

токой правдой представлена панорама жизни, через которую прошли наша страна и наш народ в 20-м веке.

В.Т. Шаламов – один из немногих художников, кто опирался на личное знание жизни, и это знание он воплотил в своей прозе. В.Шаламов – реалист, а погружающая его действительность сюрреалистична.

Документальность, сопряжённая с психологизмом, – одна из примечательных характеристик шаламовских рассказов, которые он называл «новой» прозой. Проза Шаламова личностна, а потому в значительной мере субъективна, где в качестве основного субъекта речи используется герой-повествователь. Шаламов применяет в «Колымских рассказах» приём контраста как один из способов приближения к истине.

Мир Колымы построен на контрасте. Например: «Мало есть зрелищ, столь же выразительных, как поставленные рядом краснорожие от спирта, раскормленные, грузные, отяжелевшие от жира фигуры лагерного начальства в блестящих, как солнце, новеньких вонючих овчинных полушубках... Фёдоров прошёлся по забюю, что-то спросил, и наш бригадир, почтительно изогнувшись, доложил что-то. Федоров зевнул, и его золотые, хорошо почищенные зубы отразили солнечные лучи. Солнце уже высоко...», – читаем в рассказе «Мой процесс» [1, 192].

Антагонистичность лагерного мира побудила писателя к использованию контраста на уровне системы образов. Ярким тому примером может служить всегда мертвое солнце Шаламова в рассказе «Первый чекист», оно присутствует здесь не как естественный источник света и тепла для всех, а как некий второстепенный инвентарь, к жизни не имеющий никакого отношения: «Пучок красных солнечных лучей делится переплётот тюремной решётки на несколько меньших пучков; где-то посреди камеры пучки света вновь сливались в сплошной золотой поток, красно-золотой... Звякнул замок, дверь открылась, и поток лучей вырвался из камеры. В открытую дверь стало видно, как лучи пересекли коридор, кинулись в окно коридора, перелетели тюремный двор и разбились на оконных стёклах другого тюремного корпуса. Всё это успели разглядеть все шестьдесят жителей камеры в короткое время, пока дверь была открыта. Дверь захлопнулась с мелодичным звоном, похожим на звон старинных сундуков, когда захлопывают крышку. И сразу все арестанты, жадно следившие за броском светового потока, за движеньем луча, как будто это было живое существо, их брат и товарищ, поняли, что солнце снова заперто вместе с ними» [1, 163].

Шаламов сравнивает вещи несоотносимые. В рассказе «Перчатка» читаем: «Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землёй, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел Иван-чай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти. Были ли мы?» [1, 253].

В рассказах проводится параллель между миром людей и миром природы, животных, причём, сравнение это у Шаламова – всегда не в пользу человека: «Котёнок вылез из-под топчана и едва успел прыгнуть обратно – геолог-Филатов швырнул в него сапогом»; «Житья котёнку у нас не было. Пятеро мужчин вымещали на нём скуку безде-

Н.Е. Таркан

## ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗОВ»

В. ШАЛАМОВА

«Колымские рассказы» (1954 – 1982) В.Шаламова – огромное и ещё до конца не осознанное явление в истории русской литературы. В них с эпической суровостью и жес-

## Проблемы славянской культуры и цивилизации

ля...»; «Медведица помчалась вверх по склону горы – за перевал. Старый медведь не побежал. Повернув морду в сторону опасности и оскалив клыки, он медленно пошёл по горе – к заросли стланиковых кустов. Он явно принимал опасность на себя, он, самец, жертвовал жизнью, чтоб спасти свою подругу, он отвлекал от неё смерть, он прикрывал её бегство» [1, 90-91].

«Тамара зарычала, и Назаров вернулся, снял с плеча автомат и выпустил в собаку патронную очередь в упор. Тамара дёрнулась и замолчала... Назаров скрылся в лесу... Шкуру с собаки содрали, растянули гвоздями на стене конюшни...» [1, 43].

Противоречия часто проявляются и внутри одного образа. В системе нравственных отчётов «Колымских рассказов» нет ничего ниже, чем опуститься до положения чесальщика пяток, как это произошло в рассказе «Тифозный карантин». Когда Андреев увидел, что Шнейдер, бывший капитан дальнего плавания, немецкий коммунист, прекрасно владевший русским языком, «знаток øте, образованный теоретик-марксист», весельчак от природы, поддерживавший боевой дух камеры в Бутырках, теперь, на Колыме, суетливо и услужливо чешет пятки какому-то Сенечке-блатарю, то ему, Андрееву, «жить не захотелось». Но как ни отвратительна фигура чесальщика пяток, автор-рассказчик не клеймит его презрением, ибо хорошо знает, что голодному человеку можно простить очень многое [1, 79].

Отрицавший необходимость описаний в литературе, В. Шаламов, тем не менее, довольно часто прибегал к ним в своих рассказах. Его описания подчёркнуто будничны и подробны, почти каждая деталь в тексте – знак ирреальности происходящего. Повествование в «Колымских рассказах» кажется замедленным, заторможенным, у Шаламова – это своеобразный приём, позволяющий пристально рассмотреть мир загнанного, обречённого человека. Детализированные описания по большей части являются развёрнутыми противопоставлениями.

В рассказах В. Шаламова сравниваются понятия, которые не могут стоять рядом в обычном мире. Правда у Шаламова ирреальна. Из рассказа «Перчатка» читатель узнает, что «у пойманных беглецов на Колыме отрубали ладони, чтобы не возиться с телом, с трупом. Отрубленные руки можно было унести в портфеле, ... ибо паспорт человека на Колыме – узор его пальцев» [1, 254].

Шаламов не даёт прямых оценок поведению своих героев, авторское отношение мы угадываем по некоторым деталям. Шаламов придавал чрезвычайное значение первой и последней фразам. Автор в самом начале рассказа ставит читателя на край бездонных глубин потустороннего мира и из этих глубин являются к нам персонажи, а финал гармонизирует весь рассказ, лишь последние страхи придают смысл всему повествованию: «В ранней молодости каждому подлецу я говорил в лицо, что он подлец. В зрелые годы я видел то же самое. Ничто не изменилось после моих проклятий. Изменился только сам я» [1, 250].

Патетически-возвышенно говорится об обычных событиях и фактах, например, о приёме пищи в рассказе «Ночью»: «Ужин кончился. Глебов неторопливо вылизал миску, тщательно сгрёб со стола хлебные крошки в левую ладонь и, поднес

её ко рту, бережно слизал крошки с ладони. Не глотая, он ощущал, как слюна во рту густо и жадно обволакивает крошечный комочек хлеба. Глебов не мог бы сказать, было ли это вкусно. Вкус – это что-то другое, слишком бедное по сравнению с этим страстным, самозабвенным ощущением, которое давала пища. Глебов не торопился глотать: хлеб сам таял во рту, и таял быстро». [1, 20].

Используется Шаламовым и такой приём, как будничный, даже сниженный тон повествования о фактах и явлениях исключительных, трагических по своим последствиям. Например, мотив смерти как лагерной повседневности: «Марина умерла. После того как тебя расстреляли, она бросилась под поезд... Голову ровно чисто отрезали» [1, 35]; «Мы, все четверо, были отлично подготовлены для путешествия в будущее – хоть в небесное, хоть в земное» [1, 31].

В рассказах В. Шаламова повествуется о самоубийствах, членовредительстве: «Иван Иванович повесился ночью в десяти шагах от избы, в развилке дерева, без всякой верёвки... В лагере обыденность смертей, притуплённость чувств снимает интерес к мёртвому телу. Но Савельича смерть толкнула на какие-то решения. Он положил левую руку на бревно, растопырил пальцы и взмахнул топором. Четыре пальца отлетели в опилки, алая кровь била из пальцев. Савельича увели в амбулаторию для перевязки, а потом в следственный отдел – для начала дела о членовредительстве» [1, 36].

И. Сиротинская считает, что «эффект воздействия его (В. Шаламова) прозы – в контрасте сурового спокойствия рассказчика... и взрывного, сжигающего содержания» [2, 451].

Контраст в шаламовских рассказах претворён и на уровне слова. Писателем сталкиваются слова, антонимичные в лексическом плане. Художник показывает страшные реакции своих героев, парадоксально расходящиеся со здравым смыслом. В «Тифозном карантине» герой «с радостью вспоминает беседы «высокого давления» долгими тюремными ночами» [1, 84-85].

Абсурдность происходящего преодолевается иронией и парадоксом. Чтобы задержаться в больнице и не быть «выпущенным» в забой, больные растрavляли себе раны: «Два месяца Коля боролся с заживлением раны, но молодые годы взяли своё» [1, 144].

Человек у Шаламова принадлежит одной только смерти. Возраст теряет всякое значение, и автор порой признаётся, что сам не знает, сколько лет персонажу. Всякая временная перспектива утрачивается, и это постоянно повторяющийся мотив рассказов В. Шаламова. Главное – как будет жить человек сегодня, а что будет завтра – уже неважно. У героев Шаламова отсутствует связь с эпохой. В рассказе «Июнь» авторский персонаж Андреев слушает сообщение о нападении Германии на Советский Союз с полным равнодушием – «так, как известие о войне в Парагвае или Боливии». Опыт, приобретенный в царстве мертвых, учит, что «Бог умер» и «разумного основания у жизни нет». В отличие от А. Солженицына, который в сталинских застенках пришел к религии, Шаламов был убежденным атеистом. В своих рассказах Шаламов в противоположность Солженицыну почти не касается конкретных социально-исторических, политических причин террора, для него колымский беспредел стал прежде всего чу-

## Проблемы славянской культуры и цивилизации

довищным разливом зла, глубоко укорененного в самой природе человека. Шаламов не делит своих героев на жертв и палачей; палачи у него всегда либо вчерашние, либо завтрашние жертвы, а злоба выступает как «самое долговечное человеческое чувство» («Сухим пайком»), это последнее, что остается перед смертью. Многие персонажи Шаламова, подобно герою «Поезда», живут «только равнодушной злобой».

Художественное время у Шаламова растянуто и абсурдно (например, в рассказах «Шерри-бренди», «Васьков»), но писатель использует в рассказах конкретные даты, и их функции неоднозначны: во-первых, даты выступают в своей собственной роли, конкретизируя время события. Здесь писатель верен своей теории «кнувой прозы», по которой можно создать художественное произведение, не отличимое от документа. Во-вторых, прямая или косвенная конкретизация времени – это и прием, когда та или иная дата становится знаком особого мироощущения и оценки окружающего. «Художественное время здесь (в «Колымских рассказах») – время небытия, и эта особенность едва ли не главная в писательской манере Шаламова» [3, 15].

Художественное пространство в разных сборниках рассказов В.Шаламова имеет общие черты: во-первых, это пространство довольно определенное, реальное, часто – конкретное: Бутырская тюрьма, прииск «Партизан», Аркагалинский лагерь, во-вторых, оно непременно обособленное, замкнутое, подчас – дважды. Могильная замкнутость пространства – постоянный и настойчивый мотив творчества писателя.

Замкнутое, обособленное пространство не преодолимо не только для заключенного, но и для любого, ступившего на землю Колымы. Вся страна ассоциируется у писателя с огромным лагерем, где все живущие в нём уже обречены. Перемещаясь в пространстве, заключенный фактически не меняет своего положения в лагерной системе координат. Упомянутые рассказчиком географические объекты – реки, сопки, прииски – существуют в «Колымских рассказах» как бы отдельно. Пространство «Колымских рассказов» представляет собой объединение изолированных геометрических точек. При этом расстояние между точками измеряется в часах дороги и зависит от рельефа, погоды, а главное – степени истощенности путника.

Отсечение всего лишнего, предельный лаконизм и простота – то, что определяет в целом стилистические особенности прозы В.Шаламова. Несмотря на это, им используется яркая, броская, «подсаженная» (выражение самого В. Шаламова) деталь: Деталь в рассказе писателя – это определенный «подтекст», служащий его воле. В.Шаламов часто применяет деталь как знак, символ полной степени истощения физического и морального, точно зафиксированные подробности наполняются особым символическим смыслом (вешки как бытовая подробность и как граница жизни и смерти; слово «сентенция», вспомнившееся рассказчику и означающее его возвращение в мир и т.п.).

Детально В. Шаламов изображает смерть в рассказе «Надгробное слово»: «Однажды бригадир его ударил, ударил просто кулаком, для порядка, так сказать, но Дерфель упал и не поднялся. Он

умер одним из первых, из самых счастливых» [1, 136].

Символика В. Шаламова с трудом поддается толкованию посредством точных понятий, ибо её смысловое наполнение многозначно. Среди образов-символов в рассказах В. Шаламова есть такие, которые являются традиционными для классической русской литературы. Например, тропа как знак художественного пути, вода – дар жизни, река – течение человеческой жизни. Писатель создаёт и специфические «лагерные» символы, которыми становятся, например, стланик как символ реальной надежды и человеческих иллюзий и лиственница как символ памяти, смерти и возрождения, тления и стойкости. Определяя семантико-эмоциональное значение этих символов, В. Шаламов решает одну из главных задач своего творчества – используя художественный образ, вернуть, восстановить некогда пережитое чувство.

Каждая деталь строится на гиперболе, гротеске, ошеломляющем сравнении: «Крики конвоиров подбодряли нас, как плети» [1, 56]; «Тела людей на нарах казались наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской» [1, 79]; «Мы шли по тракторным следам, как по следам какого-то доисторического животного» [1, 30].

Ещё более выразительны детали психологические. Нередко это детали пейзажа, оттеняющие духовную атмосферу Колымы: «По краю белого небосвода много дней ходят низкие, синеватые, будто в кровоподтёках, тучи» [1, 15]. Причём В.Шаламов не избегает традиционных романтических ассоциаций: «Чем глубже становилась ночь, тем ярче горели костры, горели пламенем надежды, надежды на отдых и еду» [1, 21]. Порой писатель берёт старинный, ещё преданием освящённый высокий образ-символ, заземляет его в физиологически грубом «колымском контексте», и там этот образ приобретает какую-то особую щемящую окраску: «Каждый из нас привык дышать кислым запахом поношенного платья, пота – ещё хорошо, что слёзы не имеют запаха» [1, 30].

Традиционные литературные образы-символы, которые вводит В.Шаламов в свои рассказы (слеза, солнечный луч, свеча, крест и им подобные), пронизывают картину мира-лагеря беспредельным трагизмом.

Но ещё сильнее в «Колымских рассказах» эстетическое потрясение, вызываемое подробностями и мелочами повседневного лагерного существования. Особенно жутки описания молебственного, экстатического поглощения пищи: «Он не ест селёдку. Он её лижет, лижет и хвостик малопомалу исчезает из пальцев» [1, 17]; «Я брал котелок, ел и вылизывал дно до блеска по приисковой привычке» [1, 74]; «Он просыпался только тогда, когда давали пищу, и после, аккуратно и бережно вылизав свои руки, снова спал...» [1, 80].

Смысл применения синекдохи, инверсии в построении фраз в рассказах – показать обезличенность, «потусторонность» людей в лагере, размытость не только их прошлого, о котором нет смысла помнить, но и настоящего и будущего. «Я кое-кого знал из этих полутрупов — по тюрьме, по транзиткам. Я двигался ежедневно вместе с комками рваных бушлатов, матерчатых ушанок, надеваемых от бани до бани; бурок, стеганных из рваных брюк, обгорелых на кострах... [1, 227]. Показывается одинаковость и обезличенность людей в лагере. У них нет прошлого, настоящего, будущего.

## Проблемы славянской культуры и цивилизации

Синецоха подчас уравнивает живую и неживую природу, в таких случаях писатель использует прием олицетвления. Например, «сорокоградусными морозами встречал гостей Магадан»; «Колыма обрушила на фронтového хирурга слишком большой груз» [1, 89].

Если люди часто воспринимаются как вещи, то деревья, бульдозер, река, камень и прочее – одушевляются. Таким образом, и приём олицетворения нашел применение в прозе В. Шаламова. Например, в рассказе «По лендлизу»: «Бульдозер кашлял на морозе, сердился. Вот он запыхтел, заворчал и смело двинулся вперед», «теперь на помощь нам пришёл отвальный нож заморского бульдозера», «камень хранит и открывает тайны», «Камень, Север сопротивлялись всеми силами этой работе человека, не пуская мертвецов в свои недра», «трава ещё более забывчива, чем человек... трава забудет» [1, 127]. В рассказе «Воскрешение лиственницы» одушевляется ветка лиственницы: «лиственница жила ближе к Чёрной речке...», «ветка собирает все силы – физические и духовные...», «лиственница осмеливалась дышать, говорить и жить» [1, 251].

К особенностям стиля Варлама Шаламова, безусловно, относится широкое использование им синонимии. Например, в рассказе «Выходной день» в одном предложении часто употребляются синонимы: «настойчиво и упорно цепляться за жизнь; все забыто, выброшено, изгнано из памяти; повторяю, вспоминая воскресную службу» [1, 58]; «Те бригады — и блатари тоже — уже приучились, привыкли рассчитывать на эти остатки» [1, 229]. Шаламов в своих рассказах использует тавтологию: «Это был маленький, чистенький, черненький, чисто вымытый человечек с неотгороженным еще лицом» [1, 229].

Странности шаламовского стиля не то чтобы бросаются в глаза, а как бы проступают по мере чтения, у читателя «Колымских рассказов» может создаться впечатление, что автор не вполне владеет русским языком: «Крист не ходил в лагерь при круглосуточной его работе» [1, 101]; «Но без конвоя их не выпускали никоим «за проволоку» [1, 113]; «... И уж во всяком случае, не отказывались от стопки спирту, хотя бы ее подносил провокатор» [1, 42].

На уровне лексики авторский текст – это речь образованного человека. Сбой происходит на грамматическом уровне. Описывая в рассказе «Сентенция» постепенно оживающего «доходягу», Шаламов отождествляет восстановление личности с возвращением слов, вне лагерной лексики. А в самом тексте рассказа можно насчитать несколько десятков грамматически и стилистически неправильных предложений: «Моё – были ягоды, корни, травы, пайка» [1, 131]; «Лагерь изменил способ мышления автора и героев «Колымских рассказов», отчасти выведя их за пределы грамматики.

Шаламов ведет повествование в сухой, эпической, максимально объективированной манере. Эта интонация не меняется, что бы он ни описывал. Шаламов не дает никаких оценок поведению своих героев, и авторское отношение можно угадать только по едва уловимым приметам, а чаще и вовсе нельзя угадать. Создается впечатление, что порой шаламовское бесстрашие перетекает в иронию. В рассказе «Сгущенное молоко» герой, сделав вид, что поверил провокатору Шестакову, организуемому побегу по указке начальства, выманивает у него две банки сгущенки, а потом отказывается

бежать. Побег проваливается, его участники гибнут, а Шестаков: «С тех пор со мной не здоровался, и зря: две банки сгущенного молока не такое уж большое дело, в конце концов» [1, 49].

И в то же время у Шаламова присутствуют налетающие друг на друга глаголы, запятки параллельных определений, повторы, высокий темп повествования, четкий ритмический рисунок, ударная метафора в конце абзаца – Шаламов не скуп на слова и щедр порой чрезмерно: «Шеллачная пластинка кружилась и шипела, кружился и сам пень, заведенный на все свои триста кругов, как тугая пружина, закрученная на целых триста лет» [1, 133].

В. Шаламов, провозглашая принципы «новой прозы», декларировал отказ от многих достижений русской классической литературы – от описаний и пейзажных отступлений, от показа «характеров в развитии» и т.д. Но композиции своих произведений он уделял серьезное внимание.

В композиции книг В. Шаламов нередко использует контраст, чередование рассказов: напряженные по своему содержанию и психологическому воздействию на читателя произведения соседствуют с более спокойными и центральными («Инжектор», «Апостол Павел» – «Ягоды», «Сука Тамара»; «Татарский мулла и чистый воздух» – «Первая смерть»; «По снегу» – «На представку»).

Придавая большое значение первым и последним фразам своих рассказов, писатель столь же продуманно относился к началу и финалу каждого сборника. Функции первого и последнего рассказов в разных книгах неодинаковы. Но во всех чувствуется внутренняя связь (по сходству или по контрасту) этих рассказов между собой, что позволяет говорить о кольцевой композиции сборников, и особенно книг «Артист лопаты» и «Воскрешение лиственницы».

В. Шаламов использовал следующие композиционные приемы: композиционные перестановки, когда кульминация и развязка опережает завязку («Прокуратор Иудей», «Калигула»); несовпадение фабулы и сюжета («Ожерелье княгини Гагариной», «Иван Федорович», «Академик»); круговая или кумулятивная композиция («Погоня за паровозным дымом», «Утка»); развернутая экспозиция, которая оказывается гораздо шире основного события рассказа («По лендлизу», «Путешествие на Олу», «Иван Богданов» и др.). Такая экспозиция используется для создания атмосферы, в которой будет происходить действие рассказа («Май»), для подробного знакомства с главным героем («Эхо в горах»).

Называя повторы одним из свойств композиции прозы В. Шаламова, можно выделить повторы событийные, ситуативные, фабульные (особенно в рассказах сборников «Левый берег», «Воскрешение лиственницы», в «Вишере»); повторяющиеся из рассказа в рассказ имена и сквозные герои; кочующие по разным сборникам заповеди, принципы, выводы. Варлам Шаламов не боялся повторов, использовал их сознательно, так как хотел получить только «живую жизнь».

Таким образом, использование контраста практически на всех уровнях художественной системы (контраст внутри образа, на уровне героя и др.) является выражением шаламовской убежденности в том, что нормальный человек не в состоянии противостоять аду ГУЛАГа, что лагерь «посо-

## *Проблемы славянской культуры и цивилизации*

бен лишь растоптать и уничтожить человеческую личность.

Определяя и варьируя возможности хроно-топа, писатель обогащает создаваемый им художественный мир, проясняет свою позицию, подчеркивает свою оценку.

Стилистические особенности прозы В. Шаламова необходимы для выражения особого содержания. Они помогают художнику раскрыть перед читателем незаживающую рану своей души.

### **ПРИМЕЧАНИЯ**

1. Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. – М.: Республика, 1996.
2. Сиротинская И. Воспоминания о Варламе Шаламове // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. – М.: Республика, 1996.
3. Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы: Первое чтение «Колымских рассказов» В.Шаламова // Октябрь. - 1991. - №3.

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулешова