**Л.В. ЖАРАВИНА**

**ПОЭЗИЯ КАК СУДЬБА:**

**МИРООБРАЗЫ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА**

*МОНОГРАФИЯ*

Москва

Издательство «ФЛИНТА»

Издательство «Наука»

**Жаравина Л.В.**

Поэзия как судьба: мирообразы Варлама Шаламова: монография / Л. Жаравина. М.: ФЛИНТА: Наука,

ISBN (ФЛИНТА)

ISBN (Наука)

В монографии исследована поэзия Варлама Шаламова в аспекте выражения творческой самоидентификации автора. Рассмотрено своеобразие его поэтического мира, пропущенного сквозь призму автобиографизма и дихотомии *поэзия / проза*. Выявлены некоторые точки соприкосновения с поэзией Серебряного века, русского зарубежья, авангардизмом. Основной акцент сделан на трансформации мотивно-образного комплекса поэзии А. Блока как нравственно-эстетической доминанте (тема «страшных лет России», модификации образа Прекрасной Дамы «семидесятой широты», феномен детства и детскости). С учетом опыта самого Шаламова и его научных интересов в порядке эксперимента представлен анализ стихотворного текста в русле структурно-семиотических исследований второй половины XX века. Охарактеризован вклад поэта в процесс формирования нового типа художественной образности, который получил поддержку в постклассической эстетике и методологии: обосновывается целесообразность понятий эквивокации и поэтического виртуала, на философско-религиозном уровне и в свете вероятностной логики раскрыта природа образа-парадокса.

 Для филологов, специалистов гуманитарного профиля, учителей-словесников, а также всех, интересующихся историей отечественной культуры.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

От автора

**Глава 1. «Я понял правду и душу поэзии»: проблема авторской самоидентификации**

1.1. «Горизонт ожидания» и реальность: проблемы рецепции поэзии Варлама Шаламова

1.2. Автобиографизм лирики Шаламова в аспекте дихотомии *поэзия / проза*

**Глава 2.«Мы** – **дети страшных лет России»: Александр Блок и Варлам Шаламов**

2.1. Блок на «колымском дне»

2.2. Прекрасная Дама «семидесятой широты»: женский образ в поэзии Шаламова

2.3. «Новой сказки оборот»: флуктуации детской темы в творчестве Блока и Шаламова

**Глава 3. «Поэт без тайны не поэт»: мастерство «высокой квалификации»**

3.1. Лирический образ в динамике художественной тропологии: от метафоры к эквивокации

3.2. Логика и поэтика парадокса: «*доброе зло*», или «*злое добро*», в поэзии XX века

3.3. «Двояковыпуклая линза» Варлама Шаламова в поэтическом пространстве виртуала

3.4. «Вослед» Шаламову: опыт анализа стихотворного текста (в порядке эксперимента)

 ПРИМЕЧАНИЯ

**ОТ АВТОРА**

«Поэзия – это судьба, а не ремесло» [1] – эта формула воспроизводилась Варламом Шаламовым неоднократно в самых различных контекстах. К сожалению, «колесо» его литературной судьбы было подчас так же трагически непредсказуемо в своих поворотах, как и судьбы житейской. Современный читатель, без особых усилий достав с книжной полки «Колымские рассказы», имеет практически полную возможность приобщиться к беспрецедентному переживанию экзистенциального ужаса. Но рядом с рассказами обычно стоит том со стихами, большая часть которого составлена на основе поэтических сборников, выходивших с 1961 по 1977 г.г., что обеспечивало их свободный доступ к массовой читательской аудитории намного раньше прозы. Однако эта часть творческого наследия длительное время воспринималась как «довесок» к лагерному повествованию, не более. Правда, в последние годы положение существенно меняется к лучшему.

Р«Может ли стихотворение в момент появления выглядеть как стихотворение, и только потом определяется его настоящая цена?», – задавал, казалось бы, не вполне удобопонятный вопрос сам автор (5, с. 60). Конечно, он имел в виду под стихотворением «в момент появления» лишь стихотворный текст в традиционном (базовом) формате, что еще не делает его произведением искусства, тем более произведением *поэтическим*.

Даже при погружении в уже, казалось бы, «освоенный» мир шаламовской прозы часто отмечают противоречия и интеллектуальные затруднения, которые уготовлены неискушенному читателю. Имеются в виду «путаница» с именами, противоречивость интерпретации нравственно-поведенческой модели одного и того же персонажа, «злоупотребление» повторами и т.п. Что же тогда говорить о слове *поэта*, по определению неоднозначном и предполагающем не только вдумчивое прочтение, но и активность эмоционально-интеллектуальной и духовной деятельности «квалифицированного читателя», о котором много размышлял Шаламов. Но даже и в этом случае «секреты», которые есть у каждого подлинного творца, «открываются не сразу» (6, с. 530). У Шаламова-поэта их было предостаточно.

Блестяще сформулировал свою позицию знаменитый филолог Вяч. Вс. Иванов на Международной научной конференции «Судьба и творчество Варлама Шаламова в контексте мировой литературы и советской истории» (2011). Вспоминая о времени, когда Б.Л. Пастернак по-соседски дал ему на просмотр присланную с Колымы рукописную «Синюю тетрадь», уже тогда он пришел к выводу: «Я думаю, что то, как в прозе описывает Шаламов, открыто и откровенно, и свой опыт, и опыт других, попавших в этот ад, – это относительно более простая задача для исследователя, для литературоведа. А вот понять, как это сказалось на поэзии Шаламова, мне представляется более сложной задачей, поскольку в поэзии, а Шаламов был настоящим поэтом, переработка жизненных впечатлений, биографического материала, необходимого для лирического поэта, осуществляется достаточно сложным образом» [2, с. 33 – 34].Самоощущение автора было адекватным: «Я смею надеяться, что «Колымские тетради» – это страница русской поэзии, которую никто другой не напишет, кроме меня» (7, с. 341).

И все же: о каких «секретах» шаламовской поэзии может идти речь? Предваряя дальнейшие рассуждения, скажем: «секретах» неожиданных, непредсказуемых, экстраординарных. Так, стихотворение «Птицелов», написанное после Колымы, однако включенное в «Колымские тетради» в качестве «важной» страницы «поэтического дневника», Шаламов сопроводил комментарием, в котором писал о многих «ловушках», поставленных жизнью, «и эти ловушки надо было, во-первых, угадать, почувствовать, предвидеть, во-вторых, по возможности избежать, а в-третьих, воспеть, определить в стихи» (3, с. 452). Да и сами стихотворения, как мы увидим, своей архитектоникой часто представляют собой лабиринты со множеством тайных лазеек, из которых далеко не просто найти выход. Не случайно Шаламов уподоблял процесс чтения «детской игре»: один ищет спрятанное, другой приговаривает: «Тепло. Теплее. Холодно. Горячо!» (6, с. 21). Или еще более поразительные высказывания: «Нормальный читатель не доверяет стихам»; «Стихи – это боль, мука, но и всегда – игра» (Там же, с. 501, 502). «Распаковка» смысла подобных постулатов, формирующих творческое кредо, но «не схватываемых традиционными рационалистическими построениями» [3, c. 28], и будет стоять в центре предлагаемого анализа конкретных поэтических произведений Варлама Шаламова, а также в процессе обсуждения вопросов его поэтического мастерства, «техники» поэзии, чему он придавал огромное значение. Конечно, «тайны искусства» до конца непостижимы, поскольку уходят корнями не только в личный жизненный и литературный опыт автора, но и в глубины национальной и мировой культуры.

Шаламов сопоставлял истинную поэзию с «алгебраическим рядом, алгебраической задачей». Разумеется, каждый из нас свободен в своем восприятии произведений искусства. Но тот факт, что нередко в поэтическую «алгебру» вносится «своя арифметика», делаются «свои жизненные, арифметические подстановки» (6, с. 30), можно трактовать двояко: и как свидетельство отсутствия соответствующих знаний (в чем, разумеется, несправедливо упрекать всех и каждого: незнание преодолимо), и (что гораздо плачевнее) как следствие низкого уровня общей просвещенности и культуры. Мы убеждены: понимание эстетического и духовно-нравственного своеобразия поэзии Шаламова формирует читателя, способного найти в ней многие принципиально значимые ответы на предельные вопросы бытия и сознания XXI-го века.

Практически у каждого большого поэта есть стихи, обращенные к его Музе. Есть они и у Шаламова:

Если сил не растрачу,

Если что-нибудь значу,

Это сила и воля – твоя.

В этом – песни значенье,

В этом – слов обличенье,

Немудреный секрет бытия.

Ты ведешь мою душу

Через море и сушу,

Средь растений, и птиц, и зверей.

Ты отводишь от пули,

Ты приводишь июли

Вместо вечных моих декабрей.

Ищешь верного броду,

Тащишь свежую воду

К моему пересохшему рту.

И с тобой обрученный,

И тобой облученный,

Не боясь, я иду в темноту.

И на небе – зарницы,

Точно перья жар-птицы

Неизвестных еще островов.

Это – мира границы,

Это – счастья крупицы,

Это – залежь сияющих слов (3, с. 320 – 321; «Поэзии»).

Благодарю за помощь в техническом оформлении книги Марию Валерьевну Компанеец.

**ГЛАВА 1**

«**Я ПОНЯЛ ПРАВДУ И ДУШУ ПОЗИИ»:**

**ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

* 1. **«ГОРИЗОНТ ОЖИДАНИЯ» И РЕАЛЬНОСТЬ:**

**ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА**

Когда в 1967 г. в московском отделении издательства «Советский писатель» вышел третий по счету сборник стихов Варлама Шаламова «Дорога и судьба», одним из первых в эмигрантской печати откликнулся на него Георгий Адамович в парижской газете «Русская мысль». Конечно же, он был более свободен и независим в своих оценках и суждениях, чем, например, О.Н. Михайлов, тонкий и квалифицированный критик, высоко оценивший книгу. Но последний (как вспоминал впоследствии) переслал машинописный вариант статьи Адамовича Шаламову и вскоре получил от него «развернутое послание», где тот «выразил ясно и твердо свое кредо — кредо гражданина и художника» [14, с. 5].

Поблагодарив О.Н. Михайлова за благожелательный отклик в «Литературной газете», Шаламов охарактеризовал и парижскую рецензию: «<…> рецензия умна, значительна, сердечна и — раскованна». Одна только мысль вызвала внутренний протест. На слова: поэт «готов махнуть рукой на все былое», Шаламов резонно заметил: «Я вижу в моем прошлом и свою силу, и свою судьбу, и ничего забывать не собираюсь. Поэт не может “махнуть рукой” — стихи тогда бы не писались». Однако далее было замечено: «Все это — не в укор, не в упрек Адамовичу <…>» (6, с. 530). Позиция автора «Колымских рассказов», выступившего в качестве стихотворца, не требует комментария: ее обоснованность очевидна. Забыть колымский ад, где «физические и нравственные мучения были уродливейшим и теснейшим образом переплетены» (4, с. 255), разумеется, невозможно. Но как ни парадоксально, и парижского рецензента также можно понять. Зарубежная аудитория без ведома, тем более без согласия Шаламова еще до выхода рецензируемого поэтического сборника была знакома с его прозой. Публикации в 1966 г. четырех рассказов в нью-йоркском «Новом журнале» положили начало другим; на протяжении практически двадцати лет отдельные произведения печатались в Западной Германии («Посев», «Грани»), во Франции («Русская мысль», «Вестник русского студенческого христианского движения»); в 1978 г. «Колымские рассказы» с предисловием М. Геллера вышли в Лондоне, затем — в 1980-е гг. в Париже. Сначала зарубежной читатель знакомился с прозой писателя на языке оригинала, но с 1967 г. стали активно появляться иностранные переводы, в основном англоязычные [4, с. 27 – 28; 5, с. 197 – 214; 18, с. 211 – 214]. Из данного факта большей или меньшей осведомленности западной читающей публики и исходил Г. Адамович. Признав формальное «преимущество новизны и открытия» советской каторги за А.И. Солженицыным, он дал ясно понять, что художественное свидетельство Шаламова «хуже, безотраднее, безнадежнее солженицынского» и Запад ищет отражения пережитого в поэтических образах. Однако (логически заострим мысль рецензента) ищет и … не находит. «О его (Шаламова. – *Л.Ж.*) участи, о его сравнительно недавнем прошлом — ни слова» (цит. по машинописной копии из архива Шаламова: 7, с. 347 — 348).

Закономерен «классический» вопрос: кто виноват и почему?

Ответов, как увидим, будет несколько, но начнем с наименее ожидаемого. Виноват сам автор, решившись на эпатажное заявление: «*Не удержал усилием пера / Всего, что было, кажется, вчера* <…> *Но прошлое, лежащее у ног, / Просыпано сквозь пальцы, как песок, // И быль живая поросла быльем, / Беспамятством, забвеньем, забытьем...*» [25, с. 15]. Конечно (и в этом нет ничего предосудительного), можно на первый план выдвинуть спасительную для психики способность человека отстраняться от пережитой трагедии, действительно «махнуть рукой». «Обременительная штука – память», – сказал как-то поэт (5, с. 305). Более того, известен авторский комментарий к этому, одному из «опорных», стихотворений сборника «Дорога и судьба»: «Искусство жить – это искусство забывать. Память всегда готова предать человека. Я много помню, но это – миллиардная доля того, что я видел» (3, с. 491). Да и в другом стихотворении, опубликованном позднее, сказано: «*Память скрыла столько зла –* / *Без числа и меры.* / *Всю-то жизнь лгала, лгала.* / *Нет ей больше веры*» (3, с. 54).

В таком случае справедливо ли вообще предъявлять парижскому рецензенту какие-либо претензии? На наш взгляд, вопрос риторический. Еще в большей степени риторичен он по отношению к отечественному читателю. Мало того, что последний не заметил следов каторжного прошлого в опубликованных стихах; самое имя автора массовой аудитории практически ничего не говорило. Если Г. Адамович, назвав свою рецензию «Стихи автора “Колымских рассказов”», мог рассчитывать на определенную ответную реакцию и понимание, то для миллионов россиян, далеких от самиздата и потому без вины виноватых, прозаические произведения оставались книгой «за семью печатями» вплоть до конца 1980 – 90-ых гг., точнее – до 1992 г., когда увидел свет двухтомник «Колымских рассказов» в серии «Крестный путь России» (изд-во «Советская Россия»).

А между тем «*секреты читательской психологии*»(5, с. 288) очень волновали автора. Но они, в свою очередь, во многом обусловлены «секретами» самой поэзии, наличием тех «ловушек», о которых говорилось выше.

Это «ловушки» разного рода. И хотя филологический инструментарий при всей свой специфической направленности способен проникать в «тайное тайных» поэтического образа, к сожалению, бывают обстоятельства, объективно сверхсложные. В данном случае имеются в виду проблемы текстологического плана. Поскольку они требуют специальных разысканий, мы коснемся вопросов атрибуции шаламовских текстов лишь в той мере, в какой они отражены в 3-ем томе семитомного собрания сочинений Шаламова (2004 – 2005, 2013), а также в комментариях, переписке, записных книжках, дневнике писателя, в публикациях архивных подборок, вошедших в составленный В. В. Есиповым сборник «Варлам Шаламов. Неизвестные стихи» (2015) и образовавших значительный по объему раздел «Стихи разных лет» в пятом выпуске «Шаламовского сборника» (2017).

В принципе данного материала достаточно для полновесного историко-литературного анализа – но, разумеется, с известной долей условности. Условность порождена прежде всего отсутствием или неточностью датировок большинства стихотворений. Это касается всех пяти прижизненных поэтических сборников – от первого «Огниво» (1961) – до последнего «Точка кипения» (1977). Ситуация осложняется еще и тем, что, если отсутствие дат, как и их неточность, для исследователя – факт явно нежелательный, то поэт часто склонен оценивать его не столь однозначно. Разумеется, Шаламов считал «нарушением единого тона» одновременное включение стихов *до-* и *пост*колымского периодов творчества(6, с. 530). Он хорошо понимал: «При установлении точной хронологии каждого моего стихотворения – читателя ждет, мне кажется, убедительная картина мира» (5, с. 110). В эссе «Кое-что о моих стихах» <1969> он действительно пытался детально воспроизвести процесс компоновки «Колымских тетрадей», считая вопрос датировки ключевым. Но материал сопротивлялся, и намерение осталось нереализованным. Возникает тот же самый вопрос: кто виноват и почему?

«Меня часто спрашивают товарищи, – пытался объяснить Шаламов, – почему в твоих стихотворениях нет датировки – обстоятельство, которое им кажется важным. Для меня же – при медленном движении издательского колеса <…> этот вопрос не представляется важным. Датировка, под которой в сборниках могут печататься стихи сорокалетней давности, работа с постоянной астрономической скоростью в один световой год – предел физических, нравственных и духовных удач поэта» (7, с. 421). Но ссылка на техническую медлительность – конечно, не объяснение по существу.

Гораздо важнее другое. Сопротивление поэтического материала скорее обусловлено факторами субъективного порядка: «По свойствам своей памяти и по обстоятельствам своей биографии я не могу вышептать, выходить стихотворение до окончательного варианта – первой записи, как делали Мандельштам и Маяковский, у которых вся черновая отборочная работа проходила в мозгу» (5, с. 104). Шаламов выделял несколько стадий работы над стихотворением: первоначальный вариант – правка – отделка – отбор. Однако работать с черновиками и даже иметь их в условиях Крайнего Севера, как правило, возможности не было. Поэтому либо стихотворение сразу записывалось в «максимальном объеме» (5, с. 104), либо чаще всего уходило из памяти «через несколько часов, а то и десяток минут» (Там же, с. 102). Но, даже перерабатывая запомнившийся текст через большой промежуток времени (что случалось весьма редко), поэт считал датой его рождения возникновение первоначального текста, «самого искреннего», – будь то строфа или одна строка, внесенные в «общую тетрадь». Именно поэтому у Шаламова, по его признанию, мало случаев переработки: «Я запретил себе возвращаться к давно написанным стихам» (Там же, с. 105).

Практика как бы узаконила данное положение. «Приблизительными» Шаламов назвал датировки стихов, вошедших в так называемую «Синюю тетрадь» (5, с. 108). Тем более не соблюдалась им хронологическая последовательность при составлении остальных циклов. «С возвращением в Москву в октябре 1956 года я отсекаю последней Колымской тетрадью “Высокие широты” – хотя в нее входят и стихи, написанные не на Колыме и даже посвященные не Колыме. Но у всех этих стихов есть какая-то тайная сердцевина, не очень четко понятая мною самим, что не дает возможность отчислить эти стихи от “Колымского ведомства”» (Там ж, с. 109 – 110). Специфические «свойства памяти» и жизненные обстоятельства, конечно, существенны. Но на поверхности лежит и другое элементарное, но объективно труднопреодолимое препятствие: негласно узаконенное изгнание лагерной темы из «большой» литературы. Опубликование солженицыновского «Одного дня Ивана Денисовича» считалось вполне достаточным и достоверным. И Шаламов на свой счет не строил никаких иллюзий. Из его поэтических текстов вытравлялись практически все детали, которые в той или иной степени намекали на реальность. Открытая датировка, конечно, напрямую вела бы к ней. Поэтому, как это нелепо бы ни звучало, Шаламов сам немало сделал для того, чтобы колымские стихи не воспринимались таковыми, т. е. избежали не только хронологической, но и топологической привязки. Эта особенность его поэзии, вернее, позиции и обусловила некую аберрацию читательской рецепции.

Так, процитированные выше строки о «*беспамятстве, забвении, забытьи...*» по смыслу ложатся на постколымский период творчества, и они действительно взяты из стихотворения, написанного в Москве в 1963 г. (см. автокомментентарий: 3, с. 491). Это было время, когда, помимо прочего, ему, бывшему узнику ГУЛАГа, приходилось привыкать к новому статусу, что вольно или невольно предполагало «игру» по общепринятым правилам, хотя бы на житейском уровне. Казалось бы, именно этот процесс внутреннего приспособления имел в виду автор, когда в другом стихотворении (в том же сборнике «Дорога и судьба») без малейших утайки и лицемерия признавался: «*Углы мои — с детства прямые — / Я нес на дороги живые. // Мне было известно заране: / О камень стираются грани. // Скривился отчетливый угол, / И линия сделалась кругом, // Чтоб легче по жизни катиться, / А главное – не ушибиться*» (3, с. 352). Но в том и парадокс, что «Притча о вписанном круге» – именно колымское стихотворение, доказывающее, «как трудно на Колыме было складывать буквы в слова»(6, с. 351). К сожалению, об этом мог знать только человек, посвященный в шаламовскую переписку, но никак не читатель, пытающийся найти прагматически житейское объяснение «*забытью*» и «*беспамятству*». «*Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Всей нашей истории даты / С моею судьбой сплетены*» (7, с. 192), **–** подобное поэтическое заявление понятно и оправдано. Однако если воспринимать стихотворные тексты «потоком», то действительно создается впечатление, что хронологическая дезориентация автора была намеренной. З.Г. Минц совершенно справедливо выделяла в качестве важнейшей смыслообразующую функцию датировки. Она подчеркивала, что «дата под произведением искусства, если она проставлена самим автором, а не публикатором или издателем, входит в композицию художественного текста, то есть оказывается знаком со своей особой эстетической семантикой и функцией» [13, с. 389].

Однако заметим: стремление автора уйти от хронологической привязки своих произведений и тем самым «запутать следы» не так уж ново для русской поэзии. В частности, Д.Е. Максимов, сопоставляя позиции поэтов-символистов, в большинстве случаев задумывавшихся над перипетиями творческой судьбы, делает исключение для Ф.К. Сологуба. «В лирике Сологуба, которая, конечно, по-своему эволюционировала – и по содержанию, и по стилю, – тема пути как саморазвития в сущности, не ставилась и тем более не выдвигалась**»**.С этой особенностью поэтического сознания исследователь и связывает «нарочитый отказ от датировки», т.е. практически аналогичное шаламовскому смешение текстов, написанных в разные периоды, что затрудняло восприятие «сквозного» лирического сюжета в его «прагматической последовательности» [11, с. 25].Даже А. Блок, для которого тема пути была основной, занимал двойственную позицию: отмечая, что, если «однострунность» души, выразившаяся в первой книге, позволила расположить стихотворения «в строго хронологическом порядке», то в следующих книгах «главы» определяются не годами, но «понятиями» [3: 1, c. 179].

Конечно, не случайно автор «Колымских тетрадей» имел предшественников среди почитаемых им поэтов Серебряного века, но этот факт не снимал проблем с собственной хронологией. И даже отсутствие точных параметров не спасало от цензуры. Поэт жаловался на «непоправимый ущерб», наносимый стихам, каждое из которых публикаторами было «урезано, изуродовано». Он называл их «стихами-калеками, стихами-инвалидами» (6, с. 289).

В самом деле, трудно было примириться с тем, что усечению подвергся, например, «Стланик» (1949), с которым Шаламов вышел в печать и которым чрезвычайно дорожил, считал одним из «главных стихотворений» (3, с. 462). По его словам, произведение имело «сто» вариантов, но, к сожалению, далеко не все являлись авторскими переработками. В течение десятилетия (1957 – 1967) стихотворный текст печатался трижды, и трижды наглядно представали «улучшения» издателей. Так, в журнале «Знамя» за 1957 г. (первая публикация) была пропущена ударная строфа, содержащая сопоставление измученного ожиданием теплых дней кедрача с «полумертвыми» работягами: «*И черные, грязные руки / Он к небу протянет – туда, / Где не было горя и муки, / Мертвящего грозного льда*» (3, с. 231; см. автокомменарий: 3, с. 462). Что ж удивительного в том, что цикл, открывающийся подобным усекновением, имел нейтральное название «Стихи о Севере»! (3, с. 462).

Но это только начало истории. В сборнике «Огниво» (1961) «Стланик» стал короче еще на две строфы и подавался как не имеющая «человеческого» подтекста пейзажная зарисовка. «*Почувствовав запах зимы*», стланик цеплялся за землю в надежде найти «*хоть каплю тепла*» и, не находя, замирал в пассивном ожидании. Но, если разложить костер, то он, «*обманутый огненной ложью*», распрямлялся, чтобы потом, «*узнав об обмане*», плакать, подобно униженному и оскорбленному человеку. Но эти строки также были вычеркнуты [23, с. 57 – 58]. Значит, исключался принципиальный мотив обманной надежды, и кустарник вставал, подчиняясь лишь естественным законам природы, хотя и обнадеживал своей терпеливой живучестью уставших от зимней стужи людей: «*Шуршит изумрудной одеждой / Над белой пустыней земной. / И крепнут людские надежды / На скорую встречу с весной*» (3, с. 231). Как видим, финал вполне в духе официального оптимизма, но далекий от шаламовского замысла.

В итоге – читатель, незнакомый с биографией писателя, вправе усомниться: где же ужасы Колымы? Ведь «зимняя стужа» – климатическая особенность большей части России. О каких мучениках-доходягах может идти речь? Где жизнь, неотличимая от смерти? И пр., пр., пр.

М.И. Муравник, будучи одним из сотрудников издательства «Советский писатель», при подготовке к печати поэтической книги Шаламова, отметила,что в ней «не было никакой лагерной маяты – ни морозов под пятьдесят, ни окоченелых трупов с биркой на ноге, ни зэков, про которых Шаламов писал: “... отходы с грязными изломанными телами полуживых людей, переставших быть людьми”. А были только цветы, лиловый вереск и хрустальное журчание ручьев в великолепном стихотворном пастернаковском ключе». А в соседней редакции (продолжает она) три года ждала своей участи рукопись «Колымских рассказов», к которым подошло бы название «КолымскойБиблии» [15, с. 34].

В письме к А.И. Солженицыну Шаламов прямо признавался: «Все колымские стихи сняты по требованию редактора. Все остальное, за исключением двух-трех стихотворений, получило приглажку, урезку. Редакторы-лесорубы превращают дремучую тайгу в обыкновенное редколесье, чтоб высшему (политическое, выступающее под флагом поэтического) начальству легко было превратить труды своих сотрудников в респектабельный парк» (6, с. 291). В итоге пришлось признать: выходившие сборники стихов – «больше редакторское достижение, чем авторское <…>» (Там же,с. 290).

Естественно: в первую очередь вербальная «вырубка» коснулась тех мест, где очевидна политическая подоплека. Так, «целая главка» была изъята из «маленькой поэмы» «О песне»: «*Я много лет дробил каменья / Не гневным ямбом, а кайлом»* (3, с. 236). Не нужно доказывать и особую значимость другой «маленькой поэмы» – «Аввакум в Пустозерске», как и личности страдальца-протопопа для Шаламова. «Когда думаешь о Шаламове, из русского прошлого, из великих образцов литературы и жизненного геройства прежде всего встает Аввакум. Шаламову это сравнение тоже приходило на ум». Писатель, по словам Вяч. Вс. Иванова, «вошел в многовековую историю русского мученичества, долготерпеливого и гордого борения за право на свободу и правду**»** [9, с. 741 – 742].

Аввакумовское начало проявлялось в Шаламове и чисто внешне: лицо (так и просится слово «лик) свидетельствовало не только о мужественной красоте, но и духовной несгибаемости. По словам Льва Анненского, впервые встретившегося с писателем в редакции журнала «Знамя», в облике его «поражала статность <…> при рукопожатии — каменная сила огромной ладони, сохранившаяся у человека под шестьдесят» [1].

Что же касается поэмы «Аввакум в Пустозерске», то автор прямо писал: «Стихотворение мне особенно дорого, ибо исторический образ соединен и с пейзажем и с особенностями авторской биографии» (3, с. 458). Но что получилось в итоге?

Не ограничиваясь значительными сокращениями, издатели сборника «Дорога и судьба» решились на «тонкую» подмену. У Шаламова сказано: «*Нам рушили веру / В дела старины, / Без чести, без меры, / Без всякой вины*» (3, с. 184). Понятно, что через местоимение первого лица множественного числа *нам* судьба Аввакума соотнесена с многочисленными судьбами тех, кого в дальнейшем постигла гулаговская участь. В следующей строфе авторского варианта эта мысль выступает в еще более обнаженной форме: «*Что в детстве любили, / Что славили мы, / Внезапно разбили / Служители тьмы*» (3, с. 184). В публикации же, о которой идет речь, вторая строфа выпущена вообще, а в первой множественное число местоимения заменено единственным: «*Мне рушили веру* <…>» [25, с. 81]. Социально-исторический смысл нивелировался, ибо коллективный (а не только индивидуальный) колымский опыт привел к горьким умозаключениям, с которыми Шаламов поделился с Б.Л. Пастернаком: «Не кажется ли Вам, что сумма страданий отдельных людей почему-то называется счастьем государства, общества? И чем эти страдания больше, тем счастье государства – больше?» (6, с. 47).

Впрочем, Шаламов, по его словам, сражался «за каждую строку» (6, с. 291). Так, он подробно описывает свои злоключения, связанные с «Литературной газетой», куда в 1953 году, узнав, что главным редактором назначен С. С. Наровчатов, отнес 150 стихотворений, и «примерно через год» (!) ему соизволили дать категорический отказ, посоветовав или написать «что-нибудь современное», или забрать стихи назад. Однако другой член редколлегии порекомендовал кое-что на всякий случай оставить. После этой рекомендации Шаламова вызвали в редакцию газеты уже через 2 года (!), и одна из сотрудниц на вопрос поэта: «Когда же вы будете давать?», – ответила: «Завтра или никогда». Таким образом, по мнению писателя, раскрывается «подлинная фальшь» помощи так называемых «либералов» (6, с. 312 – 313).

Наверное, «гребенка редактора» (6, с. 290) как государственного служащего обязана была «очищать» текст в нужном направлении. Но хрупкие «поэтические сооружение» нередко теряли хрупкость не только из-за «чрезмерной» идеологической бдительности. Корректор, привыкший сверять живой поэтический язык со словарем, мог «убить» стихотворение простой заменой слов с более привычным набором звуком (6, с. 367). Подобные вещи можно если не оправдать, то хотя бы понять.

Но гораздо обиднее были искусственные препоны со стороны своего собрата-литератора, как получилось в случае с Сергеем Наровчатовым и позднее с Федором Сучковым, который, работая одно время в журнале «Сельская молодежь» и в целом приветствуя шаламовские стихи, предлагал свои «рецепты» улучшения за счет сокращения и ослабления некоторых «говорящих», точнее – «кричащих» строк, типа: « *…сведенный судорогой рот*» (6, с. 366).

Впрочем, создается впечатление, что «хирургическая операция» (3, с. 467) далеко не всегда проводилась в силу острых (политических) показаний и часто назначалась по инерции. Такая участь постигла, например, «Камею», любимейшее шаламовское стихотворение (написано зимой 1951 – 1952 гг.): «*На склоне гор, на склоне лет / Я выбил в камне твой портрет. / Кирка и обух топора / Надежней хрупкого пера. // В страну морозов и мужчин / И преждевременных морщин / Я вызвал женские черты / Со всем отчаяньем тщеты. // Скалу с твоею головой / Я вправил в перстень снеговой, / И, чтоб не мучила тоска, / Я спрятал перстень в облака*» (3, с. 44). Так звучит полный текст, который по рекомендации Б.Л. Пастернака был предназначен для опубликования в альманахе «День поэзии» за 1956 г. Однако публикация состоялась лишь через пять лет в сборнике «Огниво». Состоялась, но, к огорчению поэта, В.М. Инбер, например, оценила текст гораздо «меньшим баллом из-за якобы искусственности, ложной красивости» (см. автокомментарий: 3, с. 448). Спрашивается, откуда взяться «красивости» и «искусственности» в условиях Оймякона, этого «каменного колодца», когда в шестидесятиградусный мороз застывшие пальцы отказывались вырисовывать буквы (3, с. 447)?

Советской же цензуре на этот раз не понравилось упоминание о преждевременных морщинах на лицах мужчин, боровшихся с воспоминаниями о любимых женщинах «*с отчаяньем тщеты*». И текст «почистили» опять же путем сокращения. В сборнике «Огниво» он выглядит так: «*На склоне гор, на склоне лет / Я выбил в камне твой портрет. // Кирка и обух топора / Надежней хрупкого пера. // Скалу с твоею головой / Я вправил в перстень снеговой // И, чтоб не мучила тоска, / Я спрятал перстень в облака»* [23,с. 59]. Как видим, стихотворение сокращено на четверть.

А между тем, прочитав через три года в сборнике «Шелест листьев» (1964) эти выпущенные в «Огниве» строки, читатель скорее всего обратил бы внимание на феномен мужской верности, а не на экстремальные факторы преждевременного старения изношенного организма.

И все же, как бы то ни было, несправедливо всю вину возлагать на сотрудников издательств и журналов. «Судьба редактора в Советландии была тяжелая», – писал о 1960 – 70-х гг. хирург и писатель, член Союза писателей СССР Ю.З. Крелин. – Задача от властей, руководства издательств – не пропустить крамолу <…> Задача по совести и по делу – помогать автору сторонним глазом, да и пропихивать его труд к вожделенной цели» [19, с. 201]. Шаламову в этом плане по большому счету еще «везло». «Куратором» всех его пяти прижизненных стихотворных сборников был В.С. Фогельсон, редактор отдела поэзии в издательстве «Советский писатель». В.В. Кожинов, вовсе не связанный с ним дружескими узами, тем не менее, отнес этого работника издательства к числу тех, кому автор может доверять, и чье имя – само по себе «надежное “рабочее клеймо”» [19,с.124]. Сохранились и письма Шаламова к Фогельсону. В них нет ни раздражения, ни упреков; напротив, преобладает деловой доброжелательный тон, предполагающий конструктивное сотрудничество (6, с. 567 – 569).

И это естественно: для истинного художника, сознательно выстраивающего определенную поведенческую модель, одно лишь стремление обойти цензуру было бы слишком суетным занятием, несоразмерным масштабу его дарования.

Другое дело, что, даже открыв Шаламова как неизвестного ранее «певца Дальнего Севера», читатели в подавляющем большинстве и тогда не заметили впечатляющих признаков поэтической самобытности. Но и этот факт объясним: поэтическое слово Шаламова предполагало целостность читательского восприятия, погруженность в общий контекст творчества.

Обратимся, например, к вычеркнутым редакторской рукой строкам из стихотворения «Камея» о преждевременных мужских морщинах. По существу та же мысль и в рассказе «Одиночный замер», герой которого, 23-летний Дугаев, превратился в равнодушного старика, душевно и физически уставшего жить: «Он уже успел утомиться настолько, чтобы с полным безразличием отнестись к любой перемене в своей судьбе» (1, с. 61), включая собственный расстрел. В бумагах самого Шаламова есть примечательная запись: «Мне сорок лет. Вот уже 16 лет как меня называют “эй, старик”, и я понимаю, что это относится ко мне» (5, с. 263).

Впрочем, одновременно писалось и другое: «*И сохраняющая смелость* / *И гнев галерного* *раба* – / *Такой* *сейчас вступает в зрелость* / *Моя горящая судьба.* // *Ее и годы не остудят,* / *И не остудят горы льда,* / У *ней и старости не будет,* / *По-видимому, никогда …*» (3, с. 67). К счастью, поэт еще не предполагал, что «*горящая судьба*» не спасет от страшной атмосферы Дома престарелых и инвалидов. «Боже мой, как беззащитна старость. Даже младенец защищен <теплотой>, нежностью», – вспоминала И.П. Сиротинская под впечатлением одного из посещений [22, с. 34].

Конечно, предпочтение, отдаваемое молодости, для Шаламова безусловно. Но, вспоминая свои «догулаговские» годы в Москве, он понимал, что тогда его жизнь «еще не выливалась в стихи так, как это надо было сделать. Мало крови я отдавал слову. Стиху надо было отдать судьбу и собственную кровь. Надо писать о своем и по-своему. Я понимал это, но бесспорного решения все же не находил» (4, с. 307). Поэтому и написал в 1962 г.: «*Поэзия – дело седых, / Не мальчиков, а мужчин, / Израненных, немолодых, / Покрытых рубцами морщин. // Сто жизней проживших сполна, / Не мальчиков, а мужчин, / Поднявшихся с самого дна / К заоблачной дали вершин. // Познание горных высот, / Подводных душевных глубин, / Поэзия – вызревший плод / И белое пламя седин*» (3, с. 389). Понимание такой поэзии, разумеется, рассчитано на «зрелость, огромный душевный опыт» (5, с. 282).

Но если сам поэт не прозревал своего жизненного финала, а колымская проза была «под спудом», то всякий ли читатель мог адекватно уловить суть подобной диалектики?

Впрочем, автор не без горечи констатировал в 1961 году: «*Я* *думал, что* *будут о нас писать*  */* *Кантаты, плакаты, тома,*  / *Что воздух шапки будут в* *бросать* / *И улицы сойдут с ума. /*/ *Когда мы вернемся в город – мы,* / *Сломавшие цепи зимы и сумы,* / *Что выстояли среди тьмы*. // *Но город* *другое думал о нас,* / *Скороговоркой он встретил нас*» (7, с. 111). Если в колымский период стихи писались «*у времени на дне*» (3, с. 135), то сейчас они очутились «*у времени в тени*» (3, с. 207).

Объясняя подобную реакцию, можно было бы сослаться на его же вполне справедливое замечание: поэзию способен чувствовать и понимать «далеко не всякий человек» (5, с. 280).

Но дело не только в этом. Непопулярность стихов Шаламова в период их опубликования объективно объяснима и оправдана. Вот как интерпретирует ситуацию С. Ю. Неклюдов, описывая Москву второй половины 1950 – начала 60-х гг. По его мнению, Шаламов-поэт разделил судьбу таких зрелых мастеров, как Семен Липкин, Арсений Тарковский, Мария Петровых и др., которые, имея «долгий и страшный жизненный опыт», вступили в литературу одновременно с плеядой молодых претендентов на ведущие роли – Ахмадулиной или Вознесенским. Не их беда, что «общество оказалось к ним – своему будущему – куда более расположенным, чем к отставшим от времени мученикам, обитателям еще недавнего кровавого и постыдного прошлого». А Шаламов «еще требовал для себя каких-то преимущественных прав на поэтическую речь: “Поэзия – дело седых, не мальчиков, но мужчин”! Это тоже не нравилось» **[**16, с.162 – 164].

К счастью, существовала и существует иная точка зрения: «Удивительно, что этот человек, прошедший через все мучительные испытания, не только сохранил основное в себе, но смог создать совершенно новое направление в поэзии, которое, я думаю, до сих пор не оценено» [10, с. 36 – 37].

Важно понять и еще один момент: наряду с «подводным течением» творческого процесса, поэтическое кредо формировали некоторые «странности» личности самого Шаламова. В частности, его «покоробила» фраза из письма высоко ценимого им Г.Г. Демидова (одного из тех, кто относился к лагерным «праведникам») будто он, Шаламов, «разрабатывает» колымскую тему. Ответную реакцию писателя (с позиций житейского здравомыслия) вряд ли можно считать адекватной: он декларативно заявил, что не считает себя «историком лагерей» и даже утверждает, что «прекратил бы переписку с любым, кто может применить такое выражение к тому, что мы видели» (6, с. 400). И далее идет определение направленности своего творчества, прозаического и поэтического: «Я исследую некие психологические закономерности, возникающие в обществе, где человека пытаются превратить в недочеловека» (Там же). Понятно, что ситуация «зачеловечности» (6, с. 487), воспроизведенная прозаиком, не имеет ни национальной, ни хронологической, ни топологической привязки. Но разве ее изображение противоречит исторической истине? Если в колымских стихах читатель не мог найти ничего колымского, то в сборнике «Московские облака» (1972), по словам автора, нет «ничего московского» (7, с. 420).

Однако в принципе никакого парадокса, тем более неадекватности нет. Не только проза, но еще в большей степени шаламовская поэзия выходят за границы проблемного поля *лагерной литературы* в ее узко тематическом толковании – как локально-ограниченного специфического феномена. Автор был убежден, что «поэзия, как и любое другое искусство, работает над улучшением человеческой породы». Другое дело: «Нравственное же лицо человека меняется очень медленно. Этим и объясняется в первую очередь взволнованное восприятие Шекспира, Данте в наше время» (5, с. 72).И, конечно, самого Шаламова.

Однако от Шаламова требовали другого. Обратим внимание на один факт, который можно счесть поистине курьезным. От ноября 1971 г. дошли два письма сотрудницы «Литературной газеты» Т.М. Глушковой, помогавшей Шаламову преодолеть цензурные препоны. Сообщая неприятную весть об отклонении его стихов, она процитировала «ценное» пожелание старейшего члена редакции, чтобы «литгазетовская» публикация «начиналась одним гражданственным стихотворением», как это было в журнале «Юность», напечатавшем стихотворение «Луноход». «Про луноход, про самолет – про любой созидательный труд народа – все равно!» (6, с. 572 – 573). Однако если вчитаться в вышеназванное стихотворение, то главное в нем – мысль о единстве и преемственности мировой цивилизации, ее общих достижениях. **«***Катится луноход. / Шагает по вселенной. / По кратеру ползет / Измеренной Селены. // Безвестен, кто создал / Колесное движенье, / Кто мир завоевал / В круженьи и вращеньи. // В раскопках ранних лет / Любых цивилизаций / Колесный виден след / Любых племен и наций. // Не Рим и Ренессанс — / Неандертальский практик / Имеет верный шанс / Попасть в музей Галактик. // Эмблема всех эмблем, / Стариннейшая тема, / Поэма всех поэм / Колесная поэма. // Здесь символ и обряд / Всех мировых вопросов, / Надежный аппарат, / Что послан нами в космос. // Гончарный идеал — / Орудье работяги, / Эмблемой мира стал, / На лунный кратер встал, / Как свет людской отваги»* (7, с. 148 – 149). Но при таком прочтении в тот же «техногенный» контекст впишется «египетский» труд лагерников, когда они, «натирая в кровавые мозоли грудь», вращали круговой ворот, чтобы вытащить наверх вагонетки с породой (1, с. 291). Если «*орудье работяги»* гончарных времен стало «*эмблемой»* мирного труда*,* то почему«круговому вороту» не стать эмблемой труда каторжного?

А между тем редакторы действительно ждали строк, воспевающих новейшие технологии. Кстати, и такие произведения у Шаламова были. В частности, это стихотворения «Асуан» и «Поворот сибирских рек» (1972), в которых современные комментаторы видят выражение фаустианской веры «в силу человеческого разума» (7, с. 202 – 203): «*Землеройный наш снаряд – / Не лопата штыковая, / С Геркулесом станет в ряд / Гидротехника живая*»(7, с. 154). Возможно, читатель и оценил бы актуальность подобных строк, но они не дошли до него, оставаясь в архиве. Но все же, вопреки «фаустианскому» началу, которому действительно был привержен писатель («*“Фауста” вторую часть / Мы допишем в Казахстане»*: 7, с. 154), он настойчиво уклонялся в доисторический примитивизм. В «Луноходе» не только воспел «*Гончарный идеал – / Орудье работяги*», но и увидел «*колёсный*» след в «*практике*»неандертальца. Не случайно именно «*лопату штыковую*» его герой подгонял под себя с таким же пониманием секретов ремесла, с каким живописец выбирает холст или скрипач настраивает скрипку (рассказ «Артист лопаты).

Далее. Как «поразительную новость» оценил писатель известие о полете Юрия Гагарина: «Грамотный солдат. Очень уверенный, очень. Держится вовсе независимо, без тени волнения <…> Это, конечно, самое сильное, самое незабываемое» (5, с. 274). Сравнительно недавно в писательском архиве обнаружилось стихотворение «До космодрома»: «*Трудная жизнь прожита почти даром. / Вот бы занятье роялям, гитарам... // Чем не предмет площадного искусства – / Это, судьбу победившее чувство? // Время отброшено в средневековье. / Снег, окропленный чистейшею кровью. // Рев палачей и мужские рыданья. / Где вы живете, лучи состраданья? // Около спиленных лагерных вышек / Жизнь поднимается выше и выше. // Все здесь испытано, все нам знакомо. / Все – от концлагеря до космодрома*»[26, с. 93]. Казалось бы, ни слова о самом полете, и, тем не менее, стихотворение имеет прямое отношение к нему – в плане исторической обусловленности события. Чтобы подняться «*выше и выше*», надо было пережить «*рев палачей и мужские рыданья*», удержать в памяти видение снега, *«окропленного чистейшею кровью*», подготовить место для звездной гавани, спилив лагерные вышки. Могло ли такое стихотворение появиться в печати в период всеобщего ликования? Разумеется, нет.

Говорят, Шаламов не писал о Колыме: он писал Колымой. Поэтому, называя некоторые свои стихи колымскими, он имел в виду не хронотопологические измерения, но их духовно-энергетический потенциал, когдаон «пытался то робко, то в отчаянии стихами спасти себя от подавляющей и растлевающей душу силы этого мира», к которому не мог привыкнуть за семнадцать лет (6, с. 32).

В свете сказанного, но уже на другом уровне, вернемся к теме *памяти*, с которой начат разговор. На этот раз речь пойдет о стихотворении с одноименным названием, напечатанном в журнале «Москва» за 1958 г. «У меня несколько стихотворений о памяти, – комментировал впоследствии данную публикацию автор. – Это – считаю своим вкладом в русскую лирику, моей находкой в трактовке и художественном решении этой важнейшей человеческой темы, острейшей темы нашего времени» (3, с. 475). Приведем текст: «*Если ты владел умело / Топором и пилой, / Остается в мышцах тела / Память радости былой. // То, что некогда зубрила / Осторожная рука, / Удержавшая зубило / Под ударом молотка, // Вновь почти без напряженья / Обретает каждый раз / Равновесие движенья / Без распоряженья глаз. // Это умное уменье, / Эти навыки труда / В нашем теле, без сомненья, / Затаились навсегда. // Сколько в жизни нашей смыто / Мощною рекой времен / Разноцветных пятен быта, / Добрых дел и злых имен. // Мозг не помнит, мозг не может, / Не старается сберечь / То, что знают мышцы, кожа, / Память пальцев, память плеч. // Эти точные движенья, / Позабытые давно, – / Как поток стихотворенья, / Что на память прочтено*» (3, с. 331 – 332).

Казалось бы, на первый план логичнее выдвинуть «память сердца», память души, как это было у русских классиков, но не *память тела*, о которой, в сущности, идет речь. Разумеется, поэт волен расставлять какие угодно акценты. Но почему преобладают именно соматические: мышцы, кожа, пальцы, плечи, рука, держащая зубило? А главное – почему так дорожил этими образами и именно этим стихотворением автор, посвятивший феномену памяти немало поистине лирических строк?

На наш взгляд, ответ на поставленный вопрос невозможен без проекции поэтических мотивов не столько на колымскую реальность, сколько на особый, *ударно-режущий* (подобно названному инструментарию) «колымский» менталитет. Очевидно: у Шаламова *топос* тела открыто перевешивает его *дискурс*, что вовсе не означает умаления духовной сферы [7, с. 162 – 175]. Напротив, ментальность, выходит за пределы «чистого» сознания, ибо измученный голодом и шестидесятиградусными морозами мозг «никак не хотел подчиниться приказу, просьбе, мольбе, молитве, жалобе» (2, с. 313). «Мы не исследуем души, мы измеряем тело», – жестко резюмировал Шаламов (5,с.341). Однако вряд ли читателю (цензоры и редакторы тоже относятся к этой категории) без проникновения в ментально-духовную суть колымского рабства могла придти в голову мысль о *телесной памяти* как «правде и душе поэзии». Уж слишком не ожидаем такой «горизонт ожидания»! «Не новизна темы делает стихи (тема памяти – вечная тема. – *Л.Ж.*), а новизна называния, ощущения» (6, с. 21). Тем не менее, именно «лагерное тело», а не сознание, не мозг, не душа в их автономности рождали стихи, о чем свидетельствует известнейший рассказ «Афинские ночи»: «<…> помимо моей воли в гортани появляются давно забытые мной слова» (2, с. 414). Отсюда стихи: «*Я трону мышцы узловатые / Измученного исполина / И преждевременно горбатую, / Ветрами тронутую спину*» (3, с. 262).

Наглядно процесс внедрения памяти в спину, плечи, руки «тачечника высокой квалификации», каковым писатель считал себя (2, с. 342), воспроизведен в рассказе очеркового типа «Тачка II». Основной акцент сделан на способности тела слиться с ненавистной тачкой; по существу стать ею и помнить приобретенные навыки вечно. О такой целокупной памяти, осознанной в духовно-телесной целостности, и идет речь в процитированном стихотворении. И не только в нем. «Физические новинки» Шаламов вообще считал «предметом» стихотворства; их, как он советовал Ю.А. Шрейдеру, «надо хранить», подчинить им «все остальное» (7, с. 350), т.е. поставить на самую высокую ступень образной иерархии.

Впрочем, и от невежества бывает польза: недальновидность и мировоззренческая запрограммированность цензуры позволили Шаламову (как он подчеркивал) включать данное стихотворение во многие антологии. В наше время художественная соматология, или *физиософия,* поднялась на философский уровень: она активно противостоит постмодернистским попыткам развоплощения личности, а, значит, расчеловечению и дегуманизации. Так и у Шаламова: «отелесненный» разум (ratio corporis) предстает как «последняя инстанция гуманизма» [7, с. 175]. И в прозе, и в поэзии.

Кстати, интересный факт: Шаламову присуще далеко не ординарное понимание природы поэтического слова. «Основной закон поэзии», – писал он, дважды акцентируя слово «основной», – заключается в том, что «в том, что поэт, садясь за стихи, не знает, чем он их кончит» (6, с. 489). «<…> Главное – в чувстве, в намеке, в подтексте, смутном и многозначном (6, с. 473).Однако неожиданно в шаламовской характеристике творческого процесса используются образы всадника и коня, восходящие к Зигмунду Фрейду: *сознание* («Я», всадник) / *подсознание* («Оно», конь). «Стихотворное напряжение – это опущен повод, когда конь сам найдет дорогу в таежной темноте. Результат записывается как самописцем – след коня потом правится, приводится в соответствие с человеческой грамматикой, и стихи готовы» (6, с. 495).

Фрейда Шаламов не только читал, но, видимо, хорошо знал, поскольку труды австрийского психоаналитика охотно печатались в большевистской России. Однако, как ни парадоксально, предшественником Фрейда был святитель Василий Великий, вовсе не популярный в революционной среде. Между тем, христианский мыслитель писал: «<…> прекрасная вещь – конь, и чем он по природе резвее и горячее, тем лучше, но он требует наездника и управителя, потому что не наделен он рассудком <…> Поэтому если наездник как должно распорядится стремлениями подъяремного животного, то употребит его с пользою для себя и достигнет предположенной цели, и сам остается в целости, и животное окажется весьма годным в дело. Если же наездник худо правит молодым конем, то конь неоднократно сбивается с большой дороги, попадает на дорогу непроезжую, низринувшись же со стремнины, уносит иногда с собою и самого седока, и нерадение наездника подвергает опасности обоих» [21, c. 447].

Могут возразить: но Василий Великий имел в виду христианское понимание телесного начала в человеке, а не феномен поэтического творчества. Конечно. Однако и у Шаламова «телесность» поэтической интуиции часто выдвигалась на первый план и была неотделима от творческого процесса. В частности, многофукциональность мотива *руки* у Шаламова более чем очевидна: рука – маркер *смерти* (по «узору» пальцев можно опознать мертвеца) и *жизни* (выпрямление скрюченных пальцев отождествлялось с чудом воскресения из мертвых); память «ноет», как отмороженная рука, и т.п. Но главное: рука – символ высокой миссии *человека созидающего*: «Роден. Рука бога. Рука писателя» (5, с. 296). В итоге рука работяги-пеллагрика (manus faber) становится рукой поэта (poetae manus).

Есть и еще одна «странность» шаламовских стихов о поэзии: воспевание ударно-режущего рабочего инструмента. Топор, пила, зубило, молоток, кайло забойщика, игла портного, шившего чуни, реже – нож (скальпель) лагерного хирурга и т.п. часто предстают в ореоле высокой поэзии. Во-первых, потому, что, как отмечалось, тему памяти Шаламов считал «острейшей» темой времени, отражающей не менее обостренный «колымский» менталитет. Во-вторых,«орудье работяги» тем и дорого, что оно столь же примитивно, древне и вечно, как и «торопливый карандаш» поэта. Именно так – «Инструмент» (1954) – Шаламов назвал одно из «самых любимых» своих стихотворений, посвященных творческому процессу.

«Думается, мне удалось придать новое значение этой старой теме – такой же старой, как сама поэзия», – считал он. «*До чего же примитивен / Инструмент нехитрый наш: / Десть бумаги в десять гривен, / Торопливый карандаш — // Вот и все, что людям нужно, / Чтобы выстроить любой / Замок, истинно воздушный, / Над житейскою судьбой. // Все, что Данту было надо / Для постройки тех ворот, / Что ведут к воронке ада,/ Упирающейся в лед*» (3, с. 143 – 144).

Более того, именно на Колыме формируется небывалый в русской поэзии образ «человека-карандаша»: «*Он пальцы замерзшие греет, / В ладонь торопливо дыша, / Становится все быстрее / Походка карандаша. // И вот, деревянные ноги / Двигая, как манекен, / По снегу, не помня дороги, / Выходит берег к реке, // Идет к полынье, где теченье / Ускорили родники, / Он хочет постигнуть значенье / Дыхания зимней реки. // И хриплым, отрывистым смехом / Приветствует силу свою. / Ему и мороз не помеха, / Морозы бывают в раю*» (3, с. 127 – 128).

Это стихотворение автор прямо назвал «самым колымским», сопроводив комментарием, содержащим точные хронотопологические параметры: «писалось в ноябре сорок девятого года на замерзшем ключе Дусканья». По его признанию, эти стихи «никогда не исправлялись. Нарушить их ритмический рисунок мне казалось кощунством» (3, с. 454).

В условиях, когда судьба плетет непостижимые каверзные «узоры» и уступает место палачу-року, «<…> сами стихи приобретают характер судьбы, являются в виде некой исповедальности, проверенной собственной искренностью и правдивостью» (6, с.413). Эти и подобные должны быть поняты буквально. Только в этом случае читательский «горизонт ожидания» и авторский смысл, вложенный в текст, будут адекватны.

И все же сказанного недостаточно. Читателю XXI века предстоит по-новому прочесть Шаламова не только как поэта-стихотворца, но и как теоретика-филолога. Не иначе, как в минуты отчаяния любимейший Шаламовым Александр Блок (о чем будем говорить ниже) написал горько-ироническое стихотворение «Друзьям», которое обычно редко цитируется «серьезными» литературоведами, ибо под «друзьями» имелись в виду не только «тайно» враждебные друг другу завистливые собратья по перу, но и будущие исследователи: «*Когда под забором в крапиве / Несчастные кости сгниют, / Какой-нибудь поздний историк / Напишет внушительный труд... // Вот только замучит, проклятый, / Ни в чем не повинных ребят / Годами рожденья и смерти / И ворохом скверных цитат... // Печальная доля* — *так сложно, / Так трудно и празднично жить, / И стать достояньем доцента, / И критиков новых плодить...*» [3: 3, с. 88].

Что ж, во многом справедливо. Однако не будем забывать, что сам Блок – выпускник историко-филологического отделения Санкт-Петербургского университета и автор значительного количества критических статей, в том числе академического типа. Варлам Шаламов филологического образования не получил. Жил, говоря словами своего предшественника, «сложно», «трудно», но отнюдь не «празднично», и, казалось бы, менее всего должен был тяготеть к филологическим разысканиям. Между тем одним из ярких проявлений его творческой индивидуальности является склонность к теоретическому осмыслению технической стороны писательского мастерства. «<…> Мне кажется, я понял правду и душу поэзии <…>» (6, с. 19), и при этом: «Искусство стиха — это не чудо, а самой высокой квалификации мастерство <…>» (5, с. 342). В «Таблице умножения для молодых поэтов» одним из обязательных требований было: «Изучать технику стиха, понимая, что это – техника» (5, с. 15). Себя, как выясняется из записей, Шаламов тоже не щадил: «Я писал стихи всегда. Плохо, хорошо ли — я всегда делал попытку фиксировать свои жизненные впечатления, суждения в какой-то поэтической форме. Уйти от нее было выше моих сил» (5, с. 164). В.В. Есипов удачно назвал эту ежедневную практику «своеобразной версификационной гимнастикой» [27, с. 16]. Впрочем, подобная «гимнастика» уходит корнями в прошлое: «В Бутырской тюрьме, во время следствия, мы часто играли “в слова”. Из букв заданного слова надо было составить другие слова, повторяя комбинации букв сколько угодно. Все повторения вычеркивались взаимно, и победителем считался тот, кто записал больше слов-вариантов. Это было превосходное упражнение на аллитерации, специальная техника поэта, воспитание его уха» (4, с. 590).

В серьезнейшем отношении Шаламова к технической стороне поэтического (и прозаического) мастерства убеждают прежде всего обстоятельные теоретико-литературные эссе и отдельные суждения о литературе, русской и зарубежной, разбросанные в автобиографической прозе, записных книжках, эпистолярном наследии и свидетельствующие не только об эрудиции автора, но и об оригинальности наблюдений, исследовательском профессионализме. Писатель действительно был озабочен вполне конкретными частными вопросами: «художественным освоением документальной маски» (5, с. 341), способами достижения смысловой и композиционной цельности, проблемами интонационного единства и т.п. «Я думаю, – читаем в записных книжках, – что Пастернака поражала во мне (более всего) способность обсуждать эстетические каноны и поэтические идеи после 17 лет лагерей» (5, с. 290).

Литературоведческая начитанность писателя засвидетельствована вполне достоверно. В пятом выпуске «Шаламовского сборника» помещено его интервью с поэтом, журналистом, преподавателем Литературного института им. А.М. Горького Ю. С. Апенченко «Урок литературы от Шаламова в 1954 году». Будучи в это время студентом факультета журналистики МГУ, мемуаристу выпал счастливый шанс в течение суток прослушать от Шаламова целый «курс» отечественной и зарубежной словесности, не изучаемой в вузе. Помимо классических, звучали имена раннего Пастернака, Джойса, Хэмингуэя. «Было понятно, что Шаламов ценит модернистскую прозу и всякую новизну в литературе [2, с. 207– 208].

Поэтому, воспринимая поэзию Шаламова, мы просто обязаны подходить к автору, помимо прочего, как поэту-филологу. Разумеется, он не отрицал, что, будучи на протяжении десятилетий оторван от современной ему гуманитарной мысли, «плохо знаком, почти незнаком с литературной терминологией» и зачастую «сам для себя» придумывает определения (6, с. 24). Тем не менее, «в приоритетах», которые Шаламов «определял себе как теоретик, как стиховед», он был «предельно последователен и точен» [17, с. 144].

В частности, Шаламов неоднократно заявлял, что стихотворный язык – это язык «всеобщий», «всеобщий знаменатель, то число, на которое делится весь мир без остатка», поэтому на него «может быть переведено любое явление жизни – общественной, личной, физической природы» (5, с. 12). И исходя из данного тезиса, мы пытались показать, что аналогичное утверждение корректно распространить и на колымскую прозу, выделяя феномен сюжетно-образной рифмы. Так, своеобразной формой рифмовки (именно в широком смысле термина) можно считать воспроизведение в рассказах однотипных ситуаций, переход героев из одного рассказа в другой, их двойничество, характерологическое и сюжетно-функциональное дублерство и т.п., объективной основой чего являлась всеобщая унификация, неотличимость персонажей друг от друга: «ни одеждой, ни голосом, ни пятнами обморожений на щеках, ни пузырями обморожений на пальцах» (2, с. 120). Все это, на наш взгляд, соответствует понятию *точной, полной*, хотя и *бедной* рифмы [более подробно: 8, с. 67 – 72].

В высшей степени принципиальным является еще один момент: не отрицая известных функций рифмы («орудие благозвучия», «мнемоническое средство»), он подчеркивал, что это – прежде всего «поисковый инструмент», вызывающий «в мозгу огромное количество представлений, сведений, видений, которые отсеиваются, отбиваются мгновенно». «Рифма должна удержать – один смысловой ряд из миллиона, из тысячи, из сотни» (5, с. 14, 62, 64).

Поистине с философской глубиной эти качества раскрыты в стихотворении «Некоторые качества рифмы», посвященном теоретику и историку русского стиха Л.И. Тимофееву: «*Инструмент для равновесья / Неустойчивости слов, / Укрепленный в поднебесье / Без технических основ // <…> // Ты — не только благозвучье, / Мнемонический прием <…> // Ты — волшебная наука / Знать, что мир в себе хранит <…>*» (3, с. 341 – 342). Понятно, что о рифме как носительнице и хранительнице тайн мироздания мог написать исключительно философски настроенный поэт. Здесь нет и намека на элементарные определения, относящиеся к стиховедческой практике, которые массовый читатель в лучшем случае помнит со школьных времен и весьма пренебрежительно относится к подобным «мелочам». Возможно и недоумение: человек, переживший ГУЛАГ, пишет о свойствах рифмы! Зачем? Ведь со времен Пушкина известно: «Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь, трудный* и *чудный, верный* и *лицемерный*, и проч.» [20, с. 298].

Между тем, это тот редкий случай, когда Пушкин ошибался: рифма *любовь/* *кровь*, будет актуальна во все времена. Если исходить из стихотворения Шаламова, то «*магнитный поиск*»рифмы, озабоченной «*заповедным следом*» истины, не знает ограничений: «*Чтоб сигналы всей планеты, / Все пространство, все века / Уловила рифма эта, / Зарожденная строка*» (3, с. 342).

Более того, шаламовская трактовка рифмы «без берегов» помогла ему и поможет современному читателю миновать весьма любопытную «ловушку-загадку», в которую «попали» умудренные редакторы.

Дело в том, что «на ключе Дусканья, летом 1949 года» у Шаламова сформировался замысел уникального триптиха, включающего стихотворения «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и «Разговор о Данте». Из авторского комментария следует, что все три текста должны восприниматься «вместе» как «аналогии к историческим образам прошлого» (3, с. 450). Именно так, друг за другом, читаются эти стихи сейчас – в 3-ем томе 7-ми томного собрания сочинений Шаламова. Сначала речь идет о стрельцах с их словами «*любви и мести*» (3, с. 78), затем о боярыне, «*знатной начетчице Псалтыри*» (3, с. 79), затем о великом флорентийце.

Но в 1960-е гг. редакторы не пошли на поводу у автора, пытаясь (сознательно или бессознательно) разрушить его замысел. Так, при составлении сборника «Огниво» (1961) Шаламов был поставлен перед необходимостью выбора между «Утром стрелецкой казни» и «Боярыней Морозовой». Выбор пал на второе стихотворение, которое шло с сокращением и под заглавием «Суриков. Боярыня Морозова» [23, с. 91 – 92]. Во втором сборнике «Шелест листьев» (1964) опубликован «Рассказ о Данте» [24, с. 61 – 62]. В третьем – «Дорога и судьба» (1967), наконец, нашлось место «Утру стрелецкой казни», но тоже с сокращением и тоже с уточнением, отсылающем к картине В.И. Сурикова [25, с. 78 – 79].В итоге стихотворный *триптих* оказался разорван.

Но разорван скорее механически, чем по существу, т.к. во все три сборника (случай уникальный!) вошло стихотворное рассуждение именно о свойствах рифмы. На поверхностный взгляд кажется, что этот факт никакого отношения ни к перипетиям судьбы поэта, ни тем более к поискам исторических параллелей не имеет. Причем здесь рифма? Оказалось, весьма кстати.

Казалось бы, можно понять, почему образы стрельцов и «*первой из боярынь*», встретившей «*арестантскую судьбу*» (3, с. 79), не могли быть напечатаны одновременно: слишком силен двойной акцент на противоборстве с системой. Однако если рассматривать ситуацию в стиховедческом аспекте, то получится, что образно-смысловое созвучие непокорных мучеников-героев образовывало *внутреннюю*, более того – *корневую* рифму. Ее роль – скреплять не только стихотворные строки, но и людские судьбы, стоять *внутри* колымского бытия. Протопоп Аввакум (стихотворение о нем напечатано в третьем сборнике, наряду со «Стрельцами» [25, с. 80 – 84]) этот ряд продолжает и укрепляет. Но такое укрепление произойдет уже на основе рифмующегося *корнесловия*, возводимого к духовным первоосновам русского протеста. Так «безобидная» рифма вошла в большую политику. А с помощью «Разговора о Данте» и в большую историю.

Именно он поставил точку в стихотворном *триптихе*, хотя с позиций формальной логики более ожидаемо, если бы завершающим было стихотворение о неистовом протопопе. Но у поэта свой резон, благодаря чему «Разговор о Данте», в отличие от многих отсеянных автором, вошел в «Колымские тетради». Более того, в отдельном комментарии к тексту Шаламов приблизил его, помимо «Стрельцов» и «Боярыни Морозовой», к стихотворениям «Картограф» и «Стланик», т.е. абсолютно колымским стихам, написанным в том же месте, в то же время (3, с. 450). Конечно, поэтическая аналогия Данте – Шаламов в высшей степени закономерна, но все же вопрос о причинах сближения великого поэта с русскими подвижниками раскола вольно или невольно возникает.

Но обратимся к самому «Разговору …».

В стихотворении описан знаменитый флорентийский баптистерий – место абсолютно сакральное. Забежавший в храм играющий мальчишка, видимо, мало задумывался над данным фактом. Он «промахнулся», и его мяч «*упал в купель*». «*Резьба была хитра, тонка. / Нетерпеливая рука / В купель скользнула за мячом* <…>» и оказалась затянутой в мраморный узор, который верующие приняли за «*ангельский капкан*».
«*И на ребячий плач и крик / Толпа людей сбежалась вмиг. / И каждый мальчика жалел, / Но ссоры с Богом не хотел*». Даже родная мать, «*боясь святыню оскорбить*», не смела зарыдать. «*Но Данте молча взял топор / И расколол святой узор, / Зажавший в мрамора тиски / Тепло ребяческой руки. / И за поступок этот он / Был в святотатстве обвинен / Решеньем папского суда / Без колебанья и стыда...*» (3, с. 79 – 80).

Этот эпизод нашел отражение в «Божественной комедии»: «*Я, отрока спасая от страданий, / В недавний год одну из них* (скважин баптистерия. – *Л.Ж.)* *разбил*» [6, с. 85]. Видимо, эти стихи и вдохновили Шаламова на создание собственной интерпретации. Однако суть проблемы глубже. Почему все-таки *эти* строки вспомнились на ключе Дусканья?

**ОШИБКА «**Новая рифма рождает новое сравнение» – записал автор в дневнике1950-х гг. (5, с. 266). И если снова обратиться к пониманию рифмы как воспроизведению всего, «*что в памяти бездонной* / *Мне оставил шар земной*», то получится, что «богопротивный» поступок Данте действительно рифмуется и с правдой стрельцов, ждущих плахи с «*невозмутимыми улыбками*», и со святостью боярыни Морозовой, уверовавшей в «*крепость старины*», и, добавим, с неистовством Аввакума. Но это уже *перекрестная* рифма: все упомянутые персонажи – «*замес»* одного«*теста»: «Закваски муки и тоски*» (3, с. 78). Понятно и дальнейшее развитие темы: «*Ледяная вода Кадыкчана, / Дусканьи снеговая вода / Ты подобье крестильного чана / В кипятке разведенного льда. // Обожгу свою взрослую кожу, / Душу выверну начисто я, / На купель ледяную похожа / Обжигающая полынья*» [27, с. 18]. Так, колымская вода стала подобием флорентийского баптистерия, мраморная ловушка которого отождествилась с многочисленными «ловушками-западнями» самой Колымы. Историческая же (точнее – характерологическая) рифма сама собой разумеется: «*И призрак Данте до* *сих пор / Еще с моих не сходит гор / Где жизнь – холодный мрамор слов, / Хитро завязанных узлов*» (3, с. 80).

Как видим, редакторы одним только включением в три поэтических сборника подряд стихотворного размышления о свойствах рифмы не только не разрушили, но многократно актуализировали авторский поиск аналогий в лабиринтах прошлого. Там, где «*холодный мрамор слов*» становится «*хитро*» завязанными узлами-ловушками, необходим надежный «*поводырь*». Им и стала рифма, основной стиховой маркер, «*палка, сунутая в тьму*»: «*Чтоб нащупать путь искусству / И уменью моему*» (3, с. 343).

В итоге стихотворение, казалось бы, чисто филологическое, говорит о проблемах экзистенциального плана, включается в «*потаенный разговор*» всей Вселенной. Впрочем, этими же свойствами обладает большинство теоретических статей и эссе Шаламова.

Разумеется, жаль, что эта часть творческого наследия автора не была адекватно оценена в свое время. Но тогда, видимо, и не могло быть по-другому, ибо роль гуманитарной науки в 1950 – 60 гг. намеренно принижалась и сводилась к идеологии. Шаламова глубоко возмущало и оскорбляло, что «Кратком словаре литературоведческих терминов» (Учпедгиз, 1963) «нет вовсе слова “гений”» (5, c. 283), а в «Картинном словаре русского языка», выпущенном издательством «Просвещение» (1969) как пособие для иностранцев, среди 2 тыс. наиболее употребительных слов и выражений не нашлось места понятиям “литература” и ”поэзия”» [28, с. 192].

Тем не менее, в круг постколымского чтения самого писателя входили не только стиховедческие труды. Он творчески и биографически соприкоснулся с «большим» литературоведением. В частности, ему была близка концепция Е.М. Мелетинского о роли архетипов в древнем и современном искусстве. Мысль о том, что жизнь «хранит ситуации сказок, эпоса, легенд, мифологии, религий, памятников искусства» (5, с. 155) перекликался с научным определением мифа как «древнейшим способом концентрирования окружающей действительности и человеческой сущности» [12, с. 419]. Не случайно упомянуто в записных книжках имя М.М. Бахтина (5, с. 290). Можно говорить и о хорошем знакомстве с трудами П.А. Флоренского, переиздание которых началось в России с середины 1970-х гг. (6, с. 28, 74).

Отметим и еще один факт: Шаламов прибегал к литературоведческим терминам и понятиям не только как эссеист-теоретик, но и как поэт, придавая им статус поэтических образов. Традиционнейшая аналогия *мир – книга* приобретает у него колымскую конкретику. Тайга зачитана «*до дыр*» (3, с. 339). Его «архив» уникален: «*Рукописи – береста, / Камни – черновики. Буквы крупного роста / На берегу реки*» (3, с. 337). «*Секрет стихосложенья*» скрыт, оказывается, «*В годовом круговращенье, / В* *возвращенье зим и лет <*…>» (3, с. 393). Мало того: «<…> *В ночной метели белой / Скитается анапест. // Летят снежинки-строфы, / Где ямбы и хореи* <….>» (3, с. 353) и т.п.

«*Приглядись к губам поэта, / Угадай стихов размер / И запомни: чудо это, / Поучительный пример, — / Где в прерывистом дыханье / Зрению доступный ритм / Подтверждает, что стихами / Жизнь о жизни говорит*» (3, с. 422). Безусловно, говорит «*жизнь о жизни*» не только ямбами, анапестами, метафорами, аллегориями или прибегая к рифмам и интонационным перепадам.Поэт, называя лагерь «книгой за семью печатями», всегда помнил: «бумага», на которой писались стихи, «будто пропиталась кровью». «И буквы не выцвели, – человеческая кровь хороший фиксаж» (2, c. 342).

Все отмеченное формировало поэтического кредо Шаламова. Максимальный учет многообразия факторов, которые по разным причинам ограничивали рецепцию шаламовской поэзии в период ее прижизненного опубликования, в XXI веке должен существенно расширить горизонт читательского ожидания.

**1.2. АВТОБИОГРАФИЗМ ЛИРИКИ ШАЛАМОВА**

**В АСПЕКТЕ ДИХОТОМИИ *ПОЭЗИЯ / ПРОЗА***

Варлам Шаламов писал не только о Колыме и Колымой, но и всей своей жизнью: «Мне приходилось выбирать – жизнь или стихи и делать выбор (всегда!) в пользу жизни» (4, с. 297). Четкая экзистенциальная установка автора преумножена формулой: «Моя жизнь – несколько моих жизней» (название мемуарного повествования). «Несколько жизней» – это несколько умираний и воскресений, а, значит, несколько этапов физической униженности и духовного обновления. Естественно, это были «разные» жизни, но вернуться в прошлое, даже «к ощущению детских лет» для Шаламова не представляло труда. Благодаря авторской отсылке к конкретным фактам и обстоятельствам сугубо личного характера, в его творчестве выделяется значительный пласт собственно *автобиографической* лирики.

Лирический автобиографизм во многом обусловлен природой поэтического слова. Даже оценивая впоследствии «Колымские рассказы», писатель утверждал: «Рассказы – это моя душа, моя точка зрения, сугубо личная, то есть единственная» (6, с. 487). Тем не менее, ему довольно часто приходилось вставать на точку зрения своих героев, разделять общие жизненные установки. Близость, доходящая временами до отождествления авторского «я» с «мы», акцент на массовых формах сознания и поведения предполагал не просто высокую, но высочайшую степень фактического обобщения. Лирический же мир, даже в его сверхобобщенности – всегда индивидуален, это «личный, личнейший опыт» (4, с. 7), где сама реальность становится «субстанцией-субъектом» (Гегель).

Обратимся к пронзительным стихотворным строкам из цикла «Златые горы»: *«Копытят снег усталые олени,* / *И синим пламенем огонь костра горит,* / *И, примостившись на моих коленях,* / *Чужая дочь мне сказку говорит.* // *То, может быть, не сказка, а моленье* / *Все обо мне, не ставшем мертвецом,* / *Чтобы я мог, хотя бы на мгновенье,* /*Себя опять почувствовать отцом*» (3, c. 165).

Если проводит аналогию с пушкинским творчеством (имя Пушкина в шаламовском контексте всегда органично), то вслед за пушкинистами есть основания говорить об «императивном биографизме текста»: «Стихи пишутся как бы в расчете на то, что читателю кое-что известно из биографии автора». Более того, в подобных случаях часто писательская биография «становится не просто реальным фактом, а фактом долженствующим» [22, с. 46].В самом деле, стихотворный текст вольно или невольно заставляет обратиться к весьма печальной стороне авторского жизнеописания: к отцовским переживаниям сначала по поводу насильственной разлуки с трехлетней дочерью, потом невозможностью найти общий язык с ней, уже взрослым человеком, по возвращении.

Вот как сопряжены в памяти писателя эти события: «Только вчера я приехал с Колымы, из ледяного тумана Заполярья, из страшного мира лагерей Колымы, только вчера я встретился с женой, которая ждала меня семнадцать лет. Только вчера я встретился с дочерью, которую оставил 12 января тридцать седьмого года, поцеловал ее в кроватке и ушел за следователем, делавшим обыск, — ушел на целых семнадцать лет. Дочь выросла без меня — она была уже студенткой. Впервые в ее и моей жизни встретились мы вчера» (4, с. 592). Встретились, чтобы расстаться навсегда.

Читательское восприятие подобных текстов, несущих ярко выраженную печать биографизма, часто основывается на их *пред-понимании*. М. Хайдеггер, выдвинув это понятие наряду с такими, как *пред-взятие*, *пред-решение,* *пред-суждение,* задавался вопросом: «Как надо понимать характер этого “пред-“?» [25, с. 150]. В нашем случае это означает *пред-знание* перипетий авторской судьбы; причем, знание глубоко интимное, приобретшее публичную известность (не считая узкого круга посвященных) только после опубликования дневниковых записей писателя и его переписки с семьей. Воспитанная матерью «в казенных традициях», дочь оказалась тем «орешком», который, по словам отца, «надо было разгрызть». Но «разгрызть» не удалось: «<…> и сейчас мне нечего ей сказать» (6, с. 103, 92). Поэтому не менее острой болью отзываются стихи, написанные намного позже состоявшегося разрыва (в 1961 г.), но возвращающие память к «счастливым» колымским воспоминаниям: «*Они собираются на берегу – / Подснежники и фиалки. // <…> // Я их не сорву, распрямлю на листы, / Цветные цветов платочки, / Я глажу их пальцами, грея цветы, / Как будто подснежники – это ты, / Моя далекая дочка*» [29,с. 31].

Истинная суть художественного автобиографизма тонко сформулирована Г.Г. Шпетом: «Объективная структура слова, как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием**»** [30, с. 464]. И далее уточняется, что художественное самовыражение в принципе чуждо элементарному, часто любопытствующему (по отношению к Шаламову гипертрофированно политизированному. – *Л.Ж.*) «заглядыванию в биографию автора». Между тем, иронически замечает философ (и его ирония актуальна в наши дни), немало историков и теоретиков литературы, которые «шарят под диванами и кроватями поэтов», чтобы с помощью находимых там «утензилий» восполнить свое понимание написанного [Там же]. Понятно, что автобиографизм лирики Шаламова, как и Пушкина, Блока, Ахматовой, Пастернака и др,. обходился без подобных «утензилий», даже при их сублимированном выходе на поверхность. Так и в этом случае.

Однако, читая замечательные стихи, невольно думаешь: на Колыме было *что* сказать «чужому» ребенку, ибо тот в своих представлениях о мире не отошел от *своей* истины. К детской теме мы еще вернемся, но на данном этапе отметим двуипостасность образа лирического героя. С одной стороны, он предстает локально и дискретно в контексте отмеченных биографических реалий. С другой – континуально, в пространстве исторических ассоциаций. Лирическое начало способно сублимировать личную трагедию, трансформируя негативный жизненный опыт в позитивно художественный. «*Стихи – это боль, и защита от боли, / И – если возможно! – игра. / Бубенчики пляшут зимой в чистом поле, / На кончике пляшут пера. // Стихи – это боль и целительный пластырь, / Каким утишается боль, / Каким утешает мгновенно лекарство – / Его чудодейственна роль.* //<…> //*Стихи – это тот дополнительный градус / Любых человечьих страстей, / Каким накаляется проза на радость / Хранителей детских затей*» (3, с. 432).

Но формы сублимации автобиографического начала различны. Так, иной результат в плане лирического автобиографизма дает стихотворение «Бухта Нагаева», написанное в московский период в 1960 г.: «*Легко разгадывается сон* / *Невыспавшегося залива:* / *Огонь зари со всех сторон* / *И солнце падает с обрыва*. // *И, окунаясь в* *кипяток,* / *Валясь в пузырчатую воду,*  / *Нагорный ледяной поток* / *Обрушивается с небосвода.* // *И вмиг меняется масштаб* / *Событий, дел,* *людей, природы* / *Покамест пароходный трап,* / *Спеша, нащупывает воду.* // *И крошечные корабли* / *На выпуклом, огромном море,* / *И край земли встает* *вдали* / *Миражами фантасмагорий»* (3, с. 379). Автобиографизм текста поддерживается авторским комментарием: «Описан момент прибытия парохода в 1937 году во Владивосток, во всей типичности тогдашних ощущений, предзнаменований и заглядывания в будущее. По своей уплотненности, тонкости иносказания – это одно из лучших моих стихотворений» (3, с. 484).

Казалось бы, ситуация ясна, но и она не обошлась без «загадки-ловушки». Спрашивается, была ли необходимость в таком детальном пояснении (да и самом стихотворении), если речь идет о факте, по поводу которого написан рассказ «Причал ада»? Ответ однозначен: была, ибо прозаическое описание построено по другому принципу. Сравним: «Тяжелые двери трюма открылись над нами, и по узкой железной лестнице поодиночке мы медленно выходили на палубу. Конвойные были расставлены густой цепью у перил на корме парохода, винтовки нацелены были на нас <…> Шел холодный мелкий дождь с беловато-мутного, мрачного, одноцветного неба <…> И, отводя глаза, я подумал – нас привезли сюда умирать»(2, с. 111).

Различие очевидно: перед нами феномен художественной дифференциации поэтического и документально-повествовательного осмысления реальности. Во-первых, дифференциация продиктована уже заглавиями: нейтрально-географически названо стихотворение – «БухтаНагаева» и концептуально-эмоционально рассказ – «Причал ада».

Далее. В стихотворном тексте жизненные реалии предстают эстетически трансформированными. «*Невыспавшийся залив», «сон»* которого *«легко разгадывается»*,вряд ли может быть воспринят как вход в преисподнюю (*«причал ада»*). А «*нагорный ледяной поток*», обрушивающийся «*с небосвода*» и поддержанный образом «*выпуклого, огромного моря*»*,* свидетельствует о величии и неукротимости стихии. В рассказе же –  описан «холодный мелкий дождь с беловато-мутного, мрачного, одноцветного неба». Но именно в силу заурядности и обыденности это описание производит более устрашающий эффект, чем поэтическая картина, поражающая воображение мощью и силой. Говорили же древние: Gutta cavat lapidem – капля долбит камень. Но самое главное, пожалуй, в том, что для поэта «*край земли встает* *вдали* / *Миражами фантасмагорий*». Это значит, что фантастические видения могут одновременно заключать психологические антиномии: безнадежность и надежду, предчувствие беды и упование на чудо. Герой же рассказа твердо уверен в только одном: «нас привезли сюда умирать».

Ситуация раздвоения, в которой вместе с автором оказывается и читатель, настолько явственна, что ее можно принять за очередную «ловушку», которую уготовили«скользящие» отношения шаламовской поэзии и прозы.

Еще раз напомним: основная масса российских читателей прошлого века, в отличие от зарубежных, не подозревала о существовании «Колымских рассказов». Но к несведущей аудитории нередко присоединялись люди вполне сведущие, среди которых было немало литераторов и людей, близких писателю, пусть и в небольшой степени, но знакомых с ним как с прозаиком. Однако (что еще больнее задевало Шаламова) стихотворная часть творчества воспринималась ими как дополнение к «Колымских рассказам», смягчающий трагизм прозаических описаний.

Так, Г. Айги, высочайшим образом оценивая Шаламова-прозаика («шаги Большой Прозы»), счел ревностное отношение автора к своим стихам «несколько преувеличенным» [1 с. 187]. И.П. Сиротинская также признается: «Я ценила его прозу больше, чем его стихи, и это его очень обижало. А мне тяжело было слышать в 70-е годы, когда он говорил изредка: “Да что рассказы — нет в них ничего особенного” <…>» [21, c. 15].

Другие собеседники поэта, даже высоко оценив стихи, подчас задавали автору не вполне «удобные» вопросы: «Мне очень жаль, что я Вас совсем не знаю, как прозаика, – писала в 1955 г. переводчик и художница Л. М. Бродская. – Есть ли в Вашей прозе то, что составляет особенность Вашего стиха? <...> О чем пишете Вы? О людях? О каких?» (6, с. 172). Как видим, даже душевно близкие собеседники не всегда были посвящены в детали уникальной биографии и не могли претендовать на полноценное восприятие творчества.

Как правило, на подобные вопросы Шаламов предпочитал не отвечать или отвечал самым неожиданным образом. Иногда он был склонен к довольно резкому разграничению поэзии и прозы. В других случаях давал простую констатацию: прозаические тексты могут жить «рядом со стихами» (6, с. 33). В третьих – утверждал, что они «едины, но не внешним, а внутренним единством» (7, с. 346). Но более всего, пожалуй, поражает своей неординарностью фраза: «<…> правда поэзии выше правды художественной прозы» (6,  с. 215).

При этом, что также обидно для поэта, Шаламов знал немало случаев, когда стихотворные строки прочитывались житейски-обыденно, порождая прискорбное для него толкование. Одним из примеров является «постколымское» стихотворение «Шоссе», написанное в 1957 году и опубликованное в сборнике «Огниво» (1961): «*Дорога тянется от моря* / *Наверх по берегу реки,* / *И гнут хребты под нею горы,* / *Как под канатом – бурлаки. // Они проходят друг за другом* / *В прозрачных северных ночах.* / *Они устали от натуги,* / *У них мозоли на плечах.* // *Они цепляются руками* / *За телеграфные столбы* / *И вытирают облаками* / С*вои нахмуренные лбы*. // *Через овраги, через ямы*, / *Через болота и леса* / *Шагают горы вверх и прямо* / *И тащат море в небеса*» (3, с. 334 – 335).

В комментариях автор не без иронии заметил, что удостоился «печатной похвалы читателей-колымчан за фразу: “Наша дорога – трудяга”». Но такой строки в приведенном тексте нет. Скорее всего, бывшие солагерники имели в виду взгляд на Колыму как locus communis рабского труда. Конечно, этот смысл присутствует в образной системе произведения: не случайно на горных хребтах увидены мозоли, как на плечах бурлаков, но все же в ответе «одному из магаданских корреспондентов», Шаламов подчеркнул, что «главное в “Шоссе” – то, что горы “тащат море в небеса”» (3, с. 475). Сверх того, он уточнил «суть этого стихотворения, его мотив и смысл»: оно «написано только для того и только потому, чтобы показать, что все бурлацкое, все каторжное, что я знаю об этом мире, — заслуживает ангельской, небесной жизни» (6, с. 359 – 360).

Сам факт читательского непонимания (точнее – недопонимания) приходится принять как объективную данность, объясняя его, как и вопрос о природе шаламовской лирики, не только внешними обстоятельствами, но (что гораздо существеннее) «вечным» вопросом о различиях поэтического и прозаического слова, предполагающих бесконечную вариативность решений. У Шаламова, во всяком случае, их было несколько.

«Прозаиком я себя считаю с десяти лет, а поэтом – с сорока» (4, с. 7) – таким недвусмысленным заявлением открывается автобиографическая повесть «Четвертая Вологда». Но уже через несколько строк декларируемая однозначность становится проблематичной: «Я пишу с детства. Стихи? Прозу? Затрудняюсь ответить на этот вопрос» (4, с. 8). Были и утверждения иного рода: «Я пишу стихи с детских лет <…> Я прозу пишу также с детских лет <…>». И тут же строки о своем наивном желании быть «Шекспиром или по крайней мере – Пушкиным» (5, с. 82).

Безусловно, юношеский максимализм естественен: какой гимназист, не пропускавший ни одной театральной постановки в городе, не мечтал о славе Шекспира или, будучи начинающим стихотворцем, не мнил себя «новым» Пушкиным! Жизнь, разумеется, вносила коррективы. Тем не менее, принцип «все или ничего» Шаламов считал «законом» истинного искусства (Там же, с. 59).

И все же осмелимся поставить вопрос прямо: Шаламов – *поэт*-прозаик или *прозаик*-поэт? Как отмечалось, автор не отрицал возможности консенсуса, метафорически уподобляя соотношение двух сфер творчества разветвлению одного могучего древесного ствола: «Это не две параллельные дороги, а один путь» (5, с. 77). И все же существенен небольшой нюанс: одна из статей, посвященная кардинальным вопросам творчества, называется «Поэт и проза» (5, с. 76 – 78). Заметим: не поэт *и* прозаик или не поэзия *и* проза, но субъект творчества – *Кто* (поэт) и продукт деятельности – *что* (проза). Иначе говоря, поэтическое «Я» есть источник и условие прозаического письма. Поэтому тот факт, что перед массовым отечественным читателем Шаламов первоначально предстал «в амплуа» поэта и лишь позднее прозаика, не противоречил сути его самоопределения. Можно лишь с болью и сожалением констатировать значительность временного разрыва между выходом в свет стихов и рассказов как двумя актами единого действа.

Видимо, наиболее естественно данную ситуацию охарактеризовать в аспекте предложенной Р.О. Якобсоном категории «билингвизма», который в «абсолютной» форме проявился, по мнению исследователя, у Пушкина, Лермонтова, Гейне, Малларме, Пастернака [31, с. 324]. Характерен для поэзии Шаламова и феномен так называемых «близнечных текстов», обладающих смысловым подобием и варьирующихся по оси «стих — проза» [24, с. 91], хотя сам поэт предпочитал говорить о «парных стихах» (3, с. 451).

Но дело, разумеется, не в терминах. Сам факт взаимопроникновения поэзии и прозы в XX-ом столетии приобрел максимально активные формы. Шаламов, много раздумывая над этим процессом, пришел к выводу: «Поэт, пишущий прозу, обогащает и свою прозу и свою поэзию» (5, с. 16). «Поэтический напор прочувствованных впечатлений» он высоко ценил в прозаических произведениях Мопассана и Пастернака (6, с. 33); «блестящей прозой» считал роман поэта-символиста Андрея Белого «Петербург» (5, с. 158) и т.д.

Разумеется, «Колымские тетради» неотделимы от «Колымских рассказов». И все же, входя в почетный ряд отечественных и зарубежных классиков, поэтов и прозаиков одновременно, писатель занимает в нем особое место. Напомнив пушкинские строки «*лета к суровой прозе клонят*», он тут же заметил: «лета тут не причем. Да и Пушкин говорит шутливо» (5, с. 77).

Возможно: «лета» действительно не причем. Давно замечено, что литературоведы, «загипнотезированные» биографическим старшинством Пушкина над Гоголем, механически переносят это старшинство на творчество последнего, считая его продолжателем традиций пушкинской прозы. Между тем, автор солидного академического труда замечает, что Пушкину, помимо «Повестей Белкина», полностью удалось реализовать только два прозаических замысла – «Пиковую даму» и «Капитанскую дочку», тогда как Гоголь за такой же временной промежуток создал и опубликовал семнадцать из девятнадцати своих повестей [14, с. 531].

В какой-то мере можно считать, что читатели шаламовской поэзии стали жертвой намеренной провокации со стороны официальной издательской практики, которая внедряла в сознание читателя прежде всего Шаламова-стихотворца. В итоге при первом же появлении в печати отдельных рассказов и профессионал-филолог, ценитель «стимулирующего» чтения, и массовый любитель толстых журналов, слыша ранее кое-что о «лагерной» литературе, ходящей в самиздате, конечно, бросились к прозе, считая, что Шаламов-поэт ими прочитан. Т.е. «Колымские рассказы» как бы *сами собой* выдвинулись на более значимое место, и их доминирующий статус визуально закрепился сначала в четырехтомном (1998), а затем семитомном (2004 – 2005, 2013) собраниях сочинений, в которых первые два тома отдавались прозе, третий – стихам.

Закономерно сомнение: не целесообразнее ли было бы обратное распределение? Не правильнее ли (с исторической точки зрения) сохранить общее направление читательской рецепции, узаконив status quo? Попытаемся разобраться в ситуации методом аналогий, к которому нередко прибегал и сам автор. В данном случае, аллегорическая параллель к проблеме видится в известной восточной притче об Александре Македонском и «голых мудрецах».

Из заданных Александром десяти вопросов пятый звучал так: что было раньше — день или ночь? «День был раньше на один день», — ответили мудрецы. «Трудный ответ!» — сказал Александр. «На трудный вопрос!» — услышал полководец. М.Л. Гаспаров оценивает и вопрос, и ответ как закономерные: «Греки считали часы от рассвета, евреи от заката»[7, с. 282].

Широкую популярность приобрело авторское самоотождествление: «Орфей, спустившийся в ад, а не Плутон, поднявшийся из ада» / «Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» (5, с. 151). Перипетии творческой судьбы доказывают, что данная антиномия мнимая. Действительно: «*Я беден, одинок и наг,* */ Лишён огня.* / *Сиреневый полярный мрак* / *Вокруг меня*» – это ощущение Орфея, потерявшего свое «я» во мраке небытия. Но далее проступает могучий образ поднимающегося Плутона: «*Я говорю мои стихи,* / *Я их кричу.* / *Деревья, голы и глухи,* / *Страшны чуть-чуть*». Финальный аккорд заключает его восхождение: «*И только эхо с дальних гор* / *Звучит в ушах,* / *И полной грудью мне легко* / *Опять дышать*» (3, с. 7 – 8).

Т.е. миссию сладкозвучного певца, любимца солнечного Аполлона, не нашедшего физической и духовной силы для преодоления ужаса преисподней, возложил на себя его антипод – хозяин подземелья и смерти. Мрачный Плутон не только сам вышел из ада, но и, овладев цевницей Орфея, освободил его Эвридику-Музу. В таком контексте не кажется риторически наивным вопрос: «*Приклады, пули*, *плети,* / *Чужие кулаки –* / *Что пред ними эти / Наивные стихи?*» (3, с. 201**).** Оказалось, стихи значили многое: «Время сделало меня поэтом, а иначе чем бы защитило» (5, с. 275).

Факты повседневного «арестантского автоматизма» (2, с. 285), которыми наполнены рассказы, являются документально-достоверной основой и поэтической суггестии. Однако перегруженная фактическими примерами рецепция текста так же «вредна» для поэтической эмоции, как и элементарно-житейская интерпретация.

С учетом последнего обстоятельства мы выделяем в стихотворном массиве Шаламова нескольких типов стихотворных произведений. К первой группе, что называется понятной «без слов», относятся стихи, повторяющие ситуации «Колымских рассказов». Конечно, определение «повторяющие» в высшей степени условно: ничего повторить, т.е. воспроизвести в мельчайших деталях и абсолютной адекватности в разножанровых, тем более – разнородовых произведениях невозможно. Шаламов по этому поводу ясно сказал: «К тому отрезку пути, которой пройден прозой, автор уже не вернется в стихах» (5, с. 77).

Правда, звучит данное утверждение несколько неожиданно, ибо находится немало примеров, когда стихотворный текст напрямую несет отпечаток «колымского» нарратива или наоборот. Так, откровенная текстуальная перекличка содержится в рассказе «Надгробное слово» и в стихотворении «Желание».

«А я <…> хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами» (1, с. 423). Такой сокровенной мечтой о возмездии живет самый здоровый и сильный участник разговора, состоявшегося в лагерном бараке в Рождественскую ночь (рассказ «Надгробное слово»). А вот стихотворный текст: «*Я хотел бы так немного! / Я хотел бы быть обрубком, / Человеческим обрубком … // Отмороженные руки, / Отмороженные ноги… / Жить бы стало очень смело / Укороченное тело. // Я б собрал слюну во рту, / Я бы плюнул в красоту, / В омерзительную рожу. // На ее подобье Божье / Не молился б человек, / Помнящий лицо калек…»* (3, с. 189). Небольшое стихотворение можно рассматривать как *текст о тексте*, благодаря чему мы вправе применить в аспекте дихотомии *проза / поэзия* понятие авторской интертекстуальности. Более того, учитывая концептуально-семантическую эквивалентность, можно говорить о «близнечности», или «парности», текстов. Однако подчеркнем, говорить весьма условно. Во втором случае задуманный акт мщения понимается обобщенно философски: виновны не столько конкретные личности, сколько человек как Homo sapiens, допустивший превращение своего прекрасного Богоподобия в омерзительную безОбразность. Такое умозаключение вряд ли под силу «среднестатистическому» лагерному работяге, и принадлежит оно лирическому герою – alter ego автора. Поэтому, даже будучи *текстами о* *текстах*, стихи, подобные данному, могут рассматриваться как вполне самодостаточные, не зависящие от прозаического аналога.

И это естественно: поэзию и прозу следует трактовать не только в собственно-родовом аспекте, но и в плане различных способов художественного осмысления материала. «Дьявольская разница», – как сказал Пушкин [20, с. 70]. Определение *дьявольский* никакими религиозными коннотациями в данном случае не обладает; оно призвано лишь подчеркнуть наличие дистанции между жанрово-родовыми структурами как не поддающимися отождествлению. Правда, проза может быть компонентом поэтического произведения, поэзия — прозаического. Пример такого жанрово-родового синтеза дает эссе «Стланик».

Иногда, как мы видели, автор подчеркивал традиционную дифференциацию «приемов» стихотворца и прозаика. Тем не менее, у него были стихотворения, которые без натяжек можно считать «прозаическими произведениями» (о них говорилось в предыдущем параграфе): «Асуан», «Поворот сибирских рек». Прозаизация здесь зиждется на доминанте повествовательно-описательного начала: по существу это лиро-эпические произведения, т.е. поэмы. К «маленьким поэмам» относятся и такие шедевры, как «Атомная поэма», «Рыцарская баллада», «Фортинбрас», упоминавшиеся «Аввакум в Пустозерске» и циклическое образование «О песне». И все же к эпике, точнее – лиро-эпике перечисленные тексты могут быть отнесены скорее по формально-количественному параметру – объему. Определяющей в них является лирическая доминанта, которой нет альтернативы.

Важнее другое: наличие экзистенциальных элементов в мировоззрении и творческом методе писателя справедливо и по отношению к его «новой» прозе, и онтологически связанной с ней поэзией. В принципе не так уж важно, что первым был опубликован рассказ «Надгробное слово» («Новый мир», 1988), а через пять лет – стихотворение «Желание» («Знамя», 1993). Могло быть и наоборот. В еще большей степени относительна «парность» эссе «Стланик» и рассказов «Шоковая терапия», «Заговор юристов», «Тифозный карантин», о чем писал сам автор (5, с. 155). Но опять же – суть не в хронологической последовательности опубликования, даже не в элементах сюжетно-образного различия, но в том, что разнородовые тексты – единый феномен, неразложимый на логически взаимоисключающие фрагменты.

Выше мы проводили прямую параллель между рассказом «Надгробное слово» и стихотворением «Желание», подчеркнув разную степень философичности и концептуальности финала, но не отрицая полного совпадения исходной ситуации и общего смысла. Сейчас сошлемся на рассказ «Тифозный карантин», главный герой которого – заключенный Андреев, попав в барак с тифозными больными, пытался спасти себя от тяжелых физических работ тем, что долгое время не откликался на вызов нарядчика. Андреев знал, что «выстрадал» эту поблажку двухлетней работой на прииске и был твердо уверен, что «выиграл битву за жизнь». Однако когда остались только командировки поближе, где «проще и сытнее», произошедшее вышло за рамки ожидаемого. Людям выдали зимнюю одежду в теплый весенний день, посадили в большой грузовик, «затарахтел мотор, и машина двинулась по шоссе, выезжая на главную трассу». Перед глазами проплывали бесконечные верстовые столбы: семнадцатый … двадцать третий … сорок седьмой … В конце концов грузовик «тяжело пыхтя, взбирался на перевал Яблонового хребта» (1, с. 220).

Это означало, что самая тяжелая «битва за жизнь», вопреки всем стараниям и надеждам героя, была впереди. Так движение ввысь (такова была дорога к очередному прииску) оказалось спуском в могильную бездну. «Тифозный карантин» – один из наиболее безотрадных рассказов Шаламова.

Но вот как выглядит аналогичная ситуация в стихотворении «Наверх», написанном не по позднейшим воспоминаниям, но непосредственно на Севере, «в 1950 году на ключе Дусканья» (3, с. 445). «*В пути на горную вершину,* / *В пути почти на небеса* / *Вертятся вслед автомашине* / *И в облака плывут леса.* // *И через горные пороги,* / *Вводя нас молча в дом земной,* / *Ландшафты грозные дорога* / *Передвигает предо мной*». Далее продолжают описание те же угрюмые образы: «*сгибающая тяжесть*» хребтов; опоясанный и связанный «*пепельными*» тучами лес; толпа «*скелетообразных*» тополей, похожих на «*чудищ допотопных*» и т. п. Но затем безысходная унылость неожиданно пропадает: «*И наконец на повороте* / *Такая хлынет синева,* / *Обнимет нас такое что-то,* / *Чему не найдены слова.* // *Что называем снизу небом,* / *Кому в лицо сейчас глядим*, / *Глядим восторженно и слепо*, / *И скалы стелются под ним*». Это не значит, что восторжествовал слепой бездумный оптимизм. Но ощущение «высоких широт» (название одного из поэтических циклов) и в прямом, и в переносном смыслах отождествляет эмпиризм перечисления с пониманием метафизической сопряженности низа и верха, смерти и жизни: «*А горный кряж, что под ногами,* / *Могильный кажется* *плитой.* / *Он – вправду склеп. В нем каждый камень* / *Унижен неба высотой*» (3, с. 14 – 15).

Итогом сопоставительного анализа повествования и стихотворной речи является формирование некоего *сверхтекста*, который при выделении различных параметров художественного письма предполагает целостный подход к творческой индивидуальности автора.

Кстати, если уж вернуться к притче о «голых мудрецах», то любопытно отметить, что двойственность внешнего облика да и самой судьбы Александра Македонского по каким-то иррациональным причинам озадачивала Шаламова. Среди его дневниковых записей находим такую: «Глаза у Александра Македонского были разные: один голубой, другой – черный. Две рубашки Александру подарила фея, одна защищала от жары и холода, другая – от ран» (5, с. 260). На наш взгляд, в качестве «несерьезной», но логически однотипной параллели (по крайней мере, к двум защитным рубашкам) примыкает вполне «серьезное» утверждение: «Проза – это формула тела и в то же время – формула души» (4, с. 7). Здесь, несомненно, не следует искать элементарного противопоставления или отождествления *прозы / поэзии*. «Поэзия – это особым образом отфильтрованное ощущение», – писал Шаламов Пастернаку (6, с. 26). Однако именно дихотомия *проза / поэзия* как разные типы осмысления действительности позволяет более конструктивно решать вопросы мировоззренческого и художественного плана.

Известнейший философ истории и одновременно теоретик искусства Р. Дж. Коллингвуд выделял «истину интеллекта» и «истину сознания». Вторую интерпретировал как истину искусства. Если для интеллекта противоположности несовместимы, то поэт может в один момент сказать, что «дама его сердца – олицетворение всех достоинств, но в другой момент он заявит, что ее сердце черно как ад». И противоречия между этими суждениями не будет, ибо «разыскиваемая истина – это не истина отношений, а истина индивидуального факта», да и сами истины, открываемые искусством, – «единственные и законченные индивидуальности**»** [13, с. 262 – 263]. Это и есть путь шаламовской поэзии, как и поэзии вообще, основанной на эмоционально-образной аргументации.

Примером одного из образно-метафорических ответов на вопрос: какая же истина по-настоящему «истинна», может служить не включенное в «Колымские тетради» стихотворение «Тициан и Карл Пятый». «*Прославленный солдат* *был гибче Тициана,* / *Карл быстро подскочил, нагнулся, подал кисть,* / *Дарующую жизнь и смерду, и тирану* / *Прикосновением магической руки.* / *Придворный шум застыл при этой странной сцене,* / *Не виданной от века* *никогда.* / *Но Карл сказал: “Я только цезарь,* / *И Тициану рад служить* *всегда.* / *Я закажу ему и тем избегну тлена,* / *И разрешу бессмертия вопрос,* / *Портретов будет два: один герой военный,* / *Второй* – *старик, иссохший* *весь от слез”.* / *И сохранилось два прижизненных портрета.* / *Противоречий истина полна.* / *Здесь два характера, два мира, два сюжета,* / *Две философии, а кисть была одна*» (7, с. 165).

В данном случае талант художника объединил правду объективного факта с правдой субъективного видения. Так и Шаламов «не «позволяет» негативизму сухой лаконичной прозы вступать в противоречие с позитивно-эмоциональной лирикой. Более того, в сознании реципиента могут зарождаться вопросы к автору, т.е. формируется, прямой или опосредованный, тайный или явный. Но в итоге текст дополняется *за*текстовыми деталями, возникают новые болевые точки, порождающие феномен читательской к сопричастности судьбе поэта и прозаика.

Биографическая экзистенция дает основу для «продления» лирической эмоции в сферу бытийности не элементарно житейской, но созвучной духовным и творческим исканиям поэта. Автобиографический текст – это всегда «живой» текст. Он базируется, естественно, на фактографии, хотя и не всегда верифицируемой, но всегда представленной в ауре духовных интенций.

Поэтому лирическая субъективность в силу самодостаточности способна корректировать объективный факт подчас весьма существенно. Так, Шаламов никогда не скрывал тяжелых отношений с отцом: «Я очень поздно понял, что я не люблю отца» (5, с. 301). Одна из причин семейного дискомфорта заключалась в том, что отец, вологодский священник, не только не хотел видеть сына будущим литератором, но всячески старался оградить его от стихов, «боялся их темной власти, далекой от разума, а главное – от здравого смысла» (4, с. 15).Но, в конце концов, Шаламов увидел положительное следствие родительского воспитания, как ни парадоксально, именно в писательстве: «*Я* *живу не по средствам:* / *Трачу много души.* / *Все* *отцово наследство –* / *На карандаши,* // *На тетрадки, на споры,* / *На дорогу в века,* / *На высокие горы* / *И пустыни песка*» (3,с. 420). И дело не в этих нескольких строчках, которые могли остаться неизвестными читателю. Н.Я. Мандельштам по поводу одного из лучших рассказов «Сентенция» чутко уловила: «В этом рассказе присутствует более, чем где-либо, ваш отец, потому что все – сила и правда – должно быть от него, от детства, от дома» (6, с. 423), хотя, подчеркнем, в тексте нет и намека на отцовский образ. Обладая умением угадывать стоящее в подтексте и, возможно, не осознанное самим автором, вдова поэта оказалась права по большому счету. Поистине: «На свете тысячи правд, а в искусстве есть только одна правда – правда таланта» (5, с. 295).

Разумеется, при всем автобиографизме поэзии Шаламова не чуждо понятие лирического героя в традиционных ипостасях: герой – alter автора, двойник, дублер, лирический персонаж в аспекте «ролевой» поэзии и пр. И это понятно: фактически биографическое и творчески преображающее осмысление одного и того же «материала» не существуют обособленно, но взаимодействуют друг с другом, порождая разную степень адекватности.Так, в аспекте абсолютного автобиографизма (насколько он возможен) выделяется, как отмечалось, образно-ситуативный пласт, восходящий к личности и судьбе протопопа Аввакума, протестующим раскольникам, проявившим в русской истории «наибольшую твердость, наибольший героизм» (3, с. 450). И такое обращение к историческим личностям было для Шаламова не только способом выражения «симпатий и антипатий», но и принципиальной самопроверкой: «<…> годятся ли те герои для меня? Или для меня годятся только деревья, скалы, река?» (4, с. 450). Что ж, протестующая Русь в колымских снегах «*Аввакумова века*», где «*днем и с огнем не* *найдешь человека*» (3, с. 29), действительно просилась в душу и стихи.

«Север смещает понятие о расстоянии» – писал Шаламов в рецензии на первые выпуски литературного альманаха «На Севере Дальнем», выпускаемого Магаданскими издательством c 1955 г. Но он также смещает и понятие о времени: «сутки и час почти одинаковы в расчетах путешественника; порой кажется, что здесь действует влияние того медленного геологического счета времени на “эры”, “эпохи”, с которым здесь привыкли иметь дело разведчики недр» (7, с. 433). Сам поэт тоже был «*разведчиком»* недр истории, и, подобно археологу, взвешивал прошлое и настоящее на «*весах добра и зла*» (7, с. 157).

Установление разрубленной преемственности эпох и культур сопоставлялось Шаламовым с поисками «ариадниной нити»: «*Сквозь этот горный лабиринт / В закатном свете дня / Протянет Ариадна нить / И выведет меня*» (3, с. 36). Лирический герой, пустив по реке челнок «*потоку вопреки*», совершает «*на веслах строк*» путешествие «*вверх по течению веков*»: «*Сама история окрест* / *Передо мной.* // *На устье* – *электронный мир,* / *Пришедший в города,* / *Шекспир, колеблющий эфир,* / *Тяжелая вода…*» (3, с. 327).

Поэтому не менее значительную роль в стихотворном наследии Шаламова играет пласт, несущий следы не явного, но латентного «биографического императива». Имеется в виду перевод автобиографического мотивно-образного комплекса в контекст исторических, культурологических или литературных параллелей и ассоциаций. Да, Шаламов считал: «Стихи не рождаются от стихов. Не существует поэтов для поэтов. Поэт для поэтов только один – жизнь. Стихи рождаются от жизни, а не от других стихов» (5, с. 13). Оспаривать этот тезис вряд ли целесообразно, хотя никто не будет отрицать существование таких жанровых феноменов, как литературное пародирование, стилизацию, перепев, поэтические вариации на тему, наличие ремейков, клише, другие формы интертекстуальности, в основе которых позитивно или негативно выражена реакция на «чужое слово». У самого Шаламова есть случаи переиначенной связи с лермонтовскими и пушкинскими стихами: «*Я много лет дробил каменья / Не гневным ямбом, а кайлом. / Я жил позором преступленья / И вечной правды торжеством. // Пусть не душой в заветной лире – / Я телом тленья убегу / В моей нетопленой квартире, / На обжигающем снегу*» (3, с. 236). Точно также в обращенных к поэзии словах: «*Это сила и воля – твоя*» явно слышится Блок: «*Волновать меня снова и* *снова – / В этом тайная воля твоя <…>»* [3, с. 20]. «Наследником» Е.А. Баратынского и Ф.И. Тютчева Шаламов считал себя в области пейзажной лирики (6, с. 579).

И хотя по большому счету автор прав: «чужого в стихах у меня нет», часто настроение и чувство находили «выход в непроизвольном повторении, мурлыканье, декламации чужих стихов» (5, с. 63). Нередко «чужими интонациями» звучало прошлое: «*Голос самого лучшего, / Что вмещается в строки, / Вроде тучи из Тютчева, / Вроде снега из Блока*» (7, с. 119). Впрочем, теория *палимпсеста*, о которой ранее говорилось в отношении «Колымских рассказов», естественно предполагает синтез своего и «чужого» [см.: 10, с. 84 – 90]. «Для того, чтобы зазвучало свое – сколько надо перечитать, переработать, пережить чужого – начиная с классиков и кончая современными поэтами или наоборот, начиная от современных поэтов и кончая классиками» (5, с. 91). Поэтому можно вполне говорить о палимпсесте в шаламовской поэзии.

Разговор об автобиографизме лирики Шаламова в ее соотношении с прозой предполагает обращение и к другим серьезнейшим вопросам мировоззренческого и художественного плана. Но хотелось бы, чтобы в этом контексте не прошли незамеченными или недооцененными упомянутые ранее называемые филологические стихи. С обсуждаемой проблематикой наиболее явно связаны два из них: «В защиту формализма» и «Синтаксические раздумья», включенные в «Колымские тетради».

Казалось бы, нет понятия, более несовместимого с личностью поэта и пафосом его творчества, чем формализм со всем рядом синонимов и близких по смыслу слов, узаконенным современными словарями: казенщина, официальность, канцелярщина, педантичность, буквоедство, ригоризм и т.п. Однако для Шаламова данное слово приобрело особую лирическую окрашенность в связи с воспоминаниями о 1920-х г., когда он, начинающий литератор, погрузился в бурную жизнь московского авангарда. Будоражило все: идеи «Нового ЛЕФа», личное общение с О.М. Бриком и С.М. Третьяковым. Статьи в сборниках «ОПОЯЗ», он, по собственному признанию, учил «наизусть» (6, с. 539). Причем этим устремлениям молодости Шаламов остался верен до конца. «Великое достоинство тыняновских работ, а равно и всех авторов сборников ОПОЯЗа — это приближение читателя к вопросам истинной поэзии. Если хотите понять, что такое стихи, то надо читать работы ОПОЯЗа. Здесь не узнаешь секрета поэзии, чуда поэзии, возникновения, рождения. Но это — наилучшее, чуть не единственное на русском языке описание условий, в которых возникают стихи» (6, с. 431 – 432). Эти своеобразное «объяснение в любви» относится уже к концу 1960-х гг.Даже позднее на вопрос критика и литературоведа Л.И. Скорино, которую Шаламов считал «дважды крестной матерью» (4, с. 308): какие книги надо прочитать, «чтобы понимать стихи»,ответил,что «в сущности никакой литературы о стихах в советской литературе нет», за исключением одного-единственного издания: «Это сборнички ОПОЯЗа» [28, с. 164]. Это преувеличение, конечно, но весьма значимое. Внутренне Шаламов перерос ОПОЯЗ, как и свою молодость, но острый интерес к новейшим достижениям деидеологизированной науки остался. Благодаря кибернетике, по его мнению, «может быть, родится что-то очень важное для литературы, для поэзии, – новое правило грамматики, откроются тайны языка» (5, с. 301). В состоянии постоянного творческого общения Шаламов находился с Ю.А. Шрейдером, философом, математиком, специалистом по информатике, поэтом, познакомившим его с тартускими «Трудами по знаковым системам», которые вызвали желание опубликоваться в каком-либо выпуске (см. письмо Ю.М. Лотману: 6, 594). Более детально данный вопрос будет затронут ниже – в процессе анализа конкретного стихотворного текста.

Пока же отметим: пафос стихотворения «В защиту формализма» – не столько в «оживлении» идей научной школы, которая официальным литературоведением признавалась с массой уничижительных оговорок, сколько в защите самого творческого поиска. Казалось бы, ироническую улыбку (в лучшем случае) способны вызвать заявления Н. Ф. Чужака, открывающие первый лефовский сборник: «Мы требуем строительной увязки писателей с темой» [16, с. 15]. Или: «Будем бороться с охвостьями беллетристики» [Там же, с. 26]. Но Шаламов милосерден: «*Не упрекай их в формализме, / В любви к уловкам ремесла. / Двояковыпуклая линза / Чудес немало принесла. // И их игрушечные стекла, / Ребячий тот калейдоскоп* – */ Соединял в одном бинокле / И телескоп и микроскоп*». И такое ребячество гораздо порядочнее и возвышеннее позиции тех, кто, «*пораженный немотою, / Хватался вдруг за пистолет, / Чтоб доказать, чего б он стоил, / Когда б он был еще поэт*» (3, с. 303). Более того, принцип соединения «*в одном* *бинокле*» «телескопа» и «микроскопа» разделялся и самим Шаламовым-поэтом: «*Пусть чернолесье встанет за деревнями – / Тропинкой вглубь идут мои стихи. / Не лес я должен видеть за деревьями, / А голубую кожицу ольхи*» (3, с. 386).«Искусство, по сути дела, есть искусство детали, ибо только верно и по-новому убедительно изображенная деталь может заставить поверить правде художника» (5, с. 61), – утверждал он.

Что же, «защита формализма» биографически объяснима, но какие, спрашивается, события личной жизни могут быть связаны с обычными знаками препинания, о которых сказано в стихотворении «Синтаксические раздумья»? Какую угрозу таят точки, тире, запятые? В.В. Есипов, говоря о текстологических проблемах в процессе нового издания «Четвертой Вологды» (Вологда, Древности Севера, 2017), в частности, замечает: «<…> постоянное употребление тире вместо запятой или скобок в поясняющих или дополняющих предложениях служит знаком принадлежности Шаламова к поколению 1920-х годов (в этом отношении его стиль близок поэтическому стилю Маяковского, что само по себе знаменательно, однако, широкое употребление тире в прозе — индивидуальная черта Шаламова, которая может сказать немало и о его характере)»[9].

Конечно, приоритет, отдаваемый тем или иным знакам препинания, если общепринятые нормы допускают вариативность, – личное дело автора. Но для текстолога и лингвиста это скорее «ловушки». Однако Шаламов имел в виду не «ловушки-загадки», но «ловушки-западни». «*Немало надобно вниманья, / Чтобы постичь накоротке / Значенье знаков препинанья / В великом русском языке*». Казалось бы, нехитрое дело – «*Сажать привычные кавычки / Вокруг зазубренных цитат*». Но сразу рождается горькая аналогия: «*И нас сажали в одиночки, / И на местах, почти пустых, / Нас заставляли ставить точки* / *Взамен наивных запятых*» (3, с. 304). К сожалению, *эти точки* в разъяснении не нуждаются. Протоколы допросов подследственных после «процедуры» тщательно изучались. «Кто-то из высших ставил на документе точки, тире...», и ход допроса «вдруг» менялся (4, с. 445). Понятно: не в пользу арестанта. «Ловушками» могли стать даже скобки, ибо «*в российской речи топкой*» (как и в российской истории) весьма проблематично «*не поскользнуться, не упасть»,* и, значит, очутиться «*за скобкой»,* попасть под *«двоеточье»*. Наверное, от лукавого шло сомненье, порожденное знаком вопроса: «*Ехидно сеющий сомненья / Знак вопросительный таков, / Что вызывает размышленья / У мудрецов и дураков*». А что касается «многозначительного тире», то им, как и многоточиями, согласно «*указующему знаку / Императивного перста*», заменялись все разъясненья. Как видим, к «чистой» филологии, тем более к жанру научной поэзии отнести «Синтаксические раздумья» невозможно. Ибо знаками препинания обозначены вехи многострадальной человеческой судьбы. И причина этой многострадальности не только чисто политическая. Она, как совершенно недвусмысленно заявлено, заключается в общей деградации человека XX века, в пренебрежении ценностями национальной и мировой культуры: «*Нам лишь бы думать покороче <*…>»; «*Бедна, должно быть, наша вера / Иль просто память коротка, / Когда флоберовская мера / Нам оказалась велика*». Или: «*Скучна, скучна нам речь Толстого, / Где двоеточий и не счесть*» *<*…>. «*А что касается подтекста / И лицемерных прочих штук, / То мы от них пускались в бегство, / Теряя перышки из рук*». Поэтому никому не нужная сейчас «*архивная*» точка с запятой представляется «*осуществленным идеалом*» только тем, кому дорог еще «*консервативный материал*», воплощенный хотя бы в этом устаревшем знаке препинания (3, с. 304 – 306).Что ж, синтаксис в подобном истолковании поистине автобиографичен и в равной мере распространим на прозу и поэзию.

 Как будто не имеют прямой соотнесенности с проблемой автобиографизма и стихи о природе, наиболее весомые в количественном отношении. Не случайно именно пейзажная лирика подала Г. Адамовичу (о чем шел разговор выше) парадоксальную идею. Подчеркнув непохожесть шаламовской поэзии «на большинство теперешних стихов, в особенности стихов советских», он предположил, что их «стоило и следовало бы разобрать с чисто литературной точки зрения, *не касаясь биографии автора* (выделено мной. – *Л.Ж*.). По мнению рецензента, подобное отношение для Шаламова было бы «единственно приемлемо», поскольку поэт, вглядываясь в природу, «беседует с самим собой» [цит. по машинописи рецензии из архива Шаламова (7, с. 349)].

Как отмечалось, Шаламов не мог принять тезис Г. Адамовича об отказе от своего прошлого, как мы не можем «отлучить» пейзажную лирику от биографии поэта. Да и сам он по этому поводу высказывался вполне однозначно: «Местом своим в русской поэзии, в русской жизни XX века я считаю свое отношение к природе, свое понимание природы» (5, с. 110). Или: «Когда пишется стихотворение, то кажется, что не только поэт живет жизнью камня, но и камень живет жизнью поэта» (5, с. 73).

Но обратимся к стихам: «*В дожде сплетают нити света / Рыбачью шелковую сеть. / И словно сети, капли эти / Способны в воздухе висеть. // И дождик сыплется, как пудра, / На просветленную траву, / И перламутровое утро / Трясет намокшую листву. // И лес рассыплет тот стеклярус, / Весь бисер на землю стряхнет / И, распрямив зеленый парус, / Навстречу солнцу поплывет*» (3, с. 339). Это одно из стихотворений, опубликованных в сборнике «Дорога и судьба». И какому читателю 1967-го года, незнакомому с биографией автора, придет в голову мысль о «бешеной северной природе, ненавидящей человека», поставленной в один ряд с доносами, произволом начальства, предательством близких, «смертями, четвертованием, колесованием мужа, брата, сына, отца» (2, с. 278)?

«Просветленная трава», «перламутровое утро», сплетающиеся в струях дождя «нити света», лес «зеленым парусом» плывущий навстречу солнцу … Так и хочется привести восхищенное восклицание В.Г. Белинского по поводу пушкинского стиля: «Какая легкость, какая прозрачность!» [2, с. 328]. Согласны, но, возможно, это еще одна «ловушка-уловка», удачно замаскировавшая «инстинкт истины» (воспользуемся определением критика) [Там же, с. 339]?

Естественно, что современный читатель, в отличие от любителей поэзии 1960 – 70-х гг., не в состоянии «забыть» или «обойти» биографию автора-мученика. И хотя имманентный анализ – один на один со стихотворением, «с глазу на глаз», дает возможность отдохновения, «*дивясь божественной природы красотам*» (Пушкин), результаты общего погружения в мир шаламовских природоописаний не столь однозначны.

Да, в русской классике природный мир – *антропосфера,* существующая по своим и в то же время соотнесенным с человеческой судьбой законам. Но тотальное расчеловечение, которому подчинен колымский порядок, по своей жесткости несравним с борьбой за существование в естественной среде, слабой, наивной, безгрешной. Поэт-классик наслаждался дуновением летнего ветерка, журчанием лесного ручья, первыми порывами весенней грозы… «*И цветы, и шмели, и трава, и колосья,* / *И лазурь, и полуденный зной…* / *Срок настанет – Господь* *сына блудного спросит:* / *«Был ли счастлив ты в жизни земной»?* // *И забуду* *я все – вспомню только вот эти* / *Полевые пути меж колосьев и трав* *–* / *И от сладостных слез не успею ответить,* / *К милосердным коленам припав*» [5, с. 8], – писал высокочтимый Шаламовым Иван Бунин, для которого не было роднее и незабвеннее запаха, чем запах антоновских яблок.

«Запахи мы запоминаем, как стихи, как человеческие лица», – тонко подметил и Шаламов (1, с. 224). Впрочем, «во вкусовой памяти» лагерного хирурга остался только запах «лагерного гноя» (Там же). «<…> Еще хорошо, что слезы не имеют запаха» (1, с. 78) – наверное, впервые такое наблюдение прозвучало в одной из самой гуманных литератур мира, обожествившей *слезы людские* либо как знак покаяния и надежды (Пушкин: «*но строк печальных не смываю*»), либо как символ сопереживания народному горю: «*Слезы людские, о слезы людские, / Льетесь вы ранней и поздней порой... / Льетесь безвестные, льетесь незримые, / Неистощимые, неисчислимые* <…>» [23, с.112].

На Колыме, в общей атмосфере духовной черствости и омертвелости, слезы были абсолютно бессильны: «*Чему же поможет слеза / Средь этой чудовищной суши?*» [29, с. 23]. Ничему, ибо единственным мерилом невыносимости страданий могла быть только смерть. Незабвенны «*глухие братские могилы*», и вся природа, по словам поэта, – готова «*вписаться*» в эти «*скорбные листы*» (3, с. 67). «Пейзаж, который не говорит по-человечески, – это еще не пейзаж и вряд ли годится для стиха» (5, с. 74).

Более того: «Природа сама может иногда подсказать вывод, решение, суждение», помочь «выговориться поэту» (5, с. 73). И ее решение мудрее человеческого, подобно тому, как гибель в зимней тайге милосерднее, чем смерть от пули или под сапогом конвоира: «*Верьте,* / *От руки пурги.* / *Остановка кровотока –* / *Это пустяки…*» (3, с. 198). Поэтому «*слезы дерева*» и «*плачущая метель*» более значимы, чем слезы униженного и нравственно опустившегося человека.При этом совершенно уникальную роль в поэзии Шаламова, как, впрочем, и в прозе, играют древесные образно-мотивные комплексы.

В самом деле, в поэтических сборниках мы находим немало строк, посвященных глубоко интимным переживаниям поэта, связанных с личной судьбой и судьбой таежных растений как нераздельного единства. Клен,любимое дерево Шаламова (поскольку его лист похож на человеческую ладонь), пережив ураганные ветровые удары, сам «*просится в родство*» к человеку: «*Его сочувствие земное –* / *Лекарство, а не колдовство*» (3, с. 88). И человек рад этой просьбе: «*Наклонись* *ко мне, кленовая,* / *Ветка милая моя*» (3, с. 175). Или: «*Я жаловался дереву,* / *Бревенчатой стене,* / *И дерева* *доверие* / *Знакомо было мне*» (3, с. 50) и т.п.

В аспекте автобиографизма с учетом сказанного рассмотрим стихотворение «Сосны срубленные», написанное в 1953 году на Колыме и вошедшее в первый сборник «Огниво» (1961). Его Шаламов считал одним из «главных, опорных стихотворений сборника», одним «из самых характерных» для своей поэтики в целом (3, с. 435). Кстати, «сосновый» выбор Шаламова тоже автобиографичен. Кларенс Браун, профессор Принстонского университета, исследователь творчества О. Мандельштама при каждом приезде в Москву навещавший вдову поэта, не только обратил внимание на Шаламова как на «самого внушительного посетителя» дома, но и увидел в нем «некое подобие искривленной сосны, закаленной в тихоокеанских штормах» [4, с. 216].

Приведем текст: «*Пахнут медом будущие бревна – / Бывшие деревья на земле, / Их в ряды укладывают ровно, / Подкатив к разрушенной скале. // Как бесславен этот промежуток, / Первая ступень небытия, / Когда жизни стало не до шуток, / Когда шкура ближе всех – своя. // В соснах мысли нет об увяданье, / Блещет светлой бронзою кора. / Тем страшнее было ожиданье / Первого удара топора. // Берегли от вора, от пожара, / От червей горбатых берегли – / Для того внезапного удара, / Мщенья перепуганной земли. // Дескать, ждет их славная дорога – / Лечь в закладке первого венца, / И терпеть придется их немного / На ролях простого мертвеца. // Чем живут в такой вот час смертельный / Эти сосны испокон веков? / Лишь мечтой быть мачтой корабельной, / Чтобы вновь коснуться облаков!*» (3, с. 112 – 113).

Перед нами полновесный пример установления «тесной связи между человеком и природой в единстве нравственного и физического миров»: «не связать, а срастить так, что природа живет вместе и в тон душевным движениям героев» (6, с. 45). Именно эта модель внутреннего симбиоза и воплощена в стихотворении. Подчеркнем: симбиоза, но не отождествления. В самом деле, как будто лагерная атрибутика сохранена в своей главной сути: «б*удущие бревна –* / *Бывшие деревья*».Так было и в действительности: будущие мертвецы – «бывшие люди» (6, с. 200). *«Их в ряды укладывают ровно*» – как уложилось более тысячи грязных тел на стеллажах тифозного барака. И, пытаясь лежать ровно, «навзничь или ничком», люди казались «наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской» (6, с. 205).

Далее: «*Шкура ближе всех – своя*» – переиначенный принцип лагерника: «Умри ты сегодня, а я завтра» (4, с. 478). ***«****Первая ступень небытия»* –то же самое, что «первая смерть» лагерного человека, которой открывается чреда бесконечных повторений. Роль *«простого мертвеца»,* о чем говорит стихотворение,– для большинства абсолютно привычна, ибо не было страха смерти и жизнью дорожили немногие.

 Казалось бы, равнозначность стихотворных образов и фактического материала очевидна. Именно равнозначность, ибо об абсолютном тождестве речь все же не идет и не может идти. Лучше Пушкина не скажешь: «Цель поэзии – поэзия <…>» [20, с. 141]. И эта цель в любом случае несет духовно освобождающее побеждающее начало. Так и здесь. Запах больных грязных тел полумертвецов, конечно, невыносим. Но в стихотворном тексте деревья – «*будущие бревна*» (по сути, «будущие мертвецы») пахнут медом. «*Блещет светлой бронзою кора*», иживутони в свой «*час смертельный*», как жили «*испокон веков*»: «*мечтой быть мачтой* *корабельной,* / *Чтобы вновь коснуться облаков!*». Поистине (переиначим Пушкина): *божественные красоты природы* бессмертны.

Кстати, в сборнике «Огниво стихотворение дано в «урезанном» виде по сравнению с журнальным вариантом («Москва», 1958) и состояло из 4-х строф; в окончательном – из 6-ти. Но вот что интересно: шестистрофный текст является, по авторскому определению, «истинным» (3, с. 453). Однако третья по счету строфа, вошедшая в сборник 1961 г., почему-то в этот «истинный» вариант не включена. А звучала она так: «*Мышцы полны силою тяжелой*, / *Кровь еще текуча и светла, /* *Крепок сок, еще целебны смолы /* *Срубленного, павшего ствола* [27, с. 36]. Можно только предположить, что эторедкий случай самоцензуры. Видимо, настолько данные строки (в «очеловеченном» аспекте) расходились с реальностью, что автору не хотелось воспевать витальность срубленных стволов.

Итак, мы видим, что дихотомия *поэзия / проза,* обоснованная на биографическом уровне, далеко выходит за пределы чисто литературоведческих дефиниций. Более того, она определенно имеет метафизическое измерение, поднимающее вопросы биографического плана на еще большую высоту.

В самом деле, для многих (если не для большинства) исследователей творчества Шаламова «камнем преткновения» является характер его религиозности. Хорошо известны заявления, типа: «Я не боюсь покинуть этот мир, хоть я – совершенный безбожник» (5, с. 348; запись конца 1970-х г.). Конечно, в подобной безапелляционности отразились личностные особенности, определившие поведенческое кредо: «полная независимость. Никому ничем не быть обязанным, никого не просить, отказаться от посылок, от любой помощи » [12, с. 741].

Поэтому без всякой натяжки можно сказать, что за декларативно заявленной негативной позицией стояли не столько определенные догматические постулаты, сколько факторы субъективно-психологического порядка. Нельзя отрицать и эстетического аспекта проблемы, восходящего к уяснению природы творчества, в том числе собственного: «Нервный организм поэта такого рода, что может откликнуться, дать отзвук там, где не дает отзвука политик, общественный деятель» (5, с. 164). И откликнуться, разумеется, по-своему.

Тем не менее, мысль о безоговорочном атеизме с различной степенью остроты и аргументированности варьируется не только исследователями, но и большинством мемуаристов, знавших писателя в постколымский период жизни. Так, С. Ю. Неклюдов, хотя и с осторожностью, с оговорками, но все же склоняется к мнению: «У него были особые отношения с религией, он был человек нецерковный, атеистический <…>» [19, с. 21]. Действительно, отношения были «особые», но что за этим определением стоит?

Обратимся сначала к «Колымским рассказам» с их атеистической, казалось бы, доминантой. Она вполне обоснована: «арестанты не любят религиозных тем» (1, с. 91). Для большинства колымчан, живших ощутимыми материальными благами (хорошая пайка, курево, несколько минут в тепле, а еще лучше – неделя на больничной койке), возможность «религиозного выхода» казалась «слишком случайной и слишком неземной» (1, с. 278). Все эти факты естественны и легко объяснимы.

Казалось бы, налицо и однозначно выраженное неприятие основных постулатов христианства. «Я свет миру», – сказал Христос (Ин.: гл. 8, ст. 2), и Преображение на Фаворе стоит в центре православной метафизики света. Шаламовские же герои большей частью видели перед собой прикрепленное к потолку «тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решеткой» (1, с. 101). Короткие дни Дальнего Севера неотличимы от длинных ночей «со странным бессолнечным светом»; деревья не дают тени, что, как известно, признак присутствия нечистой силы. В итоге воскресают архаические представления о «нижнем мире», где *ни день /ни ночь*, *ни луна / ни солнце*, *ни жизнь / ни смерть*, т.е. *недобытие*, ставшее *постбытием*. Но главное – отсутствие сакрального света позволяет уравновесить добро и зло. Даже автор признавался: «*И страшно мне шагнуть вперед, / Шагнуть, как в яму, в черный лес, / Где память за руку берет / И – нет небес»* (3, с. 218).

 Колымский материал наглядно доказывал, что за внешней самодостаточностью Homo Sapiens'a, вообразившего себя мерой всех вещей, в экстремальных условиях стоит сам дьявол, превративший иллюзию «духа победившего» в реальность «духа растоптанного» (4, с. 439). Отсюда стихи: «*Я, как рыба, плыву по ночам, / Поднимаясь в верховье ключа. / С моего каменистого дна / Мне небес синева не видна. // Я не смею и двинуться дном / Разговорчивым сумрачным днем / И, засыпанный донным песком, / Не могу шевельнуть плавником*» (3, с. 94 – 95).

Все так. И, тем не менее, нет абсолютных оснований отлучать Шаламова от религиозной традиции. Да это и некорректно. «И как же можно любому грамотному человеку уйти от вопросов христианства?» – вопрошал он Б. Л. Пастернака, вернувшись с Колымы (6, с. 36). Понятно, что вопрос уже в силу своей риторичности предполагал позитивный ответ, хотя в непривычной для русской культуры*апофатической* форме.

«Мы не знаем, что стоит за Богом, за верой, но за безверием мы ясно видим – каждый в мире – что стоит» (6, с. 491). И данный тезис органично вписывается в догматику христианства, для которого, помимо светоносного Преображения на Фаворе, не менее важен феномен Богоявления во мраке Синая. В том и заключается апофатика «Колымских рассказов», как и апофатика вообще: познать Бога не в том, *что* Он *есть*, а в том, *что не есть и не может быть Им* [17, c. 18].

В прозе Шаламова, конечно, очевидно преобладание «тьмы», хотя прямые свидетельства Богоприсутствия можно найти во фрагментах, пронизанных тем лирическим настроением, которое на мотивно-образном уровне напрямую соотносится со стихотворными «близнечными» текстами. «Легкий, тончайший запах смолы» лиственницы «вдыхается как дальний запах детства, запах росного ладана» (2, с. 108); из больничного окна видны «молящиеся на коленях» горы (Там же, с. 430). Стихотворные строки позволяют причислить к ним, просящим и молящимся пред «*каменным* *потиром*, самого лирического героя: «*А я – я тут же, на коленях, / Я с Богом, кажется, мирюсь. / На мокрых каменных ступенях / Я о спасении молюсь»* (3, с. 181). Кстати, заметим: слово *Бог* писалось Шаламовым и с прописной, и со строчной букв, но в стихах, как правило, – с прописной. И даже арестант, жадно следивший за солнечным лучом и понимавший, что солнце заперто вместе с ним (рассказ «Первый чекист»), мог быть автором: «*Пусть невелик окна квадрат, / Перекрещенный сталью, / Мне в жизни нет милей наград, / Чем эта встреча с далью, // <…> // Где у меня над головой, / В распахнутую фортку, / Влетает зайчик световой, / Блистательный и верткий... // Отсюда даль – совсем не даль / Ее, как запах вешний, / Ничто – ни камень и ни сталь / Не сделают нездешней*» (3, с. 277).

В комментариях к стихотворению «Поэзии» поэт признается: «Вероятно, если б жизнь моя сложилась иначе, я раньше нашел бы возможности публичной исповеди в стихах» (3, с. 473). Исповедь в стихах и таинство церковного покаяния, разумеется, не тождественны, хотя для поэта в определенном смысле функционально равноценны.

Далее. Не будем забывать: основным показателем религиозности является не та или иная система умозаключений, тем более деклараций, но признание вне себя и выше себя некоего Абсолюта, убежденность в соотнесенности с Ним своего «я», своей судьбы. «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”» – так Ф.М. Достоевский описал чувство, охватившее Алешу Карамазова и осветившее дальнейшую жизнь героя [8, с. 328]. «Если тщательно проанализировать стихи и прозу Варлама Тихоновича, то обнаружится в нем даже не вера — структура души, сознающей свое единство с вечной и высшей силой», – пишет И.П. Сиротинская [21, с.10]. Уникальную параллель Достоевскому и заключению мемуариста составляет, конечно, знаменитый рассказ «Сентенция», герой которого, выйдя из состояния духовной окаменелости, «обращаясь к небу, к бесконечности», прокричал «римское, твердое, латинское» слово, которое по сути было *Словом молитвенным*, Логосом. За ним стояло нечто трансцендентальное, возвышающее личность, поскольку от «тюремного» до «церковного» неба часто «было совсем близко – рукой подать» (1, с. 619).

В стихах сказано более определённо: «*Я жив не единым хлебом,* / *А утром, на холодке,* / *Кусочек сухого неба* / *Размачиваю в реке...»* (3, с. 262)*.* Что это, если не колымский вариант Евхаристии? Волновало поэта и другое: «*Почему для нищих духом, / Кто воистину блажен, / И земля ложится пухом / Камня мертвого взамен*» [29, с. 20]. Практически воспроизводя библейскую ситуацию, он писал: «*Мы у камня просим хлеба, / Позабыв родимый дом*» [Там же, с. 21].

Знаменательно также, что стихотворение, посвященное Андрею Рублеву, было написано не в постколымский период, когда Шаламов активно посещал московские музеи, но на Колыме в 1949 г.: «в самой первой тетради колымских моих стихов, самодельной, из оберточной бумаги» (3, с. 471). Оно и предвосхитило позднейшие впечатления: *«Стоят немея люди / И думают одно: / Заоблачное чудо / На землю сведено. // Все нам покажет сразу, / Загадочно легка, / Невежды богомаза / Наивная рука*» (3, с. 316). Подобные строки позволяют проецировать художественную образность Шаламова-поэта на феномен положительного Богопознания, т.е. на *катафатику.*

Именно в ореоле катафатической сопричастности «мирам иным» восприняла Шаламова при первой же встрече Л.Н. Васильева: «С особым взором, не то, чтобы горящим, а … направленным не на собеседника, а сквозь него. В небо? И в то же время, глядящий в себя самого <…> у Варлама Тихоновича Шаламова ТАКОЙвзгляд был. Он дал мне понять, что Шаламов ощущает Богоприсутствие, чувствует Небеса» <...> [6, с. 283 – 284].

Божественная красота мироздания для лирического героя Шаламова не требует доказательств. «*Это чайки с высоты / Низвергаются – и вскоре / Превращаются в цветы – / Лилии на сером море. // <…> // На щеках блистает снег, / Яблоневый цвет блистает, / И не знает человек, /
Отчего тот снег не тает*» (3, с. 360 – 361).

Более того,опыт выживания в условиях «зачеловечности» породил особую тягу к *запредельному*, чувству порога, границы. Не случайно к наиболее цитируемым относятся знаменитые строки: «*Меня застрелят на границе, / Границе совести моей*» (3, с. 279). Не менее выразительны и другие поэтически обыгранные уточнения: «*У ночи на краю* …»; «*У вселенной на краю* …»; «… *у* *края преисподней* …»; «… *на краю земли* …»; «… *у мира на краю* …» и т.п. Конечно же, имеется в виду не столько географическое местоположение Колымы, сколько ощущение духовного рубежа: «Я знаю сам, что я – в воротах поэзии <…>» (6, с. 17); или: «Стихи работают на рубеже чувства и мысли» (Там же, с. 473).Кроме того, как человек с детства знакомый с Евангелием, Шаламов мог помнить настойчивые апостольские напоминания: Царствие Божие «близко, при дверях» (Мф.: гл. 24, ст. 33). Или: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему <…>» (Откр.: гл. 3, ст. 20). «*Слабеют краски и тона, / Слабеет стих. / И жизнь, что прожита до дна, / Видна, как миг. // И некогда цветить узор, / Держать размер, / Ведь старой проповеди с гор / Велик пример* (подчеркнуто мной. – *Л.Ж.*)» (3, с. 217).

В итоге (по большому счету) у Шаламова апофатика не отрицала катафатику, как и наоборот [см.: 11,с. 126 – 146]. Поэтому непостижимым образом проза и поэзия могли не только соприкасаться, но и переходить друг в друга. Любопытно, что рассказ «Протезы» начинается описанием лагерного изолятора, где одним из наказаний провинившихся было лишение их горячей пищи и хлеба, для чего дежурный надзиратель мелом чертил на двери камеры один или креста (1, с. 636 – 637). Но крест, как мы знаем, двуедин: орудие казни и символ воскресения. У Шаламова к тому же – символ духовной несгибаемости: «*Сложеньем двуперстным / Поднялся мой крест, / Горя в Пустозерске, / Блистая окрест*» («Аввакум в Пустозерске», 3, 183).

Казалось бы, абсурдность упований на близкий благоприятный конец лагерного существования понятна без слов. Но в «Стихах в честь сосны» минуты душевного отдохновения «*у мира на краю»*, т.е. в северной тайге, дают однозначно позитивное ощущение: «*вдвоем*» с сосной «*не хуже, чем в раю»*.«*И я горжусь, и я хвалюсь, / Что я ветвям её молюсь<…>. //<…> // Уже зловещая метель / Стелила смертную постель, /Плясать готовилась пурга / Над трупом павшего врага. // Но, проливая мягкий свет / На этот смертный зимний бред, // Мне ветку бросила она <…> // <…> // Меня за плечи обняла / И снова к бою подняла* <…>» (3, с. 285 – 286).

Хочется продолжить мысль поэта: если в таежной глуши «*не хуже, чем в раю*», то напрямую можно надеяться на благорасположение Всевышнего. Тем более что, как признавался поэт, при чтении Евангелия у него «всегда было впечатление – что это беседа в каком-то очень узком, почти семейном кругу, на примерах родной или соседней деревни <…>» (6, с. 477). Поэтому так естественна *личная* форма Богобщения: «*Не дождусь тепла-погоды / В ледяном саду. / Прямо к Богу черным ходом /Вечером пойду. // Попрошу у Бога места, / Тёплый уголок, / Где бы мог я слушать песни / И писать их мог. // Я б тихонько сел у печки, / Шевелил дрова, / Я б выдумывал без свечки / Тёплые слова. // Тают стены ледяные, / Тонет дом в слезах. / И горят твои ночные / Влажные глаза*» (3, с. 26 – 27).

Однако память Шаламова могла воспроизвести и названиекниги С. Нилуса «Близ есть, при дверех», которая предупреждала об обратном: активизации темных сил и скором приходе Антихриста. И здесь положение осложняется, ибоголодные «клетки мозга» порождали фантомы, приводившие к смещению масштабов и редукции нравственных феноменов: «*Есть состоянье истощенья, / Где незаметен переход / От неподвижности – к движенью, / И – что страшней – наоборот»* (3, с. 268).

«Наоборот» действительно страшней. Не будем забывать: в качестве метафизического начала, с которым религиозно мыслящий человек соотносит свое «я», может выступать и Бог Жизнедающий, и «обезьяна Бога», т.е. враг рода человеческого со своими подручными. Ведь и «Данте не рифмовал слова “Христос” и в “Аду” даже не упоминал», – резонно заметил писатель (5, с. 260).

Разумеется, суть не в отдельных высказываниях, но в концептуальной основе шаламовской поэзии. Так, одним из самых замечательных стихотворений является стихотворение «Нерест», посвященное глубокочтимой поэтом Н.И. Столяровой. Естественное явление природы – нерест лососей – дано в двуедином свете. «*Плывут без карт и лоций / И по морскому дну / Ползут, чтоб побороться* / *За право быть в плену.* // *И в тесное ущелье* / *Ворваться, чтоб сгореть –* / *С единственною целью:* / *Цвести – и умереть. // <…>* // *И трупы рыб уснувших* / *Видны в воде ручья –* / *Последний раз блеснувши,* /*Мертвеет чешуя.* // *И мимо трупов в русло* / *Плывут живых ряды / На нерест судеб русских,* /*На зов судьбы – беды»* (3, с. 407).

Зададимся вопросами: Что здесь – торжество жизни над смертью? Всесилие инстинкта продолжения себе подобных во что бы то ни стало? «*Закон или ересь*»? А, может, «*чудо*», неподвластное никаким земным законам? Поражает другое: «*И мимо трупов в русло* / *Плывут живых ряды <…>*».Получается, что сама природа сопрягала собственные («рыбьи») трагедии с трагедиями человеческими. Тем не менее, пришествие в мир одних даже ценой гибели других («*Кипит в ручье рожденья / Лососей серебро*») осмысляется автором как «*гимн благодаренья,* / *Прославивший добро*» (3, с. 408). Таким образом, ответ на сформулированные вопросы имеет несколько измерений.

В целом же понимание шаламовского антропоморфизма может быть углублено за счет концепции *всеединства*, поэтическую формулу которой дал Ф.И. Тютчев («*Всё во мне, и* *я во всем!.*.»). Полновесное обоснование идея «цельного знания» получила, как известно, в трудах русских религиозных мыслителей, которые легли в основу философского Ренессанса начала XX века. Целесообразно и обратиться и к современнику писателя, чья судьба имеет непосредственные точки соприкосновения с шаламовской (арест, Бутырки, золотоносные прииски и лесоповал Колымы) – Василию Васильевичу Налимову. Процесс понимания любого явления, по его формулировке, – «это всегда *овладение* смыслами, осуществляемое путем распаковки исконно заложенного в мироздании» [18, с. 165]. Такой подход позволяет видеть в поэтическом антропоморфизме выражение трансличностного начала. «Натяжки» не будет, т.к. Шаламову не были чужды философские допущения и, излагая собственную точку зрения, он ссылался на терминологию Спинозы, рассуждая о «природе природствующей», когда «и ветер, и камень, и река» самодостаточны в своей бытийности и «говорят своим языком» (3, с. 489). «Дороги природы бесконечны» (5, с. 75), и не случайно один из сборников, символически названный «Дорога и судьба», открывается стихотворением с заключительным аккордом: «*И нет природы,* *равнодушной / К людской борьбе*» (3, с. 397). Поистине – так: по Шаламову, природа «всегда или за человека, или против человека» (Там же, с. 490).

Отмечалось, что автор «Колымских рассказов» и «Колымских тетрадей» был Плутоном с лирой Орфея, и он не колебался в точном указании своего судьбоносного вектора: *нисхождение как восхождение.* Так и читатель, пройдя с прозаиком круги Дантова ада, испытав ужас на «*дне библейского* *колодца*», но открыв затем поэтические страницы, поднимался из страшной бездны на земную поверхность – промерзшую, открытую ветрам, но позволяющую разогнуть согбенную спину, распрямиться, увидеть в снежной пустыне линию горизонта и «молящиеся» горы, соединившие землю с небом. Здесь, разумеется, не следует искать элементарного противопоставления, как, впрочем, и отождествления апофатики и катафатики, религиозного негатива и позитива.

Выше частично цитировалось стихотворение «Наверх», в котором есть строки: «*И наконец на повороте* / *Такая хлынет синева,* / *Обнимет нас такое что-то,* / *Чему не найдены слова.* // *Что называем снизу небом,* / *Кому в лицо сейчас глядим*» <…> (3, с. 15). Обратим внимание: «*Что* называем*»,* «*Кому* в лицо <…> глядим*». Кому,* а не *чему* (небо – неодушевленное сущ.). Поэтому «лицо» неба – лицо Всевышнего, и это под Его взглядом могильный камень («склеп», т.е. смерть) «унижен» (посрамлен, преодолен) подъемом наверх как духовным триумфом человека.

Далее. Из четко сформулированных и пронумерованных максим «Что я видел и понял в лагере» <1961> вытекает главная мысль: видел то, что человек не должен ни знать, ни видеть, ибо даже час, проведенный в рабстве, – «это час растления» (4, с. 626 – 627). Стихи же говорят и о другом: «*Я верю, как подобает поэту,* / *В такое, что видеть не привелось,* / *В лучи тишины неизвестного света,* / *Пронизывающие насквозь // <….> // И будто всегда меня уносила* / *В уверенный сказочный этот полёт* / *Молений и молний взаимная сила* / *Подвального свода сломав небосвод* (3, с. 363).

Но все-таки прошлое не оставляло поэта, и «ничего забывать» он не собирался. Поэтому, понимая, что в реальной истории человечества мрак Синая претворился в свет Фавора,мы, тем не менее, акцентируемв оппозиции *апофатика / катафатика* первый член оппозиционной пары, как это делал сам Шаламов: «*Но все же, плечи расправляя, / Покорный сердца прямоте, / Шагну назад из двери рая / В передрассветной темноте. // Шагну туда, где боль и жалость, / Чужая жалость, может быть, / С моей давно перемешалась, / И только так могу я жить*» (3, с. 219).

Варлам Шаламов не любил патетики и избегал высокопарности.Однаждыиконостасы соборов Московского Кремля навели его на горькую мысль: «Если бы я умер – причислили б к лику святых». Он, 17 лет лежавший «в обнимку со смертью», имел в виду лишь «астеническое сложение» праведников (5, с. 319), не более. Но уже без горечи и, конечно, без намека на гордыню, «лично и доверительно» и в то же время абсолютно достоверно звучат его пророческие строки: «*И до земли не доставая / И твердо веря в чудеса, / Моя судьба, еще живая, / Взлетает снова в небеса*» (3, с. 309).

Наверное, не случайно одна из корреспонденток увидела возможность получать через шаламовскую поэзию «живую радость» и согласилась с возможностью назвать писателя «счастливым человеком»: он «может претворять страдание в красоту» (6, с. 172). Но красота – конечно же, не красивость. Как пишет религиозный мыслитель, «красота обещает примирение за пределами противоречий момента, как бы помещая трагедии времени в более широкую перспективу гармонии и смысла, в равновесие между светом и тьмой» [26, с. 23]. Получается, что адекватно (т.е. не впадая в кощунство) восприятие писателя как «счастливого человека» можно воспринять только в религиозном плане. Он действительно способен поэтически воссоздать высшую гармонию, которая противостоит страданиям и боли: «*Боже ты мой, сколько / Солнечных осколков / На тугом снегу, / Для кого же нужно / Скатертью жемчужной / Застилать тайгу? // <…> // Ну, а нынче все же / Кто же видит, Боже, / Краски красоты?/ Кто понять их может, / Кто же, светлый Боже, – / Только я да Ты*» (3, с. 20 – 22).

В итоге, приходим к триединому заключению. Противоречивость и одновременно «примирение за пределами противоречий» в творчестве Шаламова формально определялись дихотомией *поэзия / проза*. На мировоззренческом уровне поддерживались традиционной для христианской догматики оппозицией *апофатика* / *катафатика*. Биографически – воплотились в «великой пробе» физических и духовных сил, из которой мученик и страстотерпец вышел победителем.

В записных книжках 1970-х годов сказано вполне однозначно: «*Я прожил жизнь неплохо, / В итоге трудных дней, / Как ни трудна эпоха, / Я был ее сильней. / Я не просил пощады / У высших сил. / У рая или ада / Пощады не просил*» (7, с. 192).

В заключение данного раздела хотелось бы привести поразительное воспоминание Т. Я. Леоновой, живущей с 1992 года в Нью-Йорке, о последних днях пребывания Шаламова в Доме инвалидов и престарелых:«Мы пригласили нашу психиаторшу к Варламу Тихоновичу. Она с удовольствием пришла, она тоже читала «Колымские рассказы» и искренне хотела ему помочь… Она задавала ему вопросы… Я сейчас не помню все, но один вопрос, а главное – ответ Шаламова произвел на меня огромное впечатление. При этом нужно помнить, что разговор с Шаламовым шел на крике, иначе он ничего не слышал. Врач прокричала: “Скажите, у вас есть в жизни мечта?”. Вопрос довольно странный в такой ситуации, но Шаламову он не показался странным. Варлам Тихонович тут же прокричал в ответ: “Да, у меня есть мечта – я хочу остаться поэтом”» [15, с. 190].

Комментарий любого уровня излишен.

**ГЛАВА 2**

**«МЫ** – **ДЕТИ СТРАШНЫХ ЛЕТ РОССИИ»:**

**АЛЕКСАНДР БЛОК И ВАРЛАМ ШАЛАМОВ**

**2.1. А. БЛОК НА «КОЛЫМСКОМ ДНЕ»**

Один из наиболее проницательных рецензентов и почитателей шаламовской поэзии Станислав Лесневский, считал, что приход Шаламова-поэта в литературу «был по-своему неправдоподобен». Позднее он назвал его «вестником Серебряного века», той «художественной Атлантиды», культуру которой Шаламов принес в «массовое “бесстилье” 1960-х годов, когда «даже это имя целой поэтической эпохи ещё не произносилось» [17].Характеризуя себя как «прямого наследника русского модернизма» (5, с. 322), Шаламов, естественно, согласился бы с подобной точкой зрения. В письме к С.С. Лесневскому (1968) он утверждал, что его стихи не могли быть написаны без Андрея Белого, Бориса Пастернака, Иннокентия Анненского, (6, с. 570). Имя Александра Блока, как и многих других, в этом перечне отсутствует. Но именно Блок был для Шаламова исходной точкой отсчета великой поэзии начала XX века. «Как-то глубоко душевно он любил Блока. Когда он читал Блока, то никогда не говорил о поэтических находках, а словно ощущал что-то свое, душевное свое в Блоке», – вспоминала И.П. Сиротинская [19, с. 27]. Беспрецедентное воздействие поэзии А. Блока на В. Шаламова удостоверяется и авторитетнейшими мемуаристами. Впрочем, стократ глубже и полновесней любых мемуарных свидетельств говорит (так и просится старинный слог – *вопиет*) тот факт, что в качестве эпиграфа к «Колымским тетрадям» взяты пронзительные блоковские строки: «*И пусть над нашим смертным ложем / Взовьется с криком воронье,* – */ Те, кто достойней, Боже, Боже, / Да узрят Царствие Твоё!*» (финал стихотворения «*Рождённые в года глухие*…») [7: 3, с. 187].

Кредо Шаламова: «*Стихи – это судьба, не ремесло* <…>» (3, с. 388) – по существу отсылка к блоковской максиме, воспроизведенной им в одной из статей: «У поэта нет карьеры. У поэта есть судьба» (5, с. 117). «Многие блоковские стихи использовались в качест­ве стимулирующего средства, испытанной инъекции тестостерона в художественной жизни российской ин­теллигенции», – писал он, оценивая роль Блока в отечественной культуре (5, с. 201).Что же касается его собственного творческого опыта, то апелляции к личности и произведениям поэта проходит через прозу Шаламова («[Афинские ночи](http://shalamov.ru/library/7/17.html)», «[Золотая медаль](http://shalamov.ru/library/5/22.html)», «[Эсперанто](http://shalamov.ru/library/3/20.html)», «[Лучшая похвала](http://shalamov.ru/library/3/12.html)», «[Необращённый](http://shalamov.ru/library/3/11.html)» и др.), его эссеистику («[Ахматова](http://shalamov.ru/library/21/51.html)», «[Блок и Ахматова](http://shalamov.ru/library/21/52.html)», «[Стихи в лагере](http://shalamov.ru/library/21/25.html)», «Александр Блок и Евгений Евтушенко» и др.), размышления теоретического плана о проблемах литературного мастерства («[Поэтическая интонация](http://shalamov.ru/library/21/3.html)», «[Национальные границы поэзии и свободный стих](http://shalamov.ru/library/21/13.html)» и т.п.), письма и дневниковые записи [23, с. 163 – 171], а, главное – поэзию. Это глубинное родство поэтов остро почувствовал Б.Л. Пастернак, отказавшись вернуть Шаламову данную ему для ознакомления рукопись с колымскими стихами: «Я никогда не верну Вам синей тетрадки. Это настоящие стихи сильного, самобытного поэта. Что Вам надо от этого документа? Пусть лежит у меня рядом со вторым томиком алконостовского Блока. Нет-нет, и загляну в нее. Этих вещей на свете так мало» (6, с. 57; письмо от 27.10. 1954 г.). Попутно, отметим, что Шаламов весьма ретиво относился к ошибкам в цитировании «чужих стихов», особенно любимых поэтов. Так, он отказывал К. Паустовскому в чувстве поэзии и глубине мысли на том лишь основании, что тот неточно процитировал Блока: «Сотри случайные черты. И ты увидишь жизнь прекрасна». В оригинале – «*мир прекрасен*», а это, как считал Шаламов, уже другой художественный и ментальный уровень (6, с. 468).

В центре нашего внимания стоит вопрос о соприкосновении двух поэтических миров как на мировоззренческом и мотивно-образном уровнях, так и в аспекте поэтики.

*Трагическим тенором эпохи*» назвала певца Прекрасной Дамы Анна Ахматова [5, с. 79]. «Писательская судьба – трудная, жуткая, “коварная судьба”», – утверждал сам поэт **[**7: 8, с. 101]. Тем не менее, три тома своей лирики он охарактеризовал как «*трилогию вочеловечения*» **[**4, с.406], имея в виду органическую последовательность основных этапов творчества – путь от мистически возвышенного идеала Прекрасной Дамы через непредвзято-стихийное восприятие действительности (циклы «Распутья», «Пузыри земли», «Город») к мужественной диалектике: «*И отвращение от жизни, / И к ней безумная любовь* <…>» [7: 5, с. 25].

Разумеется, столкновение Шаламова со своим временем, вылившееся в двадцатилетний лагерный опыт, несопоставимо с блоковским по «*единице изнурения*» (3, с. 24).Тем не менее, возникает искушение назвать «Колымские рассказы» и «Колымские тетради», созданные в условиях «зачеловечности», *дилогией расчеловечения*: «Все, что было дорогим, растоптано в прах <…>» (1, с. 187). Правда, в последние десятилетия предпринята попытка применить понятие *расчеловечение* и к Блоку как поэту «небытия», в творчестве которого доминирует саморазрушительное начало **[**20, с. 236].Отдавая должное исследовательской смелости в преодолении стереотипов, мы все же будем придерживаться традиционного взгляда на эволюцию великого поэта. Более того, считаем, что и по отношению к Шаламову феномен *расчеловечения*, определяя во многом предмет художественного изображения, также не отвечает глубинной сути авторской уникальности, огромной силе «душевного сопротивления началам зла» (6, с. 363 – 364). «Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе или Мелвилл о море» (5, с. 299) – одно из самых известных высказываний автора «Колымских рассказов». Но ведь французский летчик и американский моряк писали именно о небе и о море… Что в этом случае означает – «не больше»? В чем истина? Можно сослаться на философский афоризм, напоминающий игру слов: «Истина отсутствия истин неизбежно сама превращается в истину» [24, с. 11].

Однако Шаламов словами не играл и не прибегал к так называемым «двойным» стандартам: и когда сетовал на пребывание в мире «*полулюдей*», среди «*неизбывного камня и леса*» (6, с. 32), который правомерно назвать «вослед» Блоку «Страшным миром», и когда одновременно в том же «*уюте камня и* *лесов*» (3, с. 7) писал стихи. В итоге – рождалось убеждение: «*И можно выжить среди льда, / И быть других чудесней, / Но лишь тогда, тогда, тогда, / Когда и жизнь – как песня*» (3, с. 302).

Разумеется, жизнь автора «Колымских тетрадей» далека от какой бы то ни было «песни». Но к его поэтической логике, как отмечалось, неприменимы доводы элементарного здравомыслия, как бесполезны они при осмыслении поэзии Блока. «*Как страшно всё! Как дико!* –  *Дай мне руку, / Товарищ, друг! Забудемся опять*» [7: 3, с. 25]. И наряду с этим: «*Благословляю всё, что было, / Я лучшей доли не искал*» [7: 3, с. 96].

С «помощью» Блока мы и попытаемся разобраться в pro et contra шаламовского поэтического умонастроения, не отрицая, что блоковская «помощь-подсказка» сама по себе проблематична и далеко не однозначна. Однако, по мнению Шаламова: «Писатель для того и существует, чтобы объяснить необъяснимое в поведении людей» (5, с. 275).

Если Блок был уверен, что «в основном своем устремлении» его путь – «как стрела, прямой, как стрела – действенный» [8: VIII, с. 265], то выше подчеркивалось, что Шаламов раздваивался, отождествляя себя и с Орфеем, «спустившийся в ад», и с Плутоном, «поднявшимся из ада». Его творческий путь не уподоблялся «стреле», ибо это было *нисхождение* как *восхождение*, что тоже отмечалось выше. Но прежде чем делать выводы о конкретном влиянии Блока на Шаламова, которое, бесспорно, было доминирующим, обратимся к биографической конкретике, реальной «земной» основе сопоставления двух поэтических миров. В восприятии современников, да и в сознании последующих поколений Блок даже внешне ассоциируется с традиционными представлениями о поэте: бесстрастное с безукоризненными чертами лицо, рафинированные манеры интеллигента, взгляд, прозревающий нечто высшее и т.п. Максимилиан Волошин в рецензии на сборник стихов «Нечаянная Радость» проводит своеобразный эксперимент: составляет «длинное ожерелье японских масок» из лиц своих наиболее популярных поэтов своего времени. Так, Константин Бальмонт, по его мнению, «своим благородным черепом», но «резким», с «каиновой печатью» лицом, «нервной и жестокой челюстью» напоминает Иоанна Грозного. В глазах Вячеслава Иванова просматриваются «леонардовская мягкость и талантливость», длинные волосы символизируют «тишину шекспировского лика», а борода, подстриженная по образцу греческих воинов, уводит в античность. У Валерия Брюсова — при сдержанности движений за счет узкого черного сюртука — «маска дикой рыси», «злобный оскал зубов». В Андрее Белом «та же звериность, только подернутая тусклым блеском безумия» и подчеркнутая прической «a` la Antichriste». И только лицо Александра Блока выделяется «своим ясным и холодным спокойствием», хотя и веет от него «мраморным холодом». Вся эта далеко не бесспорная цепь сопоставлений нужна М. Волошину только для того, чтобы доказать: если Вяч. Иванова можно принять за профессора, Андрея Белого «за бесноватого», Бальмонта за «знатного испанца», Брюсова «за цыгана», то облик Блока не порождает сомнений: он — *поэт.* И только поэт [1, с. 57].

«И обличье у него барское: чинный, истовый, немного надменный, – замечает К.И. Чуковский. – Даже в последние годы – без воротника и в картузе – он казался переодетым патрицием». По словам мемуариста, это был «последний поэт-дворянин, последний из русских поэтов, кто мог бы украсить свой дом портретами дедов и прадедов»[2: 2, с. 230].

По отношению к Блоку все справедливо. Но что касается автора «Колымских рассказов», то своей внешностью и стилем общения он производил разное впечатление на окружающих в разные периоды постколымской жизни. И. П. Сиротинская так описывает первую встречу с ним: «Дверь передо мной распахнул настежь высокий ярко-голубоглазый человек с глубокими морщинами на обветренном лице. Викинг! (В книжности В.Т. меня упрекал, но “викингом” ему быть нравилось, даже в стихи это вошло)»[19, с. 81]. И дело не только в «обветренном лице». Поэзией отважных северных мореходов Шаламов, судя по некоторым замечаниям, действительно интересовался, хотя и считал, что форма, в которой «она доходит до нас», далека от оригинала: «не есть ли это литературоведческий гипнотизм?» (6, с. 499). Напомним, что и Александр Блок, противопоставляя себя пресыщенной эстетствующей публике, не без самоиронии апеллировал к образу мужественного певца: «*Я только рыцарь и поэт, / Потомок северного скальда***»** [7:3, с. 114]. Не менее восторженны отклики Ю.А. Шрейдера от первой встречи с «блистательным» Шаламовым, «ощутившим мощь и продуктивность своего литературного таланта» (речь идет о 1966-ом годе): «как он прекрасен! Красивое, очень русское, чисто выбритое лицо северного типа с твердыми чертами, выразительный низкий голос, с неповторимыми интонациями заинтересованности в предмете беседы, статная фигура, значимость каждого слова» **[**13,с. 270].И так же, как от Блока, от Шаламова исходило ощущение прирожденной утонченности, о чем писала Л.Н. Васильева: «В Варламе Шаламове бывшего лагерника я, конечно, не увидела. Сама там не была. Тюремного опыта узнавания не имела. Усмотрела другое: Шаламов – человек “из бывших”. При скромном облике и блеклой одежде Варлама Тихоновича, в нём было нечто отлично видное и слышное в речи. Как будто чей-то сынок из царского времени, хотя о своем происхождении он со мной не говорил <…> порода ощущалась в Шаламове неизменно, где бы он ни находился» **[**12, с. 284]. Разумеется, сопоставление некогда «галерного раба» с человеком «из бывших», с «чьим-то сынком из царского времени» более чем неожиданно. Но оно позволяет высветлить в шаламовском психотипе ту не задавленную каторгой духовно-аристократическую константу, которая действительно роднит с Блоком.

«С ним никто первым не заговаривал. Он был отдельно в толпе», – так воспринимал В. Шкловский молчаливого, «всегда доверху» застегнутого Блока **[**22, с. 82]. **«**Идеальная цифра – единица. Помощь единице оказывает Бог, идея, вера <…> Достаточно ли нравственных сил у меня, чтобы пройти свою дорогу как некоей единице» (4, с. 152) – это уже предмет шаламовских раздумий. «Он и прошел свой путь “единицей” — в первой, главной ипостаси своей личности» – утверждает мемуарист **[**19, с. 10].

Характерно, что без сближения двух поэтов не смогла обойтись Ирина Емельянова, вспоминая о Шаламове, только что возвратившемся в Москву. Она подчеркнула в его облике не столько «породу», сколько мощь, напористость, молодость: «Шахтер, каменотес, лесоруб, джеклондоновский золотоискатель <…>. Он читает стихи. “Я двадцать лет дробил каменья не гордым ямбом, а кайлом, я жил позором преступленья и вечной правды торжеством ...”». Блоковские и лермонтовские строки, услышанные из уст Шаламова, побуждают И. Емельянову риторически вопрошать: «Что знал лермонтовский Демон о позоре преступленья? Блок – о кайле, дробящем камни? И вот передо мной поэт, который знает все о том, о чем не нужно знать людям, и который выжил все-таки благодаря им, незнавшим …» **[**15, с. 315 – 316].

Казалось бы, есть ли здесь предмет для спора? Тем не менее, хотелось бы опротестовать слова мемуариста. Во-первых, для Шаламова кайло – не только символ каторжного труда; он также воспел умение «*кайлами строк / Врубаться в словарь беспощадно*» (3, с. 318). Что же касается Блока, то его, конечно, невозможно представить в условиях Крайнего Севера с киркой (кайлом), в руках, как и тачечником «высшей квалификации**»**. Но вот что пишет Е.Ф. Книпович, рассказывая о Блоке 1918 – 1921 гг. Сначала все ожидаемо: «аккуратный до педантизма, рыцарски вежливый, органически неспособный не выполнить даже самого незначительного обещания». Но далее читаем: «Он с огромным уважением относился ко всем видам и формам труда. Он говаривал, что “работа везде одна — что печку сложить, что стихи написать”. Ладный, высокий, неутомимый ходок, он спокойно и естественно — без интеллигентского кокетства — орудовал молотком и пилой, топором и лопатой. Блок с теннисной ракеткой — непредставим, но всякую физическую работу он делал так, как делает ее русский человек — “золотые руки”. Блока раздражала отвлеченность, физическая неприспособленность интеллигентов, возводимая к тому же в ранг добродетели. Жило в нем чисто горьковское отвращение к “духу”, оторванному от плоти, от жизни, а также и к попыткам поднять бытовые лишения (пусть самые тяжелые) до уровня духовной трагедии» **[**16, с. 6**].** Обращаем особое внимание на тот факт, что в воспоминаниях Е.Ф. Книпович Блок представлен уже познавшим непривычные для него, петербуржца, условия походной жизни в гнилых Пинских болотах, куда он был мобилизован и где с июля 1916-го по март 1917-го гг. пребывал в должности начальника 13-ой Инженерно-Строительной дружины (как он писал) «на офицерском положении» **[**10, с. 301**]**. Не будем преувеличивать трудностей этого периода, ибо, как ясно из характеристики Е.Ф. Книпович, поэту было в высшей степени чуждо поднимать «бытовые лишения <…> до уровня духовной трагедии». Более того, стремясь в письмах к родным снять их тревоги, вызванные близостью фронтовой зоны, Блок старался подчеркнуть преимущества своего нового состояния. «Я ко всему этому привык и мне это даже нравится, я могу заснуть, когда рядом разговаривают громко 5 человек, могу не умываться, долго быть без чая <…> Походная кровать очень удобная вещь» [Там же, с. 310]. Или: «Интересы наши – кушательные и лошадиные (кроме деловых), и живем мы все очень дружно» [Там же, с. 308]. Да и в самом деле, на офицерский стол иногда подавались деликатесы, делался ряд бытовых уступок. Временами, конечно, ощущался недостаток мыла, сапожных щеток, ваксы, но все это покупалось в деревнях**.** Кайла в руках поэта, естественно, не было, но на рытье окопов в поле и на рубку кольев в лес он выезжал «во всякую погоду». Правда, «через день» и «к 1 часу», т.е. к обеду, всегда возвращался – успокаивал он мать, лишая ее повода для беспокойства [Там же, с. 306].

Тем не менее, Александра Андреевна жила в состоянии постоянного напряжения. Она боялась не столько губительного климата Полесья или непривычных условий полевой жизни, сколько, как вспоминает М.А. Бекетова, опасалась склонности сына «играть с опасностью и идти ей навстречу. Это были уже не преувеличенные, а очень серьезные страхи, основанные на фактах» [6, с. 326]. Во всяком случае Вл. Пяст, хорошо знавший фронтовую обстановку, рисовал более объективную картину: «В сущности, он (Блок. – *Л.Ж.*) рыл окопы целый год почти под огнем неприятеля; рабочие дружины, подобные той, в которой он служил, на всех фронтах рассматривались как части войск, разгонялись огнем и брались в плен …» [2: 1, с. 394].

Да и в письмах самого поэта, обращенных к друзьям, мы находим признания, (как ни странно) этически далеко не безупречные, но которые скорее всего были бы поняты и оправданы Шаламовым. Физические и бытовые трудности не стоит преувеличивать, но еще задолго до войны, Блок признавался в том, что «изнервлен» отношениями с некоторыми петербургскими литераторами [10, 100]. И уже через месяц пребывания в прифронтовой полосе пришло ясное понимание: «нового в человеческих отношениях и пр. никогда ничего не бывает» [Там же, 304]. «Все окружающие ссорятся, проявляя более или менее низменные стороны своего характера» [Там же, с. 319]. Петербуржцы, «туркестанцы», уфимцы, москвичи («всех хуже и всех нахальнее»), рязанцы, сахалинцы с каторги, армяне, татары, русины, сарты, среди них сифилитики, безрукие, больные – откуда только и кто только не отбывал воинскую повинность [Там же, с. 308]! Да и офицерская среда оставляла желать лучшего: «Есть и ничтожные, есть и семи пядей во лбу, в одном только все сходны: не чувствуют уродства своего и чужого». Отсюда горький вывод: «Современные люди в большом количестве хороши разве что на открытом воздухе, но жить с ними в одном хлеву долгое время бывает тягостно» **[**Там же, с. 321].

Общая обстановка, вынуждающая большую людскую массу «жить в хлеву», действительно способна довести до крайности даже вполне уравновешенного и духовно стойкого человека. Уже с утра поэт наблюдал раздражавшую его картину: кто-то просится к доктору, кому-то нужно что-либо выдать из кладовой, «кто в бегах». «По всем дорогам ездят дозоры, вестовые, патрули <…> [Там же, с. 308]. В обязанности Блока, помимо конторских, связанных с составлением табелей, входила необходимость вникать в разногласия и недоразумения между рабочими, разбор жалоб, устранение «трений», поддержание порядка и пр. К нему как «заведующему Рабочей партией» поступали прошения, докладные записки, требования, в которых отмечались факты расхищения продуктов, антисанитария, «разврат и зараза» на кухне, отсутствие необходимой одежды (люди «одеты лишь наполовину»: без сапог, верхней одежды, рукавиц) и т.п. Отчужденный от бытовых неурядиц и человеческой мелочности, он был обязан проводить расследование на «предмет питания», разбираться с причинами уклонения от работ, пресекать карточные игры, переходившие в мошенничество и шулерство **[**3, с. 257 – 262]. И, вероятно, подобно Шаламову, мог с горечью признаваться: «*И породой человечьей / Я гордиться не могу*» (3,с. 118). Блок даже обронил уничижительное: «пустельга» по отношению к своему окружению **[**10, с. 324].

Понятно, что поэт ощущал себя «парием», и возродить возвышенное бесстрастие ему было не под силу: «должность собачья». «Я озверел, полдня с лошадьми по лесам, полям и болотам разъезжаю, почти неумытый <…>». «Очень много приходится ругаться». «Приходится много злиться и ругаться при исполнении служебных обязанностей» [Там же, с. 325, 311, 322 – 323]. По приезде в Петербург самоощущение будет удручающим: «Я – одичал: физически (обманчиво) крепок, нравственно расшатан <…>» [9, с. 316].

Но поистине убийственный смысл заключается в реплике, сопровождающей описание поведения начальника работ: «страшно ругается и очень много говорит о коменданте, расстрелах, повешеньи, каторге, порке и пр.». К этой констатации уже от себя поэт добавляет: «К счастью (а иногда, *м. б. и* *напрасно не исполняет* (выделено мной. – *Л.Ж.*)» [10, с. 309]. Почти десятилетием раньше, имея в виду разрушительное землетрясение в Мессине (1908), поэт заключил свою речь в Религиозно-философском собрании такими словами: «Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа» [7: 8, с. 96]. Поистине, отклонилась задолго до будущего ГУЛАГа, ибо по словам того же Блока, художник получает право «вглядываться в контуры “добра и зла” – ценою утраты части души» [4, с. 406]. Но конуры явления часто размываются, и душевное взросление приходит не сразу.

На Колыме, конечно, все исполнялось в срок, но ночные расстрелы под звуки оркестра, ставшие привычными, все-таки предполагали, что человеческая психика уже отравлена губительными миазмы, что мы и наблюдаем по реакции на происходящее Блока (случай сам по себе уникальный). И, уже вернувшись в Петроград, поэт с удивлением и радостью писал в марте 1917 г. о «единственном в мире и в истории зрелище»: массе веселых и подобревших людей, «кишащих на нечищеных улицах *без надзора* (выделено мной. – *Л.Ж.*)» [10, с. 339].

Поистине: «душевное взросление приходит не сразу», и если обратимся к Блоку – студенту историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, то поймем, что, очевидно, юношеская восторженность заставила его, всегда избегавшего толпы, смешаться с нею и принять участие в одном из многочисленных уличных шествий 1905 г. с красным флагом в руке [18, с. 246 – 279]. «Я – СОЦИАЛЬ-ДЕМОКРАТ», – с гордостью сообщал он в одном из писем [8: VIII, с. 141]. Более того, в ноябрьском приложении к социал-демократической газете «Новая жизнь» было напечатано его стихотворение, содержащее довольно рискованное утверждение: «*Шли на приступ. Прямо в грудь / Штык наточенный направлен. / Кто-то крикнул: "Будь прославлен!" / Кто-то шепчет: "Не забудь!" // Рядом, пал, всплеснув руками, / И над ним сомкнулась рать. / Кто-то бьется под ногами, / Кто* – *не время вспоминать ... // Только в памяти веселой / Где-то вспыхнула свеча. / И прошли, стопой тяжелой / Тело теплое топча ...*» [7: 2, с. 53]. Скажем откровенно: авторская интерпретация и оценка событий далеки от христианского милосердия. Газетный номер был изъят, и сам поэт уже через месяц писал отцу о своем отходе от всего того, «чего душа не принимает»: «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни” <…> по природе, качеству и теме душевных переживаний» [8, VIII, с. 144]. Но написанного не вычеркнешь (это и недостойно великого поэта). Более того, исключив процитированный текст из третьего издания собрания стихотворений в 1916 г., Блок восстановил его через два года [см. комм.: 7: 2, с. 627].

Шаламов знал об участии Блока в манифестации и даже написал по этому поводу 8 строк, правда, не вошедших ни в один из поэтических циклов «Колымских тетрадей»: «*Своими, своими руками / По Питеру в пятом году / Блок нес это красное знамя, / Что после воспето стихами / В поэмы метельном чаду*» (7, с. 182). Во втором четверостишии развивается мысль о связи данного факта с поэмой «Двенадцать» (7, с. 182 – 183).

Блоковский «революционизм», вспыхивавший время от времени, обусловлен не деструктивными изменениями «природы» и «качества» душевных переживаний, но именно отклонением в обществе «стрелки сейсмографа», принявшим необратимо угрожающий характер. И действительно, амбициозное экспериментаторство Homo Sapiens’a XX века в деле переустройства мира породило беспрецедентное искажение ценностей, в том числе колымское «смещение всех масштабов», о котором говорил Варлам Шаламов (4, с. 297).

В воспоминаниях И. Емельяновой есть и еще одно поразительное наблюдение: за весь вечер Шаламов «ни разу не засмеялся. Даже тень улыбки не коснулась темного, навсегда обветренного <…> как бы опаленного лица» [15, с. 315 – 316]. На память вновь приходят блоковские строки: «Не таюсь я перед вами / *Посмотрите на меня:/ Я стою среди пожарищ, / Обожженный языками / Преисподнего огня*»[7: 3, с. 53].

Впрочем, восприятие кардинальных изменений, обещанных революцией на начальном этапе, было у двух авторов скорее позитивным. Непосредственно после февральских событий 1917 г. Блок писал матери: «<…> произошло чудо и, следовательно, будут еще чудеса» [10, с. 339]. Варлам Шаламов, подростком, стал свидетелем всеобщего ликования в Вологде, встретившей отречение царя многочисленными демонстрациями. Восторженное отношение к революционным событиям преобладало у него и в последующие годы: «Октябрьская революция, конечно, была мировой революцией. Каждому открывались такие дали, такие просторы, доступные обыкновенному человеку! Казалось, тронь историю, и рычаг повертывается на твоих глазах, управляющих твоею рукою». «Штурм неба» – так назвал он этот период (4, с. 432, 431). И даже будучи заключенным Вишлага, Шаламов, по собственному признанию, «был готов своротить горы и принять на себя любую ответственность», т.к. «все казалось мне в розовом свете <…>» (4, с. 181).

Какую роль сыграло «чудо» революции в судьбе Блока, хорошо известно. Ссылаясь на дневниковую запись поэта за несколько месяцев до смерти, Шаламов счел необходимым отметить: «Последний сборник Блок хотел назвать “Черный день”» (5, с. 262), а самого себя автор «Колымских тетрадей» стал считать «участником огромной *проигранной* (выделено мной. – *Л.Ж.)* битвы за действительное обновление жизни»: все лучшее и молодое «было сломано, конечно, оттеснено в сторону, растоптано» (4, с. 432). «Страна», по его формулировке, «убила» Блока, как убила других своих поэтов (5, с. 262).

Но, по сути, сборник о «черном дне» России был Блоком написан задолго до реальной исторической трагедии: «*Открой мои книги: там сказано всё, что свершится. / Да, был я пророком* <…> [7: 3, с. 28]. Или: «*Возврата нет / Страстям и думам ... / Смотри, смотри: / С полночным шумом / Идет к нам ветер от зари ... / Последний свет / Померк. Умри. / Померк последний свет зари*» [7: 3 , с. 192].

Уникальность поэта еще и в том, что его пророческий дар, обретший ясные и зримые формы, практически всегда осознавался современниками. Правда, иногда приходилось «отбиваться» от критиков и издателей, видевших в поэтических образах неадекватные сугубо эмпирические реалии и тем самым сужавших их смысл. Например, стихотворение «Голос из хора», написанное в 1910-ом году, С. К. Маковский отказался печатать в 1915-ом, когда шла Первая мировая война, ссылаясь на беспросветно-мрачный пессимизм авторской позиции. Блок не оправдывался и не жонглировал датами (тоже шаламовская черта), но заметил, что его стихи (данное не исключение) относятся к *далекому будущему* [11, с. 30].

Да, «Голос из хора», пожалуй, одно из самых известных своим пророческим пафосом произведение. Но не менее (если не более) поражает воображение другое, малоизвестное, стихотворение написанное двадцатитрехлетним поэтом, которое в некоторых изданиях имеет заглавие «Будущему…»: «*Спустись в подземные ущелья, / Земные токи разбуди, / Спасай, спасай твое веселье, / Спасай ребенка на груди! / Уж поздно. На песке ложбины / Лежит, убита горем, мать ... / Холодный ветер будет в спину / Тебе, бегущему, хлестать! / Но ты беги! Спасай ребенка, / Прижав к себе, укутав в плащ! / И равномерным бегом – звонко / Буди, буди, нагорный хрящ! / Успеешь добежать до срока, / Покинув горестную мать, / И на скале, от всех далекой, / Ему – ребенку – имя дать!*» [7:4, с. 183. См. комм.: с. 339]. Вряд ли подобный текст доступен строгому анализу: иначе, как скорбным предчувствием трагедий XX века, его не назовешь.

О пророчествах же Шаламова следует говорить с большой осторожностью, помня о его принципиальном отторжении от идеи мессионизма, резком неприятии роли «учителя жизни»: «Учить людей нельзя. Учить людей – это оскорбление» (5, с. 302).

Однако учительство и пророчество – феномены разного уровня. Последний связан с прозрениями метафизического плана, в целом также не характерными для Шаламова. «Сама многозначность моей поэзии и прозы – отнюдь не какие-то теургические искания» (6, с. 497). Но не будем отождествлять отказ от метафизики («теургические искания») с воинствующим атеизмом, о чем говорилось в предыдущей главе. Узколобым прагматиком Шаламов никогда не был. Другое дело, что его произведения относятся к «стимулирующему» чтению, и они стимулируют прежде всего активность реципиента, побуждая из описаний прошлого и настоящего программировать будущее. Тем не менее, в своих стихотворных произведениях автор «Колымских тетрадей» делал заявления, которые вполне подходят под категорию пророческих: «*Мир в существе своем хранит / Завороженный динамит, / В цветах таится злоба <…> //<…> // И содрогнется шар земной, / И будет тесно под луной, / И задрожит сейсмолог. // К виску приблизит пистолет, / И Новый грохнется Завет / На землю с книжных полок*» (3, с. 58; «Атомная поэма»). Близость стихотворных строк, написанных в 1954 году, к апокалептическим прозрениям Блока очевидна, особенно в связи со стихами на техногенные темы. Так, в финальной части стихотворении «Авиатор», посвященного памяти летчика Ф.В. Смита, свидетелем гибели которого Блок был в мае 1911 г., читаем: «*Зачем ты в небе был, отважный, / В свой nервый и nоследний раз? / Чтоб львице светской и nродажной / Поднять к тебе фиалки глаз? // Или восторг самозабвенья / Губительный изведал ты, / Безумно возалкал nаденья / И сам остановил винты? // Иль отравил твой мозг несчастный / Грядущих войн ужасный вид: / Ночной летун, во мгле ненастной / Земле несущий динамит?***»** [7: 3, с. 21]. Согласуется с блоковским определением стихов о прошлом России как относящихся «к далекому будущему» и шаламовская запись в дневнике (1974): «У меня не было прошлого, и не за что платить. И верю – был я в будущем…» (5, с. 342).

Нельзя обойти и безапелляционные вопросы И. Емельяновой, заданные скорее риторически: «Что знал <…> Блок – о кайле, дробящем камни?». О шахтерском кайле, вероятно, все-таки Блок имел представление, хотя дробил *каменья* не им, а *гневными ямбами*, как и положено поэту. Однако люди блоковской «породы» в числе первых становились узниками ГУЛАГа, большей частью попадая под пятьдесят восьмую статью, которая не щадила «ни пола, ни возраста» и, конечно, ничем не выделяла арестантов, «обладающих писательским даром», из общей массы. Именно они быстрее остальных «доплывали», т.е. доходили до крайней степени физического истощения. Но, заметим, физического, не морального: традиционные ценности в их душах и сознании были неуничтожимы. Подчеркнем, речь идет именно об *особой* «породе» русских интеллигентов, для которых «обыкновенная плюха», полученная от начальства, не становилась, как для большинства, «веским аргументом» (4, с. 625). Среди них не могло быть «Иванов Иванычей» (общая «кличка», присвоенная образованным лагерникам уголовниками), готовых, подобно кинорежиссеру «в первой жизни» Платонову (рассказ «Заклинатель змей») или знатоку Гете и Шиллера, деятелю Коминтерна немцу Шрайдеру (переходящий персонаж), обслуживать уголовную среду в самых недостойных формах. Прибегая к вульгарному пересказу произведений детективной и приключенческой классики, не брезгуя застилать постель и почесывать пятки главарям преступного мира, они и им подобные боялись признаться даже самим себе, что получат «лишний супчик» не за вынос параши, а за свою «благородную работу» (1, с. 122 – 123). Поистине, как сказал двадцатичетырехлетний Блок: «*Каждый душу разбил пополам / И поставил двойные законы*» [7: 2, с. 39].

Тем более значимы некоторые аналогии мотивно-образного плана. Выше говорилось о пророческом даре Блока. Он важен и своей общей настроенностью, и зримой конкретикой: «*Сердца поэтов чутко внемлют, / В их беспокойстве – воли дремлют; / Так точно – черный бриллиант / Спит сном неведомым и странным, / В очарованья бездыханном, / Среди глубоких недр, – пока / В горах не запоет кирка*» [7: 3, с. 64].

В самом деле, в 1910 – 1914 гг., когда создавалось стихотворение, «черный бриллиант», т.е. алмаз, поистине спал «*сном неведомым и странным*», не предполагая, что в своем «*очаровань*е» он безоговорочно уступит место другой модификации того же самого углерода – графиту, который, по Шаламову, придал простому карандашу высочайший этический статус. Благодаря ему, облекались страдания века в зримую плоть буквы. Но главное, карандаш, не пригодный для подписания смертных приговоров, является залогом будущего опознания мертвеца, ибо только несмываемая карандашная запись номера личного дела на фанерной бирке обеспечивает идентификацию личности [См. также:14, с. 153 – 164].

В поэме «Возмездие», казалось бы, речь идет совершенно о другом: о постепенном освобождении личности «путем катастроф и падений» от «русско-дворянского education sentimentale». Но, как ни парадоксально, процесс возрождения человеческой породы определяется Блоком через трансформацию шаламовских образов: «угль превращается в алмаз» [7: 5, с. 23].

На первый взгляд, эта оппозиция *угль / алмаз* имеет у Блока противоположный смысл. Однако алмаз – минерал коварный, породивший великое множество мифов, преданий, поверий танатологического содержания («камень смерти»). Более того, «грех Иудин», т.е. поклонение иудеев ложным идолам, по словам пророка Иеремии, «алмазным острием начертан на скрижали сердца их, на рогах жертвенников их» (Иер.: гл. 17, ст. 1). Так и порода людей, увлекаемых идеями прогресса («Новой Америки»), приобретет, по Блоку, соответствующие качества не только за счет личных трагедий, но и ценой «потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне». «Мировой водоворот, по его мнению, засасывает в свою воронку почти всего человека»; от личности практически не остается следа [7: 5, с. 49]. У Шаламова же графит, как отмечалось, напротив, «воскрешает» индивидуум, обеспечивая его посмертную идентификацию, т.е. укореняет его «след» во Вселенной. Но во времена Блока графит, колымский *черный бриллиант*, действительно «*спал*» или горел «*издалека*» до тех пор, пока в горных недрах не раздался мученический каторжный стон, что, как известно с некрасовских времен, «*у нас песней зовется*». Т.е. блоковские строки о поющей в горах кирке оказались не только пророческими, но и исполненными благородного негодования: «*Так бей, не знай отдохновенья, / Пусть жила жизни глубока: / Алмаз горит издалека – / Дроби, мой гневный ямб, каменья!*» [7: 5, с. 23].

Если, согласно А.И. Солженицыну, архипелаг ГУЛАГ «чересполосицей иссек и испестрил» страну, «врезался в ее города, навис над ее улицами», подобно злокачественной опухоли, прослоил своими метастазами – шарашками [21, с. 6 – 7], то Шаламов писал о Колыме как о подземном мире, живущем по своим законам, говорил о своем «подземном опыте» (4, с. 297), о себе как *о «солдате подводной подземной войны*» (7, с. 192). К его поэтическому и прозаическому творчеству вполне приложим блоковский тезис: «<…> душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души» **[7:** 8, с. 102]. В этом плане показательна визуальная конкретика блоковского стиха: «*Ты роешься,* *подземный крот*!» [7: 3, с. 59]. Перевод образа из метафорического ряда в реальный актуализирует ассоциацию с почворазрушительными историческими силами, которые заранее, исподволь, трудились над созданием бесконечных хтонических лабиринтов, чутко улавливаемых поэтическим слухом: «*Я ухо приложил к земле. / Я муки криком не нарушу. / Ты слишком хриплым стоном душу / Бессмертную томишь во мгле*!» [7: 3, с. 59].

Конечно, бестактно отождествлять трагические пророчества Блока с их исторической реализацией. Но, тем не менее, можно утверждать со стопроцентной уверенностью: Александр Блок своими стихами тоже побывал на «колымском дне». И часто его стихи были тем «последним», что защищало человека от беспредела.

Действительно, у каждого грамотного фельдшера, «сослуживца по аду», был блокнот для записи стихотворных строк. Этими записями и чтением стихов, которые звучали в перевязочной гнойного хирургического отделения, велась полемика не только с регламентирующими инструкциями лагерного начальства, но и с утопическими «прозрениями» Томаса Мора, узаконившего четыре физиологических потребности человека в процессе биологического выживания. «Пятое чувство» – потребность в стихах – великий утопист обошел. Между тем участники так называемых «поэзоночей», «поклонники русской лирики начала двадцатого века», собирались для совместной читки стихов со своим «вносом», определяемым личными вкусами и пристрастиями. «Взнос» автогероя, естественно, открывался произведениями Блока (2, с. 414 – 415).

В контексте проводимого сопоставления можно отметить еще один момент. Е. Книпович права: певец Прекрасной Дамы питал устойчивое отвращение к абстрактно-философским рассуждениям о «духе», оторванном от плоти, от почвы, от реальных проблем не только бытия, но и быта. Лицемерие и нежизнеспособность подобной позиции, активно поддерживаемой петербургской богемой, проявились в условиях Первой мировой войны и особенно пореволюционной разрухи. Для организаторов «поэзоночей» «пятое чувство» было рождено целокупным проявлением человеческого «я»: сознанием, душой, духом и, конечно же, мученической плотью. Разумеется, акцент на соматическом аспекте творческого процесса, о котором говорилось выше, в условиях постоянного рабского труда абсолютно естественен. Однако небезынтересно, что и Блок, помимо музыкального, писал «о мускульном сознании», необходимом поэту. В качестве примера он ссылался на поэму «Возмездие», «все движение и развитие» которой «тесно соединилось с развитием мускульной системы». «При систематическом ручном труде развиваются сначала мускулы на руках, так называемые – бицепсы, а потом уже – постепенно более тонкая, более изысканная и более редкая сеть мускулов на груди и на спине под лопатками». Подобное «ритмическое и постепенное нарастание мускулов» должно определять, по мнению Блока, не только ритм, но и тему, основную идеюпроизведения [7: 5, с. 49].

Есть и еще одна точка соприкосновения двух поэтов. Шаламов, много внимания уделявший технике стиха, ее звуковой природе, относился к «ритменному музыкальному началу» как важнейшему «средству искания истины» (6, с. 71). И вновь понятие истины обретало для него, помимо прочего, мышечно-телесную конкретику: «Все проверяется на душе, на ее ранах, все проверяется на собственном теле, на его памяти, мышечной, мускульной, воскрешающей какие-то эпизоды» (6, с. 581). Отсюда стихи: «*Я верю, верю в твердость мускулов, / Живой исполненную силой, / Не знающей ни сна, ни устали / И не боящейся могилы*» (3, с. 262).Особое значение в этом плане приобретала трансформация телесной активности в творческую: «*Дрожит рука, немеет тело, / И кровь колотится в виски, / Когда старательское дело / Готово вылиться в стихи*» (3, с. 307).

Но вернемся к «поэзоночам». Время чтения стихов Шаламов называл часом «возвращения в волшебный мир» (2, с. 414), и в этом мире светло и скорбно опять же торжествовала поэтическая логика Блока: «*Да. Так диктует вдохновенье: / Моя свободная мечта / Всё льнет туда, где униженье, / Где грязь, и мрак, и нищета. / Туда, туда, смиренней, ниже, / Оттуда зримей мир иной ...*»[7: 3, с. 62]. Или: «*Пускай я умру под забором, как пес, / Пусть жизнь меня в землю втоптала,* – */ Я верю: то Бог меня снегом занес, / То вьюга меня целовала!*» [7: 3, с. 89] и т.д.

Целесообразно вспомнить и строки, которыми открывается поэма «Возмездие»: «*Жизнь – без начала и конца. / Нас всех подстерегает случай.* [7: 5, с. 21]. Они также напрямую ведут к Шаламову. Во-первых, в его произведениях гибель от «играющего случая» (6, 131) – повседневная реальность. Во-вторых, фраза о безначальности и бесконечности бытия конкретизируется в негативных уловках и соблазнах судьбы. У Блока это: «*Лесть, коварство, слава, злато < ...> / Человеческая тупость <…> // И опять* – *коварство, слава, / Злато, лесть, всему венец* – */ Человеческая глупость, Безысходна, величава, / Бесконечна... Что ж, конец*?» [7: 3, с. 184]. Аналогичный вопрос могли задавать Шаламов и его герои. Только в этом случае речь шла не просто о человеческой «глупости» и «тупости», и даже не об элементарном житейском «коварстве», но о бесконечной череде предательств, доносов, наветов, издевательств и унижений …

Конечно, максимально сближает Шаламова с Блоком тема «живого мертвеца», одна из основных в цикле «Страшный мир» с его «Плясками смерти». «*Как тяжко мертвецу среди людей / Живым и страстным притворяться! / Но надо, надо в общество втираться, / Скрывая для карьеры лязг костей... // Живые спят. Мертвец встает из гроба, / И в банк идет, и в суд идет, в сенат... / Чем ночь белее, тем чернее злоба, / И перья торжествующе скрипят… // То кости лязгают о кости»* [7: 3, с. 22].

О том, что смерть – не просто повседневность, но необходимый атрибут колымской действительности (terra mortem) постоянно напоминается Шаламовым. Смерть вездесуща, но обратим внимание на существенный момент, сближающий шаламовскую танатологию с блоковской: действие универсального принципа qui pro quo, т.е. феноменf *подмены, камуфляжа*. Отсюда логико-смысловое нарушениепричинно-следственных связей: *живой* – не значит, что *жив*; *мертвый* – не значит, что *умер*. «*В куски разорванный драконом, / Я не умру – опять срастусь*» (3, с. 172). Или: «*Мы глядим до сих пор молодцами, / Нас еще не смешать с мертвецами*» (3, с. 386).

 Однако данный раздел хотелось бы заключить интерпретацией факта, который особо выделен Шаламовым в дневниковых записях и воспроизведен поэтически. «*У мертвых лица напряженные / Ни равнодушья, ни покоя <…>*» (7, с. 134). Казалось бы, логически закономерно далее вновь и вновь воспеть своих «нетленных» мертвецов. Но стихотворение посвящено памяти филолога Веры Николаевны Клюевой (1894 – 1964), в последние годы дружившей с Шаламовым. Писателя потрясло сообщение о том, что, тяжело умирая, она просила читать стихи А. Блока, которые в самом деле читались ей всю ночь (5, с. 89). Но в стихотворении конкретное лицо заменено обобщенным «*они*» («*У мертвых лица напряженные …*»), что значительно расширяет и углубляет его житейски-поэтический смысл. «*Не управляя вовсе нервами, / Они не просто умирают / В минуты после смерти первые / Они особые бывают. // Как будто только в их присутствии, / Как бы казалось ни жестоко, / Как стихотворное напутствие / Читать четверостишье Блока. // <…> // И победитель боли раковой / От нас отходит понемногу, / И нам показывает знаками / Свою последнюю дорогу*» (7, с. 134). Оказывается, может быть и *такая* смерть, осененная великими строками. Вероятно, можно предположить, что и во время «поэзоночей», когда читались Шаламовым блоковские строки, кто-то тихо умирал в палатах лагерной больницы.

У позднего Блока есть запись: «Все, все они – живые и убитые дети моего века – сидят во мне» [9, с. 342]. То же самое, но с еще большей остротой сказал Шаламов: «*Ведь только длинный ряд могил – / Мое воспоминанье, / Куда и я бы лег нагим, / Когда б не обещанье // Допеть, доплакать до конца* <…>» (3, с. 100).

«<…> Волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой силой*) я художник, т.е. свидетель», – считал Блок [9, с. 316]. Шаламов, частично воспроизводя эту фразу в своих записях (5, с. 262), также называл себя «автором-свидетелем» (6, с. 486). Более того, он был уверен: «Апостольское, святительское есть в жизни каждого большого поэта <…>» (Там же, с. 47). Но *свидетель* – не просто *очевидец*. Евангелисты, будучи «свидетелями страданий Христовых» (1 Петр.: гл. 5, ст. 1), подчеркивали свое «сопастырство». Так и творец-*свидетель* окормляет *Словом,* чтобы донести великий очистительный смысл: *Смертию смерть поправ*.

Своими стихами Александр Блок действительно побывал на «колымском дне», чем безмерно облегчил судьбу «мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями» (5, с. 148).

**2.2.** **ПРЕКРАСНАЯ ДАМА «СЕМИДЕСЯТОЙ ШИРОТЫ»: ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ПОЭЗИИ ШАЛАМОВА**

 «*Пусть никаким Прекрасным Дамам / Не померещится наш край*» —искренно пожелал Варлам Шаламов (3, с. 179). Он был не только прав, но и по-мужски благороден: не место Вечной Женственности там, где физические и душевные «*раны*» лечат «м*етелями и льдами*» (3, с. 290). И, тем не менее, в «Колымских тетрадях» врачующее и облагораживающее женское начало присутствует в довольно активной форме: «*Ты капор развяжешь олений, / Ладони к огню повернешь, / И, встав пред огнем на колени, / Ты песню ему запоешь! // Ты молишься в мертвом молчанье / Видавших морозы мужчин, / Какого-нибудь замечанья / Не сделает здесь ни один*» (3, с. 24).

Это и есть Прекрасная Дама «*семидесятой широты*». У Александра Блока поэтический образ проецировался не только на мистическую сущность «*светлой невесты*», но и на земные ипостаси реального «*Ангела-Хранителя»*, неотделимые отличности Любови Дмитриевны Менделеевой: и «*дочь»*, и «*сестра»*, и «*даже жена»* (именно так! – *Л.Ж.*) [5: 2, с. 76]. «*Одной тебе, тебе одной, / Любви и счастия царице, / Тебе прекрасной, молодой / Все жизни лучшие страницы!*» [5: 4, с. 7]. «Беспокоюсь о тебе, моя милая», «Господь с тобой, милая» — лейтмотив обращений Блока к жене, какими бы тяжкими ни были предшествующие дни и месяцы непонимания и разлада. «Никогда не умел ее любить. А люблю», — одна из последних дневниковых записей поэта [7,с. 350].

Невозможно обойти биографический аспект женского образа и в жизни Шаламова. Прежде всего необходимо отдать дань уважения Галине Игнатьевне Гудзь, разлука с которой и выпавшие на ее долю как супруги «врага народа» испытания, неимоверно утяжеляли судьбу писателя. И.П. Сиротинская передает его слова о доколымском периоде: « — Я был очень самоотвержен в любви. Все — как хочет жена. Всякое знакомство, ей неприятное, прерывалось тут же». Уже от своего имени, но на основе «долгих, долгих бесед» мемуарист пишет: «Ее образ оставался с ним все страшные колымские годы. Ей посвящались стихи из «Колымских тетрадей» («Камея», «Сотый раз иду на почту…», «Модница ты, модница» и другие)» [19, с. 37].

 «*Сотый раз иду на почту / За твоим письмом. / Мне теперь не спится ночью, / Не живется днем. // Верю, верю всем приметам, / Снам и паукам. / Верю лыжам, верю летом / Узким челнокам //* <…> // *Верю щучьему веленью, /
Стынущей крови... / Верю своему терпенью / И твоей любви»* (3, с. 81). Стихотворение имеет не только символическое название «Верю», но и сопровождается комментарием: *«*Написано в 1952 году в Барагоне, близ Оймяконского аэропорта и почтового отделения Томтор. Об этом времени мной написано еще одно большое стихотворение “Почта Томтора” — “парное” стихотворение к “Сотому разу”» (3, с. 451). А сколько еще подобных «парных» строк не могут быть достоверно атрибутированы в силу отсутствия авторского разъяснения!

Свояченице М.И. Гудзь Шаламов признается: «Я жену ставил выше матери <…>» (6, с. 81). В устах сына священника, хорошо знавшего Евангельские заветы, это признание ни в коей мере не противоречит нежно-возвышенному отношению к Надежде Александровне: «Посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей <…>. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мк.: гл. 10, ст. 7— 9).

Человек не разлучает, но Колыма разлучила, и, как оказалось не только на семнадцать лет, но до конца жизни. Уже через три года по возвращении Шаламов окончательно пришел к мысли о необходимости разрыва: «<…> пути наши слишком разошлись и на их сближение нет никаких надежд. Я не хочу винить тебя ни в чем – ты, по своему пониманию, стремишься, вероятно, к хорошему. Но это хорошее – дурное для меня» (6, с. 91).  *«Но, как ни радуется сердце, / А в глубине, на самом дне, / Живет упрямство иноверца, / Оно заветно только мне. // Ты на лице моем не сможешь / Разгладить складок и морщин – / Тайгой протравленный на коже / Рельеф ущелий и лощин*» (3, с. 67; о посвящении Г.И. Гудзь см.: 3, с. 449). Сыграл свою негативную роль и инцидент с сожжением доколымских рукописей, о чем информирует очерк «Большие пожары»: «Жена сохранила напечатанное и уничтожила все написанное. Кто уж так рассудил... Сто рассказов исчезли» (4, с. 557). Шаламов устал от бесконечных посещений «*своячениц, золовок*» и прочих «*непрошенных гостей*» жены [24, с. 20]; особенно омерзительным было соседство шурина-чекиста, кому писатель обязан семнадцатилетней Колымой и т.п.

Таким образом, причины взаимного охлаждения отношений как будто на поверхности. Но существует факт, требующий объяснения. Шаламов (об этом говорилось выше) избегал (за немногим исключением) хронологической привязки поэтических строк, ссылаясь, в частности, на невозможность их «немедленной» публикации. «А через несколько лет стихотворение тебе не так уж дорого, но возникла возможность напечатания именно этого стихотворения. И поэт уже не следит, передает ли эта старая формула его новые, сегодняшние взгляды» (3, с.471). Авторская позиция понятна. Но принципиально, что лирические строки («*Лирично то, что лично / Что пережил я сам*»: 3, с. 138), соотносимые с именем первой жены, поэт находил целесообразным публиковать не только в первых книгах 1960-х гг., но и гораздо позже. По крайней мере, многие из них вошли в основной корпус «Колымских тетрадей**».** Без сомнения, Шаламов не снимал с себя части вины за разрыв отношений: «*За то, что я тебя не стою, / Мне казнь особая дана*» [24, с. 26]. И, разумеется, не случайно перед отправкой в Дом инвалидов и престарелых Шаламов, по словам И.П. Сиротинской, просил: «Привези, привези ко мне Галину. Скажи ей — мы вместе будем делать книжку. Это будет возращением» **[**19**,** с. 39]. Возвращение, как известно, не состоялось.

Однако не перипетии семейной жизни Шаламова важны для нас (она и у Блока складывалась весьма непросто), но сам принцип поэтического осмысления женского образа в экстремальных условиях. Стихи на это счет весьма красноречивы: «*Я женской фигурою каждой, / Как встречей чудесной, смущен*» (3, с. 83). При этом чудо встречи соединялось с постижением «*высокой науки / Законов* *жалости*» (3, с. 208). Тему, сформулированную по-блоковски «Её прибытие», можно считать одной из эмоционально-тематических доминант «Колымских тетрадей». Даже обращаясь к великому историческому сюжету более чем столетней давности, Шаламов переносит действие в настоящее время: «*Прохожих взоры привлекает / Старинный русский экипаж, / В нем едет Катя Трубецкая, / Наш исторический типаж*». И хотя далее в этом колымском стихотворении отмечается невозможность появления новых «некрасовских кибиток»: «*за сто лет устали кони»* да и в век самолетов и пароходов, помимо «старинной тоски», нужны «билеты, визы, пропуска» [22, с. 185 — 186], перед глазами и на слуху были примеры женской самоотверженности: «на Колыме нет случаев, чтобы муж приехал за женой. А жены приезжали, многие <…>» (4, с. 626). Стихи непосредственно реализуют желаемое: «*Не ты ли сошла с самолета, / Дороги ко мне не нашла. / Стоишь, ошалев от полета, / Еще не почувствовав зла. // Не ты ли, простершая руки / Над снегом, над искристым льдом, / Ведешь привиденье разлуки / В заснеженный маленький дом*» (3, с. 83).

Но, к сожалению, с девушкой-колымчанкой, вернее, ее беззащитностью был для автогероя связан и «урок» *первой смерти*, преподнесенный Севером: «<…> лежала навзничь женщина <...> Худенькое горло было открыто, и на шее справа и слева проступали овальные темные пятна. Лицо было белым, без кровинки <…>» (1, с. 131 – 132). Подобное описание, конечно, выходит за рамки лирической эмоции. Безусловно, лагерное растление не обошло женскую среду [1], но следует отметить, что в шаламовской поэзии отсутствуют столь откровенные «жесткие» описания и явственно ощущается оберегающее начало. Поистине: «Отношение к женщине – лакмусовая бумажка всякой этики» (2, с. 52).

Поэтому не просто Прекрасная Дама, но именно блоковская, у Шаламова была. **«***Есть святые тротуары, / Где всегда ходила ты, / Где под скоропись гитары / Зашифрованы мечты*»(3, с. 296). Как тут не вспомнить знаменитые **«***Пять изгибов сокровенных / Добрых линий на земле*», посредством которых Блок, по собственному признанию, хотел «ЗАПЕЧАТАТЬ» свою «тайну», написав «зашифрованное стихотворение», где пять изгибов означали улицы Васильевского острова в Петербурге, по которым в один из мартовских дней 1901 г. пролегал путь Любы Менделеевой [5: 4, с. 128].

Конечно, ни о какой *Деве Радужных Ворот*, *Царевне*, *Закатной Таинственной Деве*, *Голубой Царице земли*, *Заре*, *Купине* и прочих антономасических следах соловьевской софиологии в колымском тексте речь не идет и не идти не может.

Но ведь и у Блока процесс художественного преображения двуедин. С одной стороны, зримые черты Прекрасной Дамы часто утрачивали отвлеченность в контексте жизненных реалий, прежде всего природных. С другой – образы природы исполнялись Высшего начала. «*Целый день передо мною, / Молодая, золотая, / Ярким солнцем залитая, / Шла Ты яркою стезею. // Так, сливаясь с милой, дальной, / Проводил я день весенний / И вечерней светлой тени / Шел навстречу, беспечальный*» [5: 1, с. 97]. Аналогично у Шаламова – женское начало ассоциативно связывалось с утренним светом, летним солнцестояньем, птичьим пеньем, весенним ветром, т.е. всем тем, что даже «*в лиловой тьме*» (3, с. 82)давало ощущение благодати. Поэтому излишне «заземлять» его поэтическое кредо крайне несправедливо: *«И нынче летом – на часах / Ты, верно, до рассвета, / Ты молча ходишь в небесах, / Подобная планете. //* <…> // *Всю силу ревности моей / И к дереву и к ветру / Своим безмолвием залей, / Своим блаженным светом*». (3, с. 98).

Возможно возражение: в замечательном стихотворении концовка своей деструктивной конкретикой сводит «на нет» возвышенную тональность: «*И ветер рвет твои чулки / С веревки возле дома. / И, как на свадьбе, потолки / На нас крошат солому*» (3, с. 98). Налицо примат разрушительного хаоса («*ветер рвет*»), а падающая с потолков солома скорее символизирует не будущий счастливый брачный союз, но возложенный судьбой статус соломенной вдовы, т.е. женщины, лишенной мужа при живом муже. Кажется, какое уж тут ночное хождение «*в* *небесах*» да еще с «*блаженным светом*» безмолвия! Но вновь сошлемся на блоковский опыт, вовсе не чуждый подобному сопряжению духовного и материального.

Всем известны строки: «*Мы встречались с тобой на закате. / Ты веслом рассекала залив. / Я любил твое белое платье, / Утонченность мечты разлюбив*» [5: 1, с. 106]. Основная мысль Л.Я. Гинзбург, предложившей анализ данного текста, заключается в том, что природно-вещественные реалии (*весло, платье, рябь, камыш*) «развеществляются, попадая в один ряд с такими словами, как *закат, туман, лазурь* – знаками кода общесимволистского и в то же время индивидуально блоковского, закрепленного в его ранних циклах» [10, с. 105]. Но что препятствует акцентировать противоположную тенденцию – овеществление знаков «общесимволистского кода»? Все-таки на первый план выходит активное действие – «*любил твое белое платье»*, в то время какразлюбив *«утонченность мечты*» – побочный, сопровождающий поведенческий жест, а не наоборот. Более того, именно в «*белом платье*», как во всем ее «*белом стане*», материализовались чьи-то думы о «*бледной красе*», реализовалась логика, согласно которой рассекающее залив весло, освещенное закатом и отблеском свечей, стало «*золотым веслом*». В принципе неважно, что первично в подобном преображении: прибрежные «*рябь и камыш*», «*вечерний туман*» или «*лазурная тишь*», «*голоса* *панихиды*» [5: 1, с. 106]. Имеет значение лишь реальность «*безмолвной встречи*», но не сама по себе конкретика пространственно-временных координат. Так и в стихотворении Шаламова: ветер, рвущий женские чулки и разворошивший пласт соломы на крыше, впустил «*птичье пенье*» в им же распахнутые двери и своей неуемностью, перебирая взбудораженную в пруду воду, «*как клавиши рояля*», преобразил обычное помещение в «*концертный зал*», открыв в нем новый «*сезон*» (3, с. 98). Поистине: «*Ветер, ветер* – */ На всем Божьем свете!*» [5: 5, с. 7].Ветер разрушительный и воодушевляющий.

Более того, по логике Шаламова, наличие бытовых деталей, «*житейской всякой скверны*», – признак «высокого», эмоционально обогащенного и обогащающего творчества: «*Но нам простятся все грехи, / Когда поймем искусство / В наш быт примешивать стихи, / Обогащая чувство*»*.* Характерно, что стихотворение имеет вполне «производственное» название – «Обогатительная фабрика» (3, с. 259). В таком контексте понятно удивление (если не возмущение) поэта: «Почему за такими великолепными сти­хами как “Унижение”, никаких Прекрасных Дам и даже Незнакомок не искали, принимали реальность за реальность и отказывались принимать “Унижение” за поэтический символ. Почему “Прекрасная Дама” — символ, a “Унижение” не символ? <…> Следует еще точ­но понять, что как только стихи становятся стихами, они перестают быть бытом, оставаясь цитатой, теряют свою реальность» (5, с. 201). Однако «потеря реальности» далеко не всегда оказывается благом.

 Так, сам Блок однажды охарактеризовал название своей первой книги «Стихи о Прекрасной Даме» как «обоюдоострое» [3, с. 192]. Более того, рассказывая историю его возникновения, он даже употребил по отношению к словосочетанию «Прекрасная Дама» определение «термин» [2: 2, с. 370]. К тому же сама Любовь Дмитриевна время от времени напоминала поэту, что ей, земной женщине, давно надоело быть «фантастической фикцией», «какой-то отвлеченностью, хотя и идеальнейшей» [Там, с. 161 – 162].

 Впрочем, Блок также предвидел не только возможность подобного «бунта», но и неотвратимость перемен: *«*<…>*Но страшно мне: изменишь облик* *Ты*» [5: 1, с. 60]; «*Ты свята, но я Тебе не верю* <…>» [5: 1, с. 129] и т.д. Однако затемнение светозарного Лика было во многом отраженным следствием погружения «*души больной и молчаливой*» [5: 4, с. 56] в стихию земного бытия и не противоречило принципам поэтического преображения. Блоковская поэзия прорывает каноны романтического двоемирия, основанного на эстетической дифференциации и иерархическом соподчинении явлений. Ее образно-мотивный комплекс принципиально целен и интегративен.

Более того, погруженный в культурологический контекст, он способен формировать собственные специфические ассоциации, которые проникают и в «Колымские тетради».

Так, с уверенностью можно говорить о посредничестве Блока в интерпретации образа Сольвейг(цикл «Златые горы).Достаточно сопоставить зачины стихотворений, названных этим именем уБлока и Шаламова. Блок: «*Жил я в бедной и темной избушке моей / Много дней, меж камней, без огней* » [5: 2, с. 74]. Шаламов: *«Зачем же в каменном колодце / Я столько жил? / Ведь кровь почти уже не бьется / О стенки жил*» (3, с. 155)*.* «Юная и вечно новая» самоотверженная девушка, безоглядно поверившая всеми отвергнутому «взбалмошному и мятущемуся» Перу Гюнту, была у норвежского драматурга, как следует из логики рассуждений Блока, вариантом Прекрасной Дамы, «видением», открывшим «солнечный путь». Не случайно и Любови Дмитриевне в 1907 г. он дал имя *Светлая*: «Светлая всегда со мною» [7, с. 96]. Второе блоковское стихотворение и начинается с обращения: «*Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь! / Дай мне вздохнуть, освежить мою грудь!*» // <…> // *Чтоб над омытой душой в вышине / День золотой был всерадостен мне!*» [5: 2, с. 90].

Процитированный шаламовский текст еще более открыто (не начальными стихами, а настроем в целом) соотнесен с этим посвящением героине Г. Ибсена, хотя активное побудительное начало переводится в трагически-мученический план, который проецируется на собственную судьбу: «*Навстречу новым униженьям / Смелей идти, / Ростки надежд, ростки сомнений / Сметя с пути. // Чтобы своей гордилась ролью / Века, века. / Лесная мученица – Сольвейг / Издалека*» (3, с. 155).

Однако было бы несправедливо сводить истоки этого символа женской любви и верности в «Колымских тетрадях» только к произведениям Блока. «Сольвейг. Удивительный образ Ибсена. Ни один большой поэт не прошел мимо образа Сольвейг», – записывает Шаламов в дневнике 1959 г. (5, с. 271). Поэтому в данном случае мы фиксируем лишь посредническую роль блоковской лирики, ибо с творчеством Г. Ибсена Шаламов познакомился еще в подростковом возрасте. В «Четвертой Вологде» воспроизведен показательный эпизод. Тихон Николаевич, преисполненный «решимости» разоблачить мнимые, как он думал, познания сына в области литературы и «положить конец шалостям новоявленного гения», обратился к нему с каверзными вопросами. «– Ну, – сказал отец громко и раздельно. – Возьмем что-нибудь такое, чтобы сразу стало ясно. Вот – “Строитель Сольнес” Ибсена – это ты читал? <...> – Читал, – сказал я. – Еще в прошлом году» (4, с. 69 – 70). Норвежский автор действительно произвел большое впечатление на Шаламова-гимназиста, и не случайно его имя неоднократно встречается в постколымских записях. В образе Пера Гюнта писатель усматривал близкое ему фаустианское начало: «“Пер Гюнт” – норвежский Фауст» (5, с. 286). Отмечая обилие на книжных полках московских магазинов «уцененных книг», он с явным неудовольствием и возмущением восклицает: «Уценены – Буало! Курочкин! Михайлов! Ибсен! Их не читают» (5, с. 289). Казалось бы, русские «соседи» норвежца в этом перечислении не совсем уместны. Однако все сложнее: во-первых, В.С. Курочкин и М. Л. Михайлов (весьма посредственные авторы) были известны как неплохие переводчики западноевропейской поэзии; во-вторых, они активные деятели революционного подполья с народническим уклоном, что высоко ценил Шаламов. О «Строителе Сольнес» он вновь вспомнил в 1971 г., полагая (помимо прочего), что драматургом «были найдены новые мировые схемы, умещающиеся и в современности» (5, с. 320). Кстати, эта характеристика также корреспондирует с блоковской: «Творения Ибсена для нас не книга, или если и книга, то – великая книга жизни [5: 8, с. 64].

Тем более нельзя не упомянуть о значимости шекспировского мотива «труп в трюме», развитый Г. Ибсеном в «Письме в стихах» (1875). Столь любимый норвежским автором (как, впрочем, популярный у Блока и Шаламова) образ корабля символизирует здесь движение общества в будущее. Суть такова: большое океаническое судно оснащено в совершенстве, и никакая техногенная катастрофа ни пассажирам, ни команде не угрожает. Но люди, зараженные какой-то «*неведомой болезнью*», постоянно удручены подсознательным ожиданием грядущих бед. В конце концов, истинная причина подобного состояния находится: «*Как будто кто-то громко произнес / Среди кошмаров и смятенных грез: / "Боюсь, мы труп везем с собою в трюме”!*» [13, с. 585 – 589].

По поводу этой аллегории Блок сказал: «Ибсен понял, что нельзя "влачить корабль к светлому будущему", когда есть "труп в трюме"; что нельзя вечно твердить о "третьем царстве", когда современное человечество, и в частности норвежский народ, не может войти в широкие врата вечных идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда» [5: 8, с. 66]. Однако на страницах колымской прозы мы находим буквальное подтверждение аллегории. Это пароход с обмороженным «человеческим грузом» и трюмами, набитыми не одной сотней умерших в пути (рассказ «Причал ада»).

К счастью, прямого отношения к поэтическим воплощениям Вечной Женственности (предмету наших размышлений) шекспировско-ибсеновская параллель не имела. Как отмечалось, Шаламов-поэт «оберегает» женщин от лагерного растления более откровенно, чем Шаламов-прозаик. Но он «щадит» их значительно сильнее и своего великого предшественника. Разумеется, благородная аристократичность Блока безгранична. Тем не менее, невозможно в «Колымских тетрадях» обнаружить строки, подобные, например, таким (даже при всей их «литературности» и условности): «*Над лучшим созданием Божьим / Изведал я силу презренья / Я палкой ударил ее*» [5: 3, с. 37]. Или: «*Подойди. Подползи. Я ударю / И, как кошка, ощеришься ты …*» [5: 3, с. 35].

 Однако в блоковскую «женскую» матрицу органично укладываются многие другие стихи Шаламова, обнаруживая поразительную способность совпадать не совпадая. Казалось бы, какое дело колымскому каторжнику до «бури цыганских страстей», воспетых поэтом-символистом? Но в стихотворении «Блок», не включенном в «Колымские тетради», хотя и опубликованном автором в 1974 г., обыгран именно этот мотив: «*Позвякивая монистом, / Целуя цыганок персты, / Дорогой знакомой, тернистой / Блок шел сквозь мираж суеты*» (7, с. 161). Да и у самого Шаламова угадывается Фаина: «*Зазвенят на тебе ожерелья / И браслеты твои зазвенят*» (3, с. 87). Или Кармен: «*Смейся, пой, пляши и лги, / Только перстень береги*» (3, с. 76). Кстати, в число выделенных им «лучших» 687-ми стихотворений Блока вошли стихи, посвященные Л.А. Дельмас (5, с. 287), певшей партию Кармен в Мариинском театре: «*И я забыл все дни, все ночи, / И сердце захлестнула кровь, / Смывая память об отчизне ... / А голос пел:* *Ценою жизни / Ты мне заплатишь за любовь!*» [5: 3, с. 151]. Небезынтересен и тот факт (хотя он скорее имеет отношение к опере Жоржа Бизе, но через нее опять же к Блоку!), что, говоря о необычной топонимике Дальнего Севера, Шаламов, помимо прочих, отметил «Кармен» среди «игривых названий» географической карты (7, с. 437).

Но, пожалуй, более всего объединяет поэтов так называемый *рыцарский* мотивно-образный комплекс. По отношению к Блоку он как бы сам собой разумеется: *Рыцарь-Поэт*, *Рыцарь* *бедный*, *темный Рыцарь*, *светлый Рыцарь*, *вечный Рыцарь*, «*Рыцарь с темными цепями / На стальных руках*» и т.п. Эти устойчивые определения и самоопределения доминируют в блоковской поэтической мифологии. Таким Блок и воспринимался современниками. «<…> Он был похож на рыцаря, который любит Недосяжимую, и сердце его истекает кровью от любви, которая не столько есть счастье, сколько тяжелое, бережно несомое бремя. Казалось, что Блок поникал, пригибался, что тяжесть, которую он нес, была слишком велика даже и для его сильных рук, даже и для его упрямства, священного, как обеты средневековья», – писал К.Д. Бальмонт [9, с. 137].

Особый интерес Шаламова к эпохе европейского Средневековья – тема не новая в шаламоведении; она может быть рассмотрена как на мировоззренческом уровне, так и на уровне поэтики, о чем будем говорить отдельно. В связи же с образом Прекрасной Дамы акцентируем лишь поэтическое воплощение феномена рыцарства. Как и у Блока, он былобусловлен особым нравственно-поведенческим обликом писателя, напрямую соотносящимся с рыцарским кодексом чести, мужества и благородства. «Беспредельно самоотверженный, беспредельно преданный рыцарь. Настоящий мужчина», – вспоминала И.П. Сиротинская, цитируя строки, хотя и посвященные «лесной красавице» – сосне, но звучащие в духе провансальских труверов: «*Теперь ношу ее цвета / В раскраске шарфа и щита…*» [19, с. 7]. Выше приводились свидетельства других современников поэта, позволяющие (если не прямо, то косвенно) соотнести его образ и поведенческую модель с представлениями об утонченной куртуазности.

И действительно, семантическое поле лексем «рыцарь» и «рыцарство» довольно широко представлено в шаламовских текстах, причем, в разных контекстах: «*Перебираю, как влюбленный, / Наивно рыцарский словарь* <…>» (3, с. 168). «Рыцарь, умница, необъятных познаний человек» – сказано о «гусаре», потомке декабриста, лагерном хирурге С.М. Лунине (1, с. 291). Переведенные Шаламовым с идиша стихи Х. Мальтинского [*«Мое тело загорело злому северу назло*»](http://shalamov.ru/library/36/17.html) абсолютно автобиографичны: «*Эх, копье теперь бы в руки! Не хватает мне копья. / А с копьем, конечно, буду настоящий рыцарь я*» [15, с. 190]. Можно сказать, что в образе *Рыцаря-Монаха* (характеристика, данная Блоком Вл. Соловьеву) предстает у Шаламова Осип Мандельштам. Согласно Блоку, щитом и мечом философа-рыцаря был прежде всего «огромный книжный труд», позволявший бороться «с безумием и изменчивостью жизни» [5: 8, с. 140]. В письме к Н.И. Столяровой под впечатлением мемуаров Н.Я. Мандельштам Шаламов писал: «<…> близко соприкасаясь с живой жизнью, с бытом, Осип Мандельштам вел с ним борьбу с помощью книжного щита, щита, а не меча» (6, с. 378). Но *щит культуры* и брал на себя функции *меча*.

Отмеченные факты не случайны. С детских лет воображение поэта «пленил» образ Роланда, и «трагически гордому» рассказу «о рыцарской смерти в горах» позднее посвящено стихотворение «Ронсеваль»: «*И звуки Роландова рога / В недетской, ночной тишине / Сквозь лес показали дорогу / И Карлу, и, может быть, мне*» (3, с. 37).

Поэтом активно обыгрывается предметно-вещная атрибутика рыцарства: помимо щита и меча, это кольчуга, герб, эмблема, латы, кольчуга, шлем, забрало и пр. Конечно же, архитектуру рыцарского замка невозможно вообразить без башен и балкона, какой она предстает в стихотворениях «Букет», «Фортинбрас», «Утро», «Бумага», «Мак» и т.д.  **[**12, с. 153 – 163].

Но наиболее соотносится с женским идеалом Шаламова лирическая героиня «Рыцарской баллады»: «*Изрыт копытами песок, / Звенит забрал оправа, / И слабых защищает Бог / По рыцарскому праву. // А на балконе ты стоишь, / Девчонка в платье белом. / Лениво в сторону глядишь, / Как будто нет и дела /До свежей крови на песке*»(3, с. 38 – 39).

Наряду с традиционным, в стихотворении звучит мотив, ломающий средневековый стереотип. Во-первых, рыцарский турнир – это состязание равных по социальному статусу соперников. Шаламовым же описан поединок «*вчерашнего илота*», т.е. бывшего раба с рыцарем-аристократом. Однако существеннее другое: сама «*девчонка в белом платье*» – не только цель, но и соучастница кровавого боя. Ее «*нахмуренные брови*», синева *«безмолвных губ, / Закушенных до крови*», «*бледность*» и «*горящих глаз вниманье*» вливают жизненную силу в поверженного возлюбленного, и тот, вопреки всему, становится победителем. Герой видит перед собой не предназначенную этикетом бесстрастную госпожу, но «*лицо жены солдата*». «*Я бился для тебя одной, / И по старинной моде / Я назову тебя женой / При всем честном народе*» (3, с. 40).

Конечно, обращает на себя внимание белое платье героини, в котором часто представал женский образ и у Блока. От известного – «*Я любил твое белое платье*…» до знаменитого – «*белое платье пело в луче*». Впрочем, данное цветообозначение (в различных модификациях) широко распространено в поэтическом мире Шаламова в различных тематических группах, но чаще всего оно является основной характеристикой Севера – «*белой родины* ледяной» с ее холодным безмолвием. «*Метель металась в платье белом*», снег представлен в «*светлых одеждах*», по «*белым снегам*» ходит «*девочка-пурга*» и т.п. Кстати, в снеговом обличье, синонимичным определению «белый», у Блока также дается женский образ: «*Я Белую Деву искал - / Ты слышишь? Ты веришь? Ты спишь?* [5: 2, с. 69], «*В снежной пене* – *предзакатная* – / *Ты встаешь за мной вдали* <…>» [5: 2, с. 144] и т.д.

Однако при всем сходстве определений женственное начало в поэзии Блока – либо пассивный объект поклонения, либо в своей «*змеиной красоте*» [5: 2,с.95] – источник коварства. Но в любом случае в нем отсутствует стремление к самоотдаче и самопожертвованию: «*Но сердце Снежной Девы немо / И никогда не примет меч, / Чтобы ремень стального шлема / Рукою страстною рассечь*» [5: 2, с. 183]. Обращение же к Прекрасной Даме, «*светлой невесте*»: «*Ты,* *моя тихоокая лань* <…>» [5: 1, с. 17**7**] в контексте «Рыцарской баллады» было бы попросту бессмысленным. И хотя «защитой от боли», «целительным пластырем», «скорой помощью» были для Шаламова прежде всего стихи, а «лечебный метод» подсказывала тайга, писавшая свой «фармакологический свод» (7, с. 173), женщина-спасительница являлась не в белом платье «светлой невесты», но в медицинском халате. Позднее Шаламовым были написаны стихи: «*Пока еще мы молоды / Душою и годами, / Мы лечим раны холодом, / Метелями и льдами. // Но, видно, в годы зрелые / Не будет облегченья / От слишком устарелого / Таежного леченья. // И смело ночью звездною, / Развеяв все туманы, / Мы лечим эту грозную, / Мучительную рану // Повязкой безыскусственной, / Пропитанной простою, / Горячей и сочувственной / Душевной теплотою*» (3, с. 290). «Душевная теплота» шла, конечно, в первую очередь от женщины «*в белом*».

Так, в судьбе самого автора неоценимую роль сыграла Нина Владимировна Савоева, заведующая одним из отделений больницы «Беличьей» Северного горного управления лагерей. Свой добровольный выбор Магадана, «города заключенных» (по окончании медицинского факультета МГУ), она объясняла искренним желанием облегчить участь жертв террора. «Первое, что я поняла, — мне предстоит большая, трудная, изнурительная и беспокойная работа. Но — благодарная. Второе — главным лекарственным арсеналом моим должно стать полноценное калорийное питание. Третье — дисциплина и ответственность персонала на всех уровнях должны стать нормой жизни. Принцип “Все для больного!” должен быть законом для всех. Несоблюдение этого принципа несовместимо с пребыванием в этой больнице», — писала она в своих воспоминаниях **[**18, с. 25].

В лагерную больницу Беличьей Шаламов попал «как тяжелый дистрофик и полиа-витаминозник». «Мы изрядно над ним потрудились, прежде чем поставили его на ноги» [Там же, с. 11]. Именно Н.В. Савоевой Шаламов обязан облегчением своего положения и возможностью писать стихи. В посвященной ей шутливой «Новогодней поэме» (1944) есть строки: «*И, прослушав все итоги, / Экулап, накинув тогу, / К нам сойдет с Олимпа вниз, // Скажет: вы в соревнованье / Всех медпунктов мирозданья / Заслужили первый приз*» (7, с. 196).

В аспекте темы хотелось бы обратить внимание на один существенный момент. «Черной мамой» (иногда Шаламов писал оба слова с прописной буквы) Н.В. Савоеву называли больные в силу ее специфической осетинской внешности. Но вряд ли кто из них знал, что в католической традиции распространены иконописные и особенно скульптурные изображения Богородицы с черным Ликом, которые весьма почитались в Средневековой Европе и иногда назывались Черными Мамами (Nigrum Mater).

Интересно, что у Блока обыгран образ Черной Девы как носительницы Высшего милосердия. Имеется в виду одно из ранних стихотворений поэта, написанного по мотивам Северной (Финской) легенды: «*В дальних северных туманах / Есть угрюмая скала. / На безбрежных океанах / Чудный лик свой вознесла. / Тех утесов очертанье / Бедный северный народ, / По глубокому преданью, / Черной Девою зовет. / В час, когда средь океана / Нет спасенья, всё во мгле, / Вдруг пловец из-за тумана / Видит Деву на скале … / Он молитву ей возносит ... / Если Дева смягчена, / То корабль к земле приносит / Ей послушная волна ...*» [5: 4, с. 92 – 93]. И немаловажно, что, пытаясь преодолеть явное несовершенство стиха, написанного в 1899 г., поэт вновь обратился к тексту практически через 13 лет (1912), сочтя необходимым опубликовать его [см. 5: 4, с. 475]. Художественным противовесом Прекрасной даме образ Черной Девы, конечно, не является, но некоторые коррективы в Ее отчужденность от житейских бед и нужд он все же вносит.

В главе, вошедшей в колымские воспоминания под названием «Черная мама», также идет речь о Н.В. Савоевой. Но скажем откровенно: эти страницы могут обескуражить читателя, поскольку в них описывается «экспериментальный» метод лечения – так называемая эксгумация: «тело к телу, глаз к глазу, ухо в ухо» (4, с. 518). Иначе говоря, сама «хозяйка» отделения, прижимаясь к больному «горячим телом дикой горной кобылицы» (4, с. 517), и ее санитарки пытались естественным путем возродить утраченную мужскую силу. Результат был ошеломляющим: «разраставшееся, возвращенное в новую кожу вялое мужское тело» расправлялось и обновлялось каждой клеткой (Там же).

Ситуация, как и сам «метод лечения» не только смущают, но и повергают неискушенного читателя в шок. А главное — не вполне согласуются с рыцарским ореолом самого пациента. Однако подобное восприятие – следы ментальных стереотипов ушедшего времени. В письме к И.П. Сиротинской Шаламов высказался более чем определенно, считая призыв «запретить доступ секса» в искусство «ханжеским призывом», поскольку он «отсекает» художника-реалиста от «живой жизни» (6, с. 492). Поэтому данный текст для колымских воспоминаний вполне естественен. На грани художественной прозы и мемуаристики стоит и набросок к рассказу «Уроки любви», подразумевающий любовную связь с заключенной Вишерского лагеря. В. В. Есипов, сопоставляя набросок с «Грамматикой любви» И. А. Бунина, считает «большой загадкой» нереализованность авторского замысла [25**,** с. 152]. Правда, в воспоминания о Колыме включен фрагмент [«На 23-м километре»], где участницей свидания является прошедшая Освенцим и оказавшаяся в туберкулезном отделении колымской больницы санитарка Стефа. Любовная встреча происходит в «кладовке, где пахло лизолом и карболкой»: «Я зажег спичку на секунду, чтобы рассмотреть любимое лицо. Глаза Стефы с огромными черными расширенными зрачками приблизились к моему лицу, и я потушил спичку <…> Я гладил, целовал руки Стефы <…> я целовал жесткую, царапающую кожу рук и тонкую горячую кожу кончика каждого пальца. Я хотел еще раз зажечь спичку, но Стефа не велела испытывать лишний раз судьбу. Я вышел первым…» (4, с. 534).

Поистине: любовь к женщине — «лакмусовая бумажка», и в приведенном отрывке более говорится о благородстве мужчины, чем о самой возлюбленной. Однако рассказ под уже известным названием «Уроки любви», но совершенно не соответствующий охарактеризованному выше прозаическому отрывку, был включен автором в последний сборник «Колымских рассказов»: «Перчатка, или КР-2». Но и в нем любимой женщине посвящены лишь финальный абзац: «Стефа была санитаркой и стирала, и горы грязного бязевого белья и едкий запах мыла, щелока, людского пота и вонючего теплого пара окутывали ее “рабочее место”…» (2, с. 409).

И, тем не менее, повествование нельзя считать незаконченным. Конечно, теплый пар окутывал и женщину, и от нее самой шло тепло, а главное – редкое имя рождало необыкновенно светлые и нежные ассоциации. И, как ни странно, на самом деле же вполне закономерно, «закончил» любовную историю Александр Блок: «*Я люблю ваше тонкое имя, / Ваши руки и плечи / И черный платок*» [5: 2, с. 130]. Эти строки Шаламов цитировал как образец «тончайшей лирической поэзии» (5, с. 57).

Однако стихов открытой эротической направленности (тем более «жестко» эротических) мы у Шаламова не найдем, как впрочем и у Блока, хотя С.Н. Булгаков обвинял последнего в «аберрации мистической эротики, которая делала Приснодеву, Пречистую и Пренепорочную предметом мужских чувств и воздыханий <…>» **[**8, с. 633]. Но подобное обвинение кощунственно несправедливо, поскольку самим автором Прекрасная Дама никогда не отождествлялась с Богоматерью. Если уж говорить о «поэте страсти» в ее прямом наглядно-чувственном и гиперболизированном проявлении вплоть до «необузданной эротики», то в первую очередь следует назвать Валерия Брюсова. Блок, как пишет, Д.Е. Максимов, «искал в своих героинях женственности, Брюсов нередко довольствовался женскостью» **[**14, с. 130]. И хотя некоторые образы Блока не лишены эротического начала, их эротизм чаще всего был аллегорически-условен, как и «демонизм» или «вампиризм». Таково, в частности, одно из программных стихотворений «К Музе»: «*И коварнее северной ночи, / И хмельней золотого Аи, / И любови цыганской короче / Были страшные ласки твои //<...> // И была роковая отрада / В попираньи заветных святынь, / И безумная сердцу услада* – */ Эта горькая страсть, как полынь*!» [5: 3, c. 7].

Женственности искал и Варлам Шаламов: «*Приснись мне так, как раньше / Ты смела сниться мне* – */ В своем платке оранжевом, / В садовой тишине. // Как роща золотая, / Приснись, любовь моя, / Мечтою Левитана, / Печалью бытия...*» (3, с. 19). Тем не менее, как мы видели на примере «Рыцарской баллады» и о чем будем говорить ниже, истинная женственность не противопоставлялась мужественности, под которой понимались верность долгу, доблесть, личный героизм.

Автора «Колымских рассказов», как и «Колымских тетрадей», не нужно было убеждать в справедливости тезиса А. Блока о «крушении гуманизма»: узник ГУЛАга воочию убедился в пагубных следствиях исторических и нравственно-психологических изменений, их переходе в идеологию человеконенавистничества. Тем более поразительно, что тема рыцарского поклонения женщине не ослабевала; напротив, активизировалась, поскольку рыцарями «без страха и упрека» у Шаламова выступили героини предреволюционных и первых революционных лет, к образам которых он постоянно возвращался. Конечно, придется выйти за пределы лирики, привлечь прозаическое и эпистолярное наследие Шаламова, но этот выход естественен, поскольку и здесь прослеживается связь с Блоком.

 Так, личностью с революционно-рыцарской установкой была, несомненно, Лариса Рейснер, женщина-миф, ставшая для Шаламова воплощением прекрасного доблестного начала. В письме Б.Л. Пастернаку 1953 г., считая имя героини романа «Доктор Живаго» Лары Гишар [«лучшим русским женским именем», Шаламов вспоминает ту, в которую был романтически влюблен, «издали, видев раза два в жизни на улице». «Но обаяние ее и теперь со мной <…>» (6, с. 37). Стихотворение Пастернака «Памяти Рейснер», написанное сразу по следам похорон, по сути, всегда хранилось в памяти писателя, пройдя с ним все колымские испытания. Об этом свидетельствует факт, сообщенный в мемуарах. Когда при личной встрече поэтов в Москве выяснилось, что сам автор «забыл» свой текст и в знаменитой строке «*Бреди же в глубь преданья, героиня*…» изменил глагольную форму: «*Иди же в глубь преданья …*», Шаламову пришлось напомнить: «Оно (стихотворение. – *Л.Ж.*) не так начиналось» (4, с. 334). Конечно же, уточнение существенно: «*бреди*…» и «*иди*…» – не просто два разных повелительных глагола, но два разных образа-умозаключения. Нет необходимости повторять общеизвестное: гордая красавица, легендарный комиссар Гражданской войны, писательница, погибшая в расцвете жизненных сил. Кстати, ходила легенда о крестоносцах в роду Рейснеров именно по женской линии, хотя первые литературные опыты подписывались мужским именем: *Лео Ринус*.](https://www.shalamov.ru/library/24/1.html)

Неудивительно, что с Л.М. Рейснер был хорошо знаком Блок. Одно время «встречался и катался с ней верхом, но, ценя ее красоту и ум, относился к ней с несколько опасливым интересом. В ней чувствовалось что-то неверное, ускользающее», – пишет в своих воспоминаниях Н. Павлович [17, с. 470].

Зато безупречным и беззаветным паладином Ларисы Рейснер был на определенном этапе Николай Гумилев. В нашем случае Шаламов, конечно, ближе к гумилевской идее рыцарства, чем к блоковской. В «Самофракийской победе» Гумилев прежде воспел победный образ Ники «*с простертыми вперед руками*» и лишь затем нежность «*безумно-светлого* *взгляда*» [11, с. 290]. «*Нежный друг мой,* *беспощадный враг <*…>» – это тоже сказано о ней, «*рассыпающей звезды*» [11, с. 294; см.: 26, с. 221 – 228].

Шаламова интересовали и другие женщины-«легенды»: член «Народной воли» Вера Фигнер, знаменитые бестужевки. Многие из них, как Рейснер, олицетворяли бескорыстную революционно-рыцарскую установку по отношению к миру. Прекрасным (в полном смысле слова) олицетворением живой связи с революционным прошлым России стала для Шаламова Мария Добролюбова. В традициях русской сказки – «Жила-была красавица» – начинается описание ее трагической судьбы в рассказе «Лучшая похвала». Считается, что она явилась вдохновительницей стихотворения Блока «Девушка пела в церковном хоре …». Впрочем, именно со ссылок на одну из записей в блоковском дневнике и начинается рассказ: «главари революции слушали ее беспрекословно, будь она иначе и не погибни, – ход русской революции мог бы быть иной. Будь она иначе!» (1, с. 279). Существует также мнение, что стихотворение Блока «Деве-Революции» (1906) посвящено ей: «*О, Дева, иду за тобой — / И страшно ль идти за тобой / Влюбленному в душу свою, / Влюбленному в тело свое?*» [6: II, с. 324].

Член партии эсеров, участница покушения на Столыпина Наталья Климова, человек «девятого вала», стала героиней повести «Золотая медаль», чья судьба – «это бессмертие и символ» (2, с. 213; с. 222). И хотя Шаламов подчеркивает, что ее любимым поэтом был Н. Клюев, он не отрицает: «Блоковский мотив нищей, ветровой России тоже был очень силен в Климовой, особенно в сиротливые, заграничные ее годы» (2, с. 225).

Эти и другие выдающиеся личности должны были стать героями задуманной Шаламовым в постколымский период «Повести наших отцов», частично опубликованной. Но замыслу не суждено было реализоваться, хотя сам по себе он глубоко символичен [20, с. 209 – 219].

Но вернемся к стихам. Что касается трагического поворота рыцарской темы, то он естественен как для Блока, так и для Шаламова. Блок избегал говорить о великом флорентийце как поэте Возрождения: «Дант для нас — энциклопедия средневековья» [5: 8, с. 204]. Эта же мысль вытекает и из утверждения Шаламова: «Не надо также забывать, что провансальская лирика — трубадуры были учителями Данте» (5, с. 260). Но Данте – это прежде всего первый том «Божественной комедии»: «Инферно», соотносимый с колымским адом. Отсюда стихи: «*И я опять в средневековье / Заоблачных, как церкви, гор, / Чистейшей рыцарскою кровью / Еще не сытых до сих пор*» (3, с. 210).

 И, тем не менее, когда поэтическое творчество уподоблялось строительству воздушного замка «*над житейскою судьбой*» (3, с. 143), снова оказался бесценным опыт Блока: «*Есть минуты, когда не тревожит / Роковая нас жизни гроза. / Кто-то на плечи руки положит, / Кто-то ясно заглянет в глаза ... / И мгновенно житейское канет / Словно в темную пропасть без дна*» [5: 3, с. 134].

И все же любовная тема в феномене рыцарства определяющая, ибо вне ее невозможна никакая поэзия. Можно называть Блока пророком, провидцем и т.п., считать третий том его лирики вершиной русской поэзии прошлого столетия (все это соответствует истине), но сам он уже в 1916 г. заявлял: «Лучшими остаются стихи о Прекрасной Даме. Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб как художник…» [7, с. 309]. И Блок, и Шаламов могли спокойно рифмовать *кровь – любовь*.

Конечно, в аспекте темы и на этот раз невозможно обойти знаменитую «Камею», о которой неоднократно говорилось выше. Но в данном случае обратим внимание на заключительные строки: «*В скалу с твоею головой / Я вправил в перстень снеговой, / И, чтоб не мучила тоска, / Я спрятал перстень в облака*» (3, с. 44). Рельеф женского лица, отпечатавшийся в памяти, благодаря труду и искусству поэта-«камнереза» – ничто иное как символ рыцарской верности, отданной на хранение небесных силам: «*Я спрятал перстень в облака*».

Как известно, перстень (с камеей или без нее) тоже входил в обязательную атрибутику рыцарства. Другое дело, что в роли дарителя чаще выступала Дама сердца, как у Блока: «*Она дарит мне перстень вьюги /* *За то, что плащ мой полон звезд.* / *За то, что я в стальной кольчуге, / И на кольчуге* – *строгий крест»* [5: 2, с. 182]. Отметим параллелизм: У Блока – «*перстень вьюги*», у Шаламова – «*перстень снеговой*».

В «*стальную кольчугу*» была облечена и душа Шаламова. Конечно, крест на груди не всегда был виден: его, как и перстень, легко «*спрятать в облака*». Однако параллель с Блоком можно расширить за счет драмы «Незнакомка», в которой упоминается «весьма ценная миниатюра» – *камея*. Некто – «Человек в пальто», извлекая ее с целью продажи, говорит: «Вот-с, не угодно ли: с одной стороны – изображение эмблемы, а с другой – приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь – и больше ничего!». Оказавшийся поблизости поэт вносит существенную поправку: «Вечная сказка. Это – Она – Мироправительница. Она держит жезл и повелевает миром. Все мы очарованы Ею». Далее образ осмысляется в концепции вечного возвращения: «Вот Она кружит свой процветающий жезл. Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом...» [5: 6, ч. 1, с. 69 **–** 70].

По мнению одного из исследователей, на камее аллегорически воспроизведена Фортуна, изображение которой восходит к средневековой иконографической символике и, в частности, к Данте [4, с. 165 **–** 166]. Комментаторы пьесы уточняют: эмблема Фортуны не предполагает скипетра, или «процветающего жезла», что более характерно для иконографии Софии Премудрости [5: 6, ч. 1, с. 510]. Но одно не противоречит другому: и как Божественная устроительница, Душа мира и как правительница Вселенной она соотносится с одной из ипостасей Прекрасной Дамы: «*О, исторгни ржавую душу! / Со святыми меня упокой, / Ты, Держащая море и сушу / Неподвижно тонкой Рукой!*» [5: 2, с. 7].

Шаламов, хорошо зная уловки Фортуны и ее коварство, не мог наделить женщину подобным могуществом. Правда, в стихотворении «Возвращение» мы находим похожие строки о «*необъятной»* женской власти. Однако речь идет лишь о «*поборнице простого счастья*» (3, с. 67), доступном женщине как матери и жене. Только (заметим) не жене «врага народа» и не жертве ГУЛАГа. Реальность повернулась для Шаламова другой стороной. И все же благодаря единственно поддерживающей силе, «религии поэзии», у бывшего «илота» сформировался «элитарный, как бы рыцарский кодекс писания стихов» (6, с. 589).

Утверждаем со всей определенностью: образ Прекрасной Дамы, даже «чисто» в блоковской ипостаси, в колымском тексте присутствует и она оставила неуничтожимую память о себе в снежной пустыне 70-й широты. «*Следов твоих ног на тропинке таежной / Ветрам я не дам замести./ Песок сохранит отпечаток ничтожный / Живым на моем пути. // Когда-нибудь легкую вспомню походку, / Больную улыбку твою. / И память свою похвалю за находку / В давно позабытом краю...*» (3, с.18).

Но хочется сказать еще вот о чем: мы поставили в прямую связь любовную тему с «незаконченностью» рассказа «Уроки любви» (его варианта, входящего в книгу «Перчатка, или КР-2»), поскольку «уроки любви» *—* это *уроки судьбы*. В самом деле, блоковская Прекрасная Дама – не только конкретное лицо, но и «творчески воспринимаемый» поэтом «образ жизни в ее лирическом обобщении и духовной просветленности» [14, с. 229], что предполагает, помимо прочего, невербализуемую сосредоточенность внутреннего «я». Поэтому обращение к Человеку Молчащему (Номо Tacita) как одной из модификаций лирического героя Блока представляется оправданным: «*Молчаливые мне понятны, / И люблю обращенных в слух: / За словами — сквозь гул невнятный / Просыпается светлый Дух*» [5: 1, с. 145]. Или, как сказал другой великий поэт: **«***Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои — / Пускай в душевной глубине / Встают и заходят оне… / Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь?/ Мысль изреченная есть ложь*»[21, c. 46].

Конечно, это знаменитое«Silentium!» Ф.И. Тютчева. Так и хочется сказать: непревзойденный шедевр. Но Шаламов, и не пытаясь превзойти, создал свой «Silentium», лишенный, однако, восклицательного знака: «*Кровь и обиды, / Всё, что ты видел, / Если вернёшься домой, / Помни немой. // В пьяном чаду,  / В малярийном бреду, / Либо / На дыбе, / Где мышцы твои рвут палачи, / Молчи. // В счастливом сне / Любимой жене / В свете зари / Не говори. // Даже отцу, / Мертвецу, / На могиле / Ведь не расскажешь были*».

Об этом действительно не расскажешь ни другу, ни дочери, ни тем более матери. Даже юный Блок, преисполненный лучезарных видений, риторически вопрошал: «*Кто ощутит хоть краткий миг / Мой бесконечный в тайном лоне, / Мой гармонический язык*?» [5: 1, с. 59]. В мире Прекрасной Дамы была и «*недвижная тишь*» «*святого забвенья*» [Там же, с. 71], где излишне слова: «*Суровый хлад – твоя святая сила: / Безбожный жар нейдет святым местам*» [Там же, с. 107]. Что тогда говорит о колымской «зачеловечности», зоне нескончаемого физического и нравственного подавления? Далеко не всегда страсти-страдания Варлама Шаламова находили адекватную словесную форму выражения. «В каком-то смысле тоталитаризм отменяет всякий трагизм: он разлагает, сводит к нулю, уничтожает – но тихо, без шума» [16, с. 205]. И тогда написанные и ненаписанные строки наполнялись гнетущим безмолвием. И только «*на последнем встав пороге, / Устав и от правды, и от лжи, / Богу,  / И то немного, / Всё-таки расскажи*!» [23]. Богу – но не Прекрасной Даме. Ее Шаламов щадил.

И тем не менее: «*Сумеешь, так утешь / И утиши рыданья. / Увы! Сильней надежд /Мои воспоминанья. // <…> // Под черное стекло / Болота ледяного / Упрятано тепло / Несказанного слова*» (3, с.158).

**2.3.** **«НОВОЙ СКАЗКИ ОБОРОТ»: ФЛУКТУАЦИИ ДЕТСКОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА И ШАЛАМОВА**

Продолжая дальнейшее сопоставление двух поэтов в свете актуальной для обоих проблемы *поэзия как судьба*, позволим себе отклониться от хронологии, следуя формуле Пушкина: «*Невидимо склоняясь и хладея, / Мы близимся к началу своему…*» [15: 2, с. 277]. Речь пойдет о теме детства и образе ребенка у Блока и Шаламова. Этот материал предлагает в высшей степени неожиданный сравнительно-сопоставительный ракурс, дающий повод к неординарным размышлениям. Разумеется, совпадения (как и несовпадения) могут быть и случайными, хотя, как сказал тот же Пушкин, «с*лучай, Бог изобретатель*» готовит нам немало «*открытий чудных*» [15: 3, с. 161].

Так, в колымский цикл Шаламова входит рассказ «Детские картинки». Суть такова: однажды в куче лагерного мусора повествователем была обнаружена школьная тетрадь с рисунками мальчика. *«Это была грозная тетрадь»:* деревянный северный город, много желтого цвета, сплошные заборы, обвитые *«черными линиями колючей проволоки»,* большое количество конвойных и часовых с винтовками, огромные караульные вышки и т.п. На одном рисунке изображалась «северная охота»: Иван Царевич держал поводок, натянутый зубастой немецкой овчаркой. А самого сказочного персонажа ребенок одел в белый овчинный полушубок и валенки; голову согревала шапка-ушанка военного образца; руки – в рукавицах-крагах. «За плечами Ивана Царевича висел автомат» (1, с. 107 – 108).

Мы видим, что атрибутика сказочного тридесятого царства и реалии лагерной Колымы в детском сознании совместились, и такое совмещение психологически оправдано уже тем, что ничего иного за свою короткую жизнь ребенок не видел. Но, как ни парадоксально (о парадоксе в этом разделе будем говорить неоднократно), оправдано и обращение к Блоку при чтении данного фрагмента. Только на этот раз речь пойдет о периодах его детства и отрочества. Гений, как известно, интересен в своих творческих проявлениях на всех этапах жизненного пути. Знаменитые есенинские строки «*Большое видится на расстоянье*» можно интерпретировать не только в перспективе углубления читательской рецепции, но и в ретроспективе художественного развития самого автора.

В автобиографии будущий автор «Стихов о Прекрасной Даме» признавался, что **«**сочинять» стал «чуть ли не с пяти лет**»** [4: VII, с. 13]. «Я не помню себя неграмотным и смело думаю, что никогда не был таковым», – вспоминает Шаламов о своей «первой и последней в жизни» личной «библиотеке»: сборнике потешек «Ай-ду-ду!» и «Азбуке» Л.Н. Толстого (7, с. 48). Как и Блок, он неоднократно заявлял о своем детском стихотворчестве, и любимым поэтом его, как и у Блока, также был В.А. Жуковский. Но литературные склонности вологодского подростка не одобрялись отцом, в то время как детские сочинения Блока (будь то стихи, коротенькие рассказы, ребусы, загадки) с любовью собирались родными в небольшие книжечки, журналы и альбомы под разными названиями. В течение трех лет с 1894 по 1897 г. выходил журнал «Вестник» совместно с двоюродными и троюродными братьями. «Там я был редактором и деятельным сотрудником» [Там же], – вспоминал поэт. Правда, главным редактором была все же мать, Александра Андреевна; сам Блок сопровождал текст иллюстрациями – такими же, впрочем, наивными и непосредственными, как подростковые стихи и проза.

Наиболее значительной в плане сопоставления с ситуацией, воссозданной в рассказе Шаламова, представляется композиция под названием «Северная зима» (1897). М.А. Бекетова описывает ее подробнейшим образом: «Рисунки расположены так: наверху слева будка городового; правее и несколько ниже – городовой с ружьем; третий рисунок в том же ряду еще ниже, по диагонали: воющий пес, над которым надпись: "Собака лает и т. д." Наверху справа – месяц на ущербе, сбоку надпись: "Луна". Второй ряд – из трех 8рисунков тоже по диагонали: 1) Корабль во льдах; справа наверху полукруглая черта, под ней наверху слева – "Fram"; 2) фигура мужчины с поднятым воротником и в цилиндре; видно, что идет с трудом, низ пальто свернут ветром в левую сторону. Сбоку надпись: "Ветер"; 3) очень поджарый волк, очерчен слева полукруглой чертой. Наверху между человеком и волком голова мужчины с подвязанной щекой. Справа надпись: "Зимний флюс". Весь фон рисунков испещрен черточками, очевидно, обозначающими, что идет снег. Таким образом, налицо ветер, буржуй на перекрестке и голодный пес. Можно прибавить еще, что "на ногах не стоит человек"»*.* Трудно не согласиться с наблюдениями М.А. Бекетовой, усмотревшей в рисунках преддверие будущей поэмы «Двенадцать» [2, с.326].

Однако нельзя не заметить, что в столь детальном описании выделены элементы, роднящие блоковские образы с рисунком колымского мальчика. Во-первых, дан северный зимний пейзаж, причем, в крайне суровом выражении: корабль, символ свободного плавания, оказался в ледяном плену, будучи зажатым торосами. Во-вторых, на первый план выдвинуты полосатая будка и покинувший ее городовой с ружьем, промерзший, видимо, с головы до ног. Горожанин в пальто с поднятым воротником, но в цилиндре, явно не по погоде, из последних сил противостоит стихии. По сути, он оказался в положении несчастного лагерника, посланного на работу без бушлата и рукавиц. В этом случае начальство на него составило бы «зимний акт» с издевательской формулировкой «одет по сезону» (1, с. 83). Воющий пес естественен в данной обстановке, но голодный волк, как будто только что вышедший из густого леса, абсолютно несовместим с реалиями аристократического Санкт-Петербурга. Все собранное вместе, начиная от ружья городового и заканчивая псом, чья зловещая роль многократно усилена изображением волка, вряд ли способно навести на мысль о счастливых впечатлениях детства и ранней юности. Но ведь у обласканного и любимого ребенка детские годы действительно были счастливыми: «<…> никто в семье меня никогда не преследовал, все только любили и баловали» [4: VII, с. 10]. Показательны даже названия первых рукописных журналов: «Моей маленькой мамочке…», «Для моей, маленькой кроши», «Журнал для деток», «Кошачий журнал», которые впоследствии естественно сменились другими: символическим – «Корабль» и нейтральным – «Вестник**»** [7, с. 16: см. также: 16].

Но в любом случае возникает вопрос: *как* в исполненной тепла и любви атмосфере дворянского рода могли сформироваться экстраординарные фантомы Крайнего Севера? Даже колымский мальчик в окружении конвойных и охранников воспринимал ситуацию более оптимистично: по крайней мере, у него нет ни продрогших от мороза людей, ни обезумевших от голода животных. Рисовальщик явно пожалел Ивана-царевича, представив его в теплой одежде бойца лагерной охраны с откормленной собакой. Более того, воспроизведя грозные реалии Колымы, ребенок обратился к необычайно чистым краскам природы Дальнего Севера. «Яркая земля, однотонно-зеленая, как на картинах раннего Матисса, и синее-синее небо, свежее, чистое и ясное. Закаты и восходы были добротно алыми, и это не было детским неуменьем найти полутона, цветовые переходы, раскрыть секреты светотени» (1, с. 107). Блоковский же рисунок, черно-белый, как бы весь заштрихован, «испещрен черточками», обозначающими снег, и детская непосредственность проявляется разве что в надписи-абракадабре «тяп-ляп – и вышел корап», а также в изображении головы мужика, страдающего «зимним флюсом».

О своих детских увлечениях «живописью» вспоминал и Шаламов, однако направленность его рисунков была противоположной. «И я рисовал когда-то < …> От прикосновения волшебных кисточек оживал мертвый богатырь сказки, как бы спрыснутый живой водой <…> Иван царевич на сером волке скакал по еловому лесу <…> Дым пружиной поднимался к небу, и птички, как отчеркнутые галочки, виделись в синем звездном небе» (4, с. 107). Скажем прямо: подобная «изопродукция» гораздо естественнее для ребенка, хотя уклад вологодской жизни отличался, как неоднократно подчеркивалось, чрезмерной отцовской строгостью.

Но почему же столь не по-детски «безжалостен» оказался юный Блок, окруженный лаской и вниманием окружающих? Объяснить данный парадокс можно, пожалуй, тем, что он раньше попал под влияние «взрослой» литературы, особенно западноевропейской, переводчиками которой были бабушка, мать, две тетки. С ранних лет будущий поэт слышал имена Т. Майн-Рида, Ж. Верна, А. Доде, а подростком даже решился на вольный перевод одного из стихотворений В. Гюго и отрывка из «Евгения Гранде» Бальзака [4: VII, с. 207]. Никто не препятствовал и погружению подростка в неадекватный собственному опыту, но такой манящий, хотя и пугающий мир Э.Т. Гофмана и «черной» готики, изобилующей сценами предательств, казней и убийств, а также приобщению к фантастическим образам Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, воспоминания о личных встречах с которыми звучали из уст бабушки [Там же, с. 9 – 11].

Дому Шаламовых подобная вольность была абсолютно противопоказана. «Через все мое детство, через все мои вечера проходит крик отца: “– Брось читать! – Положи книгу! – Туши свет!”» (4, с. 88). Показателен эпизод, когда внимание Тихона Николаевича привлекла большая пестрая обложка. Узнав от десятилетнего сына, что это роман «Похождения Рокамболя», он тут же выдрал его за уши (7, с. 69). Произведение французского автора, как и многие другие, пришлось дочитывать у товарища. Мысль же о том, чтобы самому написать о каких-либо «призраках», сочинить «уголовную повесть», типа блоковской – «Месть за месть» или «раздирательную драму», где один из героев пьяница и забулдыга, как это открыто делал Блок, не таясь от родных [4: VII, с. 207 – 212], не могла даже придти в голову вологодского гимназиста. Невозможно предположить, какой «*священный ужас*» вызвало бы у Тихона Николаевича пародийное объявление, написанное пятнадцатилетним Блоком: «<…> За ненадобностью продаю кусок дерева познания и зла!!! !!! Приходите!!! !!! Приходите!!!» [Там же, с. 210].

К сожалению, «поднадзорное чтение» сопровождало и взрослого Шаламова. Он вспоминает, что его шурин, «подающий надежды чиновник НКВД», во время очередного «профилактического» обыска в комнатах родителей и сестры, увидев купленное у букиниста 36-томное собрание сочинений Н.С. Лескова, спросил: «– Это ваши книжки?». И, получив утвердительный ответ, заключил: «– Это ведь, согласитесь, подозрительная литература» (7, с. 51). «Мне жаль, что я никогда не имел своей библиотеки», – с горечью признавался писатель (7, с. 62). Вот и получилось (опять парадокс), что наиболее «удивительной» по богатству и разнообразию оказалась тюремное собрание книг, никогда не подвергавшееся ревизии. «Книги Бутырской тюрьмы для многих из нас были последними читанными в жизни книгами» (7, с. 51 – 52).

Но речь пойдет о другом: о реальном вкладе поэтов в детскую литературу в прямом смысле слова.

В самом деле, Блок написал немало стихотворных произведений о детях и для детей. Их образы присутствуют уже в произведениях 1902 – 1904 гг., вошедших в первый том «канонического» собрания сочинений, посвященный Прекрасной Даме. Это стихи: «У берега зеленого…», «Плачет ребенок. Под лунным серпом…», «Из газет (*Встала в сияньи. Крестила детей…*)» и др. Наиболее органично сочетается с идеей Вечной Женственности первое из названных стихотворений, пронизанное атмосферой Благовещения: «*У берега зеленого на малой могиле / В праздник Благовещенья пели псалом. / Белые священники с улыбкой хоронили / Маленькую девочку в платье голубом*» [3: 1, с. 153]. Второму же З.Н. Гиппиус, в частности, дала уничижительную характеристику: «Стихи без “Дамы”— часто слабый, легкий бред, точно прозрачный кошмар, даже не страшный и не очень неприятный, а просто едва существующий; та непонятность, которую и не хочется понимать» [1, с. 32]. Третье стихотворение, оцененное одним из критиков как «сюсюкивающее юродство», тем не менее, было прочитано в салоне Андрея Белого и встречено восторженно: «Кучка людей в черных сюртуках ахают, вскакивают со стульев. Кричат, что я первый в России поэт» [4: VIII, с. 82]. И в будущем Андрей Белый подчеркивал, что сквозь «подделку под детское» обнаруживается «вдруг надрыв души глубокой и чистой, как бы спрашивающей судьбу с удивленной покорностью: “Зачем, за что?”» [1, с. 55].

Не будем анализировать эти тексты с точки зрения нормативных представлений о специфике детского чтения. Интересен психолого-мировоззренческий аспект проблемы: причины, заставившие двадцатитрехлетнего поэта, не имеющего соответствующего жизненного опыта, обратиться к образам безвременно умершей девочки, плачущего от страха мальчика, двум сиротам, брошенным на произвол судьбы матерью-самоубийцей. Показательно, что в дальнейшем удельный вес детской темы только повышается, и первом издании второго тома лирики (1904 – 1908) Блок, выделяя семь разделов как «семь стран души моей книги», на второе место поставил именно «Детское» [3: 2, с. 879]. Конечно же, не тщеславие побуждало его печататься в массовых изданиях – столичном журнале «Тропинка», коллективных альманахах «Утренняя звезда. Сборник стихов для отрочества» (1912), «Пряник осиротевшим детям» (1916). В 1913 г. были изданы два его сборника «Сказки. Стихи для детей» и «Круглый год»; в 1918 г. задуман самостоятельный сборник «Для детей». И хотя последний замысел не реализовался, данные тексты составили особую рубрику в издании 1925 г., подготовленном Л. Д. Блок. «Такое решение было принято на основании тенденции самого Блока вводить эти стихи наравне с другими в тома ”основного собрания”», – пишут комментаторы в Полном собрании сочинении поэта [3: 4, с. 390].

Видимо, дело не только в наличии особой тематической рубрики. Предлагая сквозное прочтение лирики как «романа в стихах», Блок намеренно смешивал феномены детскости и взрослости, полагая, что все стихотворения необходимы для образования «главы», составляющей вкупе с другими «книгу», хотя и считал ранние стихи «полудетскими» в виду их технического несовершенства [3: 1, с. 179]. Но далеко не по-детски написано стихотворное посвящение И. Канту (первоначальное название «Испуганный»), в котором философ изображен растерянным ребенком и одновременно мудрым старичком («*Я влюблен // в мою морщинистую кожу <…>*»), прячущимся от мира за ширмой («*И ручки скрещиваю я, / И также скрещиваю ножки*») [Там же**,** с. 162].

Вспомнилось это стихотворение по той простой (и чисто внешней, на первый взгляд) причине, что и у Шаламова есть рассказ «Кант». С.С. Неретина пишет по этому поводу: «Интеллигентный читатель может вздрогнуть при таком названии: Кант! Но нигде, ни в одном месте о таком интеллигентском понимании речи нет. Более того, сразу и огорашивает: Кант – это легкая работа, это широко распространенный лагерный термин. Обозначает он легкую временную работу. Например, собирать пахучий кедровый стланик. И все же что-то в этом рассказе настораживает. Шаламов спокойно поясняет: не наработали норму по сбору – вложили в мешок камень. То есть *вещь в себе*. На этой легкой работе кант становится Кантом» [13, с. 20].

Не только остроумное, но и глубокое наблюдение. У Блока феноменом *в себе*, вернее *для себя* предстает сам философ в своей теплой и темной каморке (своеобразном «мешке»). Но его философемы краеугольным «камнем» лягут в основание критицизма, более двух столетий питая европейскую мысль. Камень в мешке с ветвями стланика у колымских работяг давал им право на пищу телесную, но надо обладать ребяческой дерзостью и одновременно «мудростью», чтобы решиться на подобный обман. В одном из стихотворений, отмечая реакцию природы на уход гениев, Шаламов напишет: «*Затмится солнце в Кантов смертный час*» (3, с. 237).

Впрочем, имя Канта было хорошо знакомо Шаламову с юношеских лет: отец с почтением относился к философу. Однако когда в библиотеке своего дяди сын увидел «Критику чистого разума», Тихон Николаевич отреагировал жестко: «Это тебе еще рано» (4, с. 63). Может быть, действительно было рано, потом стало до философских спекуляций, но созвучие великого имени и лагерной лексемы получило, скорее непреднамеренно, свое обоснование. «Ничего “необъяснимого” не должно в рассказе быть», – утверждал автор (5, с. 275). Его и нет, как нет в стихах Блока.

В образе «*ребенка*», «*слабого и хилого*», но играющего «*в жмурки с Вечностью*» и несущего «*стебель вселенского* *дела*», т.е. спасения мира, представлен Блоком и поэт-символист А.М. Добролюбов [3: 1, с. 152]. Особой символической насыщенностью отличаются детские персонажи в стихотворениях урбанистического плана: «Повесть» (*«<…> кто-то в красном платье // Поднимал на воздух малое дитя <…>*» [3: 2, с. 110]); «В октябре», где самоубийство лирического персонажа осознается как полет к «*мальчишке малому*», стоящему под окнами во дворе-колодце [Там же, с. 128] и др. Диалог папы с дочкой об умершей матери воспроизведен в стихотворении «Поэт» [Там же, с. 58]; в примыкающем к нему «У моря» девочка оберегается отцом от «взрослых» переживаний, уводящих от реальности в глубь гибельной мечты [Там же, с. 59]. Миф о самосожжении «*маленького царя*», навеянный «солнечным» циклом Вяч. Иванова, лег в основу стихотворения «Угар», по поводу которого можно определенно сказать, что ноты сочувствия к уходящему навечно «*почивать*» ребенку преобладают над «*дионисийским*» экстазом [Там же, с. 82]. В «Дневнике» за 1912 г. читаем такую запись: «Какая тоска — почти до слез. Ночь — на широкой набережной Невы, около университета, чуть видный среди камней ребенок, мальчик. Мать (“простая”) взяла его на руки, он обхватил ручонками ее за шею — пугливо. Страшный, несчастный город, где ребенок теряется, сжимает горло слезами**»** [4: VII, с. 139 – 140].

С.А. Венгеров, не игнорируя социального содержания блоковской лирики, отмечал в ней «отпечаток какой-то очаровательной наивности» и добавлял: «Блок весь еще во власти детских грез и даже о матери говорит как о "маме"» [Цит. по 3: 2, с. 536].

Казалось бы, абсолютно излишне звучит добавление серьезного историка литературы. Можно ли по-иному говорить о матери? Но тема матери так же многозначна и многопланова, как и образ ребенка. Здесь неслиянны и нераздельны глубоко интимные переживания и их символико-архетипическая обобщенность. Дети в блоковском творчестве чаще страдают, познав тяготы сиротского существования или же будучи забыты матерями, эгоистически погруженными в свои заботы. Но в любом случае мать у Блока – именно *мама*. Не Великая Мать К. Г. Юнга как воплощение божества, страсти и темноты и не Мать-Сыра Земля славянской мифологии, но прежде всего верный друг и советчик – Александра Андреевна Кублицкая-Пиоттух. У Блока доминирует интимно-психологическое начало. Однако невольные архаические и культурологические излучения коннотативного поля нисколько не обедняют поэтический образ; напротив, позволяют выделить в блоковской лирике поэзию *пестования*, или так называемую *материнскую* поэзию, к которой отнесем «Колыбельную песню» («*Спят луга, спят леса…*)», игровые потешки («*Вселимся, кружимся…*»), любовно поучительные стихи с нестрашными «страшилками» («*В лапах косматых и страшных / Колдун укачал весну…*») или занимательные зарисовки о животных – «Зайчик», «Ворона» и т.д. Удивительны, конечно, не сами эти стихи, но интерес к сфере детства поэта (особенно в годы увлечения Прекрасной Дамой), не имевшего личного опыта общения с подобной «аудиторией».

У Шаламова *мать* тоже была *мамой*. И его «другое» детство освящено непреходящей любовью-жалостью к ней, жертве безапелляционного патернализма. Так, практически евангельская ситуация возникла во время прощального разговора матери с сыном: *«Как Христос, я вымыл ноги / Маме – пыльные с дороги <…>»* (3, с. 427)*.*

Светлый образ жил на Колыме не только в памяти о давнопрошедшем, но составлял лучшую часть настоящего: «*Матери моей благословенье./ Невеселые прощальные слова / Память принесла как дуновенье, / Как дыханье <...>*» (3, с. 33). Отсюда строки: «*Детский страх в тот миг короткий, / Расширяющий зрачки, / Принимает парус лодки / За акульи плавники. // Я бегу от этой сказки / Надвигающейся мглы / К материнской грубой ласке / В безопасные углы. // На печурку, на полати / Прячусь, все еще живой, / В потолок моей кровати / Упираюсь головой*» (3, с. 320).

Из стихов Блока, воспевающих материнское начало, «шаламовским» можно считать стихотворение «Сын и мать» с подзаголовком «Моей матери», написанное в 1906 г.: «*Сын осеняется крестом. / Сын покидает отчий дом. // В песнях матери оставленной / Золотая радость есть: / Только б он пришел прославленный, / Только б радость перенесть! // <…> // Сын не забыл родную мать: / Сын воротился умирать*» [3: 2, с. 80 – 81]. Вряд ли можно считать серьезной причиной разлуки, о которой написано в стихотворении, переезд А.А. и Л.Д. Блоков из казарм Гренадерского полка в отдельную квартиру той же части Петербурга. Речь идет о материнском благословении на духовную брань, и образ сына выдержан в мифолого-героизированной традиции. Именно так понимал природу блоковской образности ближайший друг поэта Е.П. Иванов, пытаясь сочетать эмпирику с глубокой символикой: «Александра Андреевна, радуясь за дитя свое, переживала с ним дело его в воздухе, куда подымался он на коне. Она верила в чистую силу сына своего, верила в силу креста лица его против нечистой силы, но знала и тот воздух, в котором бьется дитя ее, плоть от плоти, кость от кости, вздох от вздоха ее; она знала, что в воздухе том есть вихри мертвые, туманы и обманы, которые подползши, жалят героя в пяту, поражают доверчивого героя в спину» [10, с. 373].

В интерпретации Е.П. Иванова подчеркнут принципиальный момент: мотив русского богатырства, отсылающий к сказочной традиции. Впрочем, Блок, публикуя этот текст в разное время в разных изданиях, в 1913 г. поместил его в сборник: «Сказки. Стихи для детей».

Казалось бы, причем здесь Шаламов? Но поразительно: отличавшийся глубокой проницательностью Б.Л. Пастернак во время одной из первых встреч сказал ему: «”Сказка” — ваша тема» (4, с. 596). Конечно, необходимо учитывать контекст: фраза была произнесена после того, как знаменитый поэт прочитал несколько своих стихотворений – «Белая ночь» («Мне далёкое время мерещится…»), «Август», «Сказка» и др. (4, с. 595). Последнее действительно во многом было написано по фольклорному канону и содержало традиционные мотивы смертельной схватки со змеем-драконом и освобождение пленницы-красы. Но достаточно ли одного впечатления, пусть даже неизгладимого, которое Пастернак, видимо, прочел в глазах слушателя, позиционирующего себя в статусе ученика, чтобы сделать столь неожиданное и принципиальное заявление бывшему колымскому каторжнику. Какая уж тут сказка?

Ответ, как опять ни парадоксально, утвердительный. Отводя фольклору второстепенную роль в формировании национальной словесности, Шаламов тем не менее внедрял в повествование элементы сказочного нарратива [9, с. 92 – 111]. Более того, среди колымчан особой популярностью пользовалось «великолепное лагерное присловье»: «Не веришь – прими за сказку» (2, с. 292). Оно было многофункциональным, позволяя собеседнику придумать красивую легенду о себе, ибо «человек верит тому, чему хочет верить» (1, с. 490). Если же чудовищный разгул зла намеренно или подсознательно смягчался, авторское резюме было жестким и безапелляционным: «Я не расспрашивал и не выслушивал сказок» (1, с. 358).

Что же касается поэзии Шаламова, то и в ней лексема *сказка* и производные от нее одни из наиболее употребляемых. Сказочно красив зимний лес «*в серебряной одежде*» (3, с. 30). Каждый лагерник бредит своим «*сказочным домом*», где «*бы ветры не дули, / Где бы крыша была, / Где бы жили июли / И где б не было зла***»** (3, с. 84). Настоящим чудом (сказки без чудес не бывает) представляется сам факт существования якутской школы близ Оймякона: «*Школа как школа. И в этом / Самое чудо и есть*» (3, с. 31). Даже картина осеннего леса в преддверии зимней смерти с деревьями, тянущимися в поднебесье «*голой арматурой*» ветвей, кажется поэту «*рутиной сказок и баллад*» (3, с. 51) и т.п.

Показательно стихотворение, которое, подобно блоковским, смешивающим «реально-взрослое» и «сказочно-детское», способно украсить любой сборник стихов для детей: «*С кочки, с горки лапкой заячьей / Здешний ангел мне махнет. / Он нисколько не кусается, / А совсем наоборот. // Он волчиной – человечиной / Сам напуган на сто лет. / По тропе он ходит вечером / И петлит свой легкий след. // Для моей души охотничьей / Он имеет интерес / Тем, что слишком озабоченно / Изучает здешний лес. // Его лапкой перемечены / Все лесные уголки. / Где и делать ему нечего, / Попадается в силки*» (3, с. 22). Вероятно, так же органично смотрелось бы в детской книжке совсем не детское стихотворение «Птицелов», как отмечалось, приоткрывающее «тайну» шаламовской поэзии. Конечно, по сути, это одно большое иносказание о тех многочисленных силках или западнях, которые ставятся жизнью. Но ребенок как радостное событие воспримет освобождение синицы, попавшей в неволю и разделит с «птицеловом» его чувство: «*И, вне себя от счастья, / Разламываю вдруг / Ловушку ту на части*» (3, с. 104). Как нечто естественное юный читатель оценит сравнение: *«луна, как пряник**мятный, /* *Детский пряник ледяной <…>*» (3, с. 118). Понятны будут и «*виденья*» лирического героя, «тонущего» «*в заводях озер / Зеленых глаз* *Алены*»; близко стремление на сером волке за спиной «*Царевича Ивана*» унестись «*к такой стране нездешней, / Где жизнь – не только долг, / Но также и надежда*». В подобном мотивно-образном контексте естественно «появление» забредшего в болота Васнецова, и, конечно, детским сознанием вполне реалистически будут поняты заключительные строки: «*Я солнцем оботрусь, / Когда росой умоюсь...*» (3, с. 104). Ребенка-читателя порадуют: «*Смех в усах знакомой ели»* (3, с. 205); луна, «*точно снежная сойка*», влетающая в окошко и машущая крыльями над койкой (3, с. 12) и т.п.

Разумеется, горьких слов: «<…> *терем-теремок – / Пожалуй, по созвучью – Назвал тюрьмою Бог, / А не несчастный случай*» – из шаламовских стихов не вычеркнешь, как не обойдешь в «детских» стихах Блока мотивы обмана и самообмана, тему смерти, суицид взрослых и детей и т.п. Не случайно Блока упрекали в том, его абсолютно неподходящие для детей стихи «калечат» души. Что ж, «стрелка сейсмографа», говоря ранее приведенными блоковскими словами, отклонялась и в детских сердцах; во времена же Шаламова это отклонение часто зашкаливало. Поэтому и неутешителен его вывод в стихотворении с сугубо сказочным зачином-названием «Жил-был»: «*–* *Жил-был Король,* *недостойный поэтов / И недостойный святых..*.» (3, с. 159).

Имеет значение и тот факт, что для Колымы инородность мотивно-образных комплексов *король*, *королевская дочь*, *князь* и т.п. относительна, поскольку для лагерного контингента титулованные особы – явление будничное. Так, князь Гагарин (из рюриковского колена) стал сидельцем Бутырской тюрьмы («Ожерелье княгини Гагариной»); татарин Хан-Гирей, генерал из свиты Николая II, в северном концлагере занялся цветоводством («Хан-Гирей»); барон Мандель, потомок Пушкина, фигурирует как персонаж «Тифозного карантина»; любимый офицер румынского короля Михая исполняет обязанности фельдшера лагерной больницы («Афинские ночи») и т.п. Другое дело, что по злой сатанинской воле истинным «королям» противостояли самозванцы-уголовники, главари криминального мира, присвоившие себе статус жестокой властной структуры (рассказ «Боль», «Очерки преступного мира»).

Тем не менее, противоречия в сказанном нет, как не было ничего парадоксального в предположении Пастернака, ибо сказочный антураж, как и рыцарский, действительно присущ определенной части колымских стихов.

Что касается Блока, то его *Царевна*, проецируясь одновременно на софиологию Владимира Соловьева и на реальный образ будущей жены, конечно, не сказка. Но образная суггестивность полигенетична, и органичность фольклорного символико-сказочного контекста вполне естественна. Блок не случайно сказал: «*Верь, друг мой, сказкам: я привык / Вникать / В чудесный их язык / И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров <…>*»[3: 3, с. 195].

Однако откуда взяться подобному «*чудесному языку*» и поистине сказочной нежности там, где, по словам Шаламова, «*мир, как и душа, остужен / Покровом вечной мерзлоты, / Где мир душе совсем не нужен / И ненавистны ей цветы*» (3, с. 183)?

И все же перекличка фольклорно-сказочных мотивов шаламовской и блоковской лирики объективна, хотя может быть как явной, так или скрытой. Доказывая данный тезис, попытаемся (на уровне исследовательского эксперимента) собрать цельную «мозаику», объединив, как «пазлы», микро-и макрообразы двух поэтов в единый поэтический гипертекст.

Например, такое стихотворение Шаламова: «*Эй, красавица,* – *стой, погоди! / Дальше этих кустов не ходи. // За кустами невылазна грязь, / В этой грязи утонет и князь. // Где-нибудь, возле края земли, / Существуют еще короли //* *Может, ты -*– *королевская дочь, / Может, надо тебе помочь // И нельзя уходить мне прочь, / Если встретились ты и ночь. // <…> // Глубока наша глушь лесная, / А тропинок и я не знаю...*» (3, с. 16 –17). Вполне возможно рассматривать этот текст не только в качестве образно-интонационной параллели блоковскому стихотворению из цикла «Родина», но и как его сюжетное развитие: «*В густой траве пропадешь с головой. / В тихий дом войдешь, не стучась... / Обнимет рукой, оплетет косой / И, статная, скажет: "Здравствуй, князь” // <…>// Заплачет сердце по чужой стороне, / Запросится в бой* – *зовет и манит... / Только скажет: "Прощай. Вернись ко мне".* – */ И опять за травой колокольчик звенит...*» [3: 3, с. 168].

Начнем с выделения общих звеньев блоковско-шаламовского сюжета, вычленяемых из двух стихотворений. Девица-краса, плутающая в высоких травах родной земли; прощание с князем-женихом, отправившимся по своей или чужой воле в дальнюю (чаще невозвратную) дорогу; вечное ожидание встречи на пороге родного дома, дорога к которому не только утеряна в тех же высоких травах, но и непреодолима. Нам представляется, что сюжетно-образные «пазлы» образуют цельную мозаику.

Сложнее, когда общий сюжет касается исторических судеб страны. Шаламов отметил: «За кустами невылазна грязь …», имея в виду болотистую мшистую почву Колымы, в которой люди гибли не только физически, но прежде всего духовно. Блок писал о бездорожье в эпоху «безвременья»: «Днем и ночью, в октябрьскую стужу и в летний жар» бредут «без дружбы и любви, без возраста – потомки богатырей». Идут эти «блаженные существа» по бескрайней России в поисках сказочного «рая». «Уже и города почти сметены путями»; по обочинам «тлеют, гниют, обращаются в прах» барские усадьбы, старинные церкви, нищие крестьянские избы. И только таинственный всадник на усталом коне кружит ночью среди болот, потеряв ориентацию в их «однообразной поверхности» [3: 7, с. 24 – 26].

Казалось бы, масштабы, как и сам предмет размышлений, не тождественны. Однако попытаемся подобрать и к этой нарисованной Блоком картине «пазлы» из колымской поэзии, для чего обратимся к шаламовским строкам: «*Из тьмы лесов, из топи блат / Встают каркасы рая. / Мы жидкий вязкий мармелад / Ногами попираем. // Нам слаще патоки оно, / Повидло здешней грязи. / Пускай в декабрьское окно / Сверкает безобразье. // Как новой сказки оборот / Ее преображенье. / Иных долгот, иных широт / Живое приближень*е» (3, с. 302).

Совершенно очевидно, что первым «пазлом» в общей мозаике явится элемент, связанный не с фольклором, но с историей и литературой: таинственный всадник – прообраз Петра I, прекратившего, наконец, бесплодное кружение по болотам. У Блока эта ассоциация поддержана стихотворениями «Петр» и «Поединок»; у Шаламова исходной точкой будет соотнесенность первой строки с пушкинским «Медным всадником». Правда, переиначенная: «*из тьмы лесов, из топи блат*», вознесся не «*юный град», / Полнощных стран краса и диво*» [15: 5, с. 380], но встали «*каркасы рая*». Наверное, в традиционной сказке они и впрямь были бы пределом искателей «земли обетованной», но только в том случае, если бы каркасная арматура не поддерживала стены лагерных бараков. Это и есть, по Шаламову, «*новой сказки оборот*». Нашлась замена и сказочным молочным рекам с кисельными берегами: «*жидкий вязкий мармелад*» под ногами лагерников, или «*повидло* *слаще патоки*», было ничем иным, как «*здешней грязью*». «*В* *этой грязи утонет и князь».*

Далее. В сказке, насколько известно, тысяча лет как один день. В этом отношении, казалось бы, у лирического героя Шаламова не должно быть проблем. Если в блоковском «безвременье» все-таки существует личное время, то в шаламовском мире его нет и не может быть: промежуток от подъема до отбоя строго регламентирован, и действителен только один календарь – природный, но и его коснулось адское *«преображенье»*: через *«декабрьское окно <…> сверкает безобразье».* Думается, имеется в виду не столько уродство окружающего мира, сколько его безОбразность, стремящаяся вытеснить сказочно-прекрасный образ человека-богатыря и благородный лик Вселенной «*сверкающей*», т.е. агрессивной мерзостью. Слово нами выбрано не случайно: мерзость (этимологически – *мразь, мороз*), усиленнаяобстоятельством «*через декабрьское окно*» и глаголом *«сверкает*»*,* – одно из трех зол, ведущих к расчеловечению. «Это мороз, холод, голод заставили его забыть имя жены», – сказано о бывшем профессоре философии Ленинградского университета (2, с. 406; рассказ «Надгробное слово»). Поэтому все «нововведенья» воспринимаются лирическим героем Шаламова вполне определенно: «*Иных долгот, иных широт / Живое приближенье*» (3, с. 202). В итоге сказка становится антисказкой, а «*мощный властелин судьбы*», воспетый Пушкиным в диалектике двух ипостасей – гениальный архитектор новой России и жестокий волюнтарист вошел в качестве антигероя в апокалептическое пророчество Ф.М. Достоевского, породив «странную, но навязчивую грезу» одного из его персонажей романа «Подросток: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» [8, с. 113]. Опираясь на данный фрагмент и характеризуя образ всадника как один из «ярко выраженных “полигенетических” образов», З. Г. Минц считает, что именно Достоевский намечает адекватный путь к его осмыслению Блоком [12,с. 157] и (продолжим) Шаламовым. Действительно, новыми «всадниками», т.е. волюнтаристами, не скрывавшими богопротивных и античеловечных намерений, на российских просторах был создан тот самый «рай», куда попадали и блоковские странники, «потомки богатырей», и объявленные врагами народа шаламовские персонажи. В этом «раю» безраздельно господствовала смерть. Поэтому желанное для «*розовых девушек*» Блока возвращение князя-жениха, тем более «*безмолвные встречи*» каторжан с Дамой сердца в «*иных долготах и широтах*» оборачивались трансцендентальной усмешкой судьбы: «*В двух шагах умрешь от дома, / Опрокинутый в сугроб, / В мире, вовсе незнакомом, / Без дорожек и без троп*» (3, с. 234).

Но и здесь еще возможно чудо: «живая вода», т.е. скудно отпускаемое лагерными врачами спасительное снадобье, все же существовала. «Я много раз воскресал и доплывал снова, скитался от больницы до забоя много лет <…>», – признается автогерой рассказа «Перчатка» (2, с. 286). И даже если «*стыла*» голова «*на каменной подушке*», два караульных оставались верными стражами мертвого тела: «*жесткие кусты – багульник и разрыв-трава*» (3, с. 209). Казалось бы, здесь и должна восторжествовать логика настоящей сказки: эти травы волшебные. Однако в «*иных долготах и широтах*» доброе волшебство невозможно. Если, согласно легенде, перед разрыв-травой и окажутся бессильны железные засовы, то ядовитый багульник манящим ядовитым запахом вытравит в сознании память о родной земле и близких. «*Мне трудно повернуть лицо / К горящим окнам дома, / Я лучше был бы мертвецом, / Меня внесли бы на крыльцо / К каким-нибудь знакомым*» (3, с. 23).

Лирический герой Шаламова, хорошо осведомленный о воздействии волшебных трав, предохраняет от них и воображаемую подругу, так же потерявшую дорогу домой: *«Рассеянной и робкой / Сюда ты не ходи. / На наших горных тропках / Ты под ноги гляди. // Наверно, ты заснула, / Заснула на ходу. / Разрыв-травы коснулась, / Коснулась на беду. // Теперь он приворожен, / Потупившийся взгляд, / И путь найти не может / По тропке той назад*» (3, с. 12 – 13).

Так «*среди беспамятного льда*» проявлялась беззащитность традиционной сказочной модальности: «*Я коснулся сказки – / Сказка**умерла, / Ей людская ласка / Гибелью была*» (3, с. 53). Но в то же время своей «*земной горечью*» именно русская сказка оказалась способной «*от возмущенья и стыда*» нравственно дискредитировать человека XX века, неутомимого в жажде власти, т.е. «Всадника», победившего, как ему казалось, безвременье: «Время, вперед!».

Шаламов был прав: «*Глубока наша глушь лесная, / А тропинок и я не* *знаю...*» (3, с. 17). Но дело, наверное, не только в лесной глуши. В блоковском стихотворении «Русь» заметающая «*утлое жилье*» вьюга солидарна с женским коварством: «*И девушка на злого друга / Под снегом точит лезвее*» [3: 2, с. 79]. Но это, конечно, иная тема. Отметим только правоту юношеского предупреждения поэта: «*В этом вся моя сказка, добрые люди. / Мне больше не надо от вас ничего: / Я никогда не мечтал о чуде – / И вы успокойтесь – и забудьте про него*» [3: 1, с. 154]. Впрочем, и Шаламов приходил к аналогичной мысли: «Все мечты о чуде не несут добра» (5, с. 348).

И все же Б.Л. Пастернак был по-своему прав: сказка *–* тема Шаламова, как в прямом значении, так и в значении антисказка. Впрочем, как и у Блока. Обратимся, например, к его «Сказке о петухе и старушке»: «*Петуха упустила старушка, / Золотого, как день, петуха! / Не сама отворилась клетушка, / Долго ль в зимнюю ночь до греха! / И на белом узорном крылечке / Промелькнул золотой гребешок …*». Искушенный читатель поймет, что Блоком обыграна мифопоэтическая символика, согласно которой петух – распространенная метафора огня и пожара. «*Прибежали к старухину дому, / Захватили ведро, кто не глуп… / А уж в кучке золы — незнакомый / Робко съежился маленький труп…*» [3: 2, с. 70]. Но поймет ли эту мифологему юный читатель? Впрочем, ему подобная «сказка» и не предназначалась; в сборнике стихов «Нечаянная Радость» (1907) стихотворение было включено в раздел «1905» [Там же, с. 660].

Поистине: доброго сказочника из Блока не получилось. Но Шаламов, как ни парадоксально (вновь приходится говорить о парадоксе!), оказался успешнее, ибо в традициях по-настоящему доброй сказки он сформировал «детскую теодицею». Как говорит Откровение св. Иоанна, «третья часть дерев», сгоревшая при звуках трубы первого Ангела, – предвосхищение конца света [Откр.: гл. 8; ст. 7]. В сущности, над Колымой звук ангельской трубы прозвучал давно. По словам поэта, северная земля «*привыкла бредить ливнями / И откровеньем Иоанна* <…>» (3, 256). Тем не менее, по-ребячески безгрешную («мальчишескую») наивность (но никак не претензию на мировоззренческий постулат) мы видим в попытке автора создать в рамках детского менталитета образ северного Бога.

Выше анализировался рассказ «Детские картинки». Помимо мальчишеских рисунков, в рассказе воспроизведена старинная северная легенда о боге-ребенке, когда он создавал тайгу. «Красок было немного, краски были по-ребячески чисты, рисунки просты и ясны, сюжеты их немудреные».Став взрослым, создатель причудливо разукрасил собственное создание, населив множеством разноцветных птиц. Но, в конце концов, занятие надоело ему;«он закидал снегом таежное свое творенье и ушел на юг навсегда» (1, с. 107 – 108). Эта легенда выражена и в стихотворной форме: «*Бог был еще ребенком, и украдкой / От взрослых Он выдумывал тайгу: / Он рисовал ее в своей тетрадке, / Чертил пером деревья на снегу, // Он в разные цвета раскрашивал туманы, / Весь мир был полон ясной чистоты, / Он знать не знал, что есть другие страны, / Где этих красок может не хватить. // Он так немного вылепил предметов: / Три дерева, скалу и несколько пичуг. / Река и горные непрочные рассветы – / Изделье тех же неумелых рук. // Уже не здесь, уже как мастер взрослый, / Он листья вырезал, Он камни обтесал, / Он виноградные везде развесил гроздья, / И лучших птиц Он поселил в леса*» (3, с. 102 – 103). Создав тайгу, Бог (мы отмечали, что в стихах, в отличие от прозы, слово, как правило, писалось с прописной буквы)так и остался ребенком, поступив по-детски легкомысленно: «*И, надоевшее таежное творенье / Небрежно снегом закидав, / Ушел варить лимонное варенье / В* *приморских расписных садах*». Резюме: «*Он был жесток, как все жестоки дети: / Нам жить велел на этом детском свете»* (3, с. 102 – 103). Поэта не смущает и «неумение» Бога читать: «*На этой горной высоте / Еще остались камни те, / Где ветер высек имена, / Где ветер выбил письмена, / Которые прочел бы Бог, / Когда б читать умел и мог*» (3, с. 196 – 197). Впрочем, Бог-ребенок в конце концов «освоил» и чтение, и письмо. И с этим Богом, уже «повзрослевшим», можно вступать в переписку. Если луг видится *«конвертом» в «разноцветных марках»,* тоочевидно, что *«<…> каждый вылеплен цветок / В почтовом отделенье. / И до востребования мог / Писать мне письма только Бог / Без всякого стесненья»* (3, с. 122).  Выскажем предположение, что это стихотворение написано под впечатлением детских и юношеских воспоминаний об отцовских проповедях. Как правило, в проповедях священники редко обходили поэтичнейшие строки святителя Тихона Задонского из «Наставления христианского»: «Божие Слово – это послание, или Божие письмо к нам, недостойным <…> письмо Царя Небесного, Слово Божие, любить и с любовью и радостью прочитывать должно» [17, с. 352], т.е. Евангелие – это Его письмо к нам и для нас.

Не нужно искать в образах, исполненных «доверчивой прелести» и поэтической легкости, какой-либо иронии. Как и положено доброму герою детской сказки (а именно им представлен Всевышний), Он мудр и дальновиден в своих «неведении», «неумении», наивности. Не случайно мысль о сказке всплывает в связи с воспоминаниями о посещении Вологодского храма: «*Но тебе уж не проснуться / Снова в детстве, чтобы ты / Вновь сумел сердец коснуться / Правдой детской чистоты. // И в тебе кипит досада / От житейских неудач, / И тебе ругаться надо, / Затаенный пряча плач. // Злою бранью или лаской, / Богохульством иль мольбой – / Лишь бы тронуть эту сказку, / Что сияет над тобой»* (3, с. 279). Да, автор «Колымских рассказов» остро чувствовал врачующую силу детской сказки, что нашло отражение в стихотворении, посвященном Г. Х. Андерсену: «*Он обойдет моря и сушу – / Весь мир, что мелок и глубок, / Людскую раненую душу / Положит в сказочный лубок. // И чтоб под гипсовой повязкой / Восстановился кровоток, / Он носит радостную сказку, / Подвешенную на платок. // Леченье так умно и тонко: / Всего целебней на земле / Рассказ про гадкого утенка / И миф о голом короле*» (3, с. 380).

Но у Шаламова, как отмечалось, сказка часто оборачивается далеко не сказочной стороной. Разве не отвратительны те «сказки», которыми лагерные интеллигенты добровольно, из-за миски баланды, услаждали слух уголовников пересказом прочитанных некогда произведений А. Дюма или В. Гюго? В таком контексте ласково-шутливое напоминание о Боге-ребенке, не научившемся читать, звучит как противовес шаламовскому наблюдению: «Страшен грамотный человек» (5, с. 271), ибо тот усвоил, что можно «жить без мяса, без сахару, без одежды, без обуви, а также без чести, без совести, без любви, без долга» (6, с. 68). Да и сам Шаламов, как бы опровергая свою запись о бесполезности надежды на чудо, писал в стихах: «*Я нынче с прежнею отвагой / Все глубже, глубже в темный лес / Иду. И прибавляю шагу, / Ища не знаний, но чудес*» (3, с. 121; подчеркнуто мной. – *Л.Ж.*). Более того, Учителя и Отцы Церкви прямо говорили: «исповедание незнания есть степень знания» [11, с. 34]. В итоге детская «теодицея» Шаламова включается в широкий контекст богословской апофатики, о чем говорилось выше.

Далее. Продолжая сопоставление с Блоком, мы должны отметить значимость присутствия в блоковском поэтическом мире Высшего начала, которое олицетворяется Божественным Младенцем, т.е. ребенком-Христом, вновь и вновь приходящим в мир, погрязший в грехе. У поэта этот образ неотделим от образа Богоматери: «*Ты проходишь без улыбки,* // *Опустившая ресницы, // И во мраке над собором // Золотятся купола. //<…> // Но с тобой идет кудрявый // Кроткий мальчик в белой шапке, // Ты ведешь его за ручку, // Не даешь ему упасть. // <…> // Я хочу внезапно выйти // И воскликнуть: “Богоматерь! // Для чего в мой черный город // Ты Младенца привела?” // Но язык бессилен крикнуть …»* [3: 2, с. 118]. Поэтому некоторые критики воспринимали Блока как «избранного служителя Богоматери, ревнивейшего причетника в ее храме <…> Для него она — живое Божество, а не метафизический термин и не библейский миф» [1, с. 190 *—*192]. Разумеется, даже вскользь невозможно обойти знаменитые строки из стихотворения «Девушка пела в церковном хоре…»: «*И всем казалось, что радость будет, // Что в тихой заводи все корабли, // Что на чужбине усталые люди // Светлую жизнь себе обрели. // И голос был сладок, и луч был тонок, // И только высоко, у Царских Врат, // Причастный Тайнам,* – *плакал ребенок // О том, что никто не придет назад*» [3: 2, с. 64].

Современники поэта понимали, что определение «*причастный тайнам*» относится именно ко Христу, обладающему абсолютным всеведением и состраданием, что побудило Блока отказаться от варианта: «*Священник плакал у пурпурных складок*» [см. комм.: Там же, с. 322]. Однако есть и противники данной интерпретации; согласно их аргументации, ни в одном из церковных источников Спаситель не представлен ребенком, тем более плачущим [14, с. 79]. Не вполне справедливо. В Евангелии от Луки прямо упоминается Младенец, который «возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости, и благодать Божия была на Нем» (Лк.: гл. 2, ст. 40). Далее говорится о проповеди Иисуса в Иерусалимском храме, когда Ему было 12 лет: «все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его» (Лк.: гл. 2, ст. 47). Плачущего Христа-ребенка мы действительно не встретим на страницах Евангелия, но точно так же не найдем и рисующего Бога-ребенка. Главное в другом: этот Образ противостоит и «*страшному миру*» у Блока, и «*мертвому холоду зла*» у Шаламова.

Можно поставить вопрос масштабнее. По словам Шаламова, лагерная действительность перемешивала в мозгу «мелочи» и «звездные вопросы». Но часто именно «мелочи» приобретали высший («звездный») статус. Для самого автора они были неотделимы от воспоминаний о детстве. «*Я мальчишеской пробою стал / Мерить жизнь и людей* < …>», – заявляет он в одном из стихотворений (3, с. 409). Мир детства всегда жил в сознании писателя, и «*мальчишеская проба*» была пробой на высокую человечность. В итоге большой хронотоп христианской истории и малый личный хронотоп сына вологодского священника реализовывались в границах единого континуума.

Вообще образ ребенка принципиален для автора «Колымских тетрадей». «*Детский плач*» слышится в звенящем вое вьюги (3, с. 152). Настоящая «Колыбельная» адресуется Колыме, где «*светлой звездною гребенкой*» ветер, как ребенку, «*чешет*» волосы изогнутому горному хребту: «*Засыпай же,* *край мой горный* <…>» (3, с. 88). С детской наивностью воспринимается луна, свисающая с ветвей «*хрустальных лиственниц*», и «*кажется – протянешь руку, / Доверясь детству лишний раз, / Сорвешь луну – и кончишь муку, / Которой жизнь пугает нас»* (3, с. 97). «<…> *Веселый детский смех*» слышится даже там, «*где радоваться – грех*» (3, с. 92) и т.д.

Более того, Колыма многократно увеличила цену детскости*:* «*И все стерпеть, и все запомнить, / И выйти все-таки детьми / Из серых, склизских, душных комнат, / Набитых голыми людьми*» (3, с. 298). Заметим: «выйти» не людьми, которые «*по ночам скрипят зубами*», а детьми, упрямыми в утверждении своей внутренней независимости, способными жить «*непроизнесенным словом // И неотправленным письмом»* (3, с. 298 – 329). Стихи в таком случае – «*не просто отраженье // Стихий, погрязших в мелочах*», а *«заметы* детства *// С вчерашней болью заодно*» (3, с. 179 – 180).

Следует подчеркнуть: Шаламов действительно не утратил детскости после 20 лет ГУЛАГа. К тому же это качество было присуще его натуре на всех этапах жизненного пути. Разве не поразителен тот факт, о котором автор сообщает в мемуарах: «Лет примерно восьми с помощью так называемых фантиков – сложенных в конвертики конфетных обложек – легко проигрывал для себя содержание прочитанных мною романов, рассказов, исторических работ, а впоследствии и своих собственных рассказов и романов, которые не дошли до бумаги и не предполагалось, что дойдут. Это оказалось в высшей степени увлекательным занятием в виде литературного пасьянса» (4, с. 61). Затем коробка фантиков была увезена в Москву, и только Бутырская тюрьма остановила эту игру «самого с собой». А по поводу того, после первого ареста сестра, уничтожая дневники и письма, «сожгла и эту драгоценную коробку», писатель горько сожалел (4, с. 62): «*Не вырасту из платья / Ребяческих времен*» (3, с. 200). Поэтому мы с такой нежностью и глубоким сочувствием разбираем «*крупный детский почерк гения*» (3, с. 362).

Впрочем, и о Блоке многие говорили как о ребенке. «Как-то мирилось в его душе и эта детскость, и громадный опыт трудной жизни: и простодушный младенец и “высокий, сгорбленный старик”, – пишет архимандрит Киприан (Керн). – Особенно дорого то, что все ухабы жизни, “вино и страсть”, цыганщина не осквернили его души <…> Блок до конца остался каким-то чистым младенцем» [1, с. 579]. И действительно, в высшей степени показательны рассуждения поэта о младенческом состоянии народной души как залоге ее будущего величия. В предисловии к третьей главе поэмы «Возмездие», написанном в 1919 г., Блок связывает победу над грядущими мировыми катаклизмами с младенцем, «которого держит и баюкает на коленях простая мать». Сын растет и способен, наконец, «ухватится ручонкой за колесо» истории, в чем, по мнению Блока, «слышится уже голос Возмездия» [3: 5, с. 51].«Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» [3: 8, с. 131].

Не менее поразителен и другой факт: во время работы в Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства под впечатлением личных встреч с арестованными Блок пришел к мысли: «Никого нельзя судить. Человек в горе и унижении становится ребенком». Недосягаемые некогда государственные мужи, составлявшие опору царского трона, но теперь томящиеся в казематах Петропавловской крепости, вели себя «виновато по-детски», как «мальчишки». И картины их унижения приводили к мысли: «Вспомнить еще – больше, больше, плачь больше, душа очистится»[5, с. 340].

Особая тема – детская смерть. В рассказе «Необращённый» (который неоднократно упоминался и о котором еще будем говорить) акцентировано стихотворение Блока «В голубой далекой спаленке…». Выслушав его, заведующая отделением заплакала: « – Вы понимаете, что мальчик-то умер, умер» (1, с. 277) .

Для женщины, потерявшей двух сыновей, загадки не было. Но для современников Блока была: «*В голубой далекой спаленке / Твой ребенок опочил. / Тихо вылез карлик маленький / И часы остановил*» [3: 2, с. 66]. Как вспоминает Н.Н. Волохова, на одной из актерских вечеринок Блок прочитал именно эти строки. Читал «хорошо, музыкально, глуховатым голосом, несколько торжественно и даже важно», но на вопрос: «умер ребенок или уснул <...> – он отвечал совершенно искренне и несколько растерянно: – Не знаю, право, не знаю» [6, с. 372]. В.П. Веригина приводит более жесткий вариант: «Я спросила: “Ребенок умер?” – и получила ответ: “Мать его задушила”. Помню, что у меня вырвалось: “Не может быть! Тут нет убийства!” Александр Александрович улыбнулся и сказал: “Ну, просто умер, можно и так”. Несомненно, что в данном случае какое-то происшествие из газет попало в мир блоковской поэзии и было выражено таким образом» [Там же, с. 313].

Но поэту выпало пережить реальную детскую смерть – сына Л.Д. Блок, умершего на восьмой день после рождения. Поражает его реакция. Похоронив младенца самолично, он написал стихотворение: «*Пусть эта смерть была понятна – // В душе, под песни панихид, // Уж проступали злые пятна // Незабываемых обид // <…> //Я подавлю глухую злобу, // Тоску забвению предам. // Святому маленькому гробу // Молиться буду по ночам*» [3: 3, с. 46]. И в дальнейшем Блок не раз в одиночестве посещал могилу, о чем свидетельствуют дневниковые записи: «4-я годовщина смерти Мити. Был бы теперь пятый год»; «<…> видел Митину могилку»; «Я пошел на кладбище. Надо бы хоть дерном убрать Митину могилку» [4: VII, с. 216, 228, 246].

В одном из стихотворений Шаламов писал: *«Я мальчиком умру, / И, верно, очень скоро. / На ангельском пиру / Я слышал разговоры, / Что, дескать, на земле / Таким не будет места. / Напрасно столько лет /
Их молча ждут невесты… // Им взрослыми не стать, / Не выучиться жизни / Их детская мечта / Не обретет отчизны*» (3, с. 126). К счастью, не все пророчества поэтов сбываются. В творчестве Шаламова, как прозаическом, так и поэтическом, тема детской смерти не получила развития. Но духовная гибель подростков раскрыта им в страшных подробностях. Сыновья раскулаченных, бывших рабочих и интеллигентов, объявленных врагами народа, быстро становились жертвами «уголовной романтики», которая «ярким маскарадным блеском привлекает юношу, мальчика, чтобы его отравить своим ядом навсегда». Когда прояснится истинное лицо «блатного мира», становится уже поздно; он «со своими новыми товарищами связан на жизнь и смерть» (2, с. 14). Лирического выражения эта проблема не нашла – вероятно, намеренно.

Таким образом, филиация детской темы и образа ребенка у двух авторов не только прослеживается весьма явственно в сопоставительном аспекте, но и далеко выходит за пределы феномена детства – в весьма специфическую сферу поэтического творчества.

**ГЛАВА 3**

**«ПОЭТ БЕЗ ТАЙНЫ НЕ ПОЭТ»:**

**МАСТЕРСТВО «ВЫСОКОЙ КВАЛИФИКАЦИИ»**

**3.1. ЛИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ДИНАМИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРОПОЛОГИИ: ОТ МЕТАФОРЫ К ЭКВИВОКАЦИИ**

Образно-выразительные средства языка, особенно поэтического, неисчерпаемы. Тем не менее, современную поэтическую тропологию вряд ли можно отнести к «продвинутым» областям филологического знания. Все-таки традиционный реестр наиболее популярных образно-маркирующих средств в их практическом применении весьма ограничен. Наиболее распространенным можно считать феномен метафоры, изучение которой интенсивно распространяется на философию, логику, психологию, теорию изящных искусств в целом, семиотику, риторику, не говоря о лингвистике, особенно в когнитивном аспекте [2, с. 5]. В процессе анализа идиостиля того или иного автора с различной степенью обоснованности используются понятия развернутой метафоры, метафоры незамкнутой, метафоры широкого контекста, концептуальной метафоры, «живой» и по принципу противопоставления *—* «мёртвой» и т.п. Разумеется, даже «школьный» анализ поэтической речи предполагает знание метонимии, синекдохи, сравнения, аллегории, аллюзии, антитезы, гиперболы, инверсии, катахрезы, литоты, оксюморона и т.д. Но многие понятия *—* такие, как акротеза, аллегореза, аллеотета или эналлага и т.п. [см.: 9, с. 12, 17, 19, 445], относятся к изощренной терминологической экзотике.

И дело не в том, чтобы ввести непривычную терминологию в научный оборот. Изощренность и изысканность терминологического словаря ни при чем. Важно, чтобы достаточно редкие и неординарные обозначения фигур художественной речи (если они необходимы) получили адекватную идейно-смысловую наполненность в условиях постклассической рациональности, XXI века. С этой точки зрения весьма симптоматично, что в современном литературоведении идет процесс активного заполнения теоретико-методологического вакуума, образовавшегося в постсоветский период, за счет обращения к религиозно-философской мысли прошлого, в частности, к Средневековью. Впрочем, странного ничего нет. Эстетика Средневековья дала комплекс тех понятий, которые давно вышли за пределы своего конкретно-исторического значения и стали употребляться в современных гуманитарных ситуациях. Конечно, прежде всего, имеется в виду герменевтика, методы которой применяемые для изучения библейских текстов, органично вошли в методологический контекст прошлого столетия. «Разве есть в языковой реальности нечто, что не было бы знаком и не являлось бы моментом процесса понимания», *—* вопрошал, утверждая, основатель «философской герменевтики» Г.Г. Гадамер [4, с. 60]. И действительно, процесс реабилитации средневековой эстетики в целом способен весьма кардинально скорректировать литературоведческие стратегии Нового времени. Доказано, например, что концептуализм П. Абеляра, будучи разветвлением номинализма, на восемь веков опередил свою эпоху, отозвавшись и в подходе к речевой деятельности М.М. Бахтина, и в постулатах структурной лингвистики[10, с. 128 – 129 и далее]. В этом же ряду «архаистов-новаторов» стоят бл. Августин, Ф. Аквинский, Боэций, У. Оккам, в XV веке – Николай Кузанский.

Выше говорилось об интересе Шаламова к эпохе Средневековья и об ее реликтах в колымском и постколымском творчестве. Их актуализация способствовала формированию личного жизненного опыта, уходящего вглубь веков и т.д. «*Я сам – подобье хрупких раковин / Былого высохшего моря, / Покрытых вычурными знаками, / Как записью о разговоре*» (3, с. 277).

Впрочем, данный факт в какой-то мере закономерен. Экстремальные условия как бы возрождали средневековый и реализм, и номинализм (концептуализм). С одной стороны, ориентации лагерников имели визуально ощутимую конкретику: *забой, мороз,* *хлеб, курево* и т.п. С другой стороны – «*Меньше думалось о хлебе / И о седине*» (3, с. 212).

Но мы будем говорить о традиции Средневековья в плане поэтики: в аспекте соотношения слова и высказывания, в том числе, художественного. Богословские концепции многоуровневости духовного мира и форм его вербального выражения не только обогатили категориальный аппарат науки, раздвинув теологические границы до философских и общегуманитарных, но и породили новую тропологию. Так, идея сопряжения профанного с сакральным, «дольнего» с «горним», человеческого и метафизического проецировалась на догму о двух природах Спасителя, сосуществующих, согласно формуле IV Вселенского собора, «неслитно, непревращенно, неразделимо, неразлучимо» [6, с.273]. При таком понимании отчетливее предстала креативная и посредническая роль Слова, что придало новый смысл известному с античности понятию *двуосмысленности*, или *эквивокации*. Подчеркнем: не двусмысленности, но *двуосмысленности.*

В силу того, что классическая рациональность Нового времени закрепила за средневековой схоластикой открыто негативные определения, феномен эквивокации на протяжении веков считался логической ошибкой. В бытовом словоупотреблении термин претерпел еще большее упрощение, став вульгарным *экивоком* – синонимом непристойных намеков, хитрых уверток и нежелания собеседника говорить начистоту. Подобные толкования (без какого-либо комментария) приводили самые авторитетные и популярные справочные издания [см., напр.: 12, с. 906].

Между тем феномен *эквивокации* способен придать высокий статус любому высказыванию. Это, конечно, не троп как фигура речи, но эквивокативность может переходить в сферу тропологии, поддерживаясь ситуативно-мировоззренчески. В отличие от метафоры, претендующей на онтологичность, но не обладающей ею по определению, *эквивокация* выражает объективную двойственность бытия и сознания с равноосмысленностью их составляющих [11, с. 22 – 28]. Более того, онасужает сферу применения категории *противоречия*, к которой как к методологически универсальному «ключу» прибегали (да и по сей день прибегают) гуманитарии.

Творчество Шаламова, на наш взгляд, реализует эквивокативность на разных уровнях – от идейно-мировоззренческого до образно-стилистического. Как неоднократно подчеркивалось, писатель раздваивался, отождествляя себя то с Орфеем, «спустившийся в ад», то с Плутоном, «поднявшимся из ада». Биполярность самоопределения очевидна, и ее выраженность в художественных текстах закономерна. Но это пример не столько противоречивости, о чем пишут исследователи, сколько эквивокативности творческого самосознания.

Или: «любимым деревом» автора, как известно, был клен. «Не есенинская береза, а именно клен, человеческой пятерней – ладонью» (5, с. 536). Данное сопоставление неоднократно обыграно и поэтически, и прозаически. Так, «поведение» дерева напрямую отождествляется с галантностью рыцаря: «*Облокотившисьна балкон, / Как будто на свиданье, / Протягивает лапы клен / К любимому созданью*. *// И ты стоишь, сама лучась / В резной его оправе <…>»* (3, с. 98).Это точка зрения Орфея, еще не познавшего ад. Однако реальность породила немало случаев, когда схожесть кленового листа с рукой осмыслялась с позиции Плутона, поднявшегося из ада. Известно, что у пойманных беглецов отрубали ладони, которые, чтобы не возиться с трупом, увозили в портфеле или в полевой сумке. Двуосмысленность выражается в том, что каждая из реалий, возвышающая или отбрасывающая человека на «дно дна», фактически достоверна и самодостаточна.

Есть еще и третья составляющая цепочки *лист клена* – *человеческая ладонь*, к которой применимо понятие *эквивокации.* Рыцарская «перчатка» автора, т.е. кожный покров кистей рук доходяги-пеллагрика, была бесстрашно брошена «в лицо колымского льда» как «вызов времени». Она сохранила «рисунок» и «гена жертвы», и «гена сопротивления». Это тоже *двуосмысленный* образ, но он синтетичен и переходит в идеологему: «в той перчатке можно было писать историю» (2, с. 283 – 285). И она писалась.

Заявленный в предыдущих главах подход к шаламовскому творчеству позволяет не только утверждать смысловую соотнесенность поэзии и прозы, но ираскрывать параметры поэтического мастерства, обращаясь к прозаическому материалу. Не обойтись нам и без сопоставления с Блоком.

В данном случае речь пойдет об одном из наиболее известных и неоднократно упоминавшихся рассказов – «Необращённый». Ситуация такова. Автогероя, слушателя лагерных фельдшерских курсов, проходящего практику в больнице, заведующая терапевтическим отделением («сгорбленная, зеленоглазая, старая женщина, седая, морщинистая, недобрая») неожиданно вызывает для серьезного разговора. «– У меня есть книжка для вас. Нина Семеновна порылась в ящике стола и достала книжку, похожую на молитвенник. – Евангелие? – Нет, не Евангелие, – медленно сказала Нина Семеновна, и зеленые глаза ее заблестели. – Нет, не Евангелие. Это – Блок. Берите» (1, с. 277).

Здесь и всплывает имя Блока. Но в данном случае мы будем говорить о нем в аспекте традиционной тропологии: как о поэте метафоры. Именно так писал о нем еще в начале 1920-х г. В. М. Жирмунский.И оснований для пересмотра концепции, согласно которой Блок – приверженец «метафорического стиля»[5, с. 45], абсолютно нет.

Наша цель иная: показать в аспекте сопоставления Шаламова и Блока принципиальное отличие традиционной метафоры от эквивокации, углубляя тем самым восприятие шаламовской поэзии.

Но начали мы с обращения к прозе. Н.Н. Фатеева (чью концепцию «билингвизма» как нераздельности поэтического и прозаического, присущей Б.Л. Пастернаку, мы переносили на творчество Шаламова) выдвигает термин *метатроп*, имея в виду особую «единицу» метатекстового и метаязыкового плана.Метатроп мыслится «семантическим отношением адекватности, которое возникает между поверхностно различными текстовыми явлениями разных уровней в рамках определенной художественной системы» [16, с. 17*—* 19]. Все верно. Только сам термин «метатроп», выводящий искусство в трансцендентное измерение, при всей весомости, требует внутренней дифференциации так же, как, например, родовое деление словесности предполагает четкое выделение эпоса, лирики, драмы.

Однако продолжим рассуждения о ситуации в лагерной больнице.

С какой благоговейной осторожностью взял повествователь «грязно-серый томик» блоковской лирики, ясно без слов. Но женщина попросила прочитать вслух два стихотворения, выделенные специальными закладками: «Девушка пела в церковном хоре…» и «В голубой далекой спаленке…». Прослушав второе, слушательница заплакала. Потеряв во время бомбежки Киева мужа и двоих сыновей, она находилась в перманентном состоянии острейшего переживания утраты: «– Вы понимаете, что мальчик-то умер, умер. Идите, читайте Блока». Все ночное дежурство рассказчик «с жадностью читал и перечитывал» книгу (1, с. 277).

Вполне логично ожидать описания реакции персонажа на прочитанные вслух стихотворения, особенно первое. Для человека, познавшего Колыму, оно должно восприниматься однозначно: как сбывшееся апокалептическое пророчество. Кроме того, именно стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» стало эмблемой лирики А. Блока, наиболее достоверным свидетельством его пророческого дара – особенно в пореволюционное время. Поэт, по свидетельству многих мемуаристов, включал его в репертуар своих выступлений в последние два года жизни в противовес поэме «Двенадцать», которую отказывался, как это было ранее, читать публично [1, с. 531– 532]. Казалось бы, как скорбно должны звучать «*на дне библейского колодца*» строки «*о всех усталых в чужом краю, / О всех кораблях, ушедших в море, / О всех забывших радость свою*» [3: 2, с. 63]. Они, разумеется, так и звучали. «Плач ребенка, которому открыта трагическая истина, что “никто не придет назад” актуализирует поминальную молитву “Вечная память”. Жанровым подтекстом финала стансов выступает реквием» [15, с. 287].

Все это в высшей степени справедливо. Тем не менее, не останавливаясь на произведениях, отличавшихся повышенной злободневностью, автогерой шаламовского повествования обращается к циклу «Заклятие (у Шаламова «Заклятье…» – *Л.Ж*.) огнем и мраком». Именно эти «огненные стихи», посвященные» Блоком актрисе Н.Н. Волоховой, он «с жадностью читал и перечитывал» всю ночь (1, с. 277). Спрашивается, почему? Безусловно, магия блоковского слова воздействует на читателя в любой ситуации. Но она же ведет в те глубины художественного образа, которые актуализируются на уровне подсознания. Так и на этот раз.

Но сначала о самом цикле. Во-первых, напомним, что его первоначальное название было более развернутым: «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей». Отметим и те факты, которые позднее стали известно только специалистам-текстологам и чего, естественно, не могли знать ни автор рассказа, ни тем более его герой. В черновиках «Заклятия <…>» находилось восьмистишие, которое, как полагают исследователи, представляет собой «первый набросок "аввакумовской" темы у Блока» [3: 4, с. 599]. Поистине уже один этот факт, а тем более слова неистового протопопа пронзают душу: «*Меня пытали в старой вере. / В кровавый просвет колеса / Гляжу на вас. ЧтО взяли, звери? / ЧтО встали дыбом волоса? // Глаза уж не глядят – клоками / Кровавой кожи я покрыт. / Но за ослепшими глазами / На вас иное поглядит*» [Там же, с.199]. Более того, в одном из вариантов звучит фраза: «*Проклинаю проклятьем*» [Там же,с.360]. Но *проклятье* – то же *заклятье*; эти понятия не просто рифмуются, но поддаются эмоционально-психологическому отождествлению.

Конечно, в очередной раз говорить об особом значении образа Аввакума и об аввакумовской «закваске» самого Шаламова излишне, и вполне возможно, что стихи Блока, пронизанные «*тайным жаром*» бескомпромиссного исступления, не только читались шаламовским героем с адекватной горячностью, но и порождали собственные «огненные» аналогии, уходящие в «тайное тайных» его «я».

Однако цикл Блока интертекстуален. Комментаторы выделяют сюжетно-смысловые «узлы», восходящие к Р. Вагнеру, произведениям В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Ф. К. Сологуба, В. Я. Брюсова, к «Божественной комедии» Данте,философии Дж. Савонаролы, даже к стихам Г.В. Катулла [3: 2, с. 840]. Важен и тот факт, что опубликованные в 1908 г. тексты, составившие циклическое единство, предполагали сквозное прочтение *одиннадцати* стихотворений. Давая их перечень, Блок озаглавил каждое, исходя из ключевых слов и понятийно-семантических комплексов, что в совокупной последовательности составило, по его словам, «заклинательную фразу» [3: 2, с. 841]. Выглядит этот перечень следующим образом: «(1) Принимаю – (2) В огне – (3) И во мраке – (4) Под пыткой – (5) В снегах – (6) И в дальних залах – (7) И у края бездны – (8) Безумием заклинаю – (9) В дикой пляске – (10) И вновь покорный – (11) Тебе предаюсь» [Там же, с. 840].

Скажем прямо: «заклинательная фраза», инспирированная «Песней опьянения» Заратустры Ф. Ницше [7, с. 172 – 177], слабо ассоциируется с перипетиями любовного чувства к Н.Н. Волоховой. В личности и поведении «*Девы Снежной*» не было ни малейших намеков на какое-либо неистовство, эмоциональную пылкость, тем более загадочную инфернальность.Анализируемый цикл весьма показателен: «*Я здесь, в углу. Я там, распят. / Я пригвожден* *к стене – смотри!*»[3: 2, с. 187].Поневоле согласишься с мнением М.А. Бекетовой о племяннике: «он безумствует» [Там же, с. 841]. Мало того, помимо отмеченных самим поэтом «смятения и октябрьской хляби» [Там же], в стихах много отчаяния и саморазрушительного пафоса. В итоге формируется в высшей степени экстремальная ситуация: *в огне* и *во* *мраке*; *в снегах* и *у края бездны*; *под пыткой*; *в дикой пляске* … Поистине – заклятие *безумием*. Видимо, этот один из самых сложных и неразгаданных поэтических циклов был «камнем преткновения и камнем соблазна» (Рим.: гл. 9, ст. 33) для Блока. Не случайно в последующих публикациях он то расформировывал его, распределяя по разным разделам, то восстанавливал как единое самостоятельное целое.

Понятен интерес автогероя к этому, одному из лучших лирических циклов любимого поэта. Но безусловно и другое: блоковские определения экстрима – «*Я здесь, в углу. Я там, распят. / Я пригвожден к стене* <…>» [3: 2, с. 187] или «*Перехожу от казни к казни* / *Широкой nолосой огня*» [3: 2, с. 188] – могут быть соотнесены с колымской «запредельностью» лишь на уровне словесных формул, не более. Вряд ли корректно говорить о переходе *сверхчеловеческих* (по Ницше и Блоку) страстей в разгул *зачеловеческой* (по Шаламову) стихии. Находиться «*под пыткой*», испытывать отчаяние «*у края бездны*» или же воображать «*крещенье огневое*» даже в самом «*бредовом*» сне не могло означать для Шаламова и его персонажей самосожжения в пламени любовной страсти. «*Единица изнурения*» располагалась у них на шкале духовно-физического мученичества иной природы. Конечно, изречения, типа: «*Работай, работай, работай: / Ты будешь с уродским горбом* <…> » [3: 2, с. 194] вполне адекватны колымской ситуации. Но откровениям: «*Как сладки тайны холода* *...*» с призывом: «*Взгляни, взгляни в холодный ток, / Где все навеки* *молодо ...*» [Там же, с. 191], лагерник мог противопоставить вырубленный в скале ледяной карцер, холод которого мгновенно пробирал до костей. Но если «могли промерзнуть кости, мог промерзнуть и отупеть мозг, могла промерзнуть и душа» (1, с. 57), ибо «главное средство растления души – холод <…>» (4, с. 625). А что касается «холодного тока» водяной струи, то и через двадцать пять лет после Колымы Шаламов признавался, что не мог держать руки в ледяной воде (6, с. 284). Или другая философская максима: «*Пойми: уменьем умирать / Душа облагорожена*» [3: 2, с. 190]. С точки зрения Дж. Савонаролы (трактат «Об искусстве хорошо умирать») это, наверное, так. Но заветной мечтой лагерника, его «тайным страстным желанием» была смерть не в забое, не в бараке, не под сапогом конвоира, но «где-нибудь в больнице, на койке, на постели, при внимании других людей, пусть при казенном внимании» (1, с. 57). Пожалуй, только одна горькая констатация: *«Невозможное было возможно, / Но возможное – было мечтой»* [3: 2, с. 188] имела шансы на понимание, да и то относительное, поскольку «человек живет не надеждами, надежд никаких не бывает <…> а инстинктом, чувством самосохранения — тем же началом, что и дерево, камень, животное» (4, с. 625).

 Настолько очевидно семантическое несовпадение словоупотреблений у Блока и Шаламова, что поневоле задаешься вопросом: не правы ли гипотетически предполагаемые читатели-рационалисты (имеется в виду адресаты разного интеллектуального уровня, включая профессионалов), которые считают, что только буквальное значение понятия, тем более художественного образа верифицируемо. Т. Гоббс, например, утверждал, что прибегать к метафоризации, как и к любому двусмысленному слову, — значит обмануться «блуждающими огнями», попасть в плен «бесчисленных нелепостей» [2, с. 10 – 11]. Если именно так, т.е сугубо рационалистически, воспринимать реакцию шаламовского героя на метафорику Блока, проецируя их на реальные ситуации, то закономерно возникает мысль о неадекватности реципиента.

Но ведь дело вовсе не в том, что «выудить» отдельные фразы из большого стихотворного контекста и сконструировать из них (даже условно) некую «колымскую» картину. Шаламовский почитатель Блока ни при каком условии не пошел бы на столь оскорбительную экзекуцию, равносильную собственному смертному приговору. В блоковской образности имплицитно заключено отрицание обыденного мировидения и утверждение той ирреальности (сверхреальности), которая не может быть объяснена эмпирически рационально.

Это, конечно, бесспорно. Но вопрос остается: почему же именно *эти* стихи герой рассказа «жадно» читал и перечитывал всю ночь?

Мало того, автор включил в «Колымские тетради» собственное «Заклятье…». Только не «Заклятье огнем и мраком» или холодом, голодом и работой, а «Заклятье весной» – «*последним снегопадом / Дочитанных зимних страниц*» (3, с. 10). Поэт, по-рыцарски пожелавший: «*Пусть никаким Прекрасным Дамам / Не померещится наш край*», тем не менее обращался к реальному или воображаемому образу с упорством и страстью своего великого предшественника.

Об этом и говорит написанное «Заклятье весной»: *«Рассейтесь, цветные туманы, / Откройте дорогу ко мне / В залитые льдами лиманы / Моей запоздалой весне. //* *Явись, как любовь – ниоткуда, / Упорная, как ледокол. / Явись, как заморское чудо, / Дробящее лед кулаком! // Сияющей и стыдливой, / В таежные наши леса, / Явись к нам, как леди Годива, / Слепящая снегом глаза. // Пройди оледенелой тропинкой / Средь рыжей осенней травы. / Найди нам живую травинку / Под ворохом грязной листвы*»(3, с. 9).

Это, конечно, одно из наиболее светлых стихотворений Шаламова, написанное, как и читаемое, на одном дыхании. К тому же соотносится оно не столько с теми строками, в которых любовная страсть закодирована словами-сигналами – «В огне <…> И во мраке <…> Под пыткой <…>» и т.д., сколько с первым из одиннадцати стихотворений блоковского цикла, обозначенным в «заклинательной фразе» глаголом «*Принимаю»*: «*О, весна без конца и без краю / Без конца и без краю мечта! / Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита! //<…>// Принимаю пустынные веси / И колодцы земных городов! / Осветленный простор поднебесий / И томления рабьих трудов! / И встречаю тебя у порога – / С буйным ветром в змеиных кудрях, / С неразгаданным именем Бога / На холодных и сжатых губах …*» [3: 2, с. 185 – 186]. Да, такое чрезмерное упоение неистовством страсти для Шаламова не характерно; преобладающим у него является желание обрести родственную душу там, где «*мир, как и душа, остужен / Покровом вечной мерзлоты <…>*» (3, с. 183). Но «*неразгаданное имя Бога*» на «*холодных и сжатых губах*» лирического героя Блока и шаламовская апелляция к имени леди Годивы (*Годива* – этимологически *подаренная Богом*) как символу милосердия и самоотверженности,бесспорно, соотносимы.

Не менее существенен и интонационный параллелизм. Роль интонации как «литературного паспорта» и «клейма», определяющего место поэта в истории (5, с. 31), раскрывается Шаламовым опять же ссылкой на «известнейшие строки» Блока: «*Вновь оснеженные колонны, / Елагин, мост, и два огня <…>*». Отмечается их «звуковое совершенство, их совпадение с темой-задачей» (5, с. 33 – 34).

Что касается звучания, то у Шаламова, как и у Блока, «звуковая расплавленная лава» отлита в упругие интонационно-смысловые формы. В итоге – «Заклятие огнем и мраком» и «Заклятье весной» звучат в одной эмоциональной тональности. У Блока: «*Пойми, в этом сумраке – магом / Стою над тобою и жду / Под бьющимся праздничным флагом, / На страже, под ветром, в бреду ...!*» **[**3: 2, с. 189]. У Шаламова: «*Оденься в венчальное платье, / Сияющий перстень надень. / Войди к нам во славу заклятья / В широко распахнутый день*»(3, с. 10). Поистине – неделимое целое.

Но сказанным не исчерпывается тема. Если мы на полном основании впишем блоковское «*Принимаю* –» в традицию лирической гимнографии, то почему бы не совершить подобную операцию и со стихотворением Шаламова?

Можно, по-видимому, предположить, что безудержность эмоционального напора и покорила героя рассказа «Необращённый». Но все же, как быть с остальными десятью стихотворениями блоковского цикла, составившими звенья «заклинательной фразы»: «*В огне* – *И во мраке* – *Под пыткой* –» и т.п.? Как они сочетаются с ликующим «*Принимаю* –»? В историческом контексте, как отмечалось, проблема приобретает еще большую остроту: каким образом торжественное великолепие стихов, ориентированных на Блока, способно вывести из состояния апостасии, в котором основная масса полулюдей-полутрупов сознательно или бессознательно находилась?

Сочтем вопрос риторическим. Но что получается в итоге? Автобиографический персонаж Шаламова опален огнем любовной страсти великого поэта при полнейшем отсутствии объективных личных оснований. И точно так же нереальны *пытки*, переходы *от* *казни к* *казни*, тем более факт *распятия*, переживаемые лирическим alter ego Блока. Однако, не отрицая искусственности сближения стихотворных текстов, мы не можем исключить момент их естественной соотнесенности. Это тот описанный Ю.М. Лотманом случай, когда в едином «поле семантического напряжения между “органической” и “чужой” структурами» активизируется механизм смыслопорождения и в итоге «контрапунктного» столкновения-объединения образы поддаются «двойной интерпретации» [8, с. 191]. Но это означает, что ситуация, описанная в рассказе «Необращённый», предполагает нелинейный подход и к проблемам поэтики, в частности феномену художественной образности.

Более того, на наш взгляд, в подобных случаях целесообразно говорить не только о системе образов, но о дискурсивной образности, составляющей движущееся единство с поэтической интуицией. Это единство процессуально по своей природе, что порождает метаобразность художественного мира поэта. Блоковский феномен саморазвития как столкновения тезиса и антитезиса – основа образной интегративности, о чем писали исследователи. Естественно, что метафора, переносящая признак одного предмета на другой и в итоге синтезирующая явления прошлого – настоящего – будущего, играет здесь первостепенную роль.

Да и весь цикл, включая первоначальное название («Заклятие огнем и мраком и пляской метелей»), – классический пример столкновения полярностей, высекающего искры на грани реального и ирреального. С такой «живой» метафорикой соотносима мысль П. Рикёра о наличии вымысла в метафоре, который выливается в «прозрение потенциальных возможностей нашего бытия в мире <…>» [14, с. 429]. Как не вспомнить пушкинское: «*Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий < …> / В поле бес нас водит, видно / Да кружит по сторонам. // Посмотри: вон, вон играет, / Дует, плюет на меня; / Вон — теперь в овраг толкает / Одичалого коня… // Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне…*» [13, с. 176 *—* 177].
 Но ведь не только образно-стилистическим мастерством великого поэта был покорен персонаж рассказа «Необращённый». Конечно же, он понимал поэтическую условность состояний *в огне*, *во* *мраке,* *в снегах,* *у края бездны,* *под пыткой и т.д.,* и, как отмечалось, вовсе не стремился провести их по «Колымскому ведомству».

Впрочем, понятие эквивокации может быть отчасти применимо и к Блоку. Находившемуся в эмиграции Б.К. Зайцеву было ясно, что Блок, выражавший эпоху и «судьбу некоей полосы русской жизни», относится к числу «немногих “обязательных” в нашем веке» [1,с. 528].

Но очевидно, что одного языка метафоры для того, чтобы выразить эпоху «в числе немногих “обязательных”», недостаточно. Здесь и приходит на помощь *эквивокация –* не как метафорическая двусмыленность или логико-лингвистическая некорректность, но как мировоззренческая двуосмысленность, истоки которой, как отмечалось, в объективной двойственности явлений. «*Как стало жутко и светло!» –* данная констатация, конечно, может быть прочитана в перспективе метафорического развития, но в принципе это самостоятельная дескриптивная единица, не переносно, но миметически достоверно отражающая состояние лирического героя. Далее. Феномен *эквивокации* связан с удвоением смысла, выраженного одной и той же (или синонимичной) словоформой, но входящей в разные интерпретационные ряды. «*Я здесь, в углу. Я там, распят. / Я пригвожден к стене – смотри!*». Здесь удвоение («*распят», «пригвожден*») основано одновременно и на метафоризации страдания, и на прямом его описании как духовной реальности. Т. е. также формируются две равноосмысленные возможности – только не бытия, но сознания. Однако и сказанного недостаточно.

Казалось бы, «глаза горят» – традиционнейшая метафора, построенная, как и полагается, на подавлении прямого смысла переносным. Но ее саморазвитие выходит далеко за пределы любовной ситуации в область мистической эсхатологии: «*Горят глаза твои, горят, / Как черных две зари! / Я буду здесь. / Мы все сгорим: / Весь город мой, река, и я ... / Крести крещеньем огневым / О, милая моя!*» [3: 2, с. 187]. Классическое сравнение поднято на уровень евангельского учения о Судном дне: «огонь испытывает дело каждого, каково оно есть выводит» (1 Кор.: гл. 3, ст. 13).

Обратим внимание на еще один принципиальный момент. При абсолютной условности сакраментальный акт «распятия» лирического героя Блока перенесен в нарочито сниженный контекст: «*Я здесь, в углу. Я там, распят. / Я пригвожден к стене <…>».* А если вспомнить не менее известные строки: *«Я пригвожден к трактирной стойке*»[3: 3, с. 116], то поневоле думается о кощунстве подобных словоупотреблений, неоднократно приводивших к непониманию и разрыву поэта с бывшими единомышленниками. Так, С.М. Соловьев, племянник и биограф Вл. Соловьева, также рыцарь Прекрасной Дамы, выпускник МДА, позднее – священник греко-католической церкви, но довольно посредственный поэт, озаглавил свой антиблоковский опус довольно оскорбительно: «Г-н Блок о земледелах, долгобородых арийцах, паре пива, обо мне и о многом другом» [1,с. 108 – 112]. Уже из названия памфлета ясно, что Соловьев крайне отрицательно отнесся к смешению у Блока высокого и низменно-пошлого, от чего «побледнел бы самый *румяный* академик и чего устрашился бы «самый *бесстрашный* ученый» [1**,** с. 108]. Б.К. Зайцев высказался менее резко, но в том же духе: «Беатриче у кабацкой стойки» [1, с. 528].

В триаде цикла «Заклятие…» – «*Ненавидя, кляня и любя…*», как и во всей поэзии Блока, побеждает, как бы то ни было, Любовь, но двуосмысленная, т.е. эквивокативная. Во-первых, как всеобъемлющая основа мироздания, принимаемая поэтом всецело, «*с неразгаданным именем Бога*». Во-вторых, как реальность, обезображенная страданиями падшего человека. И хотя речь, казалось бы, идет только о неистовстве страсти, ее сопряженность с духовной гибелью прочитывается более чем определенно: «*Перехожу от казни к казни <*…>». Т.е. за поэтическим словом, традиционно трактуемым как метафора, стоит, как отмечалось, духовная реальность, которая, вкупе с эмпирической, порождает поэтическую эквивокативность.

Есть и еще один аспект проблемы. Блок навсегда вписал свое имя в анналы христианской поэзии как величайший национальный поэт. Однако с Варламом Шаламовым, как отмечалось, сложнее, и, в частности, рассказ «Необращённый» часто используется как весомый аргумент в подтверждение тезиса о принципиальном, чуть ли не о его воинствующем атеизме.

Казалось бы, и название «Необращённый», и прямое признание: «У меня нет религиозного чувства <…>», и особенно финал: «Положив Евангелие в карман, я думал только об одном: дадут ли мне сегодня ужин» (1, с. 277 – 278) однозначны и не нуждаются в комментариях. Но попытаемся посмотреть на данную ситуацию, прибегая к феномену эквивокативности.

Итак, заведующая отделением, порывшись в столе, достает стихотворный сборник Блока. Но первыми в голову автобиографического героя приходят мысли сначала о молитвеннике, затем о Евангелии. Далее. Вернув через три дня блоковские стихи, герой все-таки получил Св. Благовествование – Евангелие, «похожий на Блока, но не грязно-голубой, а темно-коричневый томик» (1, с. 277). Более того, даже не пытаясь переубедить собеседника, не желавшим признать целесообразность религии, героиня рассказа пророчески предрекла: «Вы будете читать книги... журналы». На вопрос: «Журнал Московской патриархии?» – ответила отрицательно, разыграв по существу исполненную драматизма пантомиму: «– Нет, не Московской патриархии, а оттуда... Нина Семеновна взмахнула белым рукавом, похожим на ангельское крыло, показывая вверх... Куда? За проволоку зоны? За больницу? За ограду вольного поселка? За море? За горы? За границу? За рубеж земли и неба?..» (1, с. 278).

По-разному можно толковать этот жест женщины. Но в контексте нашего сопоставления взмах руки к небесным высотам – одновременно параллель и контрпараллель дразнящему поведению героини блоковского «Заклятия…», которая или «*ускользающей птицей*» бросается «*в ненастье и мрак*» [3: 2,с.188] или, вскинув руки, идет «*в широкий пляс*»*:* «*Цветами всех осыпала / И в песне изошла* ...»[Там же, с. 193]. Такая исступленная земная любовь-страсть, олицетворенная изменчивым обличьем, рождает неудовлетворенность: «*Ты только невозможным* *дразнишь, / Немыслимым томишь меня .*..*»* [Там же, с. 188]. Сначала шлейф Снежной Девы уступает место «*шелковому, черному платку*», затем (если выйти за пределы одного лирического цикла) пестрой испанской шали, лениво накинутой на плечи («Анне Ахматовой»), наконец, «*призывно*» машущему «у*зорному*», «*цветному рукаву*» лирической героини, обещающей душевный приют «*в далях необъятных*» родной земли («Осенняя воля»).

Шаламовская же Нина Семеновна взмахом «ангельского крыла» не дразнила и не искушала. Было бы неоправданным упрощением видеть в нем намек на постземное благобытие в заоблачных эмпиреях. Многоопытная женщина, потерявшая семью и, подобно Шаламову, прожившая в лагере «тысячу жизней», своим жестом обращалась к первоначалам бытия, в которые погружена человеческая судьба. И для нее возможность религиозного выхода не казалась «слишком случайной и слишком неземной».

Впрочем, по сути не была она таковой и для автобиографического героя. Вернувшись в привычный лагерный мир, герой «*почему-то*» (выделено мной. – *Л.Ж*.) стал думать не об апостоле Павле, как советовала Нина Семеновна, но об ужине. Казалось бы, явно непробиваемый атеизм персонажа, а, значит, автора. Между тем, ситуация опять же двуосмысленна.

Видимо, перечитывать послание к Коринфянам голодному человеку особой нужды не было. Кроме того, общий смысл апостольских наставлений, как и забытые «книжные» слова, всегда таились в глубинах души, поскольку автор рассказа – сын священника. А то, «*немыслимое*», чем дразнила Блока его героиня, заключалось в возвращении давно забытых «книжных» фраз. «Это было похоже на чудо» (2, с. 278). Это и на самом деле было чудом – чудом духовным.

На втором же уровне эквивокации, физическом, аналогичным «чудом» и был ожидаемый ужин: особенно миска супа, особенно горячего («Тишина»), особенно густого («Сухим пайком»), даже вчерашнего или позавчерашнего из «вольного котла» («Сентенция»). И кто же бросит камень в голодного человека, засунувшего в карман Евангелие, где самим Всевышним велено молиться о *хлебе насущном*? В итоге действительно реализуется природа эквивокации как метатропа, т.е. интегратора разноуровневых и разнопорядковых смысловых связей.

Так в шаламовском контексте не только обретают буквальное истолкование ситуации: *в огне*, *во мраке*, *под пыткой*, *в снегах*, *у края бездны* и т.д., но и получает эквивокативное переосмысление заключительное звено блоковского ряда. Обращенное к возлюбленной *тебе предаюсь* можно прочитать как «Тебе предаюсь». Тогда и взмах «ангельского крыла» женщины, вовсе не расположенной к экстремальным выражениям эмоций, более чем естественен.

Таким образом, еще раз подтверждается мысль о значении творчества Варлама Шаламова для интегративной филологии XXI века, требующей сопряжения в едином категориально-терминологическом комплексе понятий различной природы и направленности.

**3.2. ЛОГИКА И ПОЭТИКА ПАРАДОКСА:**

**«*ДОБРОЕ ЗЛО*», ИЛИ «*ЗЛОЕ ДОБРО*», В ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

Шаламов неординарен во всем, и, разумеется, в высшей степени своеобразен его подход к поэзии как к «игре» с читателем. Выше цитировалась фраза: «Стихи – это боль, мука, но и всегда – игра» (6, с. 501– 502). «Боль, мука» – понятно, но почему «игра» да к тому же – «всегда»? Мотивы актерства и даже лицедейства встречаются в его творчестве. Вспомним хотя бы рассказ «Артист лопаты», или стихотворные строки от первого лица: «*Я – актер, а лампа – рампа*» (3, с. 211). Или: «*Я падаю –* *канатоходец, / С небес сорвавшийся циркач* <…>» (3, с. 309). Или: «*И в рамках театральных правил / И для людей / В игре участвовать заставил / Лес-лицедей*» (3, с. 397) и др. Но, конечно, не элементарную актерскую игру имел в виду автор. Следует учитывать: Шаламов, считая себя «наследником, но не продолжателем традиций реализма», настойчиво подчеркивал свою близость к модернизму начала века (5, с. 323) – будь то не только символизм А. Блока, но и акмеизм А. Ахматовой, футуризм В. Хлебникова и В. Маяковского, конструктивизм И. Сельвинского, авангардизм ОПОЯЗа и т.п. Блоковская традиция доминировала и в данном случае: именно он, опираясь на Р. Вагнера, поставил вопрос о «новом человеке» как «новой ступени к артисту» [6, VI, с. 25]. Концепт *человек-артист* прочно укоренился в культуре XX века, подтверждением чего служит эпохальный труд Йохана Хёйзинги «Homo Ludens» (Человек Играющий), где феномен Игры рассмотрен как основа «прежде всего и в первую голову *свободной деятельности*» [13, с. 17]. С этих позиций настоящая поэзия – это действительно Игра, ибо предполагает полную свободу самовыражения и авторского волеизъявления. Но и читатель из множества толкований, «допускаемых» текстом (6, с. 570), свободен в выборе своей интерпретации художественного образа. Если же этой свободы его лишить, то Игра по принуждению уже не игра, а произвол. Отсюда и возникло уподобление общения поэта с читателем «детскому» состязанию: один ищет спрятанное, другой приговаривает: «Тепло. Теплее. Холодно. Горячо!» (6, с. 21). «Холодно» чаще всего бывает в тех случаях, когда в основе авторской позиции лежит парадокс как разновидность не просто противоречивого, но чаще логически абсурдного умозаключения, не поддающегося однозначному истолкованию. Но кто осмелится оспаривать пушкинский афоризм: «<…> *гений,* *парадоксов друг*» [11, с. 161]? И все-таки парадокс парадоксу – рознь.

 Этот вывод, в частности, вытекает из коллективного труда «Парадоксы русской литературы», выпущенного совместными усилиями Санкт-Петербургского и Гамбургского университетов. Исследователями охвачен широчайший круг явлений: от мнимой парадоксальности евангельских изречений до творчества Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого [10]. Варлам Шаламов в этот ряд вписан давно — прежде всего талантливыми работами Е.В. Волковой [8], подводящей под феномен парадоксальности идеологически и аксиологически разноуровневые параметры творчества.

Но мы будем иметь в виду не «сплав» различных тенденций, характерных для шаламовской поэтики в целом, но вполне конкретный стихотворный текст, написанный в постколымские времена: «*Я думаю все время об одном – / Убили тополь под моим окном. // Я слышал хриплый рев грузовика, / Ему мешала дерева рука. // Я слышал крики сучьев, шорох трав, / Еще не зная, кто не прав, кто прав. // Я знал деревьев добродушный нрав, / Неоспоримость всяких птичьих прав. // В окне вдруг стало чересчур светло – / Я догадался: совершилось зло. // Я думаю все время об одном – / Убили тополь под моим окном*»(3, с. 397).

Стихотворение поразило неожиданными «в своей жестокости» строками жену Вадима Леонидовича Андреева, сына писателя, Ольгу Викторовну: «*в окне вдруг стало чересчур светло – я догадался: совершилось зло*». «Зло от света <…> неожиданно, жестоко и – верно», – заметила она в письме к автору (6, с. 519).

Казалось бы,речь идет о совершенно обыденном явлении: запланированной сезонной расчистке московских улиц от сухостоя, благодаря чему в окно, затененное листвой, хлынул свет. Почему же в таком случае – «*жестоко*» да еще «*верно*», а, главное, почему «*зло от света*»? Разве естественное освещение света не благо для человека, к тому же *–* с ослабленным зрением?

Вопрос предполагает неоднозначный ответ. Острота негативной реакции поэта на вполне обоснованный акт московских властей объясняется контекстом его творчества, в котором, как отмечалось, явственно выделяется комплекс символических значений, связанных с одушевлением и одухотворением дерева, отождествлением его «смертных мучений» с человеческими. О.В. Андреева права: «убийство» тополя – «жестоко». Но причем здесь *свет* как причинаи следствие совершившегося *зла*? Получается: *зло от света*. Парадокс?

На этот раз мы обратимся Анне Ахматовой, одному из ее стихотворений, которое можем считать прецедентным по отношению к шаламовскому, хотя и противоположным по идее. В июне 1921 г. Ахматовой было написано: «*Все расхищено, предано, продано, / Черной смерти мелькало крыло, / Все голодной тоскою изглодано, / Отчего же нам стало светло? // Днем дыханьями веет вишневыми / Небывалый под городом лес, / / Ночью блещет созвездьями новыми / Глубь прозрачных июльских небес,* – *// И так близко подходит чудесное / К развалившимся грязным домам ... / Никому, никому не известное, / Но от века желанное нам*» [3: 1, с. 351]. Логический каркас абсолютно идентичен, хотя, как отмечалось, эмоционально противоположен: если Россия на краю гибели («*Черной смерти мелькало крыло*»*),* то почему же «*стало светло»*? Сыпняк, голод, череда смертей, насильственных и естественных, в числе последних – смерть близкой подруги. До гибели Александра Блока, ареста и расстрела Николая Гумилева оставались считанные недели. Ахматова еще не ведала о других грядущих потрясениях, хотя и они были не за горами. Но главное здесь – *свет от зла*. Тоже парадокс?

Разумеется, у поэтов своя логика, и той же Анне Ахматовой представление о *светоносном* финале личной трагедии было присуще и раньше. Так, в благополучнейшем 1911-ом году из благополучнейшего же Парижа она писала: «*Когда умрем, темней не станет, / А станет, может быть, светлей»* [3: 3, кн. 2, с. 247]. Да и в процитированном стихотворении скверне революционных буден у Ахматовой противопоставлены «*вишневое дыханье»* деревьев, блеск новых ночных созвездий, *«глубь прозрачных июльских небес»*. В финале звучит мотив *чуда,* неожиданно близко подошедшего к«*развалившимся грязным домам*»*.* Тем не менее, современниками это противопоставление воспринималось большей частью негативно. Так, после прочтения стихотворения в петербургском Доме литераторов оно было представлено как «образец продажной лирики» и свидетельство того, что автор «исписалась» [3: 5, с. 85].

Так и просится противопоставление: Ахматова – Шаламов. На самом же деле, никакого противопоставления нет и не может быть. Казалось бы, автора «Колымских рассказов», как и автора поэмы «Реквием», невозможно заподозрить в tragica ignorantia («трагическом невежестве»). Но, тем не менее, лирический герой Шаламова (по существу его alter ego) высказывается о своем будущем вполне определенно: «*В куски разорванный драконом, / Я не умру – опять срастусь. / Я поднимусь с негромким стоном / И встану яблоней в цвету. // Я встану яблоней несмелой / С тревожным запахом цветов, / Цветов, как хлопья снега, белых, / Сырых, заплаканных листов. // Я встану тысячей летящих, / Крылами бьющих белых птиц / Запеть о самом настоящем, / Срывающемся со страниц*». А далее – нечто выходящее за границы элементарного понимания: *«Я кое-что прощаю аду / За неожиданнос*ть *наград, / За этот, в хлопьях снегопада, / Рожденный яблоневый сад*» (3, с. 172 – 173).И даже признавая: «*Мне жить остаться – нет надежды*» (3, с. 172) или «*Текут потоком горьких слез / Все* *реки ада*…» (Там же, с. 100), колымский каторжник считает возможным по «*мостику из стихов*» взойти «*на небо*», дорога к которому «*вьется*» со дна «*библейского колодца*», не взяв «*ни зависти, ни злости*» (3, с. 93, 8,).

Некоторые философы слышат здесь отзвуки «стокгольмского синдрома»: стремление «хоть капельку, но оправдать зло <…>». По их мнению, «это один из тех провалов, срывов, которые почти неизбежны» [9, с. 88].

Мы не располагаем сведениями о том, интересовался ли писатель «стокгольмским фактором», что абсолютно не имеет никакого значения. Тем более не могла знать о событиях в Стокгольме 1973 г. Анна Ахматова. Но вот одно из ее стихотворений, написанных десятилетием позже после того, как она, «*трехсотая*», с передачей для сына выстояла нескончаемые очереди «*под Крестами*», хорошо понимая, «*сколько* *там / Неповинных жизней кончается*» [3: 3, с. 24]. «*Но иногда весенний шалый ветер, / Иль сочетанье слов в случайной книге, / Или улыбка чья-то вдруг потянут / Меня в несостоявшуюся жизнь <…> / Но если бы оттуда посмотрела / Я на свою теперешнюю жизнь, / Я б умерла от зависти ...*» [3: 2, с. 109].

 Впрочем, о том, что попадая в беду, когда «сердце пополам», лирическая героиня Ахматовой всегда так или иначе стремилась найти позитив, писала Л.К. Чуковская. Логика ее рассуждений подтверждалась примерами. В стихотворении «Молюсь оконному лучу…» луч, играющий на рукомойнике, «*словно праздник* *золотой / И утешенье мне»*. Скорбное стихотворение «Все души милых на высоких звездах…» венчают строки: «*А этот дождик, солнечный и* *редкий, / Мне утешенье и благая весть».* В ответ на клевету была воздвигнута башня, «*высокая, среди высоких башен»*: «*Отсюда раньше вижу я зарю, / Здесь солнца луч последний торжествует»*. Наконец, на смерть Блока откликнулась прекрасным образом: «*А Смоленская нынче именинница»*. «Вот и выходит, что ее побили камнями, а на ее улице опять праздник», приходит к выводу мемуаристка[14:3, с. 146 – 147]. Добавим еще один пример: пронзительно парадоксальным кажется соотношение первых строк фрагмента «Приговор» (поэма «Реквием»): «*И упало каменное слово/ На мою еще живую грудь*»и заключительного двустишия: «*Я давно предчувствовала этот / Светлый день и опустелый дом*» [3: 3, с. 26]. Приговор сыну высветлил день? Снова зло от света?

И вновь аналогия с колымскими поэтическими образами: *«И я стонал в клещах мороза, / Что ногти с мясом вырвал мне, / Рукой обламывал я слезы, / И это было не во сне».* И концовка: *«И я хвалил себя за память, / Что пронесла через года / Сквозь жгучий камень, вьюги заметь / И власть всевидящего льда / Твое спасительное слово…»* («Поэту»: 3, с. 73 – 74).Или стихотворение «Розовый ландыш», в котором описан *«живой букет»,* смоченный *«чистой кровью*», и одновременно воспета «*истина*», которую можно постичь «*лишь в кладбищенских цветах*»: «*Я слышу, как растет трава, / Слежу цветка рожденье. / И, чувство превратив в слова, / Сложу стихотворенье»* (3, с. 13 – 14).

 Количество подобных аналогий нетрудно увеличить, хотя скажем прямо: и *свет от зла*, и *зло от света* в равной степени представляются с позиций здравого смысла неадекватными обстоятельствам. В самом деле, уместна ли зависть лирической героини Ахматовой по отношению к «*теперешней жизни*» как следствии пережитой и переживаемой трагедии: «*муж в могиле, сын в тюрьме*» [3: 3, с. 24]? Разумеется, парадоксальность позиции Шаламова, благодарного Колыме за веру «в великую силу» поэзии, настораживает не менее.

В первой главе последнему факту приводилось элементарно простое объяснение Г. Адамовича из рецензии на сборник «Дорога и судьба» («Русская мысль», Париж, 1967). Напомним: критик признавался, что не мог отделаться от «колымского» подхода к стихам, хотя сам поэт «готов махнуть рукой на все былое» (цит. по машинописной копии из архива Шаламова: 7, с. 348). Шаламов резонно заметил: «<…> ничего забывать не собираюсь» (6, с. 530). Категорична и Ахматова: «*На губах твоих холод иконки. /* *Смертный пот на челе … не забыть!*» [3: 3, с. 23].

И все же ситуация прочитывается не столь однозначно. Разумеется, абсолютно не может идти речь о каких-либо вариациях «стокгольского синдрома», т.е. о жертве в ее сочувствии палачу.Но не будем забывать, что личность, наделенная подлинным творческим потенциалом, способна сформировать собственный пространственно-временной континуум даже в экстремальных условиях. Несмотря на то, что «Колыма для всех одна» (2, с. 303), «эритроциты жертвы» (2, с. 285) в крови у каждого, люди, сохранявшие понятия о чести и достоинстве, активизировали адаптационные механизмы сознания, создававшие эффект психологического дистанцирования. **«***Так вот и хожу / На вершок от смерти. / Жизнь свою ношу / В синеньком конверте. // То письмо давно, / С осени, готово. / В нем всего одно / Маленькое слово. // Может, потому / И не умираю, / Что тому письму / Адреса не знаю*» (3, с. 145). Какое-то по-женски наивно-беззащитное стихотворение.

Давно известно: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин.: гл. 1, ст. 5). Казалось бы, так просто: свет – абсолютный позитив, «плюс», *добро;* тьма – отсутствие света, «минус», *зло*. Но как все перемешалось в XX веке, если Н.А. Бердяеву, которого и Ахматова, и Шаламов весьма почитали, пришлось писать о «кошмаре злого добра»! Очевидно, что *зло*деяние не только способно представляться *благо*деянием (т.е. тьма маскироваться под свет), но и открыто торжествовать победу как форма «демонического зла» [4].

Но вопрос, тем не менее, остается открытым: поддаются ли рациональному (не только психологическому) истолкованию приведенные выше высказывания поэтов? Неприятие версии «стокгольмского синдрома» и признание реальности *злого добра*, как и *доброго зла*, не ослабляют, но увеличивают остроту «каверзных» ситуаций. Действительно ли автор «Реквиема», услышав приговор сыну, считала, что «*надо снова научиться жить*», и восприняла «*горячий шелест лета*» как светлый праздник в «*опустелом доме*» [3: 3, 26]? Действительно ли она была «*счастлива*», живя «*новой жизнью*» своей новой страны, «*ритмами*» ее героической истории [3: 5, 240]? Название задуманного ею автобиографического повествования «Мои полвека (1910 – 1960)» – явное доказательство того, что даже духовно будучи *над* временем, Ахматова видела себя соучастницей, а не только свидетельницей происходящего [3: 5, с. 245 – 252**].**

И здесь вновь уместно обратиться к опыту А. Блока**.** Анна Ахматова, Александр Блок, Варлам Шаламов, «дети страшных лет России», выступают ретроспективно в противостоянии злу мира сего единым поэтическим триумвиратом.

И действительно, аналогичных строк у Блока сколько угодно. Но в качестве аналога сошлемся на малоизвестное четверостишие 1920-го г., возникшее скорее спонтанно – в качестве ответа на стихи Н.А. Павлович: «*У сада есть яблони, / У женщин есть дети, / А у меня только песни, / И мне – больно*» [см. примеч. 6: III,с. 636]. На экземпляре сборника «За гранью прошлых дней», подаренном ей, Блок написал следующие строки, одновременно соглашаясь и опровергая: «*Яблони сада вырваны, / Дети у**женщин взяты, / Песню не взять, не вырвать, / Сладостна боль ее»* [Там же, с. 375].

*Свет* от *зла*; *чудо,* подошедшее к разрушенным очагам; *сладость боли,* испытанная поэтом, которого лишили всего, кроме творческой способности, *–* в принципе феномены одного ряда. Блока можно в этом плане цитировать многократно. Его отношение ко злу «страшного мира» укладывалось в несколько формул. Равнодушие: «*Всё равно, не хватит силы / Дотащиться до конца / С трезвой, лживою улыбкой, / За которой – страх могилы, / Беспокойство мертвеца*» [5: 3, с. 28]. Жесткая ирония, даже переходящая в цинизм: «*Что? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость! / Ну, разве не смешно*?» [Там же, с. 29]. Абсолютное презрение и неприятие существующего: «*Всю жизнь жестоко ненавидя / И презирая этот свет, / Пускай грядущего не видя, / Дням настоящим молвив:* *нет!*» [Там же, с. 62]. Блок не менее безапелляционно отказывался забыть «*о временном, о nошлом*» и *«свято*» лгать «*о nрошлом*» [Там же, с. 21]. Но при этом искренно недоумевал: «*Душа! Когда устанешь верить? / Весна, весна! Она томна, / Как тайна приоткрытой двери / В кумирню золотого сна ...*» [Там же, с. 111]. Уж он-то о «стокгольмском синдроме при всем своем пророческом даре подозревать не мог.

Но противоречивость Блока традиционно воспринимается историками литературы как нечто само собой разумеющееся. Его жизненный и творческий опыт действительно многогранен и многоиерархичен. В «Автобиографии» он отмечал: «Каждый год моей сознательной жизни резко окрашен для меня своей особенной краской» [6: VII, с. 15]. Считаем, что данный тезис можно не только считать универсальным, но и распространить на любой другой день (если не час) бытия. Как у Пушкина: *«День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать <…>»* [11, с. 135]*.*

Но, говоря о противоречивости блоковской позиции, мало кто задумывается над парадоксальностью, которая в меньшей мере, чем у Ахматовой и Шаламова, но тоже имела место. В частности, реакция А. Блока на страшнейшее землетрясение в Италии (1908) по существу свелась к нескольким вопросам: «<…> неужели нужно быть пессимистом или человеком суеверным, чтобы указывать на то, что флаг культуры может быть всегда приспущен, если приближается гроза?» [6: V, с. 355]. Что значит его утверждение: «*Был в чаду, не чуя чада, / Утешался мукой ада* <….>» [5: 3*,* 49]. Риторический прием? Некогда и В.А. Жуковский писал об «утешении в слезах». Но это не те слезы, которые «*в клещах*» колымского мороза обламывались рукой. И, конечно, не слезы «невольных подруг» Ахматовой, подобно ей месяцами простаивавших в тюремных очередях Ленинграда.

Уместно вспомнить Блока и в связи с записью в дневнике 1912 года, которая всегда приводила исследователей в замешательство: «Гибель Titanic’a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)» [6: VII, с. 139]. Фраза, конечно, двусмысленная (если не сказать – этически непристойная), но в контексте исторического опыта XX-го столетия прочитывается опять же неоднозначно. Конечно, не страшная участь невинных жертв «обрадовала» поэта, но способность великой природной стихии противостоять сатанинской гордыне строителей техногенного гиганта – плавучему Вавилону, как называли лайнер. Подобно ГУЛАГу, он бросал вызов Всевышнему, и его гибель дала тот бесценный «урок», который либо в лучшем случае учитывался «задним» числом, либо чаще всего не учитывался вовсе. Впрочем, имеется в виду не только ГУЛАГ. Шаламов справедливо полагал, что человек прошедший войны, революции, переживший Хиросиму, позор Колымы и печи Освенцима, не может и не должен подходить к вопросам искусства с прежними требованиями (6, с. 487 – 488), а самое искусство навсегда лишилось права на проповедь: «Никто не может, не имеет права учить» (5, с. 157). Или еще более жестко: «Бог умер. Почему же искусство должно жить?» (6, с. 488).И было бы странно, если бы в головы тех, кто находился в «глубинах сатанинских» (Откр.: гл. 2, ст. 24), могла придти мысль об онтологической нереальности зла или каком-то «первородном грехе» как его причине, когда ежеминутно вставала тень небытия.

Смысл многих, только на первый взгляд различных ситуаций точно выражают шаламовские строки: «*гномы судят исполинов, / Не замолчавших до конца*» (3, с. 298). К сожалению, данная ситуация весьма распространена: «*Ручей мнит себя самолетом, / А русло – дорожка для взлета. //<…> // И в небо он смело взлетает, / Но только секунду блистает // < …>// Разбитый на капли, на брызги, / Он падает в реве и визге. // Чтоб каждою каплею малой / Долбить побережные скалы*» (3, с. 335 – 336**).** Что ж, капля, точит не только камень, но человеческую душу и сознание. Действительно, план ГУЛАГа, начертанный «*драконовой* рукой» (3, с. 172), воплотился с поразительной точностью. «Место для лагерей было выбрано гениально» (1, с. 577); «Архитектура малой зоны идеальна» (Там же, с. 142); если первые лагеря имели «шаткую юридическую основу» (Там же, с. 593), то в дальнейшем на 500 «юридических» мест на юридически же законном обосновании вмещались тысячи заключенных (Там же, с. 142) и т.п. Разумеется, это были расчеты *гения зла*, распространившиеся не только на континентальные, но и водные пространства страны. Но подчеркнем: надежды на «стокгольмский» феномен, о чем во все времена мечтал «лукавый», показали свою абсолютную несостоятельность в отношении трех авторов. Активность их личного противостояния «кошмару злого добра» в обстановке «*осатанелых*» лет (Ахматова), в ситуации «*зачеловечности»* (Шаламов), в преддверии проклятья «*заветов священных*» (Блок) являлась главной составляющей той «великой пробы» физических и нравственных сил, которую они достойно выдержали.

«*Всё на земле умрет – и мать, и младость, / Жена изменит и покинет друг. / Но ты учись вкушать иную сладость, / Глядясь в холодный и полярный круг*» – пророчески писал Блок [5: 3, с. 128]. « *На каждый вызов новый / Есть у меня ответ достойный и суровый*» [3: 1, с. 383], – признавалась Ахматова, и вся ее жизнь – подтверждение этой истины. Но опять же, имеется в виду не «шапкозакидательный» оптимизм. В частности, что касается Шаламова, то он воспроизвел не «стокгольмский», но «колымский синдром», о чем свидетельствует, в частности, стихотворение «Сосна в болоте» с автокомментарием: «Полностью соответствует художественным принципам моей поэтики» (3, с. 473). Речь идет о том, что под порывом ветра сосна не смогла удержаться, «*вцепиться в щели скал*». Но «*ветер – тот, что был убийцей, / Ей руку тихо жал. // Еще живую жал ей руку, / Хотел, чтобы она / Благодарила за науку, / Пока была видна*» (3, с. 322 – 323). Однако жертва не захотела благодарить палача за отпущенные мгновения жизни. Противостояние «гномам», вообразившим себя сверхчеловеками, выразилось в известных шаламовских афоризмах: «Помнить зло раньше добра. Помнить все хорошее – сто лет, а все плохое – двести» (2, с. 311); «Всем убийцам в моих рассказах дана настоящая фамилия» (5, с. 332) и т.д.

Виртуально вступая в «диалог» с Шаламовым, Теодор Адорно, еврей по отцу, обозначил свою позицию не только остро, но также парадоксально. С одной стороны, он признал за многолетним страданием право «на выражение»: <…> поэтому неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна». Но с другой – задал «менее “культурный" вопрос»: можно ли вообще «после Освенцима жить дальше»? Неординарность вопроса заключалась в том, что речь у Т. Адорно шла о людях выживших, о тех, «кто случайно избежал смерти, но по справедливости должен стать одним из тех, убитых». Казалось бы, абсурдно упрекать человека в том, что ему удалось избежать газовой камеры. На самом же деле логика ясна: «существование» выживших «сводится, в конечном счете, к химере, эманации безумного желания человека, убитого двадцать лет тому назад», т.е. к той же смерти, но в максимально противоестественной форме [1, с. 322 – 333].

Да, Блок сыграл доминирующую роль в формировании художественного мира Шаламова, но миновать личность и творчество Ахматовой, как мы выяснили, также невозможно. О Блоке (в границах темы) говорилось достаточно подробно. Не менее серьезного разговора заслуживает Анна Ахматова. Конечно, не только и не столько в связи с феноменом парадокса!

И действительно, для параллели Шаламов – Ахматова существуют более веские основания. «В жизненном явлении, нaзываемом “Ахма­това”», вернувшийся с Севера лагерник видел «великий нравственный пример верности своим поэтическим идеалам, своим художественным принципам». Защищая их, «как жизнь, как быт, Анна Андреевна много пережила, много приняла горя, не выпуская своего поэтического знамени, держала себя в высшей степени достойно» (5, с. 193–194). Шаламов считает Ахматову не только «представительницей русского Ренессанса», но и характером «ничуть не менее значительным, чем пресло­вутые характеры Возрождения» (5, с. 196), придавая ее личности поистине царственное величие: «Ахматова – Анна I» (5, с. 292). Можно ли найти более комплиментарное определение!

И дело не только в оценочных категориях даже самого высокого уровня. С ахматовским творчеством, как и с блоковским, связаны принципиально значимые размышления Шаламова о природе поэзии и «тайнах ремесла». Помимо отдельных статей, где имя Ахматовой вынесено в название («[Ахматова](https://shalamov.ru/library/21/51.html)», «[Блок и Ахматова](https://shalamov.ru/library/21/52.html)», «[Творческий процесс. Ахматова и Винокуров](https://shalamov.ru/library/21/17.html)»), весьма существенны «попутные» замечания: «[Во власти чужой интонации](https://shalamov.ru/library/21/4.html)», «[Таблица умножения для молодых поэтов](https://shalamov.ru/library/21/1.html)», «[Поход эпигонов](https://shalamov.ru/library/21/21.html)», «[Поэтическая интонация](https://shalamov.ru/library/21/3.html)», «[Рифма](https://shalamov.ru/library/21/5.html)», [«<О](https://shalamov.ru/library/21/54.html) Мандельштаме>», «[Поэт изнутри](https://shalamov.ru/library/21/47.html)», и др. Размышляя об эволюции поэта, Шаламов подчеркивал, что акмеизм первых опытов Ахматовой впоследствии обогатился «введением подтекста, обращением к вечнoсти, символикой, вторым планом, “yтяжeлением” стиха, что ли». Тем не менее, после двадцати лет каторги, он признавался, что и сейчас стихи «Ты письмо мое, милый, не комкай...» или «Звенела музыка в саду...» читаются им «всегда с теплой улыбкой», как стихи юности (5, с. 194).

В 1965 г., когда Ахматова находилась на излечении в московской Боткинской больнице, Шаламов передал с Н.Я. Мандельштам записку: «В жизни нужны живые Будды, люди нравственного примера, полные в то же время творческой силы. Я тоже хочу на своем малом пути доказать, что не всех можно убить» (6, с. 408).

Отношение к происходящей в стране реабилитационной кампании было у поэтов одинаково скептическим. Личная встреча поэтов состоялась лишь однажды, несмотря на то, что после освобождения Шаламов входил в тот же пастернаковский «круг», что и Ахматова. Но искренний, с глазу на глаз, «разговор не получился». Наверное, в нем и не было особой нужды: судьбы поэтов, их внутренние миры похожи независимо от личных перипетий. Горько читать дневниковую запись Шаламова: «Зачем воскресать?» с перечислением бесконечной цепи предательств, доносов, арестов … (5, 548). «Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить», – сетовала на судьбу Ахматова (2, кн. 2, 134].

В мироощущении поэтов, их отношении к своему делу было действительно много общего. И прежде всего – искренность, честность, бескомпромиссность. Тот же Шаламов, будучи одним из первых читателей «Поэмы без героя» («читал еще на Колыме сразу после войны <…> потом пере­чел ее повнимательнее в Москве»: 5, с. 198), при всем пиетете к автору отказывался видеть в интонациях, «тревожном и страстном ритме» стихов новаторское начало, справедливо указывая на М. А. Кузмина как на предшественника, чего, конечно, Ахматова никоим образом не отрицала. Но в те годы мало кому были известны и поэма Кузмина «Форель разбивает лед», и одно из самых сложных и загадочных произведений самой Ахматовой – «Поэма без героя».

Немало общего в литературных судьбах двух поэтов. Сколько оскорбительных речей и реплик пришлось выслушать Ахматовой, «бессчетное количество раз начисто уничтоженной» [3: 5, с. 196], не только от «сильных мира сего», но и от своих же собратьев по перу общеизвестно: «<…> ругань шла, как вода по водопроводу» [Там же, с. 87]. Раздавалось и «злобное шипение» со стороны отдельных эмигрантов [Там же, с. 213]. Шаламов подвергся испытаниям другого рода: он активно уклонялся от попыток «профессиональных» борцов за свободу, обозначенных им аббревиатурой «ПЧ» («прогрессивное человечество»), сделать из него очередного официального «узника совести». Эта публика, по убеждению писателя, состояла «наполовину из дураков, наполовину — из стукачей <…>». «И, стукачи, — пишет И.П. Сиротинская, воспроизводя данную характеристику, — его сопровождали буквально до смертного одра, до края могилы <…>» [12, с. 42].

«*Меня качает взад-вперед / Из подземелья в поднебесье / И выступает жаркий пот*», – писал Шаламов [15, с. 26]. Но разве не аналогичным образом судьба возносила, низвергала и вновь славословила Ахматову!

Царскосельской «*насмешнице / И любимице всех друзей*» неоднократно (как записано в ее дневнике) «была предоставлена возможность присутствовать не только при собственной гражданской смерти, но даже как бы и при физической. Люди просто откровенно не хотели, чтобы я была жива. Так и говорили: “Я бы умер”» [3: 5, с. 200].Большей частью подобное «злопыхательство» исходило от близоруких обывателей. Между тем внимательное прочтение текста о гибнущей России отводит все упреки в стремлении заменить трагическую самоочевидность настоящего «*желанным*», но «*никому, никому не известным»* чудом*.*Аналогично трагические страницы истории смогли породить светлые высокохудожественные образы у Шаламова даже в ситуации «зачеловечности».

В качестве беспрецедентного образца глумления над талантом Л.К. Чуковская вспоминает статью В. Перцова («Жизнь искусства», 1925 г.): «Эта женщина забыла умереть вовремя» [14: 1, с. 130]. Впрочем, и Шаламову пришлось принять «похоронную шутку» А.И. Солженицына, возвестившего миру о смерти писателя при его жизни – «Варлам Шаламов умер» (5, с. 365).

Сейчас Ахматова в своем величии практически недосягаема; дискуссии по поводу отдельных сторон ее мировоззрения и творчества – только подтверждение «вечной» истины: Habent sua fata libelli.
Премия Этна-Таормина, диплом почетного доктора Оксфордского университета, номинация на Нобелевскую премию. Все это общеизвестно. Тем не менее, первое издание поэмы «Реквием» вышло в Мюнхене в 1963 г., публикации в России автор не дождалась; ей была суждена другая дорога: «*не скажу куда…*» [3: 2, кн. 1, с. 206]. Шаламов как прозаик также получил широкую известность, хотя уникальность художника, втиснутого в узкие рамки «лагерной» литературы, не осознана в полной мере по сей день, не говоря о Шаламове-поэте.

Бесспорно, как отмечал Шаламов (с ним невозможно не согласиться), существует особая природа «художественного ощущения мира». В основе его не только «тревога, смятение, взволнованность», но и (как это ни странно и страшно звучит) «*красота горя*» (6, с. 191), о чем говорилось ранее. Эту мысль писатель аргументировал впечатлением, произведенным выставленной в Москве в 1955 году «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Но оправдана ли такая красота реальностью? «*Магдалина билась и рыдала, / Ученик любимый каменел, / А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и* *не посмел*» [3: 3, с. 28].

Тем не менее, ответ положительно однозначен, если усматривать в «*красоте горя*» трансценденцию духовной природы, которая в качестве предмета референции (как сказал бы философ) имеет не реальность в эмпирико-материальном воплощении, но воспроизводящий ее совершенный художественный образ, как шаламовском стихотворении, посвященном Рафаэлю. «Довольно для *каждого* дня своей заботы» (Мф.: 6; 34) – сказано в Евангелии, но волей поэта «заботы», тяготы, «злоба» этого и всех последующих дней могут быть преображены. Художественное совершенство, будучи репрезентацией красоты *бесконечного*, духовно и физически возвышает личность. «*Как соломинкой, пьешь мою душу. / Знаю, вкус ее горек и хмелен. / Но я пытку мольбой не нарушу. / О, покой мой многонеделен*» [3: 1, с. 50].

Итак, *красота горя* – понятие трансцендентальное, но в трансцендентализме нельзя отказать и тем феноменам, которые идут «от лукавого»: *злое добро*, *свет от зла*, *утешение мукой ада* ит.п.*,* т.е. всему тому, что переходит границы «человеческого, чисто человеческого» (Ф. Ницше). *Утешение* *мукой ада* возможно лишь в процессе отчуждения личности от своего «я» и перехода в сферу духовного небытия. *Свет от зла* действительно напрямую актуализирует ассоциации с библейским Люцифером (этимологически *светоносным*)и евангельским Антихристом, олицетворяющими *демоническое зло*. Синтезирующая же категориальность *доброе зло* или *злое добро* *–* не логические парадоксы, но примеры лжедиалектики, т.е. «ловушки» для читателя (и весьма опасные), ибо зачарованный поэтическим словом, читатель может и не вспомнить, что в первую очередь стихи *– «это стигматы*», чужих и своих «*страданий след*» (3, с. 370).

Так и у Ахматовой. С одной стороны она утверждала: «Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма («Поэма без героя». – *Л.Ж.*) не содержит» [3: 3, с. 126]. С другой: «У шкатулки ж тройное дно» [Там же, с. 195]. Получается, что и здесь без «ловушек» не обошлось. Впрочем, поэты лишь выразили то, что диктовалось эпохой: в гулаговских капканах, хитроумно расставленных *лукавым*, оказались миллионы. Обнажилась и тайная суть *зла от света*: им оказалась *ослепляющая тьма*, завораживающая своим *лже*сиянием.

Да и Блоку (без него не обойтись!) хорошо было известно состояние безнадежности, навеянное присутствием некоего «приятеля»: «*Как будто ночь на всё проклятие простерла, / Сам дьявол сел на грудь****!*»** [5: 3, с. 29]. В такой контекст можно с легкостью вписать некоторые суждения Шаламова, странно парадоксальные: «<…> стихи – это дар Дьявола, а не Бога»; «<…> тот – Другой, о котором пишет Блок в своих записках о “Двенадцати” – он-то и есть наш хозяин»; «В стихах до самого последнего неизвестно – с Дьяволом Вы или с Богом» и т.п. (из письма Ю.А. Шрейдеру: 6, с. 553). Скажем прямо, подобные откровения, конечно, неприятно и непривычно, но в принципе ничего нового Шаламов не открывает: сюжет об искушении художника дьяволом, как и мысль об амбивалентности искусства входят в разряд «вечных» в мировой культуре, напоминая о библейской истории каинита Иувала: «он был отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт.: гл. 4, ст. 21).

Впрочем, мысль о «Другом» была не чужда и Ахматовой. Подобно Шаламову, она уклонялась от пустого философствования, и, конечно, ей было не до богословских тонкостей. Ее суждение будто бы «Поэма без героя» написана под «демонскую» диктовку, как и высказывания Шаламова о стихах как «античеловеческом мероприятии», не поддаются абсолютизации, но и не нуждаются в каких-либо оправдательных уступках. «Другой» действительно весьма активно проявляет себя в «Поэме без героя», причем, в разных обличьях. И как «Бес творчества», под чью диктовку с «демонской легкостью» писался текст[3: 3, с. 229], и как «*Тот, что хром и кашляет сухо…»* [Там же, с. 98], и как некто *«без лица и названья»,* затесавшийся в «*полночную Гофманиану»* [Там же, с. 100]. Но самому автору уточнять: *кто* стоит за собирательным образом – «Владыка Мрака» или «Сам изящнейший Сатана», не хотелось: «Скажу только <…> он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы стали дыбом» [Там же, с. 219]. Уточнять действительно не было смысла, ибо в контексте поэмы это разные персонажи-«маски», хотя и имеющие реальных репрезентантов.

Любопытен и общий подход поэтов к проблеме маркировке зла, хотя бы в плане элементарного цветообозначения.

Уже у молодого Блока идея насилия отождествлялась с фиолетовой палитрой: «*Фиолетовый запад гнетет, / Как пожатье десницы свинцовой. / Мы летим неизменно вперед — / Исполнители воли суровой / <… > / Никому не известен конец. / И смятенье сменяет веселье. / Нам открылось в гаданьи: мертвец*  */ Впереди рассекает ущелье*» [5: 2, с. 39 – 40]. Символична и такая запись также 1904 года: «Погружаемся <…> в фиолетовый холод дня» [7, с. 63]. «Фиолетовый холод» – холод астральный, антитеза тепла и лучезарности «Стихов о Прекрасной Даме», но и этот цвет впоследствии у Блока омрачается, становясь лиловым. Это уже откровенная инфернальность: будучи сплавом темно-синего и кроваво-красного, он традиционно считается цветом «нечистой силы» с ее вампиризмом. Не случайно в 1910 г. состояние русского символизма (можно сказать литературы в целом) интерпретируется поэтом как «мятеж лиловых миров». Именно они, по мысли Блока, бросили Лермонтова «под пистолет», побудили Гоголя к самосожжению, породили безумие М. Врубеля, гибель В. Комиссаржевской и т.д., «ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад», из мрака которого «выводит художник свои образы». «Лиловые миры революции» овладели и душой народа, разрушив и испепелив ее [5: 8, с. 130].

Что касается Шаламова, то здесь картина не столь однозначна. Конечно, его проза достаточно монохромна и акцентирует в основном белизну снежных колымских сопок и грязно-серые тона лагерного бытия и сознания. Правда, автор прибегает и к цветовым «мазкам», описывая, как правило, природные феномены: розовые лепестки медового шиповника, но фиолетовой жесткой шкуркой, которая и дала название «Лиловый мед» (1, с. 70). Выживать лирическому герою приходилось в «*лиловой мгле*» моря и гор (3, с. 82). Целесообразно подчеркнуть и наличие в поэзии Шаламова более мягких, но не менее холодных сиреневых оттенков: «*Я беден, одинок и наг, / Лишен огня. / Сиреневый полярный мрак* / *Вокруг меня*» (3, с. 7). Бледно-сиреневые полярные ночи с бессолнечным светом ассоциативно не связываются с «лиловыми мирами» Блока, но открыто корреспондируют с кустами сирени у Ахматовой, которые, как давно замечено, неотделимы от мотивов смерти: «*И кладбищем пахла сирень»* **[**3: 3, с. 143].В стихотворении «Наследница», относящимся к концу 1950-х годов, в качестве дара, полученного от прошлого, она отмечает: «*Дворца сквозные галереи / И липы дивной красоты. / И даже собственную тень, / Всю искаженную от страха, / И покаянную рубаху, / И замогильную сирень*» [3: 2, кн. 2, с. 21]. В таком контексте представляется пророческим написанный в 1914 г. Н. Альтманом портрет Ахматовой, к которому косвенно можно отнести строки: «*И кажется лицо бледней / От лиловеющего шелка* <…>»[3: 1, с. 165]. Любопытно, что первая публикация этого стихотворения шла под заглавием «Дама в лиловом» [3: 1, с. 769]. Л.К. Чуковская приводит одно из немногих детских впечатлений Ахматовой: «Меня тоже маленькую водили в Эрмитаж и в Русский музей, который тогда был совсем молодой <…> Чего я терпеть не могла, так это выставок передвижников. Все лиловое**»** [14: 1, с. 117].

Любопытна даже такая «мелочь»: знаменитая «Синяя тетрадь», присланная Шаламовым Пастернаку, опять же по цвету соотносима с той, куда записывались первые опусы царскосельской гимназистки: **«***Вот эта синяя тетрадь — / С моими детскими стихами*» [3: 1, с. 235]. Разумеется, это случайная «мелочь». Тем не менее, и у Шаламова, и у Ахматовой синева часто предстает со знаком «минус».

Так, при «синем цвете взошедшей луны» (почему у луны «синий цвет?» – *Л.Ж.*) не совестно раскопать могилу и снять с мертвеца теплое нательное белье, чтобы обменять на хлеб и курево (рассказ «Ночью»: 1, с. 53). Синяя тетрадь, о которой говорилось выше, открывается стихотворением соответствующей тональности: *«Пещерной пылью, синей плесенью / Мои испачканы стихи*» (3, с. 7). «*Я не знала, как хрупко горло / Под синим воротником*» [3: 1, с. 140], – сознавалась лирическая героиня молодой Ахматовой. И почему-то в прекрасной Флоренции, ей вспомнился дом «*у дороги непроезжей*», в котором «*кого-то вынули из петли»*. В таком случае поразительно-парадоксальным кажется признание: «*Мне не страшно. Я ношу на счастье / Темно-синий шелковый шнурок*» [3: 1, с. 96]. Действительно, разве не страшно ходить с синим шнурком как с петлей на шее? От такого оберега, носимого «на счастье», совсем недалеко до «*голубых губ*» женщин, бессонно стоящих в тюремных очередях Ленинграда [3: 3, с. 21].

Л.К. Чуковская определила поэзию Ахматовой с ее «острым чувством истории» как «праздник памяти, пир памяти», подчеркнув, что память ее, как и у любого человека той эпохи, «набита мертвецами**»** [14: 2, с. 145]. Сколько же писал Шаламов о своих «нетленных мертвецах», и говорить излишне. «*Я сплю в* *постелях мертвецов* <…>», – констатировал он (3, с. 33).

С этой точки зрения показательно совпадение «велико­лепного», по определению Шаламова, ахматовского стихотворения «Родная земля» и его собственных не менее известных строк: «*Говорят, мы мелко пашем, / Оступаясь и скользя. / На природной почве нашей / Глубже и пахать нельзя. // Мы ведь пашем на погосте, / Разрыхляем верхний слой. / Мы задеть боимся кости, / Чуть прикрытые землей*» (3, с. 149). Стихотворение Ахматовой звучит практически в той же тональности: «*Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах. / И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чем не замешанный прах. / Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно – своею*» [3: 2, с. 120].

Как видим, у поэтов речь идет о русской земле как *животворящем* некропространстве, именно в том смысле, который стоит за любовью «родному пепелищу» и «отеческим гробам» у Пушкина [11, с. 214]. Это и делает псковскую, ленинградскую, колымскую землю «*своею*» не только по месту рождения или пребывания. Кроме того, русская земля – это еще и «*русская речь,/ Великое русское слово*» [3: 2, с. 16]. Поистине писатель «всесилен – мертвецы поднимаются из могил и живут» (4, с. 307). Понятно, что Шаламов имел в виду высокую нравственную миссию художника воскрешать в исторической памяти жертвы прошлого. А в «Поэме без героя» обыгран девиз герба на воротах Фонтанного дома: «*Deus conservat omnia»* («Бог сохраняет все») [3: 3, с. 90].

А что касается личной памяти (особенно женской), то в ней хранятся даже те «мелочи», которые создавали внешний облик лирической героини: «*До самого локтя перчатки»*, узкая юбка*,* надетая*, «чтоб казаться еще стройней*», темная вуаль, конечно, знаменитая шаль, воспетая Блоком и т. п. Времена менялись, и в 1946 г. Ахматову радовала «посылка с носильными вещами и кусками материи», чтобы быть «чем-то прикрытой» [3: 5, с. 193]. Но на Шаламова особое впечатление произвел рассказ одного из мемуаристов о шерстяном старом пла­тье, сохранившемся со времен «Бродячей собаки» и «Четок». Оно настолько «пришло в ветхость», что «лопнуло на одном из приемов, и гости зашивали это платье на Анне Андреевне». «Это лопнувшее шерстяное платье, – подытоживает писатель, – в тысячу раз почетнее оксфордской мантии, в тысячу раз больше к лицу Анне Андреевне» (5, с. 194). Наверное, это действительно так, но сама Ахматова в 1958 г. почему-то вспоминает «*пропотелый ватник и калоши / Высокие*», которые носит «*тридцатый год*»[3: 2, с. 211]. *«Я* *ватник сносила дотла*», – пишет она в стихотворении 1960 г. [3: 2, кн. 2, с. 95].

К счастью, ватник ей не пришлось носить, но без него непредставима участь тех ее современниц, которые стали героинями шаламовских рассказов и стихов. В частности, обратим внимание на рассказ «Тетя Поля», где описывается приход в лагерную больницу бывшего священника отца Петра. Умирающая старая лагерница, пользовавшаяся благоволением начальства, пожелала исповедаться, и больные, возбужденные приходом духовного пастыря, забыв прежние «гастрономические рассказы», говорили только об этом. Далее и вовсе последовало *нечто* из разряда «чудес»: отец Петр добился, чтобы на могиле женщины, первоначально похороненной, как и остальные, – безымянной, с номером личного дела на деревянной бирке разрешили поставить крест. Более того – прикрепили к кресту «досочку», написав не только даты жизни и смерти, но и полное истинное имя умершей, которое какими-то таинственными путями опять же разузнал священник. На этот первый и единственный крест ходили смотреть все, кто мог ходить.

И нет ничего странного в том, что судьба автора «Реквиема» рифмуется с их судьбами. «Вера для нее, – писал протоиерей Александр Шмеман – не "тема" и не "проблема", не что-то внешнее, о чем можно страдать, соглашаться, не соглашаться, раздумывать, мучиться. Это что-то очень простое, ее почти "бабья вера", которая всегда живет, всегда присутствует, но никогда не отчуждается в какую-то "внешнюю проблему". Ни пафоса, ни громких слов, ни торжественных славословий, ни метафизических мучений. Эта вера све­тит изнутри и изнутри не столько указывает, сколько погружает все в какой-то таинствен­ный смысл» [2, с. 364].

Поэтому мы напрямую соотнесем рассказ со стихотворением Шаламова, написанным под впечатлением прощания с А.А. Ахматовой во дворе морга больницы Склифосовского 9 марта 1966 года. Стихи звучат так: «*Распахнут подземелье столетья, / Остановится время – пора / Лифтом морга, как шахтною клетью, / Дать добычу судьбы – на гора. // Нумерованной, грузной, бездомной / Ты лежала в мертвецкой – и вот / Поднимаешься в синий огромный / Ожидающий небосвод*» (3, с. 411).

Казалось бы, не вполне ясно, почему необходимо сопоставлять лифт мертвецкой московской больницы с «*шахтною клетью*», подходить к таинству смерти «одного из самых щепетильнейших поэтов» (5, с. 35) с лагерной лексикой: «*Дать добычу судьбы – на гора*». Но щепетильность ни при чем. Ясно же сказано в «Реквиеме»: «*Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был»* [3: 3: с. 21]. Поэтому личность прославленной старухи «*в мятом, ситцевом старом халате*» (такой Шаламов увидел Ахматову в гробу) накладывается и на образ тети Поли, и на бесчисленное количество погибших колымчанок, тоже «*нумерованных*», тоже «*бездомных*». Все они с равным духовным величием покидали «*подземелье*» жестокого века, чтобы вознестись в «*синий огромный*» небосвод (3, с. 411 – 412).

Более того, Шаламов написал *свой* «Реквием» – значительный по объему стихотворный текст, посвященный вечной женской теме. К сожалению, он вошел в корпус «Колымских тетрадей» без какой-либо атрибуции, но текст поистине «ахматовский». Начало посвящено тем же безвестным колымским мученицам: «*Ты похоронена без гроба / В песке, в холщовой простыне. / Так хоронили в катакомбах / Тогда – у времени на дне*». Но далее описание арестантской судьбы естественным образом вбирает в себя материнскую скорбь женщины-поэта: «*Ты слепла в черных лабиринтах / Моей безвыходной земли, / Какие ж сказочные ритмы / Тебя к спасению вели, // Что в этой музыке душевной / Ты проявила на свету / Такой простой и совершенной / Твою седую красоту. // <…> // И этот подвиг незаметный, / Великий материнский долг / Как подчеркну чертой отметкой, / Когда еще “не втолкан толк”. // <…> // Когда, заверчен и закручен / За солнцем, светом и теплом, / Я вижу в боли только случай / И средство для борьбы со злом. // Тогда твоим последним шагом / Куда-то вверх, куда-то вдаль / Оставишь на моей бумаге / Неизгладимую печаль*» (3, с. 135 – 137).

Ахматовский подтекст, на наш взгляд, очевиден. Поистине: «*свой ватник*» она сносила «*дотла*» и «жизненное явление, называемое “Ахматова”», феноменально и неисчерпаемо. Варлам Шаламов в силу уникальной творческой одаренности понимал это глубоко и пронзительно.

**3.3. «ДВОЯКОПУКЛАЯ ЛИНЗА» ВАРЛАМА ШАЛАМОВА**

**В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВИРТУАЛА**

На примере эквивокации как способе углубления и расширения традиционной тропологии было показано значение эстетических концепций антирационалистической и антипозитивистской направленности для современной филологии. Но еще раньше аналогичное «воскрешение» произошло с понятиями *виртуал*, *виртуализация*, *виртуальные структуры* и т.п., приобретшими огромную популярность в постклассической гуманитаристике в связи с развитием инновационных технологий. Если исходить из техногенных факторов, то понятие виртуальной реальности будет означать искусственно созданную модель, некий симулякр, фантом воображения, способный заменить подлинную действительность [12, c. 328–41]. Однако приверженцы постмодернизма, выдвигая на первое место *квази*явление, не учитывают того, что сам по себе феномен виртуального восходит к философско-религиозному учению о *бытии-возможности* (*Posset*), как его определил мыслитель эпохи раннего Возрождения Николай Кузанский [11, с. 141].

Только в своем исконном значении логика виртуальности, реализованная в процессе анализа произведений искусства, способна преодолеть вульгаризированные рецидивы рационально-позитивистской теории отражения, до сих пор дающие о себе знать в теоретических подходах к искусству слова, в частности, к творчеству Варлама Шаламова.

Выше отмечалось, что «Колымские рассказы» часто воспринимались как элементарные очерки с множеством натуралистических подробностей. И такой подход к искусству «по учебнику», т.е. с миметических позиций в высшей степени раздражал его: «Отражать жизнь? Я ничего отражать не хочу <….>» (6, с. 538); «Искусство – не отражение жизни, оно – само жизнь» (5, с. 274). Не отрицая, документальной точности своих «безвыходных» рассказов, он тут же подчеркивал: «Познавательная часть – дело десятое, для автора во всяком случае» (6, с. 493).

Что касается поэзии, то вопрос ставился еще резче: «Думать, что стихи могут иметь познавательное значение, – это оскорбительно невежественная точка зрения» (6, с. 498). Пушкин, по его словам, «был бы унижен анализом “Евгения Онегина” как “энциклопедии русской жизни”» (6, с. 498). Конечно, Шаламов не отрицал, что «писатель отражает время, но не путем изображения виденного на пути, а познанием с помощью самого чувствительного в мире инструмента – собственной души, собственной личности <…>». «Радар» истинного художника «устроен в его собственной душе» (6, с. 492).

В данном случае о парадоксальности шаламовских заявлений речь не идет: мир художественного произведения независимо от его жанрово-родовой принадлежности – это всегда искусственно (и искусно) созданный *возможный* мир. Он не дублирует реальность, но интегрирует ее по своим законам, что обеспечивает жизнеспособность заключенных в нем потенциальных смыслов и эффективность их «распаковки» (В.В. Налимов). Если согласно миметическим концепциям достоверность заключается в совпадении художественного образа и предмета, то процесс виртуализации обнажает условность, относительность, а иногда открытую невозможность такого совпадения. Виртуальный образ – это не искаженная реальность, но реальность, измененная сознанием, один из способов выражения авторской интенции, как говорили феноменологии, по сути опиравшиеся на данное понятие.

Разумеется, когнитивный механизм поэтического образного мышления более изощрен по сравнению с прозаическим и по определению предполагает более высокий уровень искусственности. Ирония М.Е. Салтыкова-Щедрина по поводу тех «сумасшедших», которым приходится, «по целым часам ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать, во что бы то ни стало, в размеренные рифмованные строчки», не столь уж абсурдна, если не доводить ее до откровенной нелепости (кстати, высказывание сатирика известно нам из «вторых рук») [9, с. 11].

Между тем поэту действительно приходится «втискивать» слова, приспосабливаясь к метрическим параметрам стиха и манипулировать предметами реальности по собственному усмотрению.

Но здесь встает другой вопрос: чем в таком случае виртуальный образ будет отличаться, например, от метафорического или эквивокативного, а сам феномен художественной виртуализации от других приемов художественного письма?

Поль Рикёр, рассматривая процесс метафоризации в аспекте психологии ощущений и воображения, подчеркнул его связь «с *онтологическими* (выделено мной. – *Л.Ж.*) притязаниями поэтической речи» [17, с. 427]. Конечно, «притязания» вполне уместны: метафора обладает относительной бытийственностью. Но именно относительной, ограниченной конкретной художественной ситуацией и авторским замыслом. Поэтому «онтологические притязания» метафоры, как им и положено, остаются нереализованными. Виртуальная же реальность подобными «притязаниями» не ограничивается. Она вполне самодостаточна, что подтверждается, подчеркиваем, серьезнейшими религиозно-философскими постулатами. Согласно им, и**з** виртуала как *бытия-возможности*, или *возможности-бытия* (это и есть его точное определение), развертывается «все, что создано и будет создано», но существует до времени в «свернутом виде» [11, с. 141]. Именно существует, а не только может существовать. Если «в Боге небытие есть сама возможность-бытие», то небытие «совпадает с возможностью возникнуть», – утверждал тот же Николай Кузанский [Там же, с. 154].

Раскрывая своеобразие поэтической тропологии Шаламова, мы выявляли смысл метафоры и эквивокации в процессе сравнительно-сопоставительного анализа со стихотворным циклом Блока, связь с которым подтверждена самим автором. Понятие же поэтического виртуала намного расширяет сферу коммуникативного художественного взаимодействия и
дает возможность сопряжения, казалось бы, абсолютно несопоставимых явлений. Например – «Колымских тетрадей» и эмигрантской поэзии Георгия Иванова. Сопряжение, конечно, более чем неожиданное: если Блок относился к любимейшим поэтам Шаламова, то с творчеством поэта-эмигранта (по известным причинам) были знакомы лишь единицы «счастливчиков», когда в годы «оттепели» эмигрантские издания изредка проскальзывали через границу. К категории «избранных» Шаламов, как известно, не относился. Тем удивительнее переклички двух авторов с кардинально непохожей судьбой. Но логика виртуала опровергает случайность ментально-образных совпадений и позволяет рассматривать литературные контакты независимо от конкретных параметров места и времени.

Впрочем, стихотворные тексты говорят сами за себя. Обратимся к Георгию Иванову.

«*Было все – и тюрьма и сума, / В обладании полном ума, / В обладании полном таланта, / В распроклятой судьбой эмигранта / Умираю*…» – сказано в одном из последних стихотворений [6:1, с. 571]. Такие или подобные строки могли быть написаны человеком, за плечами которого, согласно реалиям времени, стояли гибель близких и непреходящая угроза собственной жизни. В общем, так оно и было, когда мы вспоминаем И.С. Шмелева, потерявшего единственного сына, или говорим об эмигрантах, за плечами которых участие в братоубийственной бойне: о Л. Зурове, Г. Газданове, А. Несмелове, В. Смоленском, Ю. Терапиано и др. «*Их тоже прикончил Сталин*, только не в концлагерях Колымы – иначе», – утверждала Н.Н. Берберова [3, с. 369].

Однако неординарность ситуации в том, что самого Георгия Иванова, некогда петербургского эстета и сноба из окружения М. Кузмина, наиболее гибельные проявления революционного катаклизма по большому счету обошли стороной, что вовсе не означает, что в голодном и холодном Петербурге, переполненном слухами о зверствах ЧК, поэт благоденствовал. Конечно, не благоденствовал он и в изгнании, хотя последние годы жизни провел в Доме призрения на юге Франции, но условия которого не сравнимы с условиями Дома престарелых и инвалидов в Москве. Испытывая определенные затруднения (моральные и отчасти материальные) жизни на чужбине, он все же не знал «ни тюрьмы, ни сумы», хотя «трагедий, смертей, покушений на самоубийство вокруг сколько угодно» **[**4, с. 67]. Тем не менее, тот же Б.К. Зайцев подчеркивал: «Жили и мы здесь бедно, но масштаб иной», имея в виду родных и знакомых, бедствовавших в России **[**Там же, с. 289]. Эмигрантская жизнь при всей ее неоднозначности и даже засильи «трамвайных нравов» [20, с. 198] не опускалась до уровня «зачеловечности».

В таком историческом и житейском контексте строки Г.В. Иванова:«*Веревка, пуля, каторжный рассвет / Над тем, чему названья в мире нет <…>*» [6: 1, с. 299] или: «*В каторге я изнываю, / Черным дням* *ведя подсчет*» [Там же, с. 557], способны породить искреннее недоумение, как и постоянный акцент на варьирующимся в его поэзии мотиве бездны: пропасть, дно жизни как дно бездонного колодца, дно души, преисподняя, ад, могила, даже берлога. «*Мы все скользим над некой бездной.* / *Пока не наступает час…*» [6: 1, с. 486]; «*…Вот вылезаю, как зверь,* *из берлоги я, / В холод Парижа, сутулый, больной …*» [Там же, с. 431]; «*Лежу, как зверь больной, в берлоге я* <…>» [Там же, с. 561] и заключение: «*Я уже спустился в ад*» [Там же, с. 569]. Спрашивается, зачем понадобилось поэту в высшей степени негативно мифологизировать свое существование? От «*скуки мирового безобразья*?» [6:1, с.384]. Но скука преодолима творчеством, и, кроме того, это далеко не высшая форма трагизма. Между тем, стихи говорят о гибельных ударах судьбы, преследовавших и за пределами земного бытия. «*Теперь, когда я сгнил и черви обглодали / До блеска остов мой и удалились прочь, / Со мной случилось то, чего не ожидали / Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь. // Любезные друзья, не стоил я презренья, / Прелестные враги, помочь вы не могли. / Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья, / Но даже черви им, увы, пренебрегли*» [6: 1, с. 373]. *«Талант двойного зренья*…» – в этом и заключалась квинтэссенция поэтической позиции автора.

Неоднократно отмечалась исследователями уникальная способность Г.В. Иванова соединять несоединимое, в чем видели синтез акмеизма и символизма, рудименты романтического дуализма и двойничества, элементы интертекстуальности и т.п. Все отмеченное справедливо, но в аспекте вышеозначенной проблемы важны соединение факта и фикции, фантома и его репрезентанта, связка «*тут-бытие*» (М. Хайдеггер) и *там-бытие*, т.е. соотношение реальности и ее потенции, иначе говоря, феномен *виртуала*.

Будем справедливы: сказать, что у Георгия Иванова не было абсолютно никаких объективных оснований для столь беспросветно мрачного понятийно-образного комплекса, не вполне корректно. Сугубо личных – да, не было. Но, не имея опыта «*ни тюрьмы, ни сумы*», поэт обращался с теми, кто его имел. В мемуарах приводятся вопросы, которые ему задавались по приезде из большевистской России в Париж: «Правда ли, что Ахматова сидит в “пробке”?». Получив отрицательный ответ, искренно огорчались и продолжали допытываться: «умирает ли с голоду и в последнем ли градусе чахотки…» [6: 3, с. 495]. Как и большинство эмигрантов, Г. Иванов со скепсисом воспринимал вести об успехах строительства социализма в СССР: «“было горе, будет горе”, ночной туман и сквозь него бутафорские огни пятилетки» [Там же, с. 577]. Далее. Следует учесть, что для зарубежных соотечественников открытие лагерной темы состоялось задолго до солженицыновского «Одного дня Ивана Денисовича». Приведем некоторые публикации: «Двадцать шесть тюрем и побег из Соловков» Ю. Бессонова (Безсонова) (Париж, 1928 г.), «Россия в концлагере» И. Солоневича (публикация начата в парижской газете «Последние новости» в 1935 г.), проза Г. Андреева (псевдоним Н. Отрадин) 1950-х гг., («Соловецкие острова», «Горькие воды», «Трудные дороги»),  «Неугасимая лампада» Б. Ширяева (Нью-Йорк, 1954 г.), произведения других авторов. Они активно формировали круг чтения русскоязычного читателя за границей. Если не сами тексты, то хотя бы слухи о них, вероятнее всего, доходили до Г. В. Иванова, скончавшегося в 1958 г. Конечно, эти факты давали право утверждать в послевоенные годы: «*Россия тридцать лет живет в тюрьме, / На Соловках или на Колыме. / И лишь на Колыме и Соловках / Россия та, что будет жить в веках*» [6:1, с. 617]. Более того, поэт, как и его современники, воочию наблюдали «сказочный рост гитлеровского могущества» [6: 3, с. 581], породившего в Европе концлагеря смерти. И, разумеется, как русского человека, его не могла оставить равнодушным «бесконечная, неизмеримая глубина всяческих русских страданий…» [6: 3, с. 581]. «*...Узнает ли когда-нибудь она, / Моя невероятная страна, / Что было солью каторжной земли? // А впрочем, соли всюду грош цена: / Просыпали — метелкой подмели*» [6: 1, с. 370]. Искренней горечью исполнены эти стихи, ассоциативно связанные с обращением Христа к апостолам: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь её соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить её вон на попрание людям» (Мф.: гл. 5, ст. 13). «Соль» Колымы, как и Соловков, давно и безжалостно была брошена властью на «попрание».

Интересен и такой факт: избежав, к счастью, соловецких, как и колымских, мучений, Г. Иванов не только постоянно пишет о них, но и вполне адекватно реальному положению вещей убедительно отмечает поразительные детали, в чем убеждают шаламовские тексты. Вот, например, строки из стихотворения Г. Иванова: «*Снега, снега, снега... А ночь долга, / И не растают никогда снега. // Снега, снега, снега... А ночь темна / И никогда не кончится она. // Россия тишина. Россия прах. / А, может быть, Россия* – *только страх»* [6: 3, с. 299]. Нетрудно провести параллель: ледяные равнины вызывают представление о зоне вечной мерзлоты, той«*стылой земле*», где, дорожа своим покоем, спят «*нетленные мертвецы*» Шаламова. В итоге *виртуально* совпадает жизненный опыт парижанина, посетителя богемных кафе и колымского заключенного с 17-летним «подземным» стажем. Более того, у поэта-эмигранта есть и прямые намеки на «белый ад» коммунистического концлагеря [10**:** с. 266].

Видимо, подобной психологической трансгрессией, «ГУЛАГом в уме»[15, с. 99 – 117], можно объяснить появление у Г. Иванова стихотворений, детально описывающих лагерный быт, его унифицирующую силу, растворяющую человека в массе подобных: «*Я научился понемногу / Шагать со всеми – рядом, в ногу. / По пустякам не волноваться / И правилам повиноваться. // Встают – встаю. Садятся – сяду. / Стозначный номер помню свой. / Лояльно благодарен Аду / За звездный кров над головой*» [6: 1, с. 390]. Практически к каждой строке можно найти соответствующее место из прозы или поэзии Шаламова. Здесь и подгоняемые «*раскормленными, сытыми*» собаками люди, с «*синеватыми жесткими губами*», «*одинаковостью*» лиц, цингой, «*что навязла в зубах*»; «*мерка воды*», измеряемая консервной банкой; второпях проглоченная пайка «*сырого, липучего хлеба*» и т.п. (3, с. 274). Написавший колымские стихи автор был пропитан«*болью до самого дна*» (3, с. 164). Однако благодарить судьбу он мог не за виртуальный (тем более реальный) «звездный кров над головой» в преисподней, но за поэзию, давшую силу для «длительного духовного сопротивления» (4, с. 7)

Или такие строки Г. Иванова: «*Тише. Тише. За полярным кругом / Спят, не разнимая рук, / С верным другом, с неразлучным другом, / С мертвым другом – мертвый друг*» [6: 1, с. 395]. Сон-смерть или смерть-сон. Что это?Больная фантазия? Разыгравшееся воображение? Вовсе нет. Это и есть поэтическая реализация принципа «двойного зренья». Чрезвычайно важно, такая *виртуальная* действительность не противостоит исторической истине, но является формой раскрытия ее сути. Так «бытие-возможность» выходит из своей «свернутой» формы, что и предвидел Николай Кузанский.

Далее. Доказано, что процитированные Г. Иванова строки о «мертвом друге» посвящены О.Э Мандельштаму **[**1, с. 145], судьба которого эмигрантскими кругами была погружена в контекст легенд и мифов, пока не дошла достоверная весть о его гибели, хотя и лишенная конкретики. Поэтому картина, воссозданная поэтом одновременно истинна и вероятностна. Ведь и Шаламов не только представлял, как «живут» захороненные в колымских сопках нетленные мертвецы, но и видел «голодный блеск» их в глазах (1, с. 398).

Более того, вероятностной логикой руководствовался и он сам при воссоздании обстоятельств смерти О.Э. Мандельштама от алиментарной дистрофии в пересыльной тюрьме Владивостока (рассказ «Шерри-бренди»). Писатель не был свидетелем последних дней поэта, но аргументы в пользу достоверности повествования, которые он приводил, – это аргументы не строгого документалиста, но художника, для которого существует только «правда таланта». «Здесь описана смерть человека. Разве этого мало? <…> Здесь описана смерть поэта <…> Разве этого мало для “канонизации”?» (1, с. 150). Тоже своеобразная опора на логику виртуала. Отметим еще одну любопытную деталь: в письме к Р.Б. Гулю от 25 января 1956 г. Г.В. Иванов называет «конечные» даты своего творчества: «Я уже лет пять как пишу и говорю до 1946, 2086» [7, с. 15]. А.Ю. Арьев, считая, что последнее цифровое сочетание «не совсем понятно», предлагает несколько объяснений: элементарная описка или аберрация памяти; возможно (на уровне подсознания), соотнесение с антиутопиями Л.С. Мерсье «2440» или Дж. Оруэлла «1984» **[**7, с. 153]. Все три варианта в принципе приемлемы. Как объяснима и шаламовская горькая «игра» с датами, неоднократно цитировавшаяся: 1937 год – арест, предательство друзей, затем Бутырская тюрьма, Колыма… Каждый раз приходилось начинать заново, и эти «несколько жизней»породили «странное» признание», сделанное уже в постколымский период: «У меня не было прошлого <…> И верю – был я в будущем …» (5, с. 342). Ранее оно сопоставлялось с апокалептическими пророчествами Блока, но вполне оправдано его сближение и с «нереальной» датой Георгия Иванова. Возможно, что 2086 год – это виртуальное будущее поэта-эмигранта по его представлениям.

Разумеется, ни один эмигрант не жил без мысли об оставленной родине, но вспоминалась она по-разному. «Как о темной стороне Луны – о Советской России мы достоверно знаем, собственно, только то, что она существует» [6: 3, с. 576]. И это существование некогда родной, а теперь далекой страны было погружено одновременно и в массу фактов, и в огромное количество мифологем-фантомов, также породив соответствующие виртуальные образы поэзии Георгия Иванова, как, впрочем, и Шаламова.

Ранее мы проводили параллели между творчеством эмигрантов первой волны и представителями лагерной литературы. Отмечали, что речь должна идти о большем, чем об ущемленных правах одних и мытарствах других [5, с. 175– 215]. В частности, благодаря «*таланту двойного зренья*» родная земля представала у русского парижанина в двух ипостасях. В одном и том же стихотворении сказано: «*Россия счастие. Россия свет*» и одновременно Россия – фикция: «*И нет ни Петербурга, ни Кремля – / Одни снега, снега, поля, поля…*» [6: 1, с. 299].

В сознании творческой эмиграции образ великой *России*, *Святой Руси,* вытесненный аббревиатурой *СССР*, был насильно отодвинув на «задворки» истории. Однако и Шаламов, никогда не выезжавший за пределы страны, считал Колыму не подлинно русской землей, но «карцером России» (4, с. 498). Аналогичным образом *русские* Берлин, Париж или Харбин – искусственный пространственно-временной континуум, некая mixt-действительность, осложненная инородными значениями. Колымский барак «*у времени на* *дне*» (3, с. 135), как и «Дом в Пасси» Б.К. Зайцева, как и пансионат в немецком городе для «семи русских потерянных теней» в романе В. Н. Набокова «Машенька», лишены субстанциальной основы-почвы. Дом «жил как на железном сквозняке»; на одной стене висела копия картины Бёклина «Остров мертвых», обрывки письма от легкого щелчка улетали в «бездну», откуда веяло запахом угля и т.д. [13, с. 6, 16, 22].

Но не только изгнанники жили мечтой об оставленном родном гнезде. Политические ссыльные, оторванные от родных мест, но все же существовавшие в границах прежнего Российского государства, также ощущали навсегда потерянную родину. «*Я с тобой, Россия, рядом / Собирать пойду цветы <…>*» – читаем в стихотворении Шаламова с вполне «эмигрантским» названием «Воспоминание» (3, с. 157). Символично: *рядом* с Россией, но живя *в* России.

Далее. В отличие от эмигрантов, для Шаламова идеальный хронотоп связывался не с Русью Сергия Радонежского или Серафима Саровского (он был далек от подобных параллелей), но с Россией 1920-х годов, временем бурной молодости, которая наполнялась острым чувством того, что «ты присутствуешь и сам участник какого-то важного поворота истории, да не русской, а мировой». Это сознание рождало надежды «на штурм неба» (4, с. 431), т. е. на грандиознейшие позитивные перемены, которые, разумеется, быстро обернулись иллюзией, т.е. тоже вышли за пределы исторически ожидаемого в сферу «свернутого» виртуала: действительности возможной, но не раскрывшейся.

Любопытен еще один факт. У Георгия Иванова есть два четверостишия послевоенного периода (1953 г.): «*Чем дольше живу я, тем менее / Мне ясно, чего я хочу. / Купил бы, пожалуй, имение. / Да чем за него заплачу? // Порою мечтаю прославиться / И тут же над этим смеюсь, / Не прочь и "подальше" отправиться, / А всё же боюсь. Сознаюсь...*» [6: 1, с. 424].

Стихотворение знаменательно тем, что отражает мечту о возвращении на родину соотечественников, впечатленных победой СССР во Второй Мировой войне. Таких случаев действительно было немало, хотя большинству «возвращенцев» пришлось оказаться узниками ГУЛАГа. Об этой иллюзорной мечте и пишет Г. Иванов. К счастью,«*"подальше" отправиться*» не пришлось: «*А всё же боюсь. Сознаюсь...*». Видимо, «прелести» своей воображаемой «берлоги» на Севере или Колыме поэт прочувствовал не только ментально, но и телесно-визуально. Действительность все же брала верх над виртуалом.

Повторим: к счастью для Георгия Иванова, но к несчастью для Варлама Шаламова и его солагерников. Поэтическая «страшилка» поэта-эмигранта была для Шаламова более чем страшной реальностью.

Да, это так. Но мы говорим о виртуализации лишь как средстве создания художественного образа, имевшем место в творчестве двух авторов. Другое дело, что феномен виртуального наполнялся у Шаламова обратным, позитивным, содержанием. Иначе и быть не могло: виртуальный лагерь для русского парижанина – своеобразный «допинг», стимулятор, подстегивающий воображение. Для героев Шаламова, как и самого автора, «кажимость» блага выполняла жизненно важную поддерживающую функцию как форма психологической защиты.

Конечно, поэзия предполагает больше возможностей для формирования виртуальной образности, хотя и «Колымские рассказы» содержат немало выходящего за пределы *тут-бытия*. Если Георгий Иванов писал о феномене «двойного зренья», то у Варлама Шаламова встречаем почти аналогичное признание: «*Двояковыпуклая линза / Чудес немало принесла*» (3, с. 303). Но что это за «чудеса»?

Для многих эмигрантов, даже для тех, кто прочно осел в Европе, Россия осталась сказочной «заморской» страной. Но точно так же для колымских лагерников, земля по ту сторону проволоки-границы, представала чудесным миражом: где-то «за синими морями, за высокими горами, от которой нас отделяло столько верст и лет и в существование которой мы уже почти не верили или, вернее, верили так, как школьники верят в существование какой-нибудь Америки» (1, с. 119).

«Ведь не может же он не знать, что выйти отсюда нельзя» – сказано о провокаторе Шестакове, склонявшим заключенных к гибельному побегу банками мясных, рыбных, овощных и молочных консервов. Было бы странно, если бы этого не понимал и герой рассказа. Тем не менее, «в своем рваном голодном сне я видел эту шестаковскую банку сгущенного молока – чудовищную банку с облачно-синей наклейкой. Огромная, синяя, как ночное небо, банка была пробита в тысяче мест, и молоко просачивалось и текло широкой струей Млечного Пути. И легко доставал я руками до неба и ел густое, сладкое, звездное молоко» (1, с. 111, рассказ «Сгущенное молоко»).

Перевод реалий лагерной жизни в иноприродный контекст часто символизировал желанный поворот судьбы, ассоциируясь с самым невероятным: выигрышем в Монте-Карло, «плаваньем “Кон-Тики” по человеческим морям» (2, с. 191) и т.п. Одним из самых непостижимо-прекрасных видений колымчанина было созерцание «римских звезд» на «скошенном чертеже небосвода Дальнего Севера» сквозь ветхое одеяло в холодной палатке (2, с. 296 – 297). С позиций теории отражения это отождествление северных и южных звезд – фантом изнуренного мозга и тела. С позиций же виртуалистики – потенциальная реальность, итог столкновения восприятия настоящего (небо Колымы) с юношескими увлечениями историей Древнего Рима (рассказ «Перчатка»). В итоге реальный образ-репрезентант формирует возвышенный виртуал.

«*Но иногда оленьи нарты / Сойти, мне кажется, могли / За ученические парты, / За парты на краю земли* <…> (3, с. 208), и это чудо. Кстати, один из циклов, входящий в «Колымские тетради», называется «Высокие широты». Вообще, если судить по названиям циклических объединений, то они весьма показательны: либо дают нейтральное цветовое обозначение («Синяя тетрадь»), либо сказочно-эстетизированы («Златые горы»), либо название проникнуто душевной теплотой и ожиданием соучастия («Сумка почтальона», «Лично и доверительно»), и даже наиболее трагический цикл «Кипрей» открывается строками: «*Я в воде не тону / И в огне не сгораю*» (3, с. 188).

Поэтические образы Шаламова, созданные по принципу виртуализации, раскрывают не только «тайное тайных» поэтического «я», но и, согласно классическому определению виртуала, выражают то, что существует до времени в «свернутом виде». В стихотворении «Жар-птица», включенном в «Колымские тетради» (цикл «Кипрей») об этом сказано прямо: «*Ты – витанье в небе черном, / Бормотанье по ночам. / Ты – соперничество горным / Разговорчивым ключам. // Ты – полет стрелы каленой, / Откровенной сказки дар / И внезапно заземленный / Ослепительный удар, // Чтоб в его мгновенном свете / Открывались те черты, / Что держала жизнь в секрете / Под прикрытьем темноты*» (3, с. 196. Подчеркнуто мной. – *Л.Ж.*).

Казалось бы, стихи: «*Я – чей-то сон, я – чья-то жизнь чужая, / Прожитая запалом, второпях. / Я изнемог, ее изображая / В моих неясных, путаных стихах*» (3, с. 221) полностью адекватны поэзии Георгия Иванова, надевавшего «маску» лагерника. Но написаны они Варламом Шаламовым, за 20 гулаговских лет прожившим не одну, а несколько вовсе не виртуальных, *своих*, жизней! И хотя поэт декларативно заявлял: «*Я не скажу, я не раскрою тайны, / Не обнажу закрытого лица, / Которое поистине случайно / Не стало ликом – ликом мертвеца*» (3, с. 222), совершенно очевидно, что никакой «*тайны*» не было. Формировалась своеобразная *виртуальная* среда: то, что подходило под категорию «кровавого, трагического фарса», по словам писателя, было «вполне под стать фантастическому реализму тогдашней нашей жизни». Диктуемые инстинктом выживания «игры в жмурки с судьбой» (2, с. 390) часто становились тем искусным режиссером, который накидывал на реальность вуаль изысканной экзотики.

Как ни парадоксально, но художника, познавшего «адские приделы» XX-го века, сама Колыма побуждала возводить «воздушные замки». Но в этом случае за образной изысканностью нередко угадывался Homo Ludens – *человек играющий* с реалиями жестокого быта. Хотя Шаламов в пейзажных описаниях, по его признанию, ориентировался на постимпрессионистов, в воспроизведении «чистейших красок» дальневосточного неба можно усмотреть соблюдение принципа «безапелляционной» чистоты цвета без «приемов светотени» – одного из основных требований средневековой эстетики, ориентированной на виртуал: «трава там зеленая, кровь – красная, молоко – девственно бело» [19, с. 39–40], т.е. в самой реальности совмещен эмпирический практицизм с идеалом. Даже позднее, осмысляя прошлое под «*углом* *художественности*»(А. Блок), Шаламов неожиданно вспоминает слова Поля Гогена: «если дерево кажется вам зеленым – берите самую лучшую зеленую краску и рисуйте». Искомая «чистота тонов», – по логике писателя, – предполагает полное устранение «шелухи “полутонов”» (5, с. 152). На языке философской виртуалистики это означает, что никакого *злого добра* или *доброго зла*, о чем говорилось в предыдущем разделе, не может существовать. Всесильно только удвоенное, *доброе* *добро*, предполагающее «самую лучшую» краску.

Перевод (пусть и виртуальный) в план вечных ценностей облегчал быт мученика, превращал его в Бытие. Тем не менее, далеко не всем было доступно подобное духовное возвышение над зловещими интригами судьбы. Для основной массы колымчан уход в инобытие – чаще всего показатель патологических измененных состояний сознания. «*И* *можно бредить белым* *днем / Как бредим мы*» (3, с. 297). Даже Ахматова в «Реквиеме» писала: «*Уже безумие крылом / Души закрыло половину, / И поит огненным вином / И манит в черную долину. // И поняла я, что ему/ Должна я уступить победу, / Прислушиваясь к* *своему / Уже как бы чужому бреду»* (подчеркнуто мной. – *Л.Ж*.) [2, с. 477].

Однако Шаламов-поэт обладал способностью дистанцироваться от быта, создавать личный пространственно-временной континуум: «Я выходил на лед ключа Дусканья каждый день и успевал замерзшей рукой наработать, начертить на обрывке газет, в рваной тетради все новые и новые строчки, все новые и новые стихотворения <…>. Потребность стихосложения была невероятная» (5, с. 165). «*Видишь – дрогнули чернила, / Значит, нынче не до сна./ Это – с неба уронила / Счастья капельку луна. // И в могучем, суеверном / Обожанье тех начал, / Что стучат уставом мерным /В жестких жилах по ночам. // Только самое больное / Я в руках сейчас держу./ Все земное, все дневное / Крепко буквами вяжу»* (3, с. 180).

Г.В. Иванов из эстетствующего скептика стал крупнейшим поэтом русского зарубежья. Да, «тюрьма» и «сума» были им виртуализированы, но раздумья о судьбах соотечественников вполне реальны. Именно поэтому «*двояковыпуклая линза*» Варлама Шаламова и «*талант двойного зренья*» Георгия Иванова – явления соизмеримые.

Сама же проблема расширения кросс-культурных коммуникативных связей в метапространстве истории получает особую весомость в свете работ В. В. Налимова, на которого мы ссылались выше. Занимаясь вопросами трансперсональной психологии, ученый писал: «Мы уже устали от локальных моделей, тяготеющих над современным научным мировоззрением. Хочется вырваться на простор и с каких-то единых позиций увидеть то, что дано нам видеть. Увидеть же хочется прежде всего человека в его погруженности в этот мир – выявить его внутреннюю сопричастность смыслам этого Мира, данным нам в процессе их творческого раскрытия» [14, с. 28].

В свете данного тезиса абсолютно виртуальную «встречу» В.Т. Шаламова и Г.В. Иванова можно рассматривать как факт выхода человеческого сознания «за границы своей привычной семантической капсуализации» и соприкосновение личности с «трансцендентным отображением самого себя» [14: с. 165].

Все это так. Но, говоря о «*двояковыпуклой линзе*» автора «Колымских тетрадей», закономерно использовать опоязовскую «замену» концепту виртуал: понятие *остранение* (впрочем, «*двояковыпуклая линза*» и фигурирует в стихотворении «В защиту формализма»). В настоящее время наблюдается тенденция к возрождению термина, как и к идеям формальной школы в целом. Резон есть, т.к. наиболее плодотворным в аспекте нашей проблемы представляется подход к *остранению* не просто как к художественному приему, но как к «эпистемологическому методу», позволяющему трансформировать «травматический опыт переживаемого исторического разлома» в творческую энергию [8, с. 41]. В этом плане, как утверждает И. Калинин, следует акцентировать категорию возвышенного, «явно выламывающуюся за пределы описательных возможностей категории прекрасного» [Там же, с. 44]. Впрочем, целесообразность разграничения прекрасного и возвышенного была доказана еще в магистерской диссертации Н.Г. Чернышевским, считавшим, что возвышенное, будучи наполнено исключительной витальной силой, формирует особый тип личности, не только стоящий на грани добра и зла, но и часто переходящий ее, что, разумеется, не может входить в область собственно прекрасного [18, с. 12 – 20]. Кстати, аналогичным пафосом проникнут знаменитый фрагмент пушкинского «Пира во время чумы»: «*Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане, / Средь грозных волн и бурной тьмы, / И в аравийском урагане, / И в дуновении Чумы. // Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья – / Бессмертья, может быть, залог*» [16, с. 419].

Что и говорить: нарисованная Председателем пира картина грандиозна. Она одновременно в высшей степени витальна и гибельна. Вряд ли кто-нибудь будет отрицать ее жестокую возвышенность; тем не менее, назвать смерть от «*дуновения Чумы*» или «*в аравийском урагане*» прекрасным выбором более чем проблематично.

Все-таки «коренным предметом искусства», «его сущностью», «его неизбывной темой», «единственно вечным в человеке» для Шаламова всегда оставалось *страдание* (6, с. 50). И позиция *остранения* вряд ли способна художественно трансформировать этот «травматический» личный и исторический опыт. Это значило бы забыть незабываемое: «*Глухие братские могилы / Моих нетленных мертвецов*» (3, с. 67).

Стихи пронзительны: «*Бродят ночью волчьей стаей, / К сердцу крадутся слова / Вой звериный нарастает, / Тяжелеет голова. // Я запомнил их привычку / Подчинения огню / Я возьму, бывало, спичку,/ Их от сердца отгоню.// Изловлю в капкан бумажный / И при свете, при огне / Я сдеру с них шкуру даже / И распялю на стене. // Но, едва глаза закрою / И залягу в темноту,/ Вновь разбужен волчьим воем, / И опять невмоготу. // И не будет мне покоя / Ни во сне, ни наяву / Оттого, что этим воем, / Волчьим воем – я живу*» (3, с. 125). Какое уж тут *остранение*, если душа читателя наполняется «священным ужасом», внимая «Ночной песне» поэта.

Процитируем еще одно удивительное высказывание В.В. Налимова: «Всякий текст – это носитель смыслов. Наш текст особый – удивительно гибкий, подвижный, динамичный, способный к изменению. Текст *эволюционирующий*. Все время *создающийся* заново» [13**,** с. 137]. Это сказано не о художественном произведении, но об «архитектонике» сознания «многомерной личности». Доказывать многомерность уникальной личности Варлама Шаламова, прозаика и поэта, абсолютно излишне.

**3.4. «ВОСЛЕД» ШАЛАМОВУ: ОПЫТ АНАЛИЗА СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА (В ПОРЯДКЕ ЭКСПЕРИМЕНТА)**

«Стихи нужно читать в разном настроении и, может быть, в разное время года» (5, с. 60), а, значит, в разных состояниях души и (подчеркнем) в разных ракурсах. Говоря «вослед», мы имеем в виду не пушкинский вариант словоупотребления («*вослед Радищеву восславил я свободу*»), но ориентацию на методику анализа лирического произведения самого Шаламова, реализованную в эссе «Как сделана “Метель” Пастернака», помещенном в 5-ом выпуске «Шаламовского сборника» [14, с. 171 – 185]. Наша цель заключается в том, чтобы, обозначив основные логико-методологические «узлы», распространить особенности шаламовского подхода (на уровне эксперимента) на некоторые стихотворные тексты самого автора и прежде всего на стихотворение «Хрусталь».

Выбор не случаен. Шаламов включил «Хрусталь» в «Колымские тетради» в качестве «итогового» и «программного», призванного доказать, что «художественные принципы, которые так легко находили соответствия в горном пейзаже и в событиях русской истории, здесь выдержали пробу на большее» (3, с. 463).

Если исходить из одного лишь названия, то статья Шаламова может быть воспринята как сугубо опоязовская. Вспомним: В.Б. Шкловский – «Как сделан Дон-Кихот»; Б.М. Эйхенбаум – «Как сделана “Шинель” Гоголя». Известно признание Ю.Н. Тынянова: «Я чувствую, как меня делает история» [11, с. 90]и т.д. Так что **c**оотнесенность закономерна.

Правда (и это отмечалось), в постколымский период по-прежнему высоко оценивая идеи и практику ОПОЯЗа, Шаламов все же ушел от преувеличенно восторженного преклонения: «Сейчас я этого не делаю, потому что, мне кажется, я добился каких-то важных для литературы результатов, сделал какие-то важные наблюдения не с тем, чтобы превратить их в очередной канон или схему» (6, с. 539). Соглашаясь с Ю.А. Шредером в целесообразности деления словесности на литературу «протезов» и литературу «магического кристалла», он, бесспорно, согласился бы и с резкой оценкой взглядов А. К. Жолковского, толкующего «всякое художественное произведение как своего рода машину, обрабатывающую сознание читателя» (статья Жолковского так и называется: «Dens ex machina». — *Л.Ж.*). «Обратите внимание, – писал Шрейдер писателю, – как смыкаются здесь эстетическая точка зрения (формальная школа) и кондовые реалисты. Это их общая платформа: обрабатывать сознание читателей, учить жизни, говоря Вашими словами» (6, с. 534).

 Конечно, любое давление на читательскую рецепцию было отвратительно автору «Колымских тетрадей». Однако в целом структурно-семиотическое направление, опиравшееся на наиболее плодотворные идеи формализма, менее всего предполагало «учить жизни». Поэтому вполне адекватно оценивая свои стиховедческие разыскания, Шаламов видел возможность их публикации в новейших трудах по стиховедению. И хотя желание опубликоваться в тартуских изданиях осталось неосуществимым, принципиально важная статья «Звуковой повтор – поиск смысла (заметки о стиховой гармонии)» вошла в седьмой выпуск сборника «Семиотика и информатика» (1976), выпускаемый Всесоюзным институтом научной и технической информации (ВНИТИ). Ее принципы Вяч. Вс. Иванов возводил к работе крупнейшего лингвиста Е.Д. Поливанова «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники» (1930), увидевшей свет в «Вопросах языкознания» практически через тридцать лет (1963) [5, с. 40 – 41].

Соотнесенность действительно бросается в глаза, но это особая тема. Пока же отметим, что исходной точкой размышлений Шаламова о природе поэзии были не априори сформулированные посылки, но опора на исконно первичные параметры национального стихосложения (как и у Е.Д. Поливанова): своеобразие рифм, интонационное разнообразие, стихотворный размер и т.п. Наряду с ними, Шаламов акцентировал смыслопорождающую рользвуковых повторов.

По его мнению, «лермонтовский пророк говорил с Богом на языке звуковых повторов» (5, с. 134); Пастернак останется в памяти как «учитель самого важного в русском стихотворении – науки звуковых повторов» (Там же, с. 137); поэтические шедевры С. Есенина, например, «Письмо к матери», – «это совершеннейший образец науки звуковых повторов» (Там же, с. 189) и т.п. Даже «одиночество звуковое» направлялось им, страдавшим прогрессирующей глухотой, в полезное русло: «Поэт должен быть немножко глухим, чтобы лучше ловились звуковые повторы, легче сдвигались слова» (5, с. 264). Рассказами «на звуковой основе» он считал и колымскую прозу; о роли повторов в ней писала Е.В. Волкова [1, c. 115– 128].

Казалось бы, теоретико-методологический вывод очевиден. Тем не менее, есть необходимость еще раз воспроизвести фрагмент названия шаламовской статьи: «Звуковой повтор – поиск смысла <…>», чтобы исключить ее традиционное прочтение. Концептуальные представления о смысловой насыщенности звуков русской речи, как и усилении общего поэтического смысла путем их персеверации, в разной степени развивались в российском стиховедении от В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова до Андрея Белого и Велимира Хлебникова. Их классификации посвящена содержательная статья в новейшем терминологическом словаре, отражающем языковые свойства поэзии [6, с. 286 – 287]. Но не эти популярные во все времена приемы изобразительной звукописи (аллитерация, эвфония, анаграммирование, паронимия, звукоподражание и пр.) имел в виду Шаламов.Ю.А. Шрейдер, комментируя его публикацию, авторитетно заявил, что именно от него он *впервые* услышал о гармонии согласных звуков как основе стиха и сам выдвинул термин «опорные трезвучия согласных», не только принятый Шаламовым, но и многогранно обыгранный им в названной работе [17, с. 145].

 С этих позиций Шаламов и подошёл к «Метели» Пастернака, опровергая мысль о чрезмерной загадочности знаменитого текста. Согласно своей четко выраженной концепции, ключ к поэтической образности он усматривал в контаминации повторяющихся согласных, «с помощью которых добыта поэтическая истина стихотворения» [14,с. 175]. Разумеется, нет резона целиком воспроизводить анализ Шаламова. Но все же ударные моменты необходимо воспроизвести по возможности адекватно.

Целесообразно напомнить (хотя бы фрагментарно) и текст Пастернака в том виде, в каком он цитируется в статье. Шаламов пронумеровал строфы, и «звуковой каркас» выявляется им уже в первых строках:

*1. В посаде, куда ни одна нога*

*Не ступала, лишь ворожеи да вьюги*

*Ступала нога, в бесноватой округе,*

*Где и то, как убитые, спят снега* <…>

Если, как исходит Шаламов, «начало всякого стихотворения – это отыскание подходящего звукового повтора, не важно глагола ли, существительного» [14, с. 167], то в приведенном фрагменте звуко-смысловой ряд определяется существительным «посад» в сочетании с глаголом «ступать» [Там же, с. 175]. В итоге выделяется первое «опорное трезвучие»: **Д – С – П**.

«Вторая строфа – укрепление в памяти уже сказанного» [Там же, с. 180], но, как следует далее из анализа, в ней доминирует чередование согласных Н, Г, Д, т.е. вводится второе «трезвучие»: **Д – Н – Г**.

2. *Постой, в посаде, куда ни одна*

*Нога не ступала, лишь ворожеи*

*Да вьюги ступала нога, до окна*

*Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.*

Однако при этом последняя строка звуками **Ш, Л, Ш** «вводит звуковое равновесие», поскольку звук Ш далее соединится с выделенными «трезвучиями» на разных уровнях:

*3. Послушай, в посаде, куда ни одна*

*Нога не ступала, одни душегубы,*

*Твой вестник — осиновый лист, он безгубый,*

*Без голоса, Вьюга, белей полотна!*

«Нога – душегубы – безгубый – безгласен – полотна»… Выделенные созвучия, но уже дополненные согласными Ш и Л, дают тот «повторяемый звуковой узор» (7, с. 252), который организует смысловое целое.

Характеризуя шаламовский принцип выделения звуковых повторов и отмечая отсутствие у поэта специального филологического образования, современные лингвисты по достоинству оценивают его грамотную (за исключением небольших неточностей) разбивку согласных на фонетические классы [2, 146]. Это, конечно, так. Но речь должна идти о большем: о способности через звуковые комбинации придти к главной мысли стихотворения.

Собственно говоря, только пятая строфа напрямую корреспондирует с названием «Метель»:

*4. Метался, стучался во все ворота,*

*Кругом озирался, смерчом с мостовой…*

*— Не тот это город, и полночь не та,*

*И ты заблудился, ее вестовой!*

Нетрудно заметить, что строфа вводит новые созвучия: **М – С – Р**, дополняя «трезубец» уже введенным ранее звуком **Д** (**Т**). А это значит, что ясно прочитывается лексема **СМЕРТЬ**. Блестяще подобранные примеры звуковых скоплений стимулируют читательское понимание «поэтической истины», которую, на наш взгляд (у Шаламова нет подобных формулировок), можно сформулировать так: ПОСТУПЬ СМЕРТИ, или ШАГИ СМЕРТИ, или ШЕСТВИЕ СМЕРТИ. «Это страстный отклик радарного типа на события первого года войны <…> радарный отклик на поражение в Восточной Пруссии, на гибель армии генерала Самсонова» **[**14, с. 178]. Публикаторы статьи ссылаются на описание в «Четвертой Вологде» острой реакции семьи Шаламовых на военные события: «Неудачу армии Самсонова отец переживал как свой личный позор» (4, с. 87).

Таким образом, в выделении смысловой доминанты стихотворения, как видим, действительно задействованы все смыслонесущие согласные: **П – С –Д** (**п**о**с**а**д**, **ст**у**п**а**т**ь), **Н – Г – Ш** (но**г**а, **ш**лея, вью**г**а), **С – М –– Р** (**м**е**т**ель, **м**е**т**ал**с**я, **см**е**р**ч, **м**о**с**товая).

Отсюда вытекает логически стройная система мотивов страха, дурной ворожбы, гибели: «*как убитые, спят снега*», «*вестник <…> белей полотна*», «*бесноватая округа*», «*душегубы*», «*безгубые*» осиновые листья… «*Безгубые*» – потому что в газовых атаках осины гибнут раньше людей. Вывод Шаламова однозначен: «В стихотворении “Метель” ни в одном слове его нет ничего случайного и нет ничего загадочного» [14, с. 185]. Звуковая память выстраивает звуковой ряд одновременно как идейно-смысловой и сюжетно-композиционный.

Подобная трактовка, конечно, расходится с традиционными интерпретациями пастернаковского текста, даже весьма содержательными и неординарными [см, напр.: 10].Более того, позиция Шаламова (о чем он, к сожалению, не мог знать), противостоит европейскому модернизму и постмодернизму, отдававшим предпочтение не звуку, но букве, графеме. Ролан Барт, Жиль Делез, конечно же, грамматолог Жак Деррида и др. выступали за абсолютизацию последней, но при этом концепцией «смерть автора» устраняли самого Homo Scribens – *человека пишущего* [см.: 3, с. 36 – 50].Если виртуально причислить Шаламова к участникам философской дискуссии, то он выступит последовательным защитником и буквы, и звука. Особенно последнего: «Звуки зачинщики жизни» – эта строка Велимира Хлебникова воспроизведена в его записных книжках (5, с. 264). Поэтому естественно, что выступая против *расчеловечения* в любых его формах и на всех уровнях бытия, писатель не принял бы главного условия грамматологов: освобождения буквы от звука и ослабления (иногда декларативной утраты) связи между означающим и означаемым.

Таким образом, методология анализа «Метели» органично вписана в его общую мировоззренческую установку Шаламова, в русле которой представим анализ, как заявлено вначале, стихотворения «Хрусталь».

Помимо прочего, оно необычно уже своим «внешним» видом. Во-первых, обращает на себя внимание объем стихотворения, не вполне характерный для Шаламова. Текст включает 9 четверостиший, т.е. 36 строк. Между тем сам поэт считал оптимальными для русского стиха 12 строк, в границах которых «может быть выражено все, что хотел сказать лирический поэт на русском языке» (7, с. 251). Это значит, что перекрывая «идеальную» норму в три раза, автор пытался выразить нечто сверхординарное, в чем мы попытаемся разобраться, исходя из его собственных принципов анализа поэтического произведения. Но сначала приведем текст «Хрусталя» полностью, нумеруя (как это сделал Шаламов в отношении «Метели») строфы:

*1. Хрупка хрустальная посуда –*

*Узорный рыцарский бокал,*

*Что, извлеченный из-под спуда,*

*Резьбой старинной заблистал.*

*2. Стекло звенит от колыханья,*

*Его волнуют пустяки:*

*То учащенное дыханье,*

*То неуверенность руки.*

*3. Весь мир от шепота до грома*

*Хотел бы высказаться в нем,*

*Хотел бы в нем рыдать, как дома,*

*И о чужом, и о своем.*

*4. Оно звенит, стекло живое,*

*И может вырваться из рук,*

*И отвечает громче вдвое*

*На приглушенный сердца стук.*

*5. Одно неверное движенье –*

*Мир разобьется на куски,*

*И долгим стоном пораженья*

*Ему откликнутся стихи.*

*6. Мы там на цыпочках проходим,*

*Где счастье дышит и звенит.*

*Мы дружбу с ангелом заводим,*

*Который прошлое хранит.*

*7. Как будто дело все в раскопках,*

*Как будто небо и земля*

*Еще не слыхивали робких,*

*Звенящих жалоб хрусталя.*

*8. И будто эхо подземелий*

*Звучит в очищенном стекле,*

*И будто гул лесной метели*

*На нашем праздничном столе.*

*9. А может быть, ему обещан*

*Покой, и только тишина*

*Из-за его глубоких трещин*

*Стеклу тревожному нужна* (3, с. 241 – 242).

Прежде, чем переходить к анализу, обратимся к фактам, отмеченным автором. Согласно им, стихотворение написано в 1956 г. в поселке Туркмен; впервые опубликовано в 1961 г. в сборнике «Огниво», но с небольшими изменениями и без одной строфы; полный текст содержится в сборнике «Дорога и судьба» (1967). «Читалось Пастернаку», – считает нужным подчеркнуть Шаламов. Но, выделяя концептуально важные моменты, он не упоминает только того, что первая публикация шла под названием «Богемское стекло»[12, с. 98].

Идя «вослед» Шаламову, мы попытаемся, во-первых, совместить биографический и психологический подтексты произведения с методикой выявления в скоплении согласных звуков фонетическую доминанту (или несколько доминант). Во-вторых, обозначить их содержательную функцию, выделяя ключевые слова. В-третьих (это главное) – придти в итоге (насколько возможно) к формулировке «поэтической истины» текста, т.е. определению идейно-смыслового ядра.

Если у Пастернака «звуковой каркас», согласно анализу Шаламова, выявляется в первой строфе «Метели», то у него самого основная звуковая модуляция задана уже названием – «Хрусталь». Исходя из системы фонетических классов, разработанных писателем (эссе «Природа русского стиха»: 5, с. 132), акустический «скелет» слова будет включать «звуковой трезубец»: **Х – Р – С**. Своими «зубьями» он входит в три фонетических класса: Х – Г – К (класс К); Р, Рь – Л, Ль (класс Р); С, Сь – З, Зь (класс С). Фонема **Т** (фонетический класс Д, Дь – Т, Ть), дополняет звукоряд, по существу превращая «трезубец» согласных в тетраду, составляя одну из ключевых лексем – **ХРуСТ.**

Итак, в стихотворении воспет хрустальный бокал – истинное чудо, пришедшее из глубин веков в виде изысканного артефакта, воскресившего атрибутику и благородный дух рыцарства. Выше говорилось, что возрождение средневековой тематики было принципиально для поэта. Как известно, эпиграфом к сборнику «Дорога и судьба» Шаламов хотел взять строки из «Тристана и Изольды»: «Разве дело в звуках моего голоса? Звуки моего сердца – вот что ты должна услышать» (5, с. 299). Эти звуки и передает хрустальное изделие, чутко реагирующее и на «*учащенное дыханье*», и на «*неуверенность руки*»: «*Оно звенит, стекло живое*».

В сущности, материалом для рыцарского бокала послужило обыкновенное стекло, облагороженное и уподобленное (благодаря особой технологии) горному хрусталю. Это значит, что мастер и природа стали соработниками. Более того, кварц (горный хрусталь) – разновидность камня, который относится к наиболее твердым минералам. «Если же это рука камня, рыбы и облака – то я отдаюсь этой власти, возможно, безвольно», – признавался Шаламов (6, с. 496). Далее. Хрусталь – фонетический вариант слова кристалл, а своеобразие кристаллической формы заключено, как известно, в ее многогранности. По крайней мере, кристаллы горного хрусталя имеют от 4 – 6 граней, и к ним, в отличие от первоначального заглавия стихотворения «Богемское стекло», напрямую отсылает название окончательное. Мы увидим, что звуковая тетрада **ХРуСТ** – действительно эти грани реализует, причем, распределяя корневище слова по нескольким семантическим гнездам.

Прежде всего, выделим этимологическое «гнездо»: *кристалл* (хрусталь) означает *лед*, сияние которого воспето Шаламовым, казалось бы, без ограничений. «*И на седых кустах, / Недвижных точно в склепе, / Морозный тот хрусталь / Блестит великолепьем»* (3, с. 29). На «*хрустальный, жесткий снег*», подобно каплям сока спелого шиповника, «*упадет тоска*» одинокого путника, и «*судорога счастья*» искривит его рот, сосущий «*крашенные льдинки*» (3, с. 143). В настоящую епитрахиль мороз превращает грязное вафельное полотенце молящегося в лесу священника, покрыв его «снежным хрусталем»; «хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань» (1, с. 156) и т.д.

Но одновременно колымские льды, «забыв» о родственной связи с красотой горной породы, становятся врагами живого: «*В свету зажженных лунной ночью / Хрустальных ледяных лампад / Бурлит, бросает пены клочья /И скалит зубы водопад // <…> // Вся наша жизнь – ему потеха*» (3, с. 257). Да и у самих людей, бредущих среди лиственниц в поисках еды, «*безлюдные, холодные / Урочища бесплодные, / Безвыходные льды*» вряд ли могут ассоциироваться с «*хрустальными дворцами*», созданными поэтическим воображением: «*Кружится заметь вьюжная, / И кажутся ненужными / Стихи…»* (3, с. 195 – 196). Отсюда поразительный образ: «*Там как статуи литые / Встанут навсегда / Наши новые святые, / Мученики льда»* [13, с. 17]. С полным правом эти «литые статуи» могут быть названы хрустальными.

Так доминирующее тетразвучие наделяется обратным, зловещим, смыслом. «*Хруст костей*» забойщика в обвалившейся шахте был предупреждающим «*сигналом*» для живых, «<…> *чтоб уцелеть от гнева скал*» (3, с. 147). Только с хрустом и только с болью могли разогнуться кисти рук, согнутых по окружности черенка лопаты. Но главная беда ждала того, кто, оставлял кусочек своей пайки на ночь, «чтобы среди ночи проснуться и до хруста в ушах ощутить вкус хлеба в своем иссушенном цингой рту». Из-за этого хруста его избивали и калечили уголовники, к которым по злой иронии истории перешел статус «благородных рыцарей» (2, с. 56).

В итоге – **ХРуСТ** в жизни лагерников и в колымской природе оказывается амбивалентным.

Но это *одна* грань двуликого «хрустального» мира Колымы. *Вторая* уже лишена двойственности, поскольку легко угадывается в той же самой же тетраде согласных, только с элементами зеркального прочтения: **СТРаХ**.

Но здесь мы выйдем за пределы «чистой» фонетики и обратимся к реальности. Осторожно выскажем мысль: сама идея выделения скопления согласных звуков как смыслообразующей основы того или иного феномена напрямую связана с ростом аббревиатур, роль которых в пореволюционные годы была беспрецедентной. Их чудовищную силу (в многовариантном применении) Шаламов, как и многие соотечественники, испытали на себе, поскольку именно так обозначались обвинительные статьи: «АСА – это все равно что КРА. А КРД? КРД – это, конечно, не КРДТ, но и не КРА» (2, с. 193). И «часто сходство букв (значит, и их звучания. – *Л.Ж.*) было сходством» человеческих судеб (2, с. 448).

Отсюда соответствующие «клейма» на личных делах колымчан: контрреволюционная агитация – КРА, контрреволюционная деятельность – КРД, контрреволюционная троцкистская деятельность – КРТД. Только чудом, благодаря учетчице, взявшей на себя смелость «пропустить» в документах литеру Т автогерою рассказа «Лида» удалось вырваться из-под власти самого грозного клейма. Но нельзя не заметить: эти согласные как части звукового «трезубца» или звуковой тетрады также входят в лексему **ХРУСТАЛЬ** **(КРИСТАЛЛ).**

И это, к сожалению, не все. Общеизвестно, что сияющее царственное великолепие придает хрусталю свинец. Именно благодаря этой добавке стеклянное изделие руками искусных мастеров превращается в изысканный шедевр. Свинцовая примесь продлевает жизнь стеклу, очеловечивает его. Однако одновременно скрывает под «старинной резьбой» акт насилия над природным материалом. Более того, тот же свинец, отлитый в девять граммов пули, уже не ответит «*на приглушенный сердца звук*», но заставит замолчать его навсегда. И в этом смысле хрусталь смертоносен и потому неотделим от **СТРАХА**. Возможно, это еще один аргумент, заставивший поэта отказаться от нейтрального первоначального названия «Богемское стекло», где зловещий смысл завуалирован.

Между тем он подтверждается всем пафосом шаламовского творчества, в частности, поразительным стихотворением из цикла «Кипрей»: «*Кусты разогнутся с придушенным стоном, / Лишь клен в затянувшемся низком поклоне / Дрожит напряженней струны, / Но клена поклоны уже не нужны. /А чаща не верит, что кончились муки, / И тычутся ветра холодные руки, / Хватаясь за головы тополей, / И небо становится мела белей. / И видно, ценою каких напряжений, / Каких цирковых, безобразных движений / Держались осины, ворча до конца, / И тяжесть осин тяжелее свинца…*» (3, с. 194).

Текст – от начала до конца – антропоморфичен. «*Придушенные стоны*», неверие в то, что «*кончились муки*», вид неба «*мела белей*» – все, что характеризует предсмертное состояние мучеников, их страхи и предчувствия, впитала в себя колымская природа. Но поразительно животрепещущ тот факт, что заключительные строки непосредственно отсылают читателей «Хрусталя» к пастернаковской «Метели».

Речь идет именно о 9-ти граммов смертоносного металла: «*И тяжесть осин тяжелее свинца*...». Разумеется, это напоминание о тех, кого эти граммы настигли – не только людей, но и деревья. И опять среди деревьев первыми приняли смертоносный удар осины. Поэтому, согласно Шаламову, Пастернак и писал о «безгубых» осиновых листьях как жертвах военной агрессии в самом безжалостном варианте – с использованием отравляющих веществ.

Далее. Учитывая, что в один фонетический класс со звуком, обозначаемым литерой **Х**, входит глухой согласный **К**, ясно увидим *третью* грань кристалла (хрусталя): **КРСТ**, т.е. **КРеСТ.**

Конечно, в первую очередь на память приходит одноименный рассказ, воспроизводящий знаковый эпизод из жизни отца писателя, старого слепого священника, разрубившего свой золотой крест по причине абсолютного отсутствия средств к существованию: «Разве в этом бог?» (2, с. 488). Вряд ли кто посмеет возразить: Бог, разумеется, не «в этом». Важнее другой вопрос: почему писатель заставил читателей (по-другому не скажешь) воспринимать рассказ, не имеющий никакого отношения к лагерной действительности, не в контексте автобиографического повествования (что было бы совершенно естественно), но в одной из книг «Колымских рассказов»? Очевидно: христианский крест, Животворящая Святыня, не может иметь пространственно-временной «прописки».

Автобиографическую ипостась исследователи усматривают и в персонаже по имени Крист – контаминации двух слов: Христос и крест, т.е. имени Спасителя как символа воскрешения и креста как орудия казни. Это значит, что причинно-следственные отношения не обрываются у предельной черты физического существования, но уводят в космическую бесконечность. «*В часы ночные, ледяные, / Осатанев от маеты, / Я брошу в небо позывные / Семидесятой широты. // Пускай геолог бородатый, / Оттаяв циркуль на костре, / Скрестит мои координаты / На заколдованной горе <…>*» (3, с. 53).

Можно не сомневаться: координаты *скрестятся*, ибо вертикаль, соединившая небо и землю, пересекаясь с горизонталью человеческой жизни, поистине образует крест, ту ношу, нести которую выпало на долю автора и его героев.

Конечно, звуковые созвучия ХРуСТ / КРеСТ поневоле призывают имя Христа. Но этот вопрос потребует чрезвычайной тактичности и осторожности. В 2017 г. в «Литературной газете» было напечатано несколько неизвестных стихотворений Шаламова, в частности, такое: «*Ты сердись, как ветер, как метель, / Дуй подряд все пятьдесят недель. / Невесёлые глаза мои слепи. / Ледяным дождём своим крепи./ Замети мои дороги и пути,/ В веру новую, чужую обрати. /И чтоб был я и в почёте, и в чести, / Ты причастьем страшным причасти. / Заведи меня в хрустальные сады, / Там, где крови больше, чем воды. /Там, где лёд алее алых роз,/ Где семидесятиградусный мороз. /Эти льдины выруби скорей / И в железной печке разогрей./ Хвои подмешай туда настой /Пополам с усталою мечтой. / Эту чашу – вовсе неспроста – / Пью во имя Господа Христа*» [15].

К данному тексту стихотворение Пастернака «Метель» отношения не имеет.Но преступно не вспомнить известнейшие отроки: «*Если только можно, Aвва Oтче, / Чашу эту мимо пронеси*». Не вникая в тонкости религиозно-догматического комментирования процитированного стихотворения, выделим лишь общий поэтический смысл, обращаясь к ассоциативно-синонимическому ряду *бокал* – *чаша* – *сосуд*. Разумеется, было бы непростительным кощунством усматривать в акте наполнения чаши собственной кровью хотя бы малейший намек на евхаристию. Речь идет о метафорическом обозначении художественной и нравственной сути творчества**.** « <…> Для настоящих стихов мастерства мало. Нужна собственная кровь, и пока эта кровь не выступила на строчках — поэта, в настоящем смысле слова, нет, а есть только версификатор» (4, с.  349). Или: «Помимо таланта, литературных достоинств, живой поэт должен быть большой нравственной величиной <…> Нравственный авторитет собирается по капле всю жизнь. Стоит только оступиться, сделать неверный шаг, как хрупкий стеклянный сосуд с живой кровью разбивается вдребезги» (4, с. 352). Сверх того, в статье, посвященной памяти Пастернака, Шаламов сближает «моральный авторитет» поэта с чашей святого Грааля: «дело хрупкое. Он копится по капле всю жизнь, а оступился — и разбилась чаша» (4, с. 618).

О том, что хрустальный бокал косвенно соотносим со Святой чашей, говорят и некоторые поэтические детали: во-первых, бокал извлечен «*из-под спуда*»; «*И будто эхо* *подземелий / Звучит в очищенном стекле <*…>». Во-вторых, настолько велико его вселенское значение, что «*Весь мир от шепота до грома / Хотел бы высказаться в нем <*…>»; «*Одно неверное движенье – / Мир разобьется на куски <*…>». И действительно, если хрустальный бокал как святая чаша Грааля с «живой» кровью – нравственно-метафизическая ценность космического масштаба, то малейшее покушение на целостность может спровоцировать вселенское разрушение, в том числе и «смерть» поэзии: «*Мир разобьется на куски, / И долгим стоном пораженья / Ему откликнутся стихи*». Именно поэтому: «*Мы там на цыпочках проходим, / Где счастье дышит и звенит. / Мы дружбу с ангелом заводим, / Который прошлое хранит*».

Христос, конечно, присутствовал и в жизни, и в творческом сознании Шаламова как в катафатическом, так и в апофатическом планах, о чем говорилось выше. Но некорректно отождествлять с Ним «бога поэзии», которому автор был благодарен за судьбу, победы, удачи, ошибки и провалы (3, с. 473). И для нас принципиально важно, что из тетрады согласных ХРуСТ выделяется *четвертая* грань хрустального кристалла: «звуковой трезубец» **Х – С– Т**, дающий при перестановке лексему **СТиХИ**. И об этом прямо сказано в стихотворении: «*Стихи – это кристаллы* / *Кристаллы нашей речи*» (3, с. 353).

Итак, **ХРУСТ – СТРАХ – КРЕСТ – СТИХИ**. Четыре ипостаси, или грани, **ХРУСТАЛЯ**, которому посвящено прекрасное стихотворение Шаламова. Его теория звуковых повторов, как видим, оправдывает себя на всех уровнях: «Звуковая опора моих стихов надежна» (5, с. 298).

И все же в аспекте проблемы антропоморфизма, с которой Шаламов напрямую связал программный характер стихотворения (5, с. 111), такой констатации недостаточно. Мы видели, что рукотворный хрусталь (чудо в виде старинного бокала) и кристаллы кварца, феномен природы – горный хрусталь, связаны тончайшей поэтической нитью.

Мало того: сын священнослужителя не мог не знать, что сосудом как вместилищем Высшего начала создан и человек (Рим.: гл. 9, ст. 21, 23). Будь то глина или другой материал, в любом случае этот сосуд одновременно прочен и хрупок. И в таком случае трещины на его поверхности подобны преждевременным морщинам в стране«*морозов и мужчин*», как сказано в стихотворении «Камея». Только «*покой, и только тишина / Из-за его глубоких трещин*» нужны «*стеклу тревожному*», как и тревожной человеческой душе. А это значит, что творческое соработничество природы и человека, освященное «живой кровью» из чаши (бокала, сосуда) Грааля, свидетельствует о принципиальном совпадении сущностных характеристик двух миров как единого планетарного организма.

Итак, идея повтора согласных как способ выражения «поэтической истины» поддержана всеми параметрами текста Шаламова.Но и полученным результатом не хотелось бы ограничиться, не привлекая творчество того, кому посвящен взятый за основу шаламовский анализ. Конечно, речь должна идти о Б.Л. Пастернаке.

Однако тема *Шаламов и Пастернак* настолько интимно-личностна, творчески неисчерпаема и художественно-неоднозначна, что потребует многолетних коллективных усилий для ее многогранного осмысления. Мы же ограничимся тем, что попытаемся также «вослед» Шаламову дать свою интерпретацию гениального 12-тистрочного стихотворения «Ветер» из цикла «Стихи Юрия Живаго». Строки также пронумеруем.

1.*Я кончился, а ты жива.*

*2. И ветер, жалуясь и плача,*

*3. Раскачивает лес и дачу.*

*4. Не каждую сосну отдельно,*

*5. А полностью все дерева*

*6. Со всею далью беспредельной,*

*7. Как парусников кузова*

*8. На глади бухты корабельной*

*9. И это не из удальства*

*10. Или из ярости бесцельной,*

*11. А чтоб в тоске найти слова*

*12. Тебе для песни колыбельной* [8, с. 523].

В детальнейшем разборе стихотворения А.К. Жолковский пишет о «чутком мираже простоты», воплощенном в тексте, написанном «в духе» ощущения поэтом «великолепного единства с миром» [4, с. 369, см. также: с. 369 – 406]. Это «великолепие», о котором говорят практически все исследователи, действительно уникально по своей метафизической сути. Метасознание поэта, подобно альфе и омеге, вмещает главные антиномии бытия. «*Я*» / «*ты*» (мужское / и женское); смерть / жизнь (я «кончился» / ты «жива»); природную стихию (ветер, лес) / одомашненный мир («дача»); единичное / всеобщее («*Не каждую сосну отдельно, / А полностью все дерева*»); беспредельность дали / ее ограниченность «*гладью бухты корабельной*». Но главное – слова, найденные «*в тоске*» для «*песни колыбельной*» дают ощущение незавершенности ситуации: «колыбельная» предназначена для того, кто *продолжит* жизнь. Это означает, что конечность бытия перейдет в свою противоположность, уводящую в бессмертие.

Если же (опять в порядке эксперимента) сделаем попытку применить теорию «звуковых трезвучий», то получим следующие результаты. По частоте употреблений доминирующее положение займет носовой звук **Л** (ль) (из 12 строк он отсутствует только в 7-ой строке, но в других повторяется неоднократно). Затем выделим звук **В**, который «организует» название и присутствует в половине строк. И, конечно, согласный **Б**, выявляемый из одной трети лексем, не считая входящий в этот же класс глухой коррелят **П**. В итоге действительно, имеем трезвучие: **Л – В** – **Б**, или **Л** (неизменно на первом месте) – **Б – В**. Поистине: чем «случайней, тем вернее» **–** само собой слагается главное слово – **ЛЮБОВЬ**.

Так ли это на самом деле? Однозначно ответить невозможно. Впрочем, поэты, лучше, чем кто либо, осведомлены о значении «шестого чувства» и «творческой догадки» (5, с. 259).

Решимся и на третий эксперимент: произвести аналогичный анализ стихотворного текста Ю.А. Шнейдера, с готовностью, как отмечалось, поддержавшего и дополнившего шаламовскую теорию. Имеется в виду не философ и семиотик Ю.А. Шнейдер, но он же в качестве поэта, многие годы писавшего стихи «в стол», но все же выпустившего в 1995 г. небольшую книгу [16].

Обратимся (выбрав практически наугад) к стихотворению «Апостолы».

 *Он сделал только несколько шагов,*

*Ступая по воде, ведомый словом.*

*Но оказался к чуду не готов,*

 *Безверием своим мгновенно сломан.*

*И по неверию он поднял меч*

*И в ту же ночь отрекся из боязни,*

*Учителя пытаясь уберечь*

*И самому спастись от близкой казни.*

*Он за неверие обрел укор*

*И с ним ключи престола новой эры.*

*В неверии являя до сих пор*

*Для всех живущих камень прочной веры* [16, с. 8].

Даже без специальных подсчетов очевидно, что на вхождение в «звуковой трезубец» претендуют звуки **С**, **Л (Ль)**, **В**. Из которых легко составляется лексема **СЛоВо**. Это один вариант. Второй (скорее, «двузубец»): – **В** и **Р** (следует учесть, что в класс **Р**, по Шаламову, входят звуки **Л, Ль**). В таком случае «просится» лексема **ВеРа.** И очень бы хотелось (действительно, где грань между реальностью и «шестым чувством»?) угадать скрытое имя **ПЕТР**, имя апостола, о котором написано стихотворение. И в тексте (правда, несколько завуалировано), оно тоже угадывается, поскольку класс **П** предполагает звук **Б**; звук же **Р** сам по себе самодостаточен, и, если учесть, что, по Шаламову, он включает в свою фонетическую группу **Л** и **Ль**, то его активность удесятеряется. Ситуация с **Т** аналогична: вкупе со звуком **Д** на его долю выпадет более 50 % звукового состава текста.

Таким образом, и здесь теория Шаламова нашла подтверждение, но снова повторим: никакой абсолютизации, тем более догматизации она не поддается. Кроме того, необходимо учесть, что это теория Поэта (хотя и с научно-филологическими наклонностями), что по определению предполагает субъективизм, импрессионизм, иррационализм, иногда тенденцию выдавать желаемое за действительное (в чем, кстати, упрекали Шаламова ученые мужи). Но истинного художника (это пушкинское убеждение уже воспроизводилось) «надо судить по законам, им самим над собою признанным» [9**,** с. 121].

В свете отмеченного целесообразно вновь обратиться к В.В. Налимову, разрабатываемым им проблемам вероятностного языка смыслов. Даже по названию один из его трудов, написанных в соавторстве с Ж.А. Дрогалиной, «Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного» концептуально сближается с методолого-теоретической основой шаламовского анализа: «Новый язык строится на вероятной логике» [7, с. 364]. Поистине – так.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

**ОТ АВТОРА**

1.Шаламов В. Т. Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста, примеч. И. П. Сиротинской. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2004–2005; Т. VII, дополнительный / сост. В. В. Есипов, С. М. Соловьев. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. Т. 5, с. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

2. Иванов Вяч. Вс. Поэзия Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории / Сб. тр. Международной научн. конф. / Сост. и ред. С.Соловьев. – М.: Литера, 2013. – С. 31– 41.

3. Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. – М.: Акад. проект, 2011.

**ГЛАВА 1.** «**Я ПОНЯЛ ПРАВДУ И ДУШУ ПОЗИИ»: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

* 1. **«Горизонт ожидания» и реальность: проблемы рецепции поэзии Варлама Шаламова**

1. Аннинский Л. А. Шаламовская несознанка // Юность. – 2013 . – № 3 (686). – С. 10.

2. Апенченко Ю.С. Урок литературы от Шаламова в 1954 году (интервью с Ю.С. Апенченко) // Шаламовский сборник. Вып. 5 / Сост. и ред. В.В. Есипов. – Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. – С. 204 – 213.

3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1, 3. – М.: Наука, 1997. Далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках с указанием тома и страницы.

4. Глэд Д. Об изданиях и переводах Шаламова в Америке // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. тр. Международной научн. конф. / Сост. и ред. С.Соловьев. – М.: Литера, 2013. – С. 26 – 28.

5. Головизнин М. К вопросу о происхождении первых зарубежных изданий «Колымских рассказов» В.Т. Шаламова // Шаламовский сборник. Вып 4. – М.: Литера, 2011. – С. 197 – 214.

6. Данте А. Божественная комедия/ Пер. М. Лозинского. – М.: Наука, 1968.

7. Жаравина Л.В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: монография. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.

8. Жаравина Л. В. «И верю, был я в будущем»: Варлам Шаламов в перспективе XXI века: монография – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014.

9. Иванов Вяч. Вс. Аввакумова доля // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000 – С. 738 – 744.

10. Иванов Вяч. Вс. Поэзия Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. тр. Международной научн. конф., – С. 31– 41.

11. Максимов Д.Е.Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Сов. писатель, 1975.

12. Мелетинский Е.М. Избр. статьи. Воспоминания. – М.: РГГУ, 1998.

13. Минц З.Г. «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избр. тр.: в 3 кн. Кн. 1. – СПб.: Искусство, 1999. – С. 389 – 401.

14. Михайлов О.Н. В круге девятом. Варлам Шаламов // Слово. Еженедельная газета. – 2003, 14– 20 марта. – № 10 (331). – С. 4– 5, 12.

15. Муравник М.И. Розовый дом: ВСПОМИНАЯ, ЧТО БЫЛО… – М: АГРАФ,  2006.

16. Неклюдов С. Третья Москва // Шаламовский сборник. Вып. 1. – Вологда: ПФ «Полиграфист». – С. 162 – 166.

17. Некрасова И.В. Теоретическое наследие Варлама Шаламова и его поэзия: опыт литературоведческого интегрирования. // Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). Матер. 14-й Международной научн. конф. Института философии РАН с регионами России (Москва, 15июня 2017– Вологда, 17 – 18 июня 2017 г.). – М.: Голос, 2017. – С. 137 – 144.

18. Никольсон М. Открытие, которого он не знал // Шаламовский сборник. Вып. 1. – Вологда: ПФ «Полиграфист». – С. 211 –215.

19. О редактировании и редакторах. Антологический сборник-хрестоматия. Выдержки из статей, рассказов, фельетонов, писем, книг / Сост. Мильчин А.Э. – М.: НЛО, 2011.

20. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.

21. Симфония по творениям святителя Василия Великого. — М.: ДАРЪ, 2008.

22. Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. – М.: ООО ПКФ «Алана», 2005.

23. Шаламов Варлам. Огниво: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1961.

24. Шаламов Варлам. Шелест листьев: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1964.

25. Шаламов Варлам. Дорога и судьба: Книга стихов. – М.: Сов. писатель, 1967.

26. Шаламов Варлам. Неизвестные стихи. – М.; СПб.: Летний сад, Университетская книга. 2015.

27. Шаламов В.Т. Стихи разных лет / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Шаламовский сборник. Вып. 5. – С. 16 – 49.

28. Шаламов В.Т. Из записной книжки 1970 г. / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Там же. С. 191 – 201.

**1.2. Автобиографизм лирики Шаламова в аспекте дихотомии *поэзия /проза***

1. Айги Г.Н. Один вечер с Шаламовым// Айги Г.Н. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., Лимбус Пресс, 2001. – С. 186 – 189.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13-ти т. Т. 7. – М.: Изд. – во АН СССР, 1955.
3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. – М.: Наука, 1997.
4. Браун Кларенс. Воспоминание о Надежде / Публ. П. Нерлер) // Новый журнал. – Нью Иорк. – 2014. – Кн. 275. – С. 211 – 220.
5. Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. – М.: Худ. лит., 1967.
6. Васильева Л.Н. Душа Вологды: книга воспоминаний, пониманий, познаний, ожиданий. – Вологда: Книжное наследие, 2010.
7. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М.: НЛО, 2001.
8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 14. – Л.: Наука, 1976.
9. Есипов В.В. К текстологии повести Варлама Шаламова «Четверная Вологда» // Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: URL: [https://shalamov.ru](http://shalamov.ru) / research /316/ (дата обращения: 10. 05. 2018). – Загл. с экрана.
10. Жаравина Л.В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: монография. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.
11. Жаравина Л.В. Апофатика и катафатика Варлама Шаламова // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: в 3 т. Т. III, часть I. 1965 – 1991. – СПб.: ИД «Петрополис», 2018. – С. 126 – 146.
12. Иванов Вяч. Вс. Аввакумова доля / Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000 – С. 738 – 744.
13. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Пер. с анг. – М.: Языки русской культуры, 1999.
14. Купреянова Е.Н. Гоголь // История русской литературы. Т.2. От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л.: Наука, 1981. – С. 530 – 579.
15. Леонова Т. Шаламов: путь в бессмертие / Новый журнал. – Нью-Йорк. – 2006. – Кн. 45. – С. 177 – 193.
16. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н.Ф. Чужака. – М.: Федерация, 1929.

 Лосский В.Н. Богословие и Боговидение: Сб. статей. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 2000.

1. Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. – М.: Акад. проект, 2011.

 Неклюдов С.Ю. Варлам Тихонович Шаламов: 1950 – 1960-е годы. // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. статей. / Сост. и ред. С.М. Соловьев. – М. : Литера, 2013. – С. 17 – 22.

 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. – М.: Изд-во АН СССР, 1958.

1. Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. – М.: ООО ПКФ «Алана». 2005.
2. Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. – М.: Книга, 1990.
3. Тютчев Ф.И. Лирика: в 2 т. Т.1. – М.: Наука, 1966.

 Фатеева Н.Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Аграф, 2000.

1. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер., вступ. ст., комм. и указ. В.В. Бибихина. – СПб.: Наука, 2007.
2. Харт Д. Красота бесконечного: Эстетика христианской истины. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010.
3. Шаламов В. Огниво: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1961.
4. Шаламов В.Т. Из воспоминаний / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Шаламовский сборник. Вып. 5 / Сост. и ред. В.В. Есипов. – Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. – С. 156 – 170.
5. Шаламов В.Т. Стихи разных лет / Вступ. ст. В.В. Есипов. // Там же. – С. 16 – 49.
6. Шпет Г.Г. – М.: Правда, 1989.
7. Якобсон Р.О. Заметки по поэтике: Переводы. – М.: Прогресс, 1987.

**Глава 2. «Мы** – **дети страшных лет России»: Александр Блок и Варлам Шаламов**

**2.1. Блок на «колымском дне»**

1. Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. – СПб.: РХГИ, 2004.

2. Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худ. лит., 1980. В квадратных скобках указаны том и страницы.

3. А. Блок в 13-й инженерно-строительной дружине: служебные бумаги, собранные поэтом / Публ., пред. и комм. А.Е. Заблоцкой) // Александр Блок. Исследования и материалы. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1998. – С. 248 – 263.

4. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка / Публ., пред. и комм. А.В. Лаврова. — М.: Прогресс-Плеяда, 2001.

5. Ахматова А.А*.* Собр. соч.: в 6. т. Т. 2. Кн. 2. – М.: Эллис Лак, 1999.

6. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. – М., Правда, 1990.

7. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т.1 – 8. – М.: Наука, 1997 – 2004. Издание продолжается. В квадратных скобках арабскими цифрами указаны том и страницы.

8. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: ГИХЛ, 1960 – 1963. В квадратных скобках римской цифрой указан том, арабскими – страницы.

9. Блок А. А. А. Записные книжки. 1901 – 1920. – М.: Худ. лит., 1965.

10. Блок А.А. Письма к родным: в 2 т. Т. 2. – М. – Л.: Academia, 1932.

 11. Быстров В.Н. О пророчествах и предсказаниях Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Т. 4. / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. – СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. – С. 25 – 47.

12. Васильева Л.Н. Душа Вологды: книга воспоминаний, пониманий, познаний, ожиданий. – Вологда: Книжное наследие, 2010.

13.Возвращение. Сборник. Вып 1. – М.: Сов. пис., 1991.

14. Гончарова В., Горбачевский Ч. «Ответственность графита на Колыме необычайна...» (Рассказ В. Шаламова «Графит» в свете филологического анализа) // Шаламовский сборник. Вып. 4 / Сост. и ред. В.В. Есипов, С.М. Соловьев. – М.: Литера, 2011. – С. 153 – 163.

15. Емельянова И. Легенды Потаповского переулка: Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов. Воспоминания и письма. – М.: Эллис Лак, 1997.

16. Книпович Е.Ф. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. – М.: Сов. пис., 1987.

17. Лесневский С. Вестник Серебряного века // Литературная газета. – 2010. – № 44 (6298). – С. 5.

18. Максимов Д. Е. Александр Блок и революция 1905 г. // Революция 1905 года и русская литература. Сб. ст. / Под ред. В.А. Десницкого, К.Д. Муратовой. — М. ; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 246 – 279.

19. Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. – М.: ООО ПКФ «Аллана», 2006.

20. Слободнюк С.Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечивания Александра Блока: онтология небытия. – СПб.: Алетейя, 2002.

21. Солженицын А.И. Малое собр. соч.: в 7 т. Т. 6. – М.: Инком НВ, 1991.

22. Шкловский В. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повесть о времени: с конца XIX в. до 1964 г. – М.: Сов. пис., 1966.

23. Шоломова С.Б. Сердечный отклик. Этюды о Варламе Шаламове. –Харьков: ООО «Изд-во права человека», 2015.

24. Харт Д. Красота бесконечного: Эстетика христианской истины. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010.

* 1. **Прекрасная Дама «семидесятой широты»: женский образ в поэзии Шаламова**

1. Апанович Ф. На низшей степени унижения (Образ женщины в творчестве В.Т. Шаламова) // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: Матер. конф. / Сост. И.П. Сиротинская. – М.: ООО «ДерДиДасГрупп», 2007. – С. 33 – 39.

2. Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2-х т.– М.: Худ. лит., 1980.

3. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. / Публ., пред. и комм. А.В. Лаврова. — М.: Прогресс-Плеяда, 2001.

4. Безродный М.В.Образ камеи у Блока (Из комментария к драме «Незнакомка») //Александр Блок. Исследования и материалы. – Л.: Наука ЛО, 1987. – 165 – 166.

5. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1 – 8. – М.: Наука, 1997 – 2004. В квадратных скобках арабскими цифрами указываются том и страницы.

6. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. II. – М.: ГИХЛ, 1960. В квадратных скобках римской цифрой указан том, арабскими – страницы.

7. Блок А. Записные книжки. 1901 – 1920. – М.: Худ. лит., 1965.

8. Булгаков С.Н. Соч.: в 2 т. Т. 2. Избранные статьи. – М.: Наука, 1993.

9. Воспоминания о Серебряном веке. – М.: Республика, 1993.

10. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. – Л. Сов. пис., 1987.

11. Гумилев. Стихотворения и поэмы. – М., Современник, 1989.

12. Жаравина Л.В. Художественные реликты Средневековья в поэзии Варлама Шаламова // Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). – М.: Голос, 2017. – С. 153 – 163.

13. Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. – М.: Искусство, 1958.

14. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л.: Сов. пис., 1986.

15. Мальтинский Х. Бьется сердце родника: Стихи. / Пер.с евр. – М.: Сов. пис., 1969.

16. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е.Э. Ляминой. М., 1999.

17. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник I. Тр. научн. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока (май 1962 г). – Тарту: ТГУ, 1964. – С. 446 – 506.

18. [**Савоева Н. В. Я выбрала Колыму. – Магадан: МАОБТИ, 1996. (Архивы памяти; вып. 1).**](https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=407)

19. Сиротинская И.В. Указ. соч.

20. Соловьев С. «Повесть наших отцов» – об одном замысле Варлама Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой и советской истории. Сб. тр. Международной научн. конф. (Москва – Вологда 16 – 19 июня 2011 г.). – М.: Литера, 2013. – С. 209 – 219.

21. Тютчев Ф.И. Лирика: в 2 т. Т.1. – М.: Наука, 1966.

22. Шаламов В.Т. Из первых колымских тетрадей (неизвестные стихи). / Публ., статья и прим. В.В. Есипова // Знамя. – 2014. – № 11. – С. 183 – 198.

23. Шаламов В.Т. Silentium // Электрон. текстовые дан. – Режим доступа:URL: <https://shalamov.ru>/library/37/4.html (дата обращения: 10. 05. 2018). – Загл. с экрана.

24. Шаламов В.Т. Стихи разных лет / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Шаламовский сборник. Вып. 5 / Сост. и ред. В.В. Есипов. – Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. – С. 16 – 49.

25. Шаламов В.Т. Набросок к рассказу «Уроки любви» / Подг. текста С.Ю. Агишева и В.В. Есипова. Вступ. заметка и комм. В.В. Есипова // Там же. – С. 152 – 155.

26. Шелогурова Г. Н. Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи // Вопр. литературы .— 2011 .— № 6 .— С. 205—228.

**2.3.** **«Новой сказки оборот»: флуктуации детской темы в творчестве Блока и Шаламова**

1. Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. – СПб.: РГХИ, 2004.
2. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. – М., Правда, 1990.
3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т.1 – 8. – М.: Наука, 1997 – 2004. В квадратных скобках арабскими цифрами указаны том и страницы.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: ГИХЛ, 1960 – 1963. В квадратных скобках указывается римской цифрой указан том, арабскими – страницы.
5. Блок А. А. А. Записные книжки. 1901 – 1920. – М.: Худ. лит., 1965.
6. Веригина В.П., Волохова Н.Н. Театральные воспоминания о Блоке / Публ. Д.Е. Максимова и З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 104. – Тарту: ТГУ, 1961. – С. 304 – 378.
7. Дикман М.И. Детский журнал Блока «Вестник» //Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. – М.: Наука, 1980. – С. 203 – 221.
8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.и и писем: В 30 т. Т. 13. – Л., Наука, 1975.
9. Жаравина Л. В. «И верю, был я в будущем»: Варлам Шаламов в перспективе XXI века: монография – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014.
10. Иванов Е.П. Воспоминания и записки об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тр. науч. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока (май 1962). – Тарту: ТГУ, 1964. – С. 344 – 424.
11. Лосский В.Н. Богословие и Боговидение: Сб. ст. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 2000.
12. Минц З.Г. Блок и Гоголь // Блоковский сборник. Вып. 2. Тр. Второй научн. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту: ТГУ, 1972. – С.  122 – 205.
13. Неретина С.С. Ухрония: время отрицательного опыта // Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). – М.: Голос, 2017. – С. 9 – 22.
14. Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела…» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып 9. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1997. –С. 74 – 80.
15. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957 – 1958. В квадратных скобках указаны том и страница.
16. Рукописные журналы Блока-ребенка / Публ. З.Г. Минц. // Блоковский сборник. Вып. 2. Тр. Второй научн. конф., посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту: ТГУ, 1972. – С. 292 – 308.
17. Тихон Задонский, свт. Полн. собр. творений: в 5 т. Т. 5. Письма. Наставления. Размышления. Молитвы. – М.: Приход храма Святого Духа сошествия, 2003.

**Глава 3. «Поэт без тайны не поэт»: мастерство «высокой квалификации»**

**3.1. Лирический образ в динамике художественной тропологии: от метафоры к эквивокации**

1. Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. – СПб., Изд-во РГХИ, 2004.

2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сб. статей. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5 – 32.

3. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т.1 – 8. – М.: Наука, 1997 – 2004. В скобках указывается том и страница.

4. Гадамер Г-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.

5. Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. – Пб.: Изд.-во «Картонный Домик», 1921.

6. Карташев А.В. Вселенские соборы. – М.: Республика, 1994.

7. Лавров А.В. Маргиналии к блоковским текстам // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л.: Наука , 1991. – С. 172 – 177.

8. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000.

9. Москвин В.П. Язык поэзии. Приемы и стили: терминологический словарь. – М.: Флинта, 2017.

10. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра. – М.: Гнозис, 1994.

11. Неретина С.С. Тропы и концепты. – М.: ИФ РАН, 1999.

12. Ожегов С.И., Шведова Ю.Н. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2008.

13. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. – М.: Изд-во АН СССР, 1957.

14. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416 – 434.

15. Спиридонова И.А. Молитва в лирике А. Блока («Девушка пела в церковном хоре…») // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. – Петрозаводск, Изд-во ПГУ, 2013. – C. 280 – 296.

16. Фатеева Н.Н. Поэт и проза: книга о Пастернаке.– М.: НЛО, 2003.

**3. 2. «Логика» и поэтика парадокса: «*доброе зло*», или «*злое добро*», в поэзии века**

1. Адорно Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003.
2. Анна Ахматова: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. – СПб.: РГХА, 2005.
3. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 7 и 8, доп. – М.: Эллис Лак, 1998 – 2005. В квадратных скобках указывается том и страница.

4.Бердяев Н.А. Кошмар злого добра (О книге И.Ильина «О сопротивлении злу силою») // Путь: Орган русской религиозной мысли. – Париж. – № 4. –1926. – С. 78 – 87.

5. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т.1 – 8. – М.: Наука, 1997 – 2010. Издание продолжается. В квадратных скобках арабскими цифрами указаны том и страница.

6. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: ГИХЛ, 1960 – 1963. В квадратных скобках римской цифрой указан том, арабской – страницы.

7. Блок А.А. Записные книжки. – М.: ГИХЛ, 1965.

8. Волкова Е.В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. — М.: Республика, 1998.

9. Мурзин Н.Н., Павлов-Пинус К.А. Шаламовский проект: от риторики – к опыту или от опыта к искусству? // Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). – М.: Голос, 2017. С. 79 – 96.

10. Парадоксы русской литературы: Сб. статей. / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. – СПб., ИНАПРЕСС, 2001.

11. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. – М., Изд-во АН СССР, 1957.

12. Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. – М.: ООО ПФК «Аллана», 2006.

13.Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс- Академия, 1992.

14. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой в 3 т. Т. 1. 1938 – 1941; Т.2.  1952 – 1962; Т.3. 1963 – 1966. – М.: Согласие, 1997.

15. Шаламов В.Т. Стихи разных лет / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Шаламовский сборник. Вып. 5 / Сост. и ред. В.В. Есипов. – Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. – С. 16 – 49.

**3. 3. «Двояковыпуклая линза» Варлама Шаламова в поэтическом пространстве виртуала**

1. Арьев А.Ю. Георгий Иванов и Осип Мандельштам // Георгий Владимирович Иванов. 1894 – 1958. Исследования и материалы. По итогам Международной научн. конф., посвященной 50-летию со дня смерти Г.В. Иванова. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2011. – С. 129 – 150.
2. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. – М.: Эллис Лак, 1998.
3. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М.: АСТ: АСТРЕЛЬ, 2011.
4. Зайцев Б.К. Собр. соч. в 11 т. Т. 11. – М.: Русская книга, 2001.
5. Жаравина Л.В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова . – М.: Флинта – Наука, 2013.
6. Иванов Г.В. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Согласие, 1994. В квадратных скобках указаны том и страницы.
7. Иванов Г.В. Девять писем к Роману Гулю / Публ. Г. Поляка. Комм. А. Арьева // Звезда. – 1999. – № 3. – С. 139 – 158.
8. Калинин И. Прием остранения и опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 95. – С. 39 – 57.
9. Кривенко С.Н. Михаил Салтыков-Щедрин. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк. – Пг.: б/и, 1914.
10. Кублановский Ю. Голос, укрепленный отчаянием // Георгий Владимирович Иванов. 1894 – 1958. Исследования и материалы. По итогам Международной научн. конф., посвященной 50-летию со дня смерти Г.В. Иванова. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2011. – С. 261 – 269.
11. Кузанский Николай. Соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1980.
12. Маньковская Н.Б. Виртуалистика: художественно-эстетический аспект // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. –М.: Прогресс – Традиция, 2004.
13. Набоков В.В. Машенька. – М.: Правда, 1990.
14. Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. – М.: Акад. проект, 2011.
15. Подорога В. ГУЛАГ в уме // Index / Досье на цензуру. – 1999. – № 7 – 8. – С. 99 – 117.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. – М., Изд-во АН СССР, 1957.

Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416 – 434.

Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. – М.: Гослитиздат, 1949.

Эко У. Эволюция средневековой эстетики. – СПб.: «Азбука-классика», 2004.

Яновский В.С. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. – М.: Гудьял-Пресс, 2016.

**3.4. «Вослед» Шаламову: опыт анализа стихотворного текста (в порядке эксперимента)**

1. Волкова Е.В. Повторы в произведениях Шаламова как порождение новых смыслов // Шаламовский сборник. Вып. 3. – Вологда: Изд-во «Грифон», 2002. – С. 115 – 128.

2. Горшенёва И.А. Воплощение теоретических воззрений Варлама Шаламова в его поэзии //Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). – М.: Голос, 2017. – С. 145 – 152.

3. Жаравина Л.В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: монография. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.

4. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

5. Иванов Вяч. Вс. Поэзия Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. статей. / Сост. и ред. С.М. Соловьев. – М.: Литера, 2013. – С. 31– 41.

 6. Москвин В.П. Язык поэзии. Приемы и стили: терминологический словарь. – М.: ФЛИНТА, 2017.

7. Налимов В.В., Дрогалина Ж.А. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. – М. Изд-во МИР ИДЕЙ, АО АКРОН, 1995.

8. Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: в 11 т.  Т. IV. Доктор Живаго.  – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004.

9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. – М., Изд-во АН СССР, 1958.

10. Толмачев В.М. Образы движения в стихотворении «Метель» Б. Пастернака // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. – Вып. 1. – 2016. – С. 37 – 47.

11. Тынянов Юрий. Писатель и ученый Воспоминания. Размышления. Встречи. – М.: Молодая гвардия. 1966.

12. Шаламов В. Т. Огниво: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1961.

13. Шаламов В.Т. Стихи разных лет / Подг. текста и комм. В.В. Есипова // Шаламовский сборник. Вып. 5/ Сост. и ред.: В.В. Есипов. – Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. – С. 16 – 49.

14. Шаламов В.Т. Как сделана «Метель» Пастернака / Подг. текста Д.В. Субботина, вступ. заметка и комм. В.В. Есипова**)** // Там же. – С. 171 – 185.

15. Шаламов В.Т. Ты сердись, как ветер, как метель… // Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <https://shalamov.ru/library/37/2.html> (дата обращения: 10. 05. 2018). – Загл. с экрана.

16. Шнейдер Ю.А. «Искренность там начинается только…»: Стихотворения и переводы. – М.: Христианско-просветительское изд-во «Аслан», 1995.

17. Шрейдер Ю.А. Соображения о стиховой гармонии // Семиотика и информатика. Вып. 7. — М.: ВИНИТИ, 1976. – С. 145 – 147.