ездовой собаки, выплескивается человеческий садизм, но и обнаруживается любовь к живому существу («Сука Тамара»). По тропе тащится «кровавая каша еще не рожденных, не родившихся зверьков» беременной ласки, подбитой подлым выстрелом; по тропе же совершается исход из мира баракков в свободный горный и лесной мир: здесь «шли люди, впервые от сотворения мира» и бежал преданный щенок убитой собаки («Храбрые глаза»). Поднявшись по снежной тропе, рассказчик ощущает как

новый человек должен отвергнуть надежду, которая станет для него источником трусости и предательства из-за желания жить.

По Шеллингу, истинный триумф свободы — в подчинении абсолютной необходимости. Как все это далеко от шаламовских «мучеников, не ставших героями!» Философы XX века рассуждали иначе, ближе к опыту миллионов жертв. Л. Шестов констатировал, что необходимость приобрела формы самоистребления, а смерть, разрушение оказываются безразличными явлениями в массе других безразличных явлений. Служение долгу может вылиться в служение дьяволу. Зло оказалось изощреннее, чем добро, цементируя человеческие отношения сильнее, чем добро, — об этом писали многие философы в XX веке. Мысли С. Франка о том, что нравственный идеал, спускаясь с отвлеченных высот, внедряясь в быт, в сложную, несовершенную человеческую природу, обнаруживает не возвышающее, а развращающее и угнетающее воздействие, многое проясняют в трагическом мире Шаламова-прозаика.

Прямое сопротивление злу в прозе Шаламова редкость, да и то в нем отсутствует надежда на триумф, есть лишь твердое желание хотя бы умереть на свободе

Лит. газета. — 1996. — 24 апр. — с. 5.

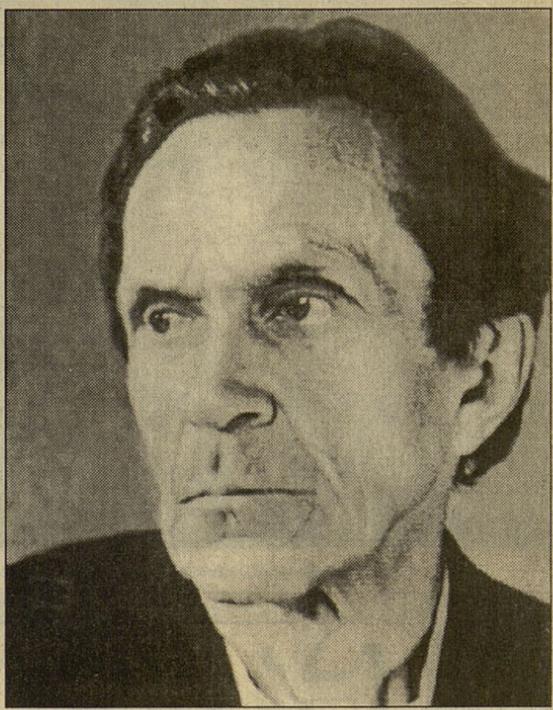
Удар целебного копья



Два
лика
Варлама
Шаламова

Снимок
начала 60-х
гг.

Снимок 1932 г.



сразу же попала в корпус «лагерной прозы». И тем самым как бы восприняла функции исторического свидетельства о сталинских преступлениях. Шок социальный и нравственный не давал увидеть другое: рождение великого искусства. Даже Надежда Мандельштам, читая Шаламова в первый раз, по ее признанию, «так следила за фактами, что не смогла в достаточной степени оценить музыку целого». Но для нее тем не менее было несомненным, что «это лучшая проза в России за многие и многие годы», а может, «и вообще лучшая проза двадцатого века».

Единственная попытка прочтения шаламовской прозы именно как прозы («Октябрь», № 3, 1991) трактует о поэтике небытия, смерти, замкнутого пространства, остановившего времени. А разве этого нет в колымских сериях Шаламова? — спросит читатель. Нет барачно-конвойного, пещерного, проваливающегося в вечную мерзлоту пространства? Тех нар, где мертвец бывает неотличим от живого? Времени, сомкнувшегося до мига? Еще как есть! Но Шаламов — писатель многогранный и стереоскопический. Его тексты подобны кристаллу, поворачивающемуся к нам разными плоскостями. Эти плоскости, то ювелирно отточенные, то намеренно оставленные необработанными, создают мерцание множественных смыслов и эстетических бликов. И глядишь, уже пространство расширяется географически, космически до «пролетающей вселенной», а время уходит в глубь веков до библейских истоков.

«Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью». Эта фраза, вырванная из «Красного креста», стала привычным клише. Пользуясь подобной методой, легко найти и антитезис: «Я кое-что прощаю аду / За неожиданность награды / За этот в хлопьях снегопада / Рожденный яблоневый сад».

Шаламов не видел причин, по которым лагерная тема должна быть исключена из литературы: «Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе. Мелвилл о море». Сложись все иначе, он писал бы на другом материале. Но его судьба оказалась символом универсальной трагедии: «Приподнятый миллионом рук, / Трепещущих сердец, / Колочей проволоки круг — / Терновый твой венец».

Отстаивая творческие принципы «новой прозы», Шаламов часто использует понятие «документ». Но оно имеет у него по преимуществу расширительный, а иногда даже иноказательный смысл. Это «документ души», то, что исследовано «не только умом, но только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим». Понятие «документ» полемически заострено и против школярски представляемой художественности и расхожих беллетристических приемов. Но настаивая, что писатель — это «Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад», высказывая неодобрение писателю-туристу, даже такому, как Хемингуэй, «сколько бы он ни воевал в Мадриде», Шаламов утверждает и нечто противоположное. Писатель должен быть «иностранцем в материале, немного чужим тому, о чем он пишет (Генри о писателе, который пишет чужой кровью)». Чтобы обрести свободу от власти материала, право на творческую догадку и в конечном счете — контакт с читателем. Ни как художник, ни как критик-эссеист он не изменял внутреннему зову: слышать «тысячу прав» при верховенстве одной правды — правды таланта.

ТЕКСТЫ Шаламова при кажущейся простоте повествования, «тацитовской лапидарности» (Ю. Домбровский) в действительности очень сложно построены и символичны. При этом в прозе символы не форсируются, они запрятаны в текст, в якорь случайно оброненную деталь. В поэзии же символика сгущена, заострена, идет как бы крупным планом. Символ является в основном текучий, вариативно множественный разброс смыслов. Неисчерпаема, например, многозначность понятия и спуска, движения и остановки, пещеры и камня, дна и горной высоты. Из богатейших символических гнезд выделим

радостную неожиданность собственное одиночество и глубокую зимнюю горную тишину («Кант»).

Дорога прокладывается по целине «в тихие дни, чтобы ветры не замели людских трудов», топчется так, чтобы ступающие по снегу не попадали в след: нужна широкая дорога, а не тропка. По такой дороге «ездят не писатели, а читатели!» («По снегу»). По дороге тащат на волокуше на работу отказчиков («Город на горе»). Но дорога и символ перемен, символ восхождения: «Иду, дорогу пробивая, / Во мгле к мерцающей скале». Она же, вечная Владимирка, вместе с тем — «первое счастье, непрерывное счастье воле» («Поезд»).

Если тропа и дорога принадлежат добру или злу, жизни или смерти, иногда отсылают к бегущим смыслам, расположенным как бы на полпути между ними, то река гораздо определеннее. У Шаламова она — аналог человеческой жизни, то бурной, мощной, то замедленной, ослабшей и спрятанной от чужих взоров. «Река была не только воплощением жизни, не только символом жизни, но и самой жизнью. Ее вечное движение, рокот неумолчный, свой какой-то разговор, свое дело, которое заставляло воду бежать вниз по течению...» («Сентенция»). Даже переимен «высушенное солнцем, обнаженное русло и чуть-чуть видной ниточкой водной пробираясь где-то в камнях», река не теряет животворной силы.

Сетка дождя, снегопад, похожий на «рыболовную сеть, накинутаю на город», из живописно-изобразительной конкретности тоже перемещаются в символический ряд. Сеть — ловушка, подобная паутине: «Я не вступаю в поединки / С тысячеруким пауком, / Я рву зубами паутину, / Стараюсь вырваться тайком». Сеть меридианов и широт парадоксально соотносена с сеткой для страховки циркача: «Но смерть на сцене — случай редкий, / Меня спасет и оттолкнет / Предохранительная сетка / Меридианов и широт».

ПРОИСХОДИТ ли в поэтическом и прозаическом мире Шаламова очищение, просветление, снятие боли и напряжения, катарсис? В поэзии строки, как струны, настроены тревожно, натянуты до предела, за которым, кажется, вот-вот наступит разрыв. В поэзии есть «Пургой завянные тропы, / Пургой закопанные трупы», жизнь, которая сопровождается «волчьим воем», «смертная постель» и готовый вырваться крик растоптанной души. Однако в маленькой поэме «Фортинбрас» прославляется Шекспирова «отравленная шага», которая «проблестит еще века», то есть бессмертие трагического искусства классического типа. В стихах есть и надежда: «Сквозь этот горный лабиринт / В закатном свете дня / Протянет Ариадна нить / И выведет меня». С великим усилием рождается, если воспользоваться выражением Вяч. Иванова, «безбольная память». Хотя, бесспорно, в ней нет ивановской сонной грезы. Шаламовский катарсис имеет свой символ — кипрей, давший название предпоследнему циклу «Колымских тетрадей». Кипрей растет на вырубках и после пожаров, но обладает целебными свойствами. Неслучайна и оксюморонная символика самой поэзии — в ней соединение страдания и исцеления. К поэзии вполне приложим бахтинский термин «эстетическое самоутешение», когда поэт «плачет и воспевае свой плач одновременно». Непосредственный же «вой и крик боли» не знает эстетического самоутешения.

Конфликт между жизнью и поэтическим словом находит у Шаламова классическое разрешение: «Мне нащепала их трава, / Со смертных пеньных эти». Видя в храм «со смертной пеньной в губах», лирический герой принимает свое предсмертное причастие: «И тихо я дышу на ладан, / Едва колебля дым кадил. / И больше думать мне не надо / О всемогуществе могил».

В прозе все сложнее. В нее влущен ужас и абсурд. В «Перчатке», например, беспрерывно варьируется мотив: «У меня изменилось представление о жизни как о благоле, о счастье». Надежда оставлена только религиозным людям. Безрелигиоз-

(«Последний бой майора Пугачева»). Оставалась надежда на бесстрашный отказ от самой надежды.

В разрешении «неминуемой катастрофы» у Шаламова огромную роль играет организация текста, обладающего уникальной ритмической динамикой. В самих названиях новелл слышится звуковая инструментовка поэта: «Город на горе», «Любовь капитана Толли», «Ожерелье княгини Гагариной», «Рива-Роччи». Не говоря уже о парадоксальности и оксюморонности сюжетов, тем и мотивов, коснемся лишь уровня речевой стилистики: «Федоров указал мне на стул, защебестел бумагами, и «дело» началось...»; «одноногий пекарь, благословляющий судьбу за одноногость»; «две недели — срок очень далекий, тысячелетний»; «Освободиться было опасно» и т. д. Возможно, молодому читателю не совсем понятен неоднократно варьируемый парадокс «освободиться было опасно». Но не так уж редко ко времени окончания срока создавалось свежее «дело» лагерным следователем («Мой процесс»), при очередной репрессивной кампании «освобожденные» захватывались в новую «сеть».

КАК всякий большой художник Шаламов не вписывался ни в одно литературное направление. Но немало черпал из всех этих направлений. В его словах из письма к Фриде Вигдоровой о том, что душевное сопротивление, которое сформировалось в рассказах, было неожиданным для автора и его героев, — принцип реалистического искусства. Его истолкование «документа» двояко. В нем и «последняя цитатка реализма», и неоромантический оплот: «летописец собственной души», «исключительное в исключительных обстоятельствах». Тексты, наследующие традиции «голой» пушкинской прозы, и тексты с риторическими взрывами в объективированном повествовании, очерковые эпизоды и стихотворения в прозе, отказ от метафоричности и куски так называемой ритмической прозы — что это, как не сплав сурового реализма с неоромантизмом? Восторженный ценитель живописного модернизма, он и в нем находил пищу для своего искусства. Кроме того, неоднократно подчеркивал, что является прямым наследником Андрея Белого и Алексея Ремизова. Скорее всего, в использовании документа и в ритмической организации текста.

Если авангардистская увлеченность четкой структурой без особого труда обнаруживается в шаламовских построениях, то гипотеза о постмодернистских тенденциях кажется натяжкой, данью моде. Думаю, это не так. Писатель улавливает какие-то подземные толчки, тайное дыхание времени. Его твердые, логоцентрические формы от цикла к циклу становятся все более свободными, вариативными. Появлялись прямые отсылки к своим прежним произведениям. Периферийные мотивы передвигались в центр, но, не обосновавшись там, опять уходили куда-то на обочину («Перчатка, или КР-2»). В некоторых рассказах используются пропуски, многоточия, увольщения в сферу молчания. Встречаются и неполные графические написания типа: «Мы еще рабо...» Вторгаются размышления о способах построения повествовательного текста. С этими модернистскими и постмодернистскими тенденциями в особом шаламовском взаимодействии вступает великая традиция древнерусской житийной литературы.

Беспощадный к себе художник записал в середине 70-х годов: «Самые лучшие колымские рассказы — все это лишь поверхность... Неопишанная, невыполненная часть моей работы грома».

Колыма настала его глухотой, слепотой, тяжкими болями. Впереди был конец (1982 г.). Но сам он написал:

*Недаром слышал где-то я,
Что лечит слепоту
Удар целебного копья —
Оружье мертвого Ахилла.*

Елена ВОЛКОВА