



УДК 821.161.1-1
ББК 83.3(2=441.2)6-45

ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА: «ГОРИЗОНТ ОЖИДАНИЯ» И РЕАЛЬНОСТЬ

Лариса Владимировна Жаравина

Доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы,
Волгоградский государственный социально-педагогический университет
literature@vspu.ru
просп. им. В.И. Ленина, 27, 400066 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. Автор статьи анализирует поэзию В. Шаламова в аспекте ее рецепции российским читателем. Оппозиция *объективное/субъективное* рассматривается как одна из принципиальных проблем формирования уникального поэтического мира. Раскрывается внутренний смысл трансформации реального исторического факта в многозначный поэтический образ.

Ключевые слова: поэзия, объект, субъект, интерпретация, рецепция, художественный образ.

Когда в 1967 г. в московском отделении издательства «Советский писатель» вышел сборник стихов Варлама Шаламова «Дорога и судьба», одним из первых (в эмигрантской печати первый) откликнулся на него Георгий Адамович. 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. Более того, знакомый с парижской газетой «Русская мысль», он (как вспоминал впоследствии) переслал машинописный вариант статьи Адамовича поэту и вскоре получил от него «развернутое послание», где тот «выразил ясно и твердо свое кредо – кредо гражданина и художника» [2].

Шаламов, поблагодарив О.Н. Михайлова за благожелательный отклик в «Литературной газете», 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: VI, с. 530].

Позиция автора «Колымских рассказов», выступившего в качестве стихотворца, не тре-

бует комментария: ее обоснованность очевидна. Забыть колымский ад, где «физические и нравственные мучения были уродливейшим и теснейшим образом переплетены» [6: IV, с. 255], разумеется, невозможно. Но как ни парадоксально, и парижского рецензента можно понять. Зарубежная аудитория без ведома, тем более без согласия Шаламова еще до выхода этого, третьего по счету, поэтического сборника была знакома с его прозой. Четыре «колымских» рассказа, опубликованные в нью-йоркском «Новом журнале» за 1966 г., положили начало другим многочисленным публикациям в зарубежных изданиях.

Из этого факта и исходил Г. Адамович. Признав формальное «преимущество новизны и открытия» советской каторги за А.И. Солженицыным, он ясно дал понять, что художественное свидетельство Шаламова «хуже, безотраднее, безнадежнее солженицынского» и зарубежный читатель ищет отражения пережитого в поэтических образах. Однако (логически заострим мысль рецензента) ищет и... не находит. «О его [Шаламова. – Л.Ж.] участии, о его сравнительно недавнем прошлом – ни слова» (Цит. по машинописи рецензии из архива Шаламова [6: VII, с. 347–348]).

Закономерен «классический» вопрос: кто виноват и почему?

Ответов, как мы увидим, будет несколько, но начнем с наименее ожидаемого. «Виноват» сам автор, решившись в стихотворении «*Не удержал усилием пера <...>*» на эпатажное заявление: «*Но прошлое, лежащее у ног, / Просыпано сквозь пальцы, как песок, / И была живая поросла быльем, / Беспмятством, забвеньем, забытьем...*» [5, 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 [6: V, с. 305]. Более того, известен авторский комментарий к этому, одному из «опорных», стихотворений сборника: «Искусство жить – это искусство забывать. Память всегда готова предать человека. Я много помню, но это – миллиардная доля того, что я видел <...>» [6: III, с. 491]. Да и в другом стихотворении, опубликованном позднее, сказа-

но: «*Память скрыла столько зла – / Без числа и меры. / Вся-то жизнь лгала, лгала. / Нет ей больше веры*» [6: III, 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 отечественной читающей публике. Мало того, что российский читатель не заметил следов каторжного прошлого в опубликованных стихах; самое имя их автора массовой аудитории практически ничего не говорило. Если Г. Адамович, назвав свою рецензию «Стихи автора «Колымских рассказов»», мог рассчитывать на определенную ответную реакцию, то для россиян, без вины виноватых, прозаические произведения писателя оставались книгой «за семью печатями» вплоть до конца 1980–90-х гг., точнее – до 1992 г., когда вышел в свет двухтомник «Колымских рассказов» в серии «Крестный путь России» (изд-во «Советская Россия»).

А между тем «*секреты читательской психологии*» [6: V, с. 288] очень волновали писателя. Но они, в свою очередь, во многом обусловлены «секретами» самой поэзии, которые, по утверждению Шаламова, «открываются не сразу» [6: VI, с. 530].

Это «секреты» различного рода. И хотя филологический инструментарий, при всей своей 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 только в той мере, в какой они отражены в комментариях, переписке, записных книжках и дневниках писателя, опубликованных в шеститомном собрании его сочинений, подготовленном И.П. Сиротинской (2004–2005) и в дополнительном седьмом томе, составителями и комментаторами которого являются В.В. Есипов и С.М. Соловьев (2013).

В принципе данного материала достаточно для историко-литературного анализа – но, разумеется, с известной долей условности.

Условность заключается прежде всего в факте отсутствия датировок стихотворных текстов. Это касается всех пяти прижизнен-

ных поэтических сборников от первого – «Огниво» (1961) до последнего – «Точка кипения» (1977). Для исследователя – факт явно нежелательный, для поэта – тем более. Не случайно Шаламов считал «нарушением единого тона» одновременное включение стихов до- и постколымского периодов творчества [6: VI, с. 530]. По свидетельству И.П. Сиротинской, в конце 1960 – начале 1970-х гг. автор специально занимался вопросами атрибуции и даже изъявлял желание издать стихи в хронологическом порядке, чтобы они читались как «поэтический дневник» [6: VI, с. 444]. Однако это намерение осталось нереализованным. Возникает тот же самый вопрос: кто виноват и почему?

Первое, что лежит на поверхности и наиболее очевидно, – негласно узаконенное цензурным аппаратом изгнание лагерной темы из «большой» литературы. Опубликование солженицынского «Одного дня Ивана Денисовича» считалось вполне достаточным. И Шаламов на свой счет не строил никаких иллюзий.

Именно поэтому из его поэтических текстов вытраивались практически все реалии, которые в той или иной степени намекали на колымскую действительность. Открытая датировка, конечно, напрямую вела бы к ней. «Меня часто спрашивают товарищи, – пытался он объяснить, – 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» [6: VII, с. 421]. Это была позиция начала 1970-х гг., но, как это нелепо бы ни звучало, с самого начала Шаламов немало сделал для того, чтобы «колымские» стихи не воспринимались таковыми, т. е. избежали не только хронологической, но и топологической «привязки». Думаю, это один из «секретов» его поэзии, вернее, позиции.

Так, процитированные выше строки из сборника «Огниво» о «беспамятстве, забвении, забытии...» по смыслу ложатся на постколымский период творчества, и они дей-

ствительно взяты из стихотворения, написанного в Москве в 1963 г. [см.: 6: III, с. 491]. Это было время, когда, помимо прочего, ему, узнику ГУЛАГа с семнадцатилетним стажем, приходилось привыкать к новому статусу, что вольно или невольно предполагало «игру» по общепринятым правилам, хотя бы на элементарном житейском уровне. Казалось бы, именно этот процесс внутреннего приспособления имел в виду автор, когда в другом стихотворении (сборник «Дорога и судьба») без малейших утайки и лицемерия признавался: «<...> Углы мои – с детства прямые – Я нес на дороги живые./ Мне было известно заранее: О камень стираются грани./ Скривился отчетливый угол, И линия сделалась кругом» [5, с. 72]. Но в том-то и парадокс, что «Притча о вписанном круге» – именно «колымское» стихотворение, доказывающее, «как трудно на Колыме было складывать буквы в слова» [6: VI, с. 351], о чем мог знать только человек, посвященный в шаламовскую переписку, но никак не читатель, пытающийся найти прагматически житейское объяснение «забытью» и «беспамятству». Если читать стихотворные сборники «потокком», то действительно создается впечатление, что хронологическая дезориентация автора была намеренной: «Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Всей нашей истории даты / С моею судьбой сплетены» [6: VII, с. 192].

Однако и отсутствие точных хронологических параметров не спасало: поэт жаловался на «непоправимый ущерб», наносимый стихам, каждое из которых «урезано, изуродовано». Он называл их «стихами-калеками, стихами-инвалидами» [6: VI, с. 289].

В самом деле, трудно было примириться с тем, что усечению подвергся «Стланик» (1949), с которым Шаламов вышел в печать и которым чрезвычайно дорожил, считал одним из «главных стихотворений» [6: III, 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 представляли «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»* [6: III, с. 231]. Что ж удивительного в том, что цикл, открывающийся этим усеченным текстом, имел нейтральное название «Стихи о Севере»! 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. По замыслу: *«Почувствовал запах зимы»*, стланик цепляется за землю в надежде найти *«хоть каплю тепла»* и, не находя, замирает в пассивном ожидании. Но, если разложить костер, то он, *«обманутый огненной ложью»*, может распрямиться, чтобы потом, *«узнав об обмане»*, плакать, подобно униженному и оскорбленному человеку [6: III, с. 230]. Эти-то строки и были вычеркнуты. 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»* [4, с. 58]. Как видим, финал вполне в духе официального оптимизма, но далекий от шаламовской интерпретации.

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, не отличимая от смерти? и пр., пр., пр. В письме к А.И. Солженицыну Шаламов косвенно ответил на подобные вопросы: «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 уважаемый парк» [6: VI, с. 291]. В итоге пришлось признать: «Шелест листьев», как и «Огниво», – «больше редак-

торское достижение, чем авторское <...>» [6: VI, 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 яблом, а кайлом»* [6: III, с. 236. Ср.: 5, с. 51–55]. Еще пример: не нужно доказывать особую значимость другой «маленькой поэмы» – «Аввакум в Пустозерске», как и личности страдальца-протопопа, для Шаламова. Он прямо писал: «Стихотворение мне особенно дорого, ибо исторический образ соединен и с пейзажем и с особенностями авторской биографии» [6: III, с. 458]. Что же получилось?

Не ограничиваясь значительными сокращениями, издатели решились на «тонкую» подмену. У Шаламова сказано: *«Нам рушили веру / В дела старины, / Без чести, без меры, / Без всякой вины»* [6: III, 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 более обнаженной форме: *«Что в детстве любили, / Что славили мы, / Внезапно разбили / Служители тьмы»* [6: III, с. 184]. В публикации же, о которой идет речь, эта, вторая, строфа выпущена вообще, а в первой множественное число местоимения заменено единственным: *«Мне рушили веру <...>»* [5, с. 81]. Автобиографический смысл нивелировался да и социально исторический тоже, ибо коллективный (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: VI, с. 47].

Впрочем, Шаламов, по его словам, сражался «за каждую строку» [6: VI, с. 291]. Так, он подробно описывает свои заключения, связанные с «Литературной газетой», куда в 1953 году, узнав, что главным редактором назначен С.С. Наровчатов, отнес 150 стихот-

ворений, 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 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» так называемой помощи всех «либералов» [6: VI, с. 312–313].

Наверное, «гребенка редактора» [6: VI, с. 290] как государственного служащего обязана была «очищать» текст в нужном направлении. Наверное, хрупкие «поэтические сооружения» нередко теряли хрупкость из-за «чрезмерной бдительности корректора», привыкшего сверять живой поэтический язык и со словарем [6: VI, с. 367]. Подобные вещи можно если не оправдать, то хотя бы понять.

Но гораздо обиднее были непонимание и 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 тем же способом: за счет сокращения и замены некоторых «говорящих», точнее – «кричащих» строк, типа: «...сведенный судорогой рот» [6: VI, с. 366].

Впрочем, создается впечатление, что «хирургическая операция» [6: III, с. 467] далеко не всегда проводилась в силу острых (политических) показаний и часто назначалась по инерции. Такая участь постигла, например, любимейшее шаламовское стихотворение «Камея» (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*» [6: III, с. 44]. Так звучит полный текст, который по рекомендации Б.Л. Пастернака был предназначен для опубликования в «Дне по-

эзии» за 1956 г. Однако публикация состоялась лишь через пять лет в сборнике «Огниво». Состоялась, но, к огорчению поэта, В.М. Инбер оценила текст гораздо «меньшим баллом из-за якобы искусственности, ложной красоты» [см.: 6: III, с. 448]. Спрашивается, откуда взялась «красивости» и «искусственности» в условиях Оймякона, этого «каменного колодца» [6: VII, с. 433]?

Все дело в том, что на этот раз цензуре не понравилось упоминание о преждевременных морщинах на лицах мужчин, боровшихся с воспоминаниями о любимых женщинах («*отчаяньем тщеты*»). И текст «почистили» [см.: 4, с. 59].

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

И в этом еще один «секрет» шаламовской поэзии: ее подтекст предполагал опору на «колымскую» прозу.

И действительно, некоторые корреспонденты Шаламова, высоко оценив стихи, в состоянии недоумения подчас задавали автору не вполне «удобные» вопросы: «Мне очень жаль, что я Вас совсем не знаю как прозаика, – писала в 1955 г. (на основе отдельных стихотворных публикаций) переводчик и художница Л.М. Бродская. – Есть ли в Вашей прозе то, что составляет особенность Вашего стиха? <...> Если знаешь только стихи писателя, то все-таки всего его не знаешь. Какими путями пронизывает Вашу прозу Ваше обостренное ощущение природы? О чем пишете Вы? О людях? О каких? <...>» [6: VI, с. 172]. Как видим, даже душевно близкий писателю человек не был посвящен в его творческую биографию.

Как правило, на подобные вопросы Шаламов отвечал далеко не всегда и по-разному. Иногда он был склонен к довольно резкому ограничению поэзии и прозы. В других случаях утверждал, что они «взаимно пересекаются» как нечто «единое, но не внешним, а внутренним единством» [6: VII, с. 346], и даже прозаические тексты могут жить «рядом со стихами», если сильные чувства и сильные идеи требуют «трибуны не стихотворной» [6: VI, с. 33].

Подтекст вычеркнутых редакторской рукой строк из стихотворения «Камея» (как, впрочем, и многих других), такой «трибуны» требовал. Вспомним хотя бы рассказ «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» [6: I, с. 61], в том числе и к собственному расстрелу. В бумагах Шаламова есть примечательная запись: «Мне сорок лет. Вот уже 16 лет как меня называют “эй, старик”, и я понимаю, что это относится ко мне» [6: V, с. 263].

Впрочем, практически 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 ...*» [6: III, с. 67]. К счастью, Шаламов еще не предполагал, что «горящая судьба» не спасет от страшной атмосферы Дома престарелых. «Боже мой, как беззащитна старость. Даже младенец защищен <теплотой>, нежностью», – вспоминала И.П. Сиротинская под впечатлением увиденного [6: VII, с. 34]. И все-таки, по Шаламову, «правильное, точное» выражение – «поэзия молодости»; другое дело: для ее понимания и воплощения нужны «зрелость, огромный душевный опыт» [6: V, с. 282]. Но если творчество поэта в подавляющей массе своей было «под спудом», то как читатель смог бы адекватно уловить суть подобной трагической «диалектики»? К тому же, вспомнив О. Мандельштама, Шаламов и сам считал, что стихи способен чувствовать и понимать «далеко не всякий человек» [6: V, с. 280].

Поэтому, как бы то ни было, несправедливо всю вину возлагать на сотрудников издательств и журналов. «Судьба редактора в Советландии была тяжелой», – 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 вождельной цели» [3, с. 201]. Шаламову в этом плане по большому

счету еще «повезло». «Куратором» всех его пяти прижизненных стихотворных сборников был В.С. Фогельсон, редактор отдела поэзии в издательстве «Советский писатель». По словам того же мемуариста, – «очень ценимый поэтами редактор <...>. Поэтому и стремились к Вите как к своему, понимающему все и другу» [3, с. 207]. В.В. Кожин, вовсе не связанный дружескими узами с В.С. Фогельсоном, тем не менее отнес его к числу тех, кому автор может доверять, и чье имя – само по себе «надежное «рабочее клеймо»» [3, с. 124]. Сохранились и письма Шаламова к Фогельсону. В них нет ни раздражения, ни упреков, но деловой доброжелательный тон, предполагающий конструктивное сотрудничество [6: VI, с. 567–569].

Поэтому для большого художника, сознательно выстраивающего определенную поведенческую модель, одно лишь стремление обойти цензуру было бы слишком суетным занятием, несоразмерным масштабу его дарования. Гораздо важнее понять другое: условность и неопределенность входили в авторское кредо, согласуясь с другими «секретами» и «странностями» Шаламова. В частности, его «покоробила» фраза из письма высоко ценимого им Г.Г. Демидова (одного из тех, кого относил к лагерным «праведникам») будто он, Шаламов, разрабатывает «колымскую тему». Ответную реакцию писателя (с позиций житейского здравомыслия) вряд ли можно считать адекватной: «Я прекратил бы переписку с любым, кто может применить такое выражение к тому, что мы видели» [6: VI, с. 400]. Вовсе не считая себя «историком лагерей», он уточнял: «Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе или Мелвилл о море» [6: V, с. 299]. И далее (в том же письме к Г.Г. Демидову) идет точное определение направленности своего творчества, прозаического и поэтического: «Я исследую некие психологические закономерности, возникающие в обществе, где человека пытаются превратить в недочеловека» [6: VI, с. 400]. Понятно, что этот процесс не имеет ни национальной, ни хронологической, ни географической привязки. Если в «колымских» стихах читатель не мог найти ничего колымского, то в сборнике «Московские облака» (1972), по словам автора, нет «ничего московского» [6: VII, с. 420].

Именно поэтому (о чем мы писали в предыдущих работах), писатель выходит за границы проблемного поля *лагерной литературы* в ее узко позитивистском толковании – как ограниченного специфического континуума. Автор «Колымских рассказов» считал лагерь слепком мира: «В нем нет ничего, чего не было бы на воле <...>» [6: IV, с. 262]. Отсюда обилие в текстах исторических аналогий и аллюзий, подчеркивающих универсализм лагерных порядков. Основой их является убежденность в том, что, как и любое другое искусство, поэзия «работает над улучшением человеческой породы». «Нравственное же лицо человека меняется очень медленно. Этим и объясняется в первую очередь взволнованное восприятие Шекспира, Данте в наше время» [6: V, с. 72]. Отсюда и авторское определение «Колымских рассказов» как «палimpseста» [6: II, с. 222], выявленная исследователями их интертекстуальность [см.: 1, с. 84–90].

Однако и стихи в этом отношении не менее выразительны. Обратим внимание на один факт, который можно счесть 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», напечатавшим стихотворение «Луноход». «Про луноход, про самолет – про любой созидательный труд народа – все равно!» [6: VI, с. 572–573]. Однако если вчитаться в вышеназванное стихотворение, то главное в нем – мысль о единстве и преемственности мировой цивилизации и культуры. «*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» [6: VII, с. 148–149]. Как тут не вспомнить «египетский» труд обессиленных лагерников, когда они, «натирая в кровавые мозоли грудь», вращали круговой ворот, чтобы вытащить наверх вагонетки с породой (рассказ «Потомок декабриста») [6: I, с. 291].

Подход же к искусству, а, значит, и к собственному творчеству, «по учебнику», то есть с позиций теории отражения в высшей степени раздражал писателя: «Отражать жизнь? Я ничего отражать не хочу <...>» [6: VI, с. 538]; «Искусство – не отражение жизни, оно – само жизнь» [6: V, с. 274]. Не отрицая документальной точности своих «безвыходных» рассказов, он тут же подчеркивал: «Познавательная часть – дело десятое <...>» [6: VI, с. 493]. Что же касается поэзии, то вопрос ставился еще резче: «Думать, что стихи могут иметь познавательное значение, – это оскорбительно невежественная точка зрения» [6: VI, с. 498]. Более того, по его утверждению, «<...> правда поэзии выше правды художественной прозы» [6: VI, с. 215].

Поэтому, называя некоторые свои стихи «колымскими», Шаламов имел в виду не хронопологические измерения, но их духовно-энергетический потенциал, когда он «<...> пытался то робко, то в отчаянии стихами спасти себя от подавляющей и растлевающей душу силы этого мира <...>» [6: VI, с. 32]. Сами же факты обесмысленного «арестантского автоматизма» [6: II, с. 285] – документально-эмпирическое доказательство достоверности материала (что, конечно, тоже в высшей степени важно).

И все-таки «секреты» шаламовской поэзии не сводимы к нескольким нестандартным решениям, тем более «казусам». Уже понятно, что всесилье цензуры было определено партийными циркулярами. Писателя не менее возмущало и обратное. Когда в начале 1970-х гг. препятствий для лагерной темы по существу не было, издательство «Советский писатель» ничего другого для него допустить не хотело: «Пиши о лагере – и все, вот практика,

уродливая, порочная практика издателя» [6: VII, с. 421]. Однако и в этом случае глубина стихотворного подтекста, тайные пружины поэтического мастерства если и могли быть раскрыты, то, конечно, не в узко политическом аспекте.

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 «говорящим» названием, напечатанном в журнале «Москва» за 1958 г., – «Память». «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» [6: III, 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 умение, / 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, / Позабывшие давно, – / Как поток стихотворенья, / Что на память прочтено»* [6: III, 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 других 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. Мы писали, что у Шаламова *топос* тела открыто перевешивает его *дискурс*, что вовсе не означает умаления духовной сферы [1, с. 162–175]. Напротив, ментальность выходит за пределы «чистого» сознания, ибо измученный голодом, вымороженный шестидесятиградусными морозами мозг «никак не хотел подчиниться приказу, просьбе, мольбе, молитве, жалобе» [6: II, с. 313]. Люди внимательнее прислушивались к «мнению тела», больше доверяли ему, полагая, что оно, живущее инстинктом выживания, «имеет больше нравственных достоинств, прав и обязанностей» [6: II, с. 296–297]. «Мы не исследуем души, мы измеряем тело», – жестко резюмировал Шаламов [6: V, 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» [6: VII, с. 19]. Уж слишком не ожидаем такой «горизонт ожидания»!

Тем не менее именно «лагерное тело», а не сознание, не мозг, не душа в их автономности рождали стихи, о чем свидетельствует рассказ «Афинские ночи»: «<...> к собственному удивлению, вижу, как помимо моей воли в гортани появляются давно забытые мной слова <...> в моей гортани» [6: II, с. 414]. Сам же процесс внедрения памяти в спину, плечи, руки «тачечника высокой квалификации», каковым писатель считал себя [6: II, с. 342], воспроизведен в рассказе очеркового типа «Тачка II». Основной акцент здесь сделан на способности тела слиться с ненавистной тачкой; по существу стать ею и помнить приобретенные навыки «всю жизнь, вечно» [6: II, с. 349]. О такой целокупной памяти, осознанной в духовно-телесной цельности, 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» [6: VII, с. 350], то есть поставить на самую высокую ступень образной иерархии.

Только с позиций «арифметической» поэзии (определение Шаламова) моторная мне-

моника не имеет отношения к процессу эмоциональному и вербально-логическому. Шаламовым же, который сравнивал «подлинную» поэзию с «алгебраическим рядом, алгебраической задачей», взаимосвязь понятий была исследована буквально «собственной шкурой – не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим» [6: V, с. 148]. Такова феноменология творческого опыта создателя «Колымских рассказов», как и «Колымских тетрадей». Тот же факт, что большинство читателей не могли адекватно воспринять поэтический образ и вносили в поэтическую алгебру «свою арифметику», делали «свои жизненные, арифметические подстановки» [6: VI, с. 30], можно трактовать двойко: и как свидетельство отсутствия соответствующих знаний, опыта (в чем, разумеется, несправедливо упрекать всех и каждого), и (что гораздо плачевнее) как следствие низкого уровня читательской культуры.

Впрочем, и от невежества бывает польза: недалёковидность и мировоззренческая запрограммированность цензуры позволили Шаламову (как он подчеркивал) включать данное стихотворение во многие антологии. Более того, в наше время художественная соматология, или *физиософия*, писателя поднялась на еще более высокий уровень актуальности: она активно противостоит постмодернистским попыткам развоплощения личности, а, значит, расчеловечиванию и дегуманизации. «Отелесненный» разум (*ratio corporis*) предстает у Шаламова как «последняя инстанция гуманизма» [1, с. 175].

Мы писали также об определяющем значении мотива *руки*. Примеров множество: рука – маркер *смерти* («узора» пальцев достаточно, чтобы опознать мертвеца) и *жизни* (возможность разогнуть скрюченные пальцы казалась великим чудом). «Память ноет как отмороженная рука при первом холодном ветре», – заметил Шаламов о себе [6: V, с. 148] и т. п. Но главное рука – символ высокой миссии *человека создающего*: «Роден. Рука бога. Рука писателя» [6: V, с. 296]. Поэту по-рыцарски брошенной «в лицо колымского льда» отслоившейся кожей руки бывшего пеллагрика (*перчаткой*) писалась не только личная история, но «история государства, времени, мира» [6: II, с. 283–284].

Таким образом, рука работяги (*manus faber*) становится рукой пишущей (*manus scribens*). Конечно, этот переход закономерен, когда речь заходит о лагерных мемуаристах и документалистах, тем более о Шаламове. Но он же объясняет еще одну художественную «странность» последнего: поэтизацию рабочего инструмента. Это лопата-совок в рассказе «Артист лопаты», топор, пила, зубило, молоток в стихотворении «Память», кайло забойщика, игла портного, шившего чуни, реже – нож (скальпель) лагерного хирурга, чаще – нож уголовника. Все это, повторяем, ударно-режущие инструменты, как, впрочем, и память – «острейшая тема нашего времени» [6: III, с. 475]. «<...> У меня рука не поднимется, чтобы прославить праведника, пока не назван негодяй» [6: II, с. 362], и память в этих случаях никогда не подводила: «всем убийцам» даны настоящие фамилии [6: V, с. 332]. Сила подобного разоблачения известна.

Обратим внимание на еще один существенный момент: поэтизацию именно элементарного, примитивнейшего орудия труда. И дело не только в том, что эти орудия только и были в распоряжении каменотесов, лесорубов или тачечников. «Горизонт ожидания» можно расширить. «Задача поэзии не ускорить, а притормозить время», – считал поэт [6: V, с. 303] и называл себя (хотя и «квалифицированнейшим») но «мастером», то есть рабочим в области стихотворства [6: V, с. 336].

А между тем редакторы во времена запрета лагерной темы, как отмечалось, ждали от него строк, воспевающих труд, связанный с новейшими технологиями. Кстати, такие стихи у Шаламова действительно были. В частности, это стихотворения «Асуан» и «Поворот сибирских рек» (1972), в которых комментаторы видят выражение фаустианской веры «в силу человеческого разума» [6: VII, с. 202–203]: «Землеройный наш снаряд – / Не лопата штыковая, / С Геркулесом станет в ряд / Гидротехника живая» [6: VII, с. 154]. Возможно, читатель и оценил бы актуальность подобных строк. Но все же, вопреки «фаустианскому» началу, которому действительно был привержен писатель («*Фауста*» вторую часть / Мы допишем в Казахстане» [6: VII, с. 154]), он настойчиво склонялся в доисторический при-

митивизм. В «Луноходе» не только воспел «Гончарный идеал – / Орудье работяги», но и увидел «колесный» след в «практике» неандертальца; не «Землеройный наш снаряд» и не «Подъемный кран / Чьей силе нет предела» [6: VII, с. 152], но именно «лопату штыковую» его герой-alter ego подгонял под себя с таким же пониманием секретов ремесла, с каким живописец выбирает холст или скрипач настраивает скрипку [6: I, с. 448]. В итоге «американский совок» сделался продолжением руки, *рукой-лопатой*, составив единое целое с человеческим телом, как и ненавистная тачка. Аналогичным образом «очеловечивался» примитивный инструментарий колымских каменотесов и лесорубов.

Отчасти объяснение этому «очеловечиванию» было дано выше, но оно может быть расширено. «Орудье работяги» дорого еще и потому, что оно столь же примитивно, древне и вечно, как и «торопливый карандаш» поэта. Именно так – «Инструмент» (1954) – Шаламов назвал одно из «самых любимых» стихотворений, посвященных творческому процессу. «Думается, мне удалось придать новое значение этой старой теме – такой же старой, как сама поэзия»: «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 житейской судьбой. // Все, что Данту было надо / Для постройки тех ворот, / Что ведут к воронке ада, / Упирающейся в лед» [6: III, с. 143–144].

Был и еще один момент: в «Колымских рассказах» Шаламов, рассуждая об атомах истины, счастья и бессмертия, видел их чудесный синтез в удивительном явлении природы – *графите*: «<...> сжатый под высочайшим давлением в течение миллионов лет» углерод превращается «в то, что дороже бриллианта», – в простой карандаш. Он не пригоден для подписания смертных приговоров, но именно карандашная запись номера личного дела на фанерной бирке, привязанной к ноге мертвеца, является залогом его будущего опознания, т. е. восстановления как личности, индивидуума. «<...> Глав-

ное у меня – карандаш», – открыто декларировал Шаламов [6: V, с. 102] и подчеркивал, что может писать разборчиво только им: «чернилами пишу редко» [6: VI, с. 338]. Именно карандаш – естественный продукт «миллионов лет» – облек в XX-ом веке стоны и крик человека телесного в духовную плоть буквы.

Но главное назначение карандаша для поэта – конечно, не «создание» (Шаламов не любил этого слова), но «возникновение» [6: VII, с. 252] стиха.

И действительно, именно на Колыме возникает 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 течение / 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» [6: III, с. 127–128].

Да, не считал себя Шаламов разработчиком колымской темы. Но данное стихотворение прямо назвал «самым колымским» и сопроводил комментарием, содержащим точные хронотопологические параметры: «писалось в ноябре сорок девятого года на замерзшем ключе Дусканья». По его признанию, стихи «никогда не исправлялись. Нарушить их ритмический рисунок мне казалось кощунством» [6: III, с. 454].

Но дело не только в ритме. В условиях «зачеловечности», когда судьба плетет непостижимые «очень хитрые узоры» [6: II, с. 165] и уступает место палачу-року, «<...> сами стихи приобретают характер судьбы <...>» [6: VI, с. 413]. Причем животворящей и воскресающей. Поэтому строки: «<...> именно Колыма заставила меня окончательно и бесповоротно поверить в великую, ни с чем не сравнимую удивительную реальную силу поэзии» [6: VI с. 212] – должны быть поняты буквально. В этом случае читательский «горизонт ожидания» и авторский смысл, вложенный в текст, равнообъемны и адекватны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жаравина, Л. В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова : монография / Л. В. Жаравина. – 4-е изд., стереотип. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. – 232 с.

2. Михайлов, О. Н. В круге девятом. Варлам Шаламов / О. Н. Михайлов. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/memory/43/> (дата обращения: 10.11.2015). – Загл. с экрана.

3. О редактировании и редакторах. Антологический сборник-хрестоматия. Выдержки из статей,

рассказов, фельетонов, писем, книг / сост. А. Э. Мильчин. – М. : НЛЮ, 2011. – 672 с.

4. Шаламов, В. Огнivo: Стихи / В. Шаламов. – М. : Сов. писатель, 1961. – 133 с.

5. Шаламов, В. Дорога и судьба: Книга стихов / В. Шаламов. – М. : Сов. писатель, 1967. – 126, [1] с. : ил.

6. Шаламов, В. Т. Собрание сочинений : в 6 т. / сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2004–2005. – Т. I. – 672 с. ; Т. II. – 512 с. ; Т. III. – 512 с. ; Т. IV. – 640 с. ; Т. V. – 384 с. ; Т. VI. – 608 с. ; Т. VII, дополнительный / сост. В. В. Есипов, С. М. Соловьев. – М. : Книжный Клуб Книгозек, 2013. – 528 с.

**THE PROBLEM OF THE RECEPTION OF THE POETRY
OF VARLAM SHALAMOV:
“HORIZON OF EXPECTATIONS” AND REALITY**

Larisa Vladimirovna Zharavina

Doctor of Philological Sciences,
Professor in the Department of Literature,
Volgograd State Socio-Pedagogical University
literature@vspu.ru
St. V. I. Lenina, 27, 400066 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The author analyzes the poetry of Varlam Shalamov in the aspect of its reception by the Russian reader. The opposition objective/subjective is regarded as one of the fundamental problems of the formation of a unique poetic world. Reveals the inner meaning of the transformation of real historical fact in ambiguous poetic image.

Key words: poetry, object, subject, interpretation, reception, artistic image.