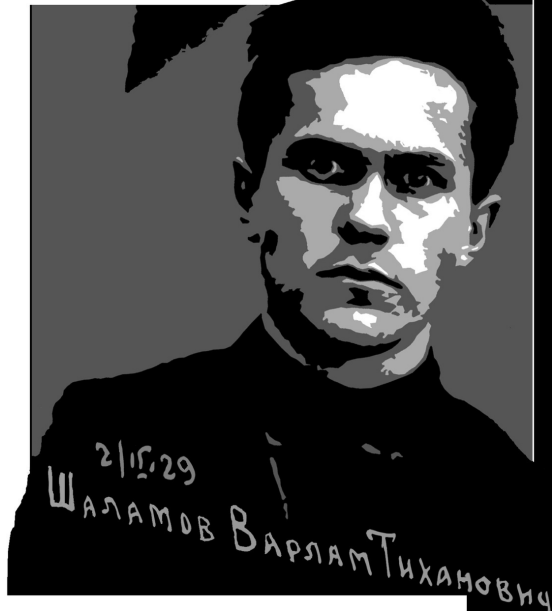


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Елена Михайлик



Варлам Шаламов: опыт медленного чтения

НЕЗАКОННАЯ
КОМЕТА

Елена Юрьевна Михайлик
Незаконная комета.
Варлам Шаламов: опыт
медленного чтения
Серия «Научная библиотека»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39415148

*Незаконная комета Варлам Шаламов: опыт медленного чтения: Новое
литературное обозрение; Москва; 2018
ISBN 978-5-4448-1030-9*

Аннотация

Сборник статей о поэтике «новой прозы» Варлама Шаламова, о том, как организованы и из чего состоят «Колымские рассказы», почему они оказывают на читателей такое мощное воздействие, почему это воздействие не опознается аудиторией как художественное – и почему при этом даже два с половиной поколения спустя эта замечательная русская проза по-прежнему большей частью располагается в «зоне невидимости» породившей ее культуры.

Содержание

Благодарности	4
И продолжается вечно...	5
Глава I. «Насыщенный раствор»	26
Рассказ «ягоды»: пример деструктивной прозы	26
Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста	44
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Елена Михайлик

Незаконная комета

Варлам Шаламов: опыт медленного чтения

Благодарности

Я благодарю Василия Васильевича Фащенко, моего первого научного руководителя; Юлия Анатольевича Шрейдера, Ирину Павловну Сиротинскую – за те материалы, которыми они щедро делились; Майкла Ульмана, Людмилу Стерн, Илью Кукулина, Марию Майофис, Сергея Юрьевича Неклюдова и его семинар – за неизменно полезные советы и помощь; журнал «НЛО», опубликовавший многие из этих статей; всех участников и союзников сайта shalakov.ru – за непрерывающийся обмен текстами и идеями; Татьяну Апраксину – за редактуру и Юрия Михайлика и Эдду Циклис – за всё.

И продолжается вечно...

«Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Всей нашей истории даты / С моею судьбой сплетены», – записал Варлам Шаламов, вероятно, в 1977 году¹.

Формулировка исключительно точна: сыну вологодского священника было десять лет, когда произошла революция в России. Бывшему студенту юридического факультета, отчисленному, естественно, за происхождение, было двадцать два, когда его арестовали в одной из подпольных типографий Москвы и на три года отправили в лагеря как «социально опасный элемент» за «распространение фальшивки, именуемой политическим завещанием В. И. Ленина». Тридцатилетний журналист и начинающий писатель был вторично арестован в тридцать седьмом за «контрреволюционную троцкистскую деятельность» и вернулся «на материк» только в пятьдесят третьем. Спустя три года он был полностью реабилитирован. Еще через год приобретенная в лагере болезнь сделала его инвалидом. Он умер в 1982 году от воспаления легких в в подмосковном пансионате для психохрони-

¹ В первом номере «Вестника русского христианского движения» за 1981 год опубликован вариант, записанный А. Морозовым со слов Шаламова в октябре – ноябре 1980-го: «Я был неизвестным солдатом / Подводной подземной войны, / Истории важные даты / С моею судьбой сплетены» (Шаламов 1981: 115). Что интересно, встык к подборке «ВРХД» опубликовал очередной сегмент «Красного колеса» А. Солженицына.

ков, куда его привезли «для лечения» из дома для престарелых – зимой, раздетого, в кузове грузовика.

Литературная судьба Варлама Шаламова оказалась лишь немногим счастливее человеческой. В двадцатых он писал стихи, пытался заниматься журналистикой. Вернувшись в Москву после первого ареста, публиковался под криптонимом и псевдонимами (Ш., Ал. Вестен или Ю. Владимиров) в технических журналах.

В 1936–1937 годах вышло несколько рассказов. Потом Шаламов вспоминал, что еще в 1930-х планировал написать связный цикл примерно из ста рассказов, посвященных в основном экстремальным, «пограничным» ситуациям. После второго ареста Шаламова (1937) его жена Г. Гудзь сожгла в печке в числе прочих бумаг около 150 рассказов.

Примерно в конце сороковых годов, еще в лагере, Шаламов снова начал писать стихи (так называемые «Колымские тетради»). Уже после лагеря, находясь в ссылке, он послал свои стихи Борису Пастернаку, который высоко оценил их. Первый сборник стихов В. Шаламова «Огниво» был опубликован только в 1961 году, за ним последовали еще четыре.

Главную книгу свою – «Колымские рассказы» – Варлам Шаламов начал писать сразу по возвращении из лагеря, работа над ней продолжалась несколько десятилетий. Только один из «колымских рассказов» увидел свет при жизни автора: в 1965 году журнал «Сельская молодежь» опубликовал рассказ «Стланик», посвященный карликовой колым-

ской сосне и – в отрыве от основного массива книги – представляющий вполне невинным описанием северной природы.

При любых советских правителях, при любых колебаниях политического курса, при оттепели и застое, при обострении холодной войны и разрядке, при разговорах о социализме с человеческим лицом и в кладбищенской тишине «Колымские рассказы» не публиковались.

Напечатанные только за границей, отрывками, сквозь рычание «глушилок» читаемые по радио из-за рубежа, «Колымские рассказы» стали одной из главных книг советского самиздата, непременным вещественным доказательством на процессах диссидентов и дошли до российского читателя только после перестройки.

Здесь все формально верно – и все не вполне соответствует действительности, вернее, всему сказанному не хватает нескольких измерений.

Шаламов родился в Вологде, городе, славившемся кружевом, маслом и особой дотошностью конвойных войск. Городе деревянном, провинциальном и – одновременно – бывшем одной из «ссылных столиц» Российской империи. Последнее обстоятельство самым решительным образом сказалось на количестве и качестве доступных в городе книг, не характерном для провинции, а местами и для Москвы и Петербурга круге чтения, на предметах разговоров, культурном ландшафте. И непосредственно на биографии Шаламова.

Варлам Шаламов и впоследствии предпочитал (вслед

школьной учительнице) Шеллинга Гегелю и (уже сам по себе) Белого и Ремизова² – Толстому; не видел особой исторической дистанции между Иваном Грозным (одно время желавшим перенести столицу из страшной Москвы в тихую Вологду) и Михаилом Сергеевичем Кедровым (занимавшимся в 1918 году приведением «завзятой», насквозь «политической» Вологды к общесоветскому знаменателю посредством, естественно, террора³); вовсе не знал химии (учитель химии был расстрелян «при Кедрове» как заложник), что едва не стоило ему жизни, ибо впоследствии двойка по химии могла бы помешать ему поступить на спасительные лагерные фельдшерские курсы; и слишком хорошо знал историю и этику российского революционного движения, что делало его человеком труднопереносимым не только для советской власти, но и для советской оппозиции, ибо он предъявлял к ним обоим требования начала XX века, безнадежно устаревшие уже к середине 1930-х⁴.

Сын священника, в чьем сознании «для Бога... не было

² «Мне думается, что проза Белого и Ремизова была единственной русской прозой – восстанием против канонов русского романа» (Шаламов 2013, 6: 195). В дальнейшем проза В. Шаламова, кроме отдельно оговоренных случаев, цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.

³ «И только Вологда, снежная Вологда, ссыльная Вологда – молчала. Я знал почему. Этому было объяснение. В 1918 году в Вологду приехал начальник Северного фронта М. С. Кедров. Первым его распоряжением по укреплению фронта и тыла был расстрел заложников» (2: 195).

⁴ Потом он цитировал себя же в «Вишере»: «Какие же вы вожди, – сказал я, – что вы не знаете, где ваши люди» (4: 247).

места», органический атеист, Шаламов хорошо знал церковную культуру и нехарактерно уважительным образом для лихорадочного времени относился к чужой вере и самим верующим. В 1953 году он напишет Пастернаку:

И как же можно любому грамотному человеку уйти от вопросов христианства? И как можно написать роман о прошлом без выяснения своего отношения к Христу? Ведь такому будет стыдно перед простой бабой, идущей ко всенощной, которую он не видит, не хочет видеть и заставляет себя думать, что христианства нет. (6: 36)

Поклонник ОПОЯЗа и ЛЕФа, посещавший кружки, учивший, по собственным словам, наизусть работы формалистов, Шаламов довольно рано ощутил эстетический и методологический конфликт и с левым фронтом, и с формализмом – и не нашел иной опоры. В дальнейшем источником литературной теории он будет для себя сам (хотя методологическое родство его концепции «новой прозы» с ЛЕФом несомненно).

На демонстрации оппозиции (а затем и в подпольную типографию) Шаламов попал, не будучи а) троцкистом, б) коммунистом, в) комсомольцем, г) поклонником Ленина, д) вообще марксистом, – просто в силу того, что система насилия, окончательно приобретающая «свет и звук, и плоть, и страсть» вокруг него, была ему врагом (в отличие от самой идеи революции) и требовала сопротивления, а люди, протестовавшие на улицах, – друзьями (хотя и не единомышлен-

никами).

В лагере он оказался в одиночестве: сначала в силу политики властей, пытавшихся отделить «попутчиков», подобных Шаламову, от «партийной» оппозиции, потом – по собственному выбору.

Единственная, кажется, попытка Варлама Шаламова жить «как все» пришлась на период с 1932-го по 1937-й; Впрочем, значительную часть этого времени он писал, но рукописи были уничтожены, и мы не можем предполагать, чем именно и как именно это могло для него закончиться.

До 1937-го Шаламов просто расходился с окружавшим его временем по ряду важных для него и для времени эстетических, этических и политических параметров: «Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни» (4: 423)⁵. С тем временем, куда он вернулся после Колымы, он не совпадал вовсе. Получив возможность в 1952 году отправить на материк две тетрадки стихов, он знал: о стихах писать надо Пастернаку. Пастернак и правда оставался на месте и по-прежнему был человеком, с которым можно было разговаривать о стихах (как выясни-

⁵ Впоследствии эту фразу процитирует в своей Нобелевской речи Светлана Алексиевич, объясняя, летописцем какого именно общества она себя ощущает. Но для Алексиевич попытка построения нового мира есть задача, обреченная по определению; для Шаламова же и тогда, когда он писал воспоминания о Москве двадцатых годов, кажется, горестным обстоятельством было само поражение и то, что причиной его оказались фундаментально неверные представления о человеке и природе человека – могло быть иначе.

лось, и о прозе). Все остальное – изменилось.

Шаламов обнаружил, что у него в новом мире наберется две дюжины собеседников, но практически нет читателя.

Пожалуй, эталонной нам представляется тут реакция Лидии Чуковской, читателя грамотного и изощренного, более того, прекрасно знакомого с частью шаламовского родословного древа.

«Колымские рассказы» Шаламова нельзя читать. Это нагромождение ужасов – еще один, еще один. Ценнейший вклад в наши познания о сталинских лагерях. Реликвия. *И только*. (Чуковская 2008: 138)

(Эта позиция была распространена достаточно широко – см. дневниковую запись А. Гладкова за 8 декабря 1966 года: «Разговоры и с Д. Я. [Давидом Даром.] Он прочитал рассказы Шаламова и ему не нрав<и>тся. „Как-то все голо. Нет обобщений“» (Гладков 2014: 146)⁶.)

Впрочем, в мире старом у Шаламова не нашлось читателя тоже. В том числе и потому, что те, кто печатал его за границей, игнорировали авторский замысел, публикуя рассказы по одному, вне циклов, редактируя шаламовскую прозу даже

⁶ Интересно, что именно отказ от привычной разметки и отсутствие привязки к конкретной исторической и этической ситуации (позволяющей трактовать лагерь как событие прошлого), оттолкнувшие не только Чуковскую или Дара, позволили Алену Бадью опознать в Шаламове своего и опираться на «Колымские рассказы» в попытках сформулировать новый левый способ мыслить политику (см.: Бадью 2005).

не под классическую, а под классицистическую традицию⁷.

Те, кто распространял Шаламова в самиздате, как правило, считали его автором лагерной литературы, мемуаристом – если не тенью Солженицына. За единичными и неслышными исключениями прозы – и революции в прозе – не заметил практически никто. В 2007 году, в столетие со дня рождения Шаламова, Наталья Иванова вслух жалела о том, что и прижизненная, и посмертная слава автора «Колымских рассказов» несоразмерны его ошеломляющему масштабу как писателя (Иванова 2007: 198).

Со времени написания основного корпуса «Колымских рассказов» прошло четыре десятилетия. Арсенал литературоведения – в том числе и литературоведения экстремального – за это время пополнился множеством новых инструментов. Меняется ли картина?

⁷ См., например, замечательное расследование Якова Клоца, посвященное исключительно по невежеству и небрежению историей публикации «Колымских рассказов» в тамиздате. Так, Роман Гуль, главный редактор «Нового журнала», не только публиковал «Колымские рассказы» вразброс, не только редактировал их под свой вкус, никак не соотносясь с шаламовской поэтикой (например, выбросив из рассказа «Шерри-бренди» все, что позволяет опознать его как художественный текст, а не как отчет о реальных обстоятельствах гибели Мандельштама), но и мотивировал потом фактом этой же варварской правки затруднительность перевода «Колымских рассказов» на польский: «У меня две разных рукописи и обе на тяжелейших зероках – сто пудов! Но это не препятствие, в конце концов. А препятствие вот в чем. Помещенные в „Н<овом> Ж<урнале>“ рассказы Шаламова – отредактированы мной и иногда довольно сильно. Без редакции его рассказы помещать нельзя, это будет плохо. И переводить их прямо с рукописи – будет нехорошо. Как тут быть – я не знаю» (Клоц 2017).

Один из таких (опять-таки чрезвычайно популярных) инструментов – постановка «Колымских рассказов» в контекст литературы Катастрофы. Особенно в контекст последней книги Примо Леви о своем опыте Освенцима и теоретических работ Джорджо Агамбена (соответственно «Канувшие и спасенные» и «Хомо сакер: суверенная власть и голая жизнь» и «Что остается после Освенцима»). Рассмотрение «Колымских рассказов» как литературы свидетельства, как попытки рассказать о массовой смерти с той границы, на которой находится выживший: обладающий, с одной стороны, определенным опытом гибели и знанием о чужом опыте, а с другой стороны, сохранившийся в достаточной степени, чтобы говорить о нем с живыми.

К зоне конфликта мы приходим немедленно.

Примо Леви, казалось бы совпадая с Шаламовым в описании того повсеместного растления, которым является лагерь, утверждает: «Это нельзя назвать твердым правилом (в мире нет и не было людей твердых правил), и все же это было правило. ...Выживали худшие, те, кто умел приспособливаться. Лучшие умерли все» (Леви 2010: 67). Выживали «эгоисты, жестокие, бесчувственные, коллаборанты из серой зоны, доносчики».

Шаламов – не зная, что ведет диалог, – отвечает на это первой фразой рассказа «Надгробное слово»: «Все умерли»⁸.

⁸ Об этой переключке, правда, совершенно в ином ключе, пишет Сергей Соло-

Потому что умерли просто все. И те, кто делился хлебом, и те, кто бегал за «огоньком» для блатных, и те, кто понимал, что происходит, и те, кто так и остался недоуменным; те, кто пытался приспособиться, и те, кто не захотел или не смог; здоровые, больные, бывшие крестьяне, бывшие партработники, работяги, бригадиры. Все умерли, потому что выжить невозможно. Сохранить себя – возможно, если умереть раньше. Иные варианты не предусмотрены биоэлектрической системой – она требует для работы определенного количества калорий в виде пищи и тепла, она требует периодического отдыха, целостности организма. Долговременное отсутствие любого из этих параметров, взятых в отдельности, с неизбежностью приводит к распаду функций и к смерти. Наличие в уравнении уголовников или золотого забоя сокращает этот срок до нескольких недель. При везении из небытия можно вернуться, согреться на солнце, пить горячую воду, собирать ягоды и корни, возратить себе слово «сентенция» и способность понимать музыку, создать новое направление в прозе. Но не остаться в живых.

«Стыд выжившего» – понятие, которым оперирует Леви, а за ним и Агамбен, – не имеет смысла в контексте шаламовской прозы, потому что выживших – нет. Прекращение выживания – только вопрос времени.

Здесь хотелось бы заметить, что, собственно, эта подкрепленная многолетним – в том числе и многолетним профес-

сиональным, медицинским – опытом уверенность Шаламова, что человеческий мозг не может работать на морозе и что давний голод влечет за собой физиологические изменения, которые невозможно преодолеть усилием воли, стала одной из линий напряжения между ним и Солженицыным.

Еще в первом, крайне доброжелательном отзыве на «Один день Ивана Денисовича» Шаламов замечает, что «шакал» Фетюков, бывший большой начальник, а ныне лагерное по-смешнице, вечно голодный и вечно избиваемый халтурщик и приспособленец, которому даже Иван Денисович Шухов способен отвесить плюху за плохую работу, – не самый подходящий объект для насмешки. Кем бы он ни был в прошлой жизни, давление определенной силы уничтожает любого, не разбирая прошлого и настоящего:

Ни Шухов, ни бригадир не захотели понять высшей лагерной мудрости: никогда не приказывай ничего своему товарищу, особенно – работать. Может, он болен, голоден, во много раз слабее тебя. (6: 281)

Впоследствии Шаламов будет выражаться более жестко:

Доходяга не надеется на будущее – во всех мемуарах, во всех романах доходягу высмеют как лодыря, мешающего товарищам, предателя бригады, забоя, золотого плана прииска. Придет какой-нибудь писатель-делец и изобразит доходягу в смешном виде. (2: 411)

В этой точке Шаламов совпадает с Леви: оба они счита-

ют доходягу, «мусульманина», человека, выпавшего из всех критериев человечности, кроме платоновского, – и продолжающего распадаться дальше, – одним из материальных воплощений лагеря как явления, основным продуктом наряду с трупом.

И здесь же они категорически расходятся, потому что Шаламов не ставит знаменитого вопроса: человек ли это? Человек ли – доходяга, мусульманин, фитиль, шакал? В семантике «Колымских рассказов» несомненно – человек. Более того, по Шаламову, это нормальное в описательном смысле, естественное и неизбежное состояние человека в данных физических и организационных условиях. Если вам кажется, что нет, – войдите в текст и подождите те самые несколько недель.

Вторая точка расхождения едва ли не важнее первой. Шаламов не только не выживший – он также в собственных глазах и не свидетель⁹. «Я пишу о лагере не больше, чем Экзюпери о небе или Мелвилл о море» (6: 449). В своем представлении и в рамках поэтики и риторики «Колымских рассказов» он писатель, художник, осваивающий прежде вне-

⁹ Следует заметить, что именно эту роль, роль свидетеля, Шаламову уже многие годы стараются навязать с удивительным постоянством, причем местами в посмертно-императивном порядке. Вот что, например, пишет философ Валерий Подорога в статье «Дерево мертвых: Варлам Шаламов и время ГУЛАГа»: «Стать свидетелем – вот к чему должен стремиться бывший узник ГУЛАГа. Поэтому литературный опыт В. Ш. следует рассматривать с точки зрения документа и абсолютного свидетельства» (Подорога 2017: 218–219).

положную культуре территорию на уровне языка. И эта территория, как ни странно, вовсе не ГУЛАГ как таковой – не ведомство Дальстроя и не Колыма как «полюс [конкретной] лютости».

В этом смысле следует обратить внимание на рассказ «Как это началось» из сборника «Артист лопаты»: в нем есть интересная хронологическая подробность.

Рассказ описывает смертную зиму 1937/1938 годов и начинается словами «Как это началось? В какой из зимних дней изменился ветер и все стало слишком страшным? Осенью мы еще рабо...» (1: 423).

Шаламов прибыл в бухту Нагаево в середине августа 1937 года. А ветер, как мы видим, изменился зимой. Промежуток между прибытием и началом кампании производственного и политического террора в Дальстрое практически полностью выпадает из «Колымских рассказов». Он отсутствует несмотря на то, что то место, куда рассказчик прибыл в августе, несомненно было местом заключения (и, описывая свой первый день на Колыме, ничего доброго рассказчик об этом месте и его назначении не говорит). Но шаламовский лагерь от начала не равен колымскому опыту как таковому. Лагерь начинается в той точке, где обрывается слово «работали», потому что у рассказчика не остается сил на два оставшихся слога. Там, где рабочий день растягивается до 14–16 часов, где усыхает пайка, где начинает переполняться не заселенное прежде кладбище прииска «Партизан».

То есть часть собственно колымского опыта, не соответствующая критериям распада, растления и вымирания, в циклы рассказов о Колыме заведомо не включена. Зато в состав сборника включены рассказы о североуральских лагерях времен тридцатых и даже рассказ о Вологде образца 1918 года – «Белка». Повествование о том, как посреди Гражданской войны и революционного террора вологжане отводят коллективную душу, толпой убивая забежавшую в город белку.

Если для Primo Levi Освенцим – вневременное и внепространственное явление просто в силу того, что этот опыт постоянно присутствует в памяти выжившего, во всех его «здесь и сейчас», а в сознании людей после Освенцима – как неотменимая этическая проблема и в этих качествах продолжается вечно, как матч между эсэсовцами и персоналом крематория из заключенных, то для Шаламова лагерь – столь же вневременное явление по практически противоположным причинам.

Во-первых, потому, что внутри лагеря человек не способен соотноситься со временем. А во-вторых, потому, что лагерь как явление не привязан к конкретным историческим, социальным и этическим обстоятельствам. Это фундамент. Постоянный параметр. Вода течет, огонь горит, человеческий мозг/организм способны поддерживать высшую нервную деятельность в достаточно жестких физиологических пределах. При выходе за эти границы наступают распад и

смерть. Неизбежно и неотменимо. Никакие выдающиеся качества, никакой героизм, никакие сколь угодно эффективные внутренние конструкты – религия, культура, идеология, профессионализм, личный выбор – не могут служить защитой, поскольку обвал происходит ниже – на уровне физического носителя.

С точки зрения Шаламова, литературе, имеющей дело с читателем, «прошедшим войну, революцию, концлагерь, видевшим пламя Аламогордо», стоило бы наконец обратить внимание на этот – несовместимый с дидактикой – параметр человеческой природы и соответствующим образом измениться.

Уникальная – для Леви и Агамбена – катастрофа XX века для Шаламова в некотором смысле вообще не событие, а постоянно действующий фактор, существовавший столько, сколько существует человек, и нуждающийся только в опознании.

Но в рамках агамбеновской концепции, идеи травмы, свидетельства, стыда и этического подхода к вопросам техники безопасности такое опознание заведомо невозможно.

А художественная составляющая «Колымских рассказов», кажется, и вовсе попадает в слепое пятно. Мы полагаем, что Primo Levi в свое время не узнал в «Колымских рассказах» художественный текст не только потому, что читал их в не очень удачном итальянском переводе, но и потому, что сама идея блистательной, новаторской прозы на

этом материале напрочь противоречила его представлению (относительно точному) о позиции Шаламова. Психофизиологический и социальный детерминизм этой прозы лишает персонажей значительной части личной истории (и действительно, рассказчики и центральные персонажи «Колымских рассказов» часто взаимозаменяемы и сливаются друг с другом), – а вне ее откуда взяться художественной прозе? Такая возможность не будет даже рассматриваться.

Таким образом, даже капитальная смена инструментария сама по себе меняет немного: делает возможным продуктивный анализ определенного аспекта «Колымских рассказов» и ровно так же не годится для работы с произведением в целом, ибо ключевые параметры прозы просто не попадут в поле зрения.

Собственно, Варлам Шаламов, как Лев Толстой у Ленина, мог бы, кажется, служить зеркалом литературоведения и критики. По трактовкам, оптике, методикам, которые в разное время применяли, применяют и продолжают применять к «Колымским рассказам», можно судить о том, какие настроения господствуют не только в обществе, но и в науке. Сюда же можно отнести постоянные попытки увидеть в убежденном, непроницаемом атеисте Шаламове – православного; в принципиальном противнике коллективной ответственности и группового насилия – коммуниста ленинского образца; в эпикурейце и столь же принципиальном ценителе цивилизации и быта как единственной стены между

людьми и царящей во внешнем мире смертью – нищееанца и сторонника полной переделки человека, ибо, видите ли, он, человек, доказал свою несостоятельность тем, что не смог силою души своей превозмочь голод, холод и золото.

С определенного ракурса это богатейший антропологический материал, довольно много говорящий и о самих «Колымских рассказах» – но лишь косвенно, фигурой умолчания. Так по возмущениям в орбитах зондов можно предположить существование невидимого объекта, вызывающего все эти отклонения.

В этом смысле Шаламов находится в куда более уязвимом положении, чем Экзюпери или Мелвилл, на которых он ссылается. Читатели «Южного почтового» и «Моби Дика» знают о существовании неба и моря, примерно представляют себе работу этих стихий, способны отличить одну от другой в пределах литературного текста, даже если никогда их не видели. Вопрос о том, что такое лагерь и лагерный опыт и как соотноситься с этим опытом аудитории, чей мозг тоже не способен работать на морозе, все еще открыт.

Так что в этой книге мы попытаемся описать художественную систему Шаламова как литературную и одновременно этическую новацию (насколько так может быть названа последовательная апелляция к вещам очень старым); новацию настолько радикальную, что она в значительной мере не распознается до сих пор. Для этого нам нужно будет показать, как организованы прозаические произведения колымского

круга – и на уровне отдельных текстов, и на уровне циклов. Как мы полагаем, такое объяснение позволит не только лучше понять Шаламова, но и скорректировать устоявшиеся сегодня представления о том, как литература может интерпретировать индивидуальную и коллективную травму (и что считать таковой), и о том, где, собственно, начинается – в тексте и культуре – мир «после Освенцима».

Без постановки в контекст Шаламов как писатель находится в том же положении, что и предмет его описания. Для множества читателей он по-прежнему существует частично как обстоятельство давно прошедшей истории, частично – как объект жестокого идеологического конфликта, частично – как предмет вытеснения, частично – вовсе невидим.

Собственно, на сегодня квинтэссенцией положения Шаламова в литературе, политике и всех прочих сферах можно считать этот отрывок из протокола допроса образца 1943 года:

Вопрос: В чем выразился ваш состав преступления в 1937 году?

Ответ: В 1937 году я осужден за старые дела 1927 г. Именно за помощь своим товарищам по университету в их троцкистской работе.

Вопрос: В подпольной работе?

Ответ: Да.

Вопрос: Вы, помогая своим товарищам по университету в троцкистской работе, одновременно с ними разделяли платформу Троцкого?

Ответ: Платформу Троцкого я с ними не разделял.

Вопрос: А как лично вы расцениваете эту помощь?

Ответ: Членом ВЛКСМ я в то время не был, членом ВКП(б) так же, поэтому считаю, что платформу Троцкого со своими друзьями по университету не разделял¹⁰.

Июнь 1943 года. Колыма. Следственное дело в штрафном лагере. Дело на «пересидчика», чей срок истек в военное время. Стандартная процедура. Доносы под копирку. И обвиняемый, физическое состояние которого прекрасно описывается фразами из справки «ежедневное техническое задание выполнял от 45 % и выше 67 %», «совершенно не интересуется последним выполнением производственного плана»¹¹, пытается объяснить следователю, что да, в 1927 (и в 1928, и в 1929) году он принимал участие в подпольной работе, но при этом нет, не разделял платформу Троцкого, потому что для того, чтобы ее разделять, нужно было быть коммунистом. А он коммунистом не был. «Я не могу быть еретиком вашей веры, я к вашей вере не принадлежу вовсе, я из другого определения», говорит з/к – из желания избежать смертоносного клейма «троцкист» и из неистребимого пристрастия к точным дефинициям. «Я не наследник Толстого или Троцкого, не автор лагерной литературы, не свидетель, не противник позитивизма, не строю оппозиций „природа –

¹⁰ Следственное дело 1943 г. № 125856. <https://shalamov.ru/documents/13/14.html> (04.04.2018).

¹¹ <https://shalamov.ru/documents/13/7.html> (04.04.2018).

цивилизация“, „канувший – спасенный“, „опыт – литература“ – и пишу стихи после Освенцима, а прозу – тем более».

Но следствие – то или другое – уже семьдесят лет не желает входить в такие тонкости.

Бадью 2005 – *Бадью А. Мета/Политика: можно ли мыслить политику? Краткий трактат по метаполитике* / Пер. с фр. Б. Скуратов, К. Голубович. М.: Логос, 2005. С. 26–34.

Гладков 2014 – *Гладков А. Дневник* / Публ., подгот. текста и комм. М. Михеева // Новый мир. 2014. № 11. С. 129–147. <http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6,2014,11/Content/Publication6,1261/Default.aspx> (05.04.2018).

Иванова 2007 – *Иванова Н. Варлам Шаламов и Борис Пастернак: к истории одного стихотворения* // Знамя. 2007. № 9. С. 198–207.

Клоц 2017 – *Клоц Я. Варлам Шаламов между тамиздатом и Союзом советских писателей (1966–1978). К 50-летию выхода «Колымских рассказов» на Западе.* <http://www.colta.ru/articles/literature/13546> (31.08.2017).

Леви 2010 – *Леви П. Канувшие и спасенные* / Пер. Е. Дмитриевой. М., 2010.

Подорога 2017 – *Подорога В. Время после.* М., 2017.

Соловьев 2011 – *Соловьев С. Последствия Освенцима: свобода как сопротивление. Примо Леви и Варлам Шаламов о свободе в условиях расчеловечивания* // Философия свободы. СПб., 2011. С. 209–222.

Чуковская 2008 – *Чуковская Л.* Счастливая духовная встреча. О Солженицыне // Новый мир. 2008. № 9. С. 70–138.

Шаламов 1981 – *Шаламов В.* Неизвестный солдат // Вестник РХД. 1981. № 133 (1). С. 115–120.

Шаламов 2013 – *Шаламов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 2013.

Глава I. «Насыщенный раствор»

Рассказ «ягоды»: пример деструктивной прозы

«Быть классиком – значит стоять на шкафу», – написал некогда Александр Кушнер.

Действительно, в определенной традиции почтение уже как-то не предполагает прочтения. Именно поэтому мы представляем здесь опыт прочтения одного из «Колымских рассказов».

Чтение – процесс субъективный. Само собой разумеется, что наши наблюдения и выводы небесспорны и неисчерпывающи, что это лишь один из возможных вариантов.

Трехстраничный рассказ «Ягоды» был написан Варламом Шаламовым в 1959 году и включен в цикл «Колымские рассказы».

Как во многих шаламовских рассказах, повествование ведется от первого лица и начинается едва ли не с полуслова.

Только что, еще до начала рассказа, обессиленный рассказчик упал в снег вместе со своим грузом. Один из конвоиров, Фадеев, обзывает упавшего симулянтom и фашистом. Затем бьет его. Подошедший следом второй конвоир, Серо-

шапка, обещает упавшему: «Завтра я тебя пристрелю собственноручно» (1: 94). Заключение удается все же поднять свой груз и двинуться в лагерь вместе с ожидавшей его бригадой.

И немедля, без всяких пауз наступает обещанное «завтра». Бригада под присмотром Серошапки корчует пни на старой вырубке. В перекур и в те минуты, когда конвоир смотрит в другую сторону, рассказчик и другой заключенный, Рыбаков, собирают ягоды. Рыбаков – чтобы обменять на хлеб, а рассказчик – чтобы тут же съесть. Стремясь собрать побольше, Рыбаков пересек границу запретной зоны и был убит на месте. После убийства конвоир стреляет в воздух, имитируя предупредительный выстрел. По дороге в лагерь Серошапка останавливает рассказчика. «Тебя хотел, – сказал Серошапка, – да ведь не сунулся, сволочь!..» (1: 96).

Итак, внешне рассказ «Ягоды» состоит из двух сцен лагерной жизни, воссозданных в обстоятельствах типических. Эти обстоятельства заданы серией узнаваемых блоков: голод, холод, лесоповал, конвой, стреляющий без предупреждения. Внутри самих блоков рассказ насыщен множеством мелких и мельчайших, как бы уже «этнографических» деталей лагерной жизни. Тех самых деталей, обилие и точность которых снискали Варламу Шаламову славу первого документалиста Колымы. Интонация рассказа тоже узнаваемо шаламовская: медлительное, строго объективированное повествование, чуть-чуть сдвигаемое то едва уловимой чер-

ной иронией, то кратким эмоциональным всплеском.

Композиционно две картины лагерной жизни объединены хронологической последовательностью и довольно слабой причинно-следственной связью. Может показаться, что пружиной действия является объявленная угроза Сорошапки и порожденное ею ощущение саспенса, напряженного ожидания гибели. Однако рассказ написан от первого лица в прошедшем времени, так что сама грамматическая структура как бы предупредомляет читателя, что рассказчик все-таки выживет.

Тем не менее фоновый мотив гибели – насильственной смерти и естественного умирания – возникает с первых строк и отчетливо ощутил в пространстве текста. Бригада работает на бывшей вырубке – в уже убитом лесу, собирая все, «что можно сжечь... В железных печах» (1: 94). Сообщая, что пеньки деревьев были именно высокими (ибо лес валили зимой, в снегу), а печи именно железными, автор как бы вводит читателя в обстоятельства быта. Обилие мелких подробностей придает тексту ауру дотошной, почти бухгалтерской точности. Точности, достойной полного и непреложного доверия.

И здесь, на наш взгляд, обнаруживается интереснейшая особенность шаламовской прозы. Автор документально точно знает лагерный быт и густо использует в тексте нейтральные, строго объективированные подробности. Встречаясь в случайных фоновых сочетаниях, эти подробности начинают

как бы уже сами по себе образовывать неожиданные и грозные художественные значения.

Со слов конвоира Фадеева мы знаем, что идет война. В первой сцене четырежды повторяется слово «фашист». Сначала в устах конвоира – как стандартное лагерное обозначение для «врагов народа», потом – в устах рассказчика: «Я не фашист, – сказал я, – я больной и голодный человек. Это ты фашист. Ты читаешь в газетах, как фашисты убивают стариков» (1: 94). Потом в рассказе появляется старая вырубка. Высокие пеньки. Трупы деревьев. Железные печи. Трупы людей. При каком из смысловых взаимодействий помимо воли формируется образ лагеря массового уничтожения?

Само по себе рождение нового смысла из сочетания случайных элементов достаточно тривиально и оставляет читателю лишь сомнение, где именно возник новый смысловой узел – в самом тексте или в его собственном воспаленном воображении. И если действительно в тексте – то по случаю или «по замыслению Бояню»?

На редких уцелевших деревьях вокруг места нашей работы Серошاپка развесил вешки, связанные из желтой и серой сухой травы, очертив этими вешками запретную зону. (1: 94)

Каждое слово в этом абзаце может быть проверено и подтверждено не алгеброй даже, а арифметикой лагерного быта. Но обозначенная пучками желтой и серой – а значит, мертвой – травы граница запретной зоны совпадает с границей

вырубки. Внутри зоны живых деревьев нет. Да и вокруг зоны уцелели лишь редкие из них. Линия вешек запретной зоны как бы обозначает владения смерти. И даже ягоды, которые собирают здесь рассказчик и Рыбаков, «тронутые морозом, вовсе не похожи на ягоды зрелости, ягоды сочной поры» (1: 95). Это умирающие ягоды. И перед тем как перейти запретную черту, Рыбаков показывает на спускающееся к горизонту – то есть закатное, уходящее – солнце.

После выстрела конвоира

Рыбаков лежал между кочками неожиданно маленький. Небо, горы, река были огромны, и бог весть сколько людей можно было уложить в этих горах на тропках между кочками. (1: 95)

То есть внутри рассказа мерой объемов и пространств, мерой всех вещей оказывается не человек, но труп.

Тема смерти – насильственной гибели и естественного умирания – постоянно присутствует здесь, как и во многих других шаламовских рассказах. Но, продолжая чтение, легко заметить, что тема смерти не является ни главной, ни доминирующей. Рассказчик, которого Сорошапка обещал пристрелить собственноручно, в перекур собирает на вырубке ягоды. Похоже, что возможная близкая гибель не представляется ему событием, заслуживающим какого-либо внимания. И когда выстрел конвоира убивает Рыбакова, эта уже происшедшая, уже не гипотетическая гибель также оказывается как бы недействительной.

Описав смерть Рыбакова, рассказчик отмечает:

Баночка Рыбакова откатилась далеко, я успел подобрать ее и спрятать в карман. Может быть, мне дадут хлеба за эти ягоды – я ведь знал, для кого их собирал Рыбаков. (1: 96)

Не менее привычной, будничной является и реакция конвоира:

Серошاپка спокойно построил наш небольшой отряд, пересчитал, скомандовал и повел нас домой. (1: 96)

Из поведения персонажей явно следует, что *ничего* не произошло. Создается впечатление, что еще задолго до начала рассказа в художественном мире «Ягод» случилось нечто, полностью сместившее систему координат. Нечто, после чего смерть человека может быть фактом, но ни в коем случае не событием.

На наш взгляд, тема смерти в рассказе служит частью другого, куда более сложного и всеобъемлющего фонового мотива – мотива катастрофы. Эта катастрофа не предстоит, не надвигается. Она уже произошла и теперь медленно, почти неуловимо проступает сквозь текст. Уже первые строчки «Ягод» вызывают легкое ощущение некоторой неестественности, как бы неправильности происходящего.

Фадеев сказал:

– Подожди-ка, я с ним сам поговорю, – подошел ко мне и поставил приклад винтовки около моей головы.

Фадеев – сравнительно распространенная русская фамилия. В контексте советской культуры (а рассказ писался, как мы помним, в конце 1950-х) любой Фадеев неизбежно – хоть на мгновение – должен был отождествиться с Александром Фадеевым, известнейшим советским писателем и главным писательским начальником. Чистая, грамотная речь персонажа вовсе не нарушает этой краткой иллюзии. И только упоминание о прикладе приходит в конфликт с читательским представлением о главе Союза писателей. Едва возникнув, образ обваливается: похоже, что это не тот Фадеев, это – *другой* Фадеев.

Одновременно происходит еще один сдвиг. В первых двух фразах рассказа читатель рассматривает предлагаемую картину из традиционного, назовем его вертикальным, положения. Указание, что Фадеев поставил приклад около головы рассказчика, резко меняет ракурс, выводит читателя из равновесия, из привычного состояния.

Отсюда, с горизонтали, читателю, лежащему в снегу рядом с рассказчиком, открывается странный, зыбкий и неустойчивый пейзаж.

Как мы уже говорили, предметы и обстоятельства лагерного быта воссоздаются Шаламовым точно. У каждого слова есть жесткое, словно вмурованное в лагерный контекст значение. Последовательность документальных подробностей, изложенных с равнодушием старого з/к, воссоздает некий

связанный и внешне всегда укорененный в реальности сюжет. Тот сюжет, который позволяет ощущать себя читателем документа. Свидетельства беспощадного очевидца.

Однако текст довольно быстро вступает в стадию перенасыщения. Не связанные между собой, вполне самостоятельные детали начинают образовывать сложные, неожиданные соединения. И оказывается, что во внешне документальной прозе свидетельства возник мощный ассоциативный поток. Мощный метафорический ряд, параллельный, а иногда и противонаправленный буквальным значениям текста.

И в этом потоке все – предметы, люди, события, связи между ними (все то, что у Шаламова, казалось бы, неоспоримо и точно) – изменяются в самый момент возникновения, все время как бы превращаясь в нечто иное – многозначное, ускользающее, нередко чуждое человеческому опыту, оглушительно неожиданное и принципиально нестабильное.

В этом пластичном мире нет равновесия. Нет опорных понятий.

Бревно оказывается «палкой дров». Удар ощущается как тепло. «Мне стало внезапно тепло, а совсем не больно» (1: 94). Вежливая – на «вы» – речь конвоира Фадеева означает смертельную угрозу. А финальная ругань Серошапки «не сунулся, сволочь» обозначает избавление, временную передышку. Люди, которых рассказчик считает товарищами, не только не помогают ему, но и сопровождают его усилия «улюлюканьем, криком и руганью», поскольку «они замерз-

ли, пока меня били» (Там же). (Впрочем, в контексте рассказа тот, кто сам не бьет, уже может считаться товарищем.) Разведенный бригадиром костер как бы вовсе и не костер, ибо полагался только конвою. «Стылая заиндевевшая трава скользила в руках и меняла цвет от прикосновения человеческой руки» (Там же). Ягоды были не похожи на «ягоды зрелости». Дереву с роковой вешкой из сухой травы (и тем самым это уже не дерево и не трава, а элементы запретной зоны) «надо было стоять на два метра подальше» (1: 95). Выход за пределы выморочного, убийственного пространства выруб-ки приносит не спасение, но окончательную гибель. Первый выстрел – «предупредительный» – убивает, а второй, звучащий уже после убийства, превращается в сугубо бюрократическое действие, как бы оправдывающее первый выстрел. Второй выстрел, таким образом, становится своеобразным лагерным ритуалом, чем-то вроде салюта.

Заметим, что любое новообразованное значение начинает изменяться уже в самый момент возникновения. И каждое такое смещение в структуре текста не является ни окончательным, ни стабильным. Возникающие значения оплывают, сдвигаются, вступают в новые неожиданные соединения, всякий раз нарушая, обваливая только что установившуюся систему трансляции.

Эти процессы распада затрагивают не только физиологию (боль как тепло), не только психологию (после гибели Рыбакова рассказчик первым делом подберет отлетевшую от тру-

па баночку с ягодами), но и придонные слои культуры, ее глубинные архетипы. Конечно, вынесенные в название рассказа ягоды – это таежные шиповник, брусника и голубика. Но одновременно ягоды – это хлеб: «если Рыбаков наберет целую банку, ему повар охраны даст хлеба» (Там же). Ягоды – это вино: «сладкий душистый сок раздавленной ягоды дурманил меня на секунду» (Там же). И наконец, ягоды – это запретный очарованный плод, приносящий гибель.

Все это может означать, что Хлеб и Вино превращаются в Кровь. Ежедневное бытовое чудо жизни трансформируется в ежедневное бытовое чудо смерти. И тогда в глубине рассказа возникает новая семантическая конструкция, где смерть Рыбакова как бы оказывается лагерной пародией на таинство Пресуществления, дьявольской пародией. И тогда в новом свете предстает вроде бы случайная шаламовская обмолвка: «...*бог весть* сколько людей можно было уложить в этих горах на тропках между кочками».

И в полном соответствии с пластичным естеством текста, возникнув, эти ассоциации ретроактивно переосваивают, трансформируют предыдущие значения.

Если гибель Рыбакова – кощунство, а хлеб и вино осенних лагерных ягод могут оказаться черной мессой, то как же в новом силовом поле теперь читается начало рассказа? Рассказчик упал на склоне холма. Он лежит, придавленный бревном, а конвоиры ругают и бьют его, а ожидающая толпа улюлюкает и кричит в нетерпении... Кто же это лежит в снегу?..

Мы уже предупредили, что не настаиваем на единственности и безошибочности наших прочтений. Мы просто демонстрируем ассоциативные возможности силовых полей текста.

Теперь вспомним то, что давно замечено исследователями, – один из авторских двойников в «Колымских рассказах» носит фамилию Крист.

Варлам Шаламов, как известно, не был религиозным человеком, но в силу происхождения получил хорошее религиозное образование. В свое время Леона Токер обратила внимание на присутствие в «Колымских рассказах» плотного слоя христианских ассоциаций. Названия многих рассказов – «Прокуратор Иудеи», «Крест», «Необращенный», «Житие инженера Кипреева», «Апостол Павел» – отсылают читателя к текстам Нового Завета.

Так что возникающие прочтения не следует полагать все безосновательными. Для нас же они важны как примеры действительно происходящих в рассказе постоянных соматических трансформаций.

Ощущение неравновесности, нестабильности, переизбытка возможных значений и прочтений прослеживается не только на семантическом, значащем, но и на каждом из служебных уровней рассказа.

Так, на уровне композиции присутствует отчетливое противоречие между хронотопами первой и второй сцены. Во второй сцене время движется от утра к закату, а простран-

ство насыщено ориентирами: «небо, горы, река», кочки, деревья с вешками. В первой же сцене единственными временными характеристиками являются идущая где-то война и крайне надоевший персонажам «бесконечный зимний день», а пространство присутствует постольку, поскольку падение рассказчика задерживает общее движение бригады в некоем заданном направлении. Более того, описание довольно краткого разговора-избиения по дороге в лагерь занимает страницу, тогда как весь следующий рабочий день от рассвета до заката укладывается в две. Относительное «равноправие» составных частей предполагает их равнозначность в контексте рассказа. С нашей точки зрения, сюжет «Ягод» представляет собой двуединую историю неслучившейся гибели рассказчика: первая сцена – его не убили; вторая сцена – убили не его.

Но лагерь уничтожения для того, кому удалось выжить, и состоит именно из этого повторяющегося события. О хронотопе «Колымских рассказов» Токер писала в свое время:

Здесь постоянно воспроизводятся одни и те же важные события. Между убийцей и вором... каждый день распинают Христа... Каждый день – поцелуями или побоями – предает его Иуда. (Toker 1989: 205; перевод мой. – Е. М.)

«Недвижная» природа лагерного времени-вечности подтверждена еще одним полузаметным композиционным приемом. В первой фразе рассказа конвоир Фадеев «поставил

приклад винтовки около моей головы» (1: 93). В предпоследней фразе конвоир Серошапка «концом винтовки... задел мое плечо» (1: 96). Оба контакта происходят при одинаковых обстоятельствах – по дороге из тайги в лагерь. Прикосновение винтовки замыкает рассказ в кольцо, обращает его внутрь себя.

И тем самым как бы отменяет сюжет рассказа, ибо все его составляющие еще или *уже* не произошли. На уровне грамматики и синтаксиса Шаламов пользуется «принципом кентавра», сращивая стилистические регистры.

Фадеев и Серошапка разговаривают на смеси прыгающего блатного жаргона и тяжеловесного советского канцелярита:

...Быть не может, чтобы такой лоб, как вы, не мог нести такого полена, палочки, можно сказать... В час, когда наша родина сражается с врагом, вы суете ей палки в колеса. (1, 94)

Нарочито блеклое, лексически обедненное повествование вдруг срывается в захлебывающееся эпитетами эмоциональное описание:

На кочках леденел невысокий горный шиповник, темно-лиловые замороженные ягоды были аромата необычайного. Еще вкуснее шиповника была брусника, тронутая морозом, перезревшая, сизая... На коротеньких прямых веточках висели ягоды голубики – яркого синего цвета, сморщенные, как пустой кожаный кошелек, но хранившие в себе темный, иссиня-черный

сок неизреченного вкуса. (1: 95)

Стилевой регистр и ритмический рисунок этого отрывка характерны скорее для поэзии, нежели для прозы.

Напомним, что все эти постоянные и резкие стилистические переключения, внезапные и немотивированные смены темпа происходят в рамках трехстраничного рассказа. Темп, стиль, регистр речи постоянно обманывают ожидания, и ощущение дисбаланса, нестабильности, неправильности сопровождает читателя.

Шаламов постоянно нарушает правила языкового общения.

На фонетическом уровне текст перенасыщен аллитерациями и ассонансами. Шаламовской фразе свойственны постоянные повторы, сложный и меняющийся интонационный рисунок.

Я поволок **б**ревно волоком **п**од улюлюка**н**ье, / *крик,*
*руга**н**ь* товарищей – / **о**ни замерз**л**и, пока **м**еня били.
(1: 94)

Дисгармоничное, диссонансное звучание как бы приобретает самостоятельное значение. Постоянные взаимодействия обертонов придают тексту еще одно – музыкальное – измерение.

По сути, Шаламов использует «эффект голограммы». Сложное художественное сообщение (плюс комплекс возможных ассоциаций) отзывается на разных уровнях текста, апеллируя к разным уровням читательского сознания.

Создается впечатление, что формой существования рассказа «Ягоды» является диссонанс, постоянно поддерживаемая энергетическая дисгармония. То есть принципиальная нестабильность, последовательное смещение или деконструкция собственных опорных элементов. При этом распад, рассоединенность, нестабильность, изменчивость являются как средством передачи сообщения, так в известной мере и самим сообщением.

Что означает дисгармония? Какое сообщение она несет? По определению дисгармония подразумевает существование некоей гармонии и нарушение или *разрушение* ее. Диссонанс предполагает наличие ассонанса, порядка, согласия. Подобно тому как боль сообщает о травме, дисгармония несет информацию о нарушении порядка. Тотальная дисгармония, воспроизводимая на всех уровнях текста, свидетельствует, скорее всего, о нарушении миропорядка. О сотрясении основ мироздания.

Возможно, дисгармония, диссонанс, распад присутствуют в тексте, ибо являются свойствами воспроизводимого материала, свойствами лагеря. Но описываемый семантической поверхностью текста лагерный мир, наоборот, находится в удивительном согласии сам с собой. Он предельно веществен и соразмерен в мельчайших своих деталях: от железной печи, в которой сгорит «палка дров», до закатного солнца, сажающегося за вешки самодельной запретной зоны. Шаламовский лагерь равен сам себе в любую минуту своего су-

ществования. Диссонанс возникает на уровне ассоциативных полей – на уровне восприятия лагерного мира. В момент контакта с читателем.

В свое время Юрий Лотман писал о процессе чтения: «Память человека, вступающего в контакт с текстом, можно рассматривать как сложный текст, контакт с которым приводит к творческим изменениям в информационной цепи» (Лотман 1993: 146).

Текст «Ягод» вступает во взаимодействие с другим сложным текстом – культурной памятью читателя. И деконструирует, дестабилизирует, разрушает ее.

Примером тому может служить совершающийся в рассказе стремительный и бесповоротный распад евангельского архетипа. Ибо хлеб и вино превращаются в кровь, но собственно чуда не происходит: ни рассказчик, ни Рыбаков не могут воскреснуть из мертвых, выйти за пределы мира, раз и навсегда закольцованного прикосновением приклада. Жертвоприношение не избавило мир от зла. Не смогло даже указать границы зла. Оно оказалось несостоятельным, а значит, несостоявшимся.

В конечном счете оказывается, что в рассказе *ничто* не действительно. Как мы уже отмечали, угроза Серошапки никак не влияет на поведение рассказчика. Человек, предупрежденный, что сегодня его застрелят, продолжает собирать ягоды. Более того, сама угроза так и не будет исполнена. Не состоится. Смерть Рыбакова также не регистрируется

как смерть – а потому как бы и не имеет места. Любое событие, предмет, определение изменяются в момент возникновения на страницах «Ягод». Взаимодействие поверхности текста и возникающих в нем ассоциативных полей образует разомкнутую, открытую систему смысловых объемов. И, раз начавшись, процесс смысловой индукции охватывает весь доступный читателю культурный контекст. В бешеном течении ассоциативного потока каждое слово может обозначать что угодно – а значит, не имеет конкретного значения. Не означает ничего. По сути, в рассказе, несмотря на его точность, вещность и дотошность, вообще ничего не происходит – ибо в системе культуры просто не существует категорий для описания происходящего. Стереотипы рушатся, а вслед за ними обваливаются, оказываются неприменимыми, распадаются при первом контакте со средой и самые мощные архетипы.

Внешне рассказ «Ягоды» – вполне традиционный и почти документальный пересказ случая, произошедшего на лагерном лесоповале. Одновременно лавинный переизбыток значений, тотальная деструктивная дисгармония текста организуют совершенно иной, качественно нетрадиционный сюжет.

На наш взгляд, предметом художественного осмысления является здесь лагерь как феномен. Лагерь как замкнутая иррациональная система. Лагерь, чьей конкретной сиюминутной задачей является уничтожение пеньков, остатков,

ибо сама вырубка уже произошла. Лагерь, чьи основные свойства – индетерминированность, бесчеловечность, безвременье, тотальный мгновенный распад, существует уже не в одной лишь семантике текста, но и в сознании поглощенного текстом читателя. Реальный, документально воспроизведенный лагерь укрывает собой непознаваемый, недоступный мир. Мир настолько чуждый человеку, что точное выражение его вызывает коллапс языка, распад культуры. Мир, чье существование признать и принять невозможно. И тем не менее необходимо признать и опознать – ибо он оказался частью нашей вселенной.

Некогда один из героев «Человека, который был четвергом» Честертон сказал: «Еще никто и никогда не сражался при Армагеддоне». Рассказ «Ягоды» написал человек, сражавшийся при Армагеддоне и знающий, что мертвые не восстали.

Впервые: IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г. Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997. С. 74–85.

Toker 1989 – *Toker L. Stories from Kolyma: The Sense of History // Hebrew University Studies in Literature and the Arts. 1989. Vol. 17. P. 188–220.*

Лотман 1993 – *Лотман Ю. Избранные статьи. Таллинн, 1992–1993.*

Другой берег. «Последний бой майора Пугачева»: проблема контекста

1

Варлам Шаламов полагал свои «Колымские рассказы» неразрывным целым.

Композиционная цельность – немалое качество «Колымских рассказов». В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главные, опорные, должны стоять на своих местах. Все, кто читал «Колымские рассказы» как целую книгу, а не отдельными рассказами, – отметили большое, сильнейшее впечатление¹²... Объясняется это неслучайностью отбора, тщательным вниманием к композиции. (5: 153)

В пределах каждого цикла рассказы, казалось бы не связанные между собой сюжетной или хронологической последовательностью¹³, соединены образами сквозных персона-

¹² Следует отметить, что до определенного момента ситуации, когда публикаторы хотели сохранить авторскую композицию, а не пренебрегали ею, были скорее исключением, чем правилом. См., например: Клоц 2017.

¹³ Так, в цикл рассказов, повествующих о Колыме 1940–1950-х годов, могут быть включены рассказы о событиях, произошедших в 1930 году на Вишере.

жей, паутиной не прямых цитат и перекрестных ссылок. Их сложное взаимодействие образует синонимические и антонимические ряды¹⁴. Практически каждый из рассказов цикла не только воссоздает цельный образ лагерной вселенной, но и – при внешнем сходстве и перекличке – неочевидно полемичен по отношению к другим рассказам. Настойчивая вариативность, нестабильность, спорность любого вывода, любого решения, с нашей точки зрения, – сознательный результат авторской работы.

Мы хотели бы проанализировать эти особенности шаламовской композиции на примере цикла «Левый берег». В какой-то момент предполагалось, что он станет финальным, завершающим циклом трехчастной книги «Колымских рассказов», своеобразным подведением итогов. Степень связности настолько велика, что читатель без труда может проследить цепочку прямых перекличек, соединяющую все рассказы «Левого берега».

Одним из непосредственных воплощений этой связи служат «сквозные» персонажи. Доктор Браудэ – свидетель катастрофы, произошедшей с пароходом «Ким» («Прокуратор Иудеи»), – станет также и очевидцем самого невероятного колымского побега («Последний бой майора Пугачева»). Заключенный-инженер Демидов, вызвавший своим независимым поведением гнев высокого лагерного начальства («Иван

¹⁴ Композиция первого цикла «Колымских рассказов» проанализирована в статье «Незамеченная революция».

Федорович»), мелькнет в рассказе «Спецзаказ». Дух председателя Российского общества политкаторжан эсера-террориста Андреева витает над всеми «тюремными» рассказами цикла¹⁵. Герой рассказа «Прокуратор Иудеи» доктор Кубанцев (лагерное воплощение Понтия Пилата) будет описан в «Потомке декабриста» под фамилией Рубанцев – как Врач с большой буквы: «Опыт и милосердие Рубанцева вспомнились больничным врачам» (1: 302).

Кроме того, цикл густо населен героями – двойниками автора. Андреев, Голубев, Крист, безымянный фельдшер из рассказа «В приемном покое» представляют собой мгновенно опознаваемые вариации авторского «я». Единый во множестве лиц автор/рассказчик обеспечивает связность текста уже как бы самым фактом своего присутствия.

Из рассказа в рассказ повторяются мелкие детали. Одной из второстепенных, дополнительных связок служит, например, кочующая по «Левому берегу» инструкция блатаря Семенова о правилах обращения с лагерной техникой; «Только в лагере и учиться работать на механизмах: берись за всякую работу – отвечать ты не будешь...» в «Потомке декабриста» (1: 295); и в рассказе «Лида»: «Заклученный не должен бояться никаких механизмов. Тут-то и учиться. Ответственности никакой» (1: 322).

¹⁵ В посвященных уже непосредственно лагерю рассказах «Потомок декабриста» и «Иван Федорович» эту фамилию носит практически открыто заявленный двойник самого автора.

Рассказы «Левого берега» как бы дублируют, воспроизводят и проверяют на прочность не только мелкие подробности, но и несущие элементы сюжета. Так, рассказы «Лида» и «Аневризма аорты» представляют собой варианты развития сходной фабулы: жизнь заключенной зависит от того, положат или не положат ее в лагерную больницу. Секретарша Лида («Лида») выживет и еще оплатит добром за добро своему спасителю, фельдшеру Кристу, как бы нечаянно «потеряв» роковую букву «Т» в его лагерном диагнозе КРТД¹⁶. Катя Гловацкая («Аневризма аорты») погибнет: медицина окажется бессильной не столько перед болезнью, сколько перед системой лагерных отношений. (Рассказы почти зеркально противопоставлены друг другу. Так, например, если для Гловацкой больница означает не только жизнь, но и возможность остаться с любимым человеком, то Лида стремится попасть в больницу, чтобы избавиться от посягательств мелкого лагерного начальника.) И оба рассказа – о чудесном спасении и обыденной гибели – уравновешены третьим («Потомок декабриста»), где врач, стремящийся выжить любой ценой, служит причиной десятков смертей и в том числе самоубийства влюбленной в него женщины.

¹⁶ КРТД – контрреволюционная троцкистская деятельность. Сам Шаламов называл эту аббревиатуру «смертным клеймом» (1: 320). «Спецуказания были приказом убить, не выпустить живым...» (1: 321). Заключенные же, в чьих приговорах стояло просто КРД (контрреволюционная деятельность), не подлежали физическому уничтожению. Они имели шансы выжить в лагере и освободиться по окончании срока.

Аналогичный «переброс» сюжета связывает «Лиду» с рассказом «Мой процесс». Связь эта проявляется постепенно, исподволь и становится очевидной только к финалу рассказа. На первый взгляд «Мой процесс» – это вполне незамысловатая история о том, как рассказчик получил дополнительный десятилетний срок, в частности за то, что назвал Бунина великим русским писателем¹⁷. Но донос, арест, откровенно циничное лагерное следствие¹⁸ и казенно-конвейерная фикция суда оборачиваются для рассказчика не гибелью, как естественно было ожидать («Я был уверен в суровости приговора – убивать было традицией тех лет» -1: 352), а едва ли не удачей: новый срок, помимо всего прочего, означает смену аббревиатуры в личном деле. «Я уже не был литерником со страшной буквой „Т“. Это имело значительные последствия и, может быть, спасло мне жизнь» (Там же) Здесь спасение является уже не результатом благодарного вмешательства «золотой рыбки» – секретарши учетного отдела, но побочным продуктом обычного лагерного круговорота. «Мой процесс» воспроизводит, искажает, в каком-то смысле пародирует основной сюжетный элемент «Лиды».

При этом в рассказе «Начальник больницы»¹⁹ литера «Т»

¹⁷ Реальный случай, произошедший с самим Шаламовым.

¹⁸ «Хотите, я по вашему выбору вызову сюда десять свидетелей из вашей бригады. Назовите любые фамилии. Я пропущу их через свой кабинет, и все они покажут против вас. Разве не так? Ручаюсь, что так. Ведь мы с вами люди взрослые», – говорит герою следователь Федоров (1: 345).

¹⁹ Этот рассказ следует за «Лидой» и «Моим процессом».

волшебным образом появляется в деле рассказчика снова. «Травля началась недавно, после того, как доктор Доктор обнаружил в моем личном деле судимость по литеру „КРТД“, а доктор Доктор был чекистом, политотдельщиком, пославшим на смерть немало „КРТД“» (1: 373) При этом рассказчик уже является фельдшером, а поступить на фельдшерские курсы заключенный с буквой «Т» не мог. И это обстоятельство прямо упоминается в «Левом берегу»: «Есть ли вехи, дорожные вехи? Принимают ли пятьдесят восьмую? Только десятый пункт. А у моего соседа по кузову машины? Тоже десятый – „аса“» (1: 380).

Может быть, эти «я» – разные люди. Может быть, их коснулись разные процедуры. Может быть, рассказчик путается в обстоятельствах. Но, очевидным для читателя образом, полагаться на приведенные рецепты спасения никак не приходится.

История разрушенной любви Кати Гловацкой и Подшивалова как бы «предсказана» судьбой режиссера Варпаховского и певицы Дуси Зыскинд («Иван Федорович»). Тема доноса соединяет «Аневризму аорты» с рассказами «Эсперанто», «Начальник больницы», «Лучшая похвала», «Ожерелье княгини Гагариной», с уже упоминавшимися «Моим процессом» и «Потомком декабриста»²⁰.

²⁰ Персонажи-двойники и повторяющиеся элементы фабулы несут еще две противоположенных и в то же время дополняющих друг друга функции: порождаемое ими ощущение deja vu погружает читателя в лагерный контекст, вводит его внутрь повествования – и одновременно обнажает прием, подчеркивает

Рассказы отражаются друг в друге, образуют последовательные или параллельные соединения, нестрогие мотивные и тематические подгруппы. Темы доноса, распада, веры, случая-чуда, амбивалентный образ больницы – цепочки связей расходятся, пересекаются, сливаются, организуя единое смысловое пространство цикла.

Цикл «Левый берег» – 25 рассказов, тематически так или иначе прикрепленных к лагерной больнице (частные обстоятельства человеческих судеб и отношений, жизни врачей, пациентов, властей), – ведет учет истории болезни, представляет собой *curriculum morbi*. Все описываемые в рассказах средства спасения, средства защиты от непреодолимого давления лагеря – будь то медицина, воля к жизни, вера, культура, любовь – оказываются несостоятельными или недостаточными. Они могут – в иррациональном мире лагеря случается все – порой совершать чудеса: так сделанное когда-то добро спасает жизнь Криста, так «рудиментарный орган» (аппендикс), вовремя принесенный в жертву «всемогущему богу лагерей», продлевает жизнь Голубева («Кусок мяса»). Но чудеса эти неокончательны, кратковременны и жестоки: Крист выйдет на «свободу» вольного поселения, в руки той же самой системы, а перед Голубевым («Сколько дней заживает рана? Семь-восемь. Значит, через две недели снова опасность» – 1: 335) замаячит перспектива отправки

условность; в противном случае погружившийся в данный конкретный контекст потрясенный читатель может и не всплыть.

в каторжные лагеря.

Да и сам островок спасения – больница, стоящая (отсюда и название цикла) на левом берегу безымянной колымской речки, – для многих персонажей всего лишь остановка по дороге к смерти.

И тут находящаяся в состоянии непрерывного самоподрыва композиционная система цикла «Левый берег» дает сбой. В ней обнаруживается модуль, нарушающий текучую устойчивость базовой конструкции.

Речь идет о рассказе «Последний бой майора Пугачева».

2

Фабула – история вооруженного побега. Двенадцать заключенных – бывших танкистов, летчиков, разведчиков – разоружают лагерный конвой, захватывают грузовик, пытаются прорваться к аэродрому, чтобы угнать самолет и улететь; окруженные, принимают неравный бой и гибнут.

В пределах цикла этот сюжет не вариативен во всех своих элементах, у него как бы нет другого прочтения, опровержения, композиционной и смысловой амбивалентности, свойственной шаламовскому творчеству. Возможно, отказ от техники вариации, умножения, переноса объясняется характером темы.

Вооруженный побег политических был для лагерной Колымы событием, сравнимым по уникальности с падением

Тунгусского метеорита, событием, практически исключающим возможность повторения²¹.

В других циклах книги можно отыскать немало вариаций на тему бегства. Рассказ-исследование «Зеленый прокурор» даже включает подробное описание такого побега двенадцати бывших солдат. Но внутри цикла «Левый берег» «Последний бой майора Пугачева» не отзывается даже случайным воспоминанием или замаскированной аллюзией.

Само название «Последний бой майора Пугачева» с легкостью могло бы принадлежать фронтовому очерку «Красной звезды» или одному из военных «Рассказов Ивана Сударева» Алексея Толстого. Такое название позволяет читателю мгновенно отнести рассказ к разряду военной прозы – одному из ведущих направлений современной Шаламову советской литературы.

Военная проза порой принимала на себя некоторые функции лагерной литературы (так, лагерные сцены в романе Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» были явной попыткой инкорпорировать специфически «лагерную» точку зрения в полифоническую структуру «военного» романа). Однако как правило, военная и лагерная литературы пребывали в разных культурных сферах и никак друг с другом не соприкасались.

«Колымские рассказы» достаточно тяжелы для восприя-

²¹ Собственно, это обстоятельство заявляется открытым текстом: «И всю зиму плелась сеть этого, чуть не единственного за двадцать лет, заговора» (1: 363).

тия. Они стремятся переложить на читателя максимум возможной работы по опознанию, по производству смысла. Прямая переадресация читателя к военной прозе – в отношении которой аудитория хотя бы владеет метаязыком, знает, что и как следует читать, – сама по себе создает ощущение неожиданного облегчения, взлета.

Мы могли бы предположить, что весь комплекс связанных с названием рассказа «военных» ассоциаций обязан своим существованием не столько авторскому замыслу, сколько случайному резонансу с культурным полем эпохи. Однако «Последний бой майора Пугачева» нарушает стилистическое единство «Левого берега» (да и «Колымских рассказов» в целом) не только своим названием и отсутствием видимых параллелей внутри цикла.

Сложности тут начинаются с первых строк.

А) Варлам Шаламов определял «Колымские рассказы» как «новую прозу». Одним из основных свойств «новой прозы» Шаламов считал ее абсолютную достоверность и называл это «прозой, пережитой как документ» (6: 494). Но в начальной фразе рассказа «Последний бой майора Пугачева» автор определяет характер будущего повествования словом «легенда», тем самым как бы нарушая собственный художественный канон. Ибо лагерная легенда, обычно у Шаламова снабжаемая презрительным довеском-комментарием «не веришь – прими за сказку», не может восприниматься как документ даже самым доверчивым читателем.

Б) Действие «Колымских рассказов» (это отмечалось неоднократно) происходит «здесь» и «сегодня» – даже если это разные «здесь» и «сегодня». Перемещаясь в пространстве, заключенный фактически не меняет своего положения в лагерной системе координат. Перемещение во времени также почти невозможно – огромные сроки заключения, иррациональность лагерного мира, неизбежный распад памяти и логических функций мозга лишают героев «Колымских рассказов» способности воспринимать течение времени, обращают «сейчас» в неколебимое «всегда»: «а после перестанешь замечать время – и Великое Безразличие овладевает тобой – часы идут, как минуты, еще скорее минут» (1: 426).

В рассказе «Последний бой майора Пугачева» совокупность геометрических точек неожиданно превращается в географическое пространство. Маленький лагпункт «Последнего боя...» находится не просто «на Колыме», в космосе ГУЛАГа. Дорога связывает его с другим географическим объектом, Аэродромом, откуда персонажи собираются улететь За Границу. В мире «Последнего боя...» сама Заграница существует не как источник периодически появляющихся в лагере саперных лопаток, «студебекеров» и солидола, а как географическое понятие, как место, куда, оказывается, можно доехать или долететь.

Еще жестче действие рассказа локализовано во времени: в экспозиции «Последнего боя...» Шаламов опрокидывает собственную концепцию вневременного, «внеисториче-

ского» лагеря, подробно объясняя читателю, что вооруженный побег политических заключенных стал возможен только после войны, когда в лагерь хлынул поток людей «со смелостью, с умением рисковать, веривших только в оружие» (1: 362).

Тем самым Шаламов приостанавливает действие аксиомы о порожденном всеобщим растрелом и распадом абсолютном одиночестве человека в лагере. Побег пугачевцев является результатом тщательно продуманных и организованных групповых действий, и среди многих знавших о его подготовке не находится доносчиков.

Таким образом, на пространстве рассказа частично обрушена выстроенная всем течением книги концепция лагерной вселенной. (Следует отметить, что все перечисленные нарушения внутреннего канона «новой прозы» «Колымских рассказов» выглядят вполне естественно в контексте «старой» – классической русской и советской литературы, в том числе и военной прозы.)

Логично предположить, что странное для «Колымских рассказов» название «Последний бой майора Пугачева» является не результатом случайного совпадения, но одним из внешних проявлений произошедшего в семантике рассказа тектонического сдвига. Чтобы определить характер этого сдвига, необходимо понять, зачем потребовалось Шаламову вызывать на страницы «Левого берега» призрак военной прозы.

Коль скоро установленный автором стилистический канон представляет собой знаковую систему, то своеобразным знаком может служить и демонстративное нарушение этого канона, и сам характер этого нарушения. Остается определить роль новообразованного знака – как в пределах рассказа, так и в пределах цикла.

«Последний бой майора Пугачева» нарушает – по крайней мере на первый взгляд – равновесие композиционной и мотивной структур цикла «Левый берег», и потому представляется естественным начать исследование с аналогичных структур самого рассказа. Темпоритмическая структура «Последнего боя...» вполне традиционна для «Колымских рассказов». Стремительное действие перемежается плавными историческими отступлениями, авторскими пояснениями, воспоминаниями, статичными картинками колымской природы. Однако если обычно в «Колымских рассказах» доминирует выразительная функция языка, то в «Последнем бое...» предпочтение явно отдано изобразительной.

Свойственная многим рассказам Шаламова кинематографичность действия здесь распространена на все течение рассказа и сделана опознаваемым приемом. Текст «Последнего боя...» с легкостью раскладывается на последовательный ряд визуально ориентированных «кадров». Движение сюже-

та осуществляется действием и диалогом.

Они, минуя подросток, вошли в русло ручья. Пора назад.

– Смотри-ка, – слишком много, давай по ручью вверх.

Тяжело дыша, они быстро поднимались по руслу ручья, и камни летели вниз прямо в ноги атакующим, шурша и грохоча.

Левицкий обернулся, выругался и упал. Пуля попала ему прямо в глаз. (1: 369)

Исключение представляет лишь рамка из экспозиции и заключения, стилистически оформленная как комментарий историка или архивиста. Шаламов использует дальний и средний планы видения, сочетая их в монтаже эпизодов.

Чтобы «подсмотреть», что происходило в штаб-квартире лагерного начальства, автор вводит туда бывшего заключенного, хирурга Браудэ, и именно его глазами видит происходящее. (Более того, присутствие хирурга на месте действия косвенно указывает на то, что фельдшер больницы Шаламов или один из многочисленных «я» «Левого берега» мог узнать о происшедшем от заслуживающего доверия очевидца.)

Кинематографическая природа действия не только выражена авторским приемом, но и напрямую заявлена Шаламовым. В тексте рассказа неоднократно обыгрывается образ киноленты: «...то, что сейчас раскручивается перед его глазами как остросюжетный фильм»; «Будто киноленту всех

двенадцати жизней Пугачев собственной рукой закрутил так, что вместо медленного ежедневного вращения события замелькали со скоростью невероятной. И вот надпись – „конец фильма“...» (1: 366).

Обращение к языку кино как бы смещает критерии достоверности. Условность кинофильма как жанра привычна для читателя и не вызывает отторжения. Необходимость внешней организации повествования, монтажа, смены планов подразумевается самой природой киноискусства. Кинематографичность приемов в рассказе превращает читателя в зрителя, в пусть и опосредованного, но очевидца событий. Таким образом, метод повествования как бы компенсирует легендарность, сказочность происходящего.

Прямое сравнение воспоминаний Пугачева с кинолентой как бы уравнивает читателя и персонажа – какое-то время они смотрят один и тот же фильм, разделяют ролевую функцию зрителя²². Важно и то, что степень участия читателя-зрителя в действии много выше, чем вовлеченность автора-рассказчика. Ибо последний, полагая происходящее легендой, почти демонстративно отсутствует на месте действия.

Но для того, чтобы полностью – не испытывая внутреннего беспокойства – погрузиться в повествование, читатель должен (хотя бы на подсознательном уровне) опознавать не

²² Обычно такое выравнивание в «Колымских рассказах» является источником даже не дискомфорта, но прямой опасности.

только метод повествования, но и сам текст.

Элементарное в своей прямолинейности название рассказа раскладывается – как белый свет в спектрографе – на последовательность семантических компонентов.

«Последний бой майора Пугачева».

«Последний» – фоновый мотив неизбежной гибели.

«Бой» – идея войны, по Шаламову, онтологически чужда лагерному миру, ибо в числе прочего подразумевает возможность личного выбора и устанавливает некоторую, пускай минимальную ценность отдельной человеческой жизни.

«Пугачев» – в рассказе-исследовании «Зеленый прокурор» организатор побега назван подполковником Яновским (фамилия национально инертна и предполагает белоруса, поляка, украинца, еврея; воинское звание обозначает возраст и опыт). В «Последнем бое....» герой становится русским, молодеет²³ и приобретает фамилию, которая для советского читателя обозначает:

а) бунт, крайнюю степень несовместимости с существующим порядком вещей (впрочем, Шаламов вносит некоторую поправку в архетипический образ мятежника; сделав вольного казака «Капитанской дочери» майором, автор предупреждает читателя, что ему предстоит увидеть не «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», а нечто иное);

б) дерзость, удаль²⁴.

²³ Средний возраст майора Великой Отечественной войны – 25–30 лет.

²⁴ При этом следует учитывать, что в советское время Емельян Пугачев был

К этому комплексу понятий следует добавить уже упомянутое нами сверхзначение названия – отчетливую принадлежность к «военной прозе».

Таким образом, еще не начав читать «Последний бой майора Пугачева», читатель уже «знает», что персонажам – лихим, отважным парням – предстоит гибнуть с оружием в руках за дело, которое стоит того.

Текст (по крайней мере его семантическая поверхность) полностью соответствует ожиданиям читателя. Рассказчик, строго придерживаясь традиции лагерной легенды, явно героизирует своих персонажей. Беглецы «Последнего боя...» – веселые, смелые, исполненные чувства собственного достоинства люди, верные друзья, умелые солдаты. И прежде чем покончить с собой (чтобы не нашли, не взяли, чтобы ни живым, ни мертвым не вернуться в лагерь), майор Пугачев решит про себя, что одиннадцать его товарищей по побегу были «лучшими людьми его жизни».

Внутри эмоционального поля рассказа гибель героев не является их поражением, ибо задача побега изначально определена так: «...если не убежать вовсе, то умереть – свободными» (1: 363). Поражение терпят лагерные начальники: для них побег Пугачева и его друзей оборачивается потерей самого дорогого – их должностей, привилегий, власти; а для некоторых особо невезучих – свободы и жизни (начальник

превращен из двусмысленного пушкинского «вожатого» в сугубо положительно-го «вождя народного восстания».

охраны лагпункта погибнет в бою с беглецами).

4

Традиционный эмоциональный ряд героического эпоса облечен в жесткую, мгновенно опознаваемую форму:

Улыбаясь трещинами голубого рта,
показывая вырванные цингой зубы,
местные жители отвечали наивным новичкам...

(1: 362)

(Отметим, что здесь границы сталкивающихся звуковых рядов совпадают с тематическими границами значимых частей фразы.)

Тексту «Последнего боя...» присуща исключительная плотность аллитераций и ассонансов. Обычно в рамках предложения ритм и звучание образуют как бы поток обертонов, поддерживающий и дополняющий основное значение фразы: «Деревья на Севере умирали лежа, как люди» (1: 365).

Единицей повествования в рассказе является не фраза, а период – абзац или группа абзацев, объединенных ритмическим и звуковым рисунком, а также семантической структурой.

Стали говорить: когда заезжий высокий начальник посетовал, что культработа в лагере хромает на обе ноги, культорг майор Пугачев сказал гостю:

– Не беспокойтесь, гражданин начальник, мы готовим такой концерт, что вся Колыма о нем заговорит... (1: 361)

Одним из наиболее часто употребляемых в рассказе организующих средств является повтор. Этот прием позволяет одновременно формировать фонетический, ритмический и семантический строй периода. Так, несущей конструкцией только что приведенного отрывка является кольцевой повтор «говорить – заговорит». Относящиеся к той же парадигме глаголы «посетовал» и «сказал» выполняют как бы роль скрытой внутренней рифмы.

Как видно из приведенного примера, построение периодов тяготеет к параллелизму (согласно определению М. Л. Гаспарова, эта воспроизводимость – одно из характерных свойств поэтической строфы²⁵).

При этом следует учитывать, что «Последний бой...» изначально предназначен для прочтения сразу в двух кодовых системах – литературной и кинематографической. Обилие наслаивающихся друг на друга интертекстовых отсылок (так, например, в отряде Пугачева двенадцать солдат) создает уже привычный для «Колымских рассказов» густой контекстуальный раствор.

Итак, перед нами химера – героико-эпическое «квазистихотворение» в прозе. Высокий темп повествования, неравномерное действие, организованное вокруг пиков активно-

²⁵ ЛЭС 1987: 425.

сти, стремительные, рваные диалоги:

Беглецы-солдаты влезли в машину, и грузовик помчался.

– Как будто здесь поворот.

Машина завернула на один из...

– Бензин весь!..

Пугачев выругался. (1: 365)

Плюс эмоциональное напряжение, возрастающее по мере развития действия и не разряжающееся до конца даже драматическим финалом. Сюжет реализуется посредством жесткой композиционной структуры, в которой отчетливо – даже слегка напоказ – выделены все предписываемые литературоведением элементы: от завязки и экспозиции до романтического (самоубийство Пугачева) заключения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.