

СЕРГЕЙ АЛЕВТИНОВИЧ СМІРНОВ



Проректор по инновационному образованию и методической работе НГУЭУ.

Доктор философских наук.

Ответственный редактор «Научных записок НГУЭУ», «Вестника НГУЭУ».

Автор сайта: www.antropolog.ru

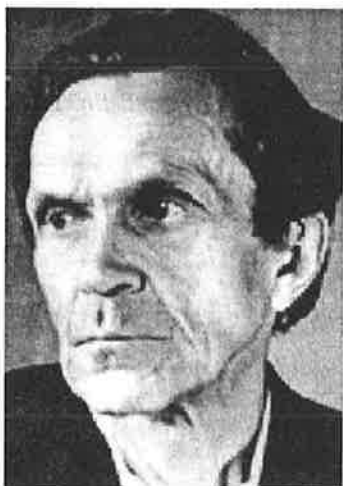
Автор и редактор гуманитарного альманаха «Человек.RU»

E-mail: smirnov@nsaem.ru

АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА: ВАРЛАМ ШАЛАМОВ

Из цикла очерков по антропологии стиха¹

Варламу Шаламову



*Свои стихи зажав в кулак,
Костлявый и сухой,
Ты пересилил этот трак
Беды и смерти той.*

*И смерти нет, и свет во тьме, –
Твердил ты наизусть,
Стихи-птеницы летят ко мне
И душу берегут.*

*И пусть топорно стиснут стих
Со скрипом, чуть дыша,
Он к раю сильно не привык
Песнь ада хороша...*

*Кайлом стиха ты бьешь под дых
В кровавый лед зимы –
Чтоб зов погибших не утих
Смертвящей Колымы.*

*Тоска и лед, зима и тлен –
У смерти в поводе.*

*Тебе ж не преклонить колен –
Не любишь быть в долгу.*

¹ Очерк продолжает серию работ по антропологии стиха. Предыдущие очерки см.: Автопоэзис человека: Осип Мандельштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск: НГУЭУ, 2006. – № 2 [25]; Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smironov/smironov19> [26]. Данный очерк написан на основе доклада, прочитанного автором на семинаре «Антропология сегодня: духовные практики и стратегии». Новосибирск. НГУЭУ. 10–11 декабря 2007 г.

*И ты застрелишь себя сам,
Взяв в руки свой винтарь –
Когда вдруг станешь забывать
Той памяти словарь.
Мешая с кровью пополам
Лед участи земной,
Кайлом свой облик выбил сам –
И стал навек живой.*

2 мая 2008 г.

И смерти нет, и свет во тьме...

При чтении Варлама Шаламова постоянно воскрешают христовы темы и сюжеты. И на первом месте – тема смерти и воскрешения, смерти на кресте и ее преодоления.

Поэт на кресте...

Легко власть в ересь интерпретаций. Легко уйти в умный анализ поэтики и философии. Также легко начать разбирать по косточкам феномен того, что произошло в прошлом веке со всеми нами, впадая в благородный гнев и обличение.

И понимать всю крайнюю неадекватность суждений, никчемность средств и беспредметность разговора.

Зачем это все?

Он сам признавался потом: «Поэт – это человек, который не может сказать того, что он хочет. И не из-за каких-то опасений по теме, а просто каждый раз выходит не то, что хочешь» [37, с. 434].

И все же...

И все же сам садился за чистый лист и писал.

И ты садись за чистый лист. Не за тем, чтобы быть умным и важным, а за тем, что этот опыт постоянной духовной гигиены входит со временем в необходимую онтологическую привычку, без которой – не жить...

Настроимся же и мы. Наберемся терпения, подберем тон разговора.

Без гнева и пристрастия...

Между поэтикой и антропологией

Для начала постараемся подобрать ключи к тому замку, который называется антропологией стиха. Весьма необходимо найти ту срединную область, которая находится между поэтикой и антропологией. Эта область воздушна и зыбка, летуча. Стоит перебрать и ты оказываешься либо в поэтике текста, либо в психологии личности. И ты начинаешь работать на иной, пусть и интересной, территории, каждая из которых пестрит великими именами. Но при этом ты теряешь свой предмет, который я называю антропологией стиха или автопоэзисом.

Нам не нужно замещать ни литературоведов с лингвистами, которые выстраивают особый предмет – поэтику художественных текстов, ни философов и психологов, которые выстраивают собственный онтологический и психологический дискурс.

В тайне автопоэзиса выплавляется амальгама поэтической антропологии, в которой сквозь тонкую пленку поэтической формы просвечивает образ человека.

Но прежде, чем переходить к антропологии стиха, пытаться рисовать образ поэта, попробуем отстроить свой орган видения, свою оптику, через которую будем высвечивать и рисовать абрис образа.

Представим себе три базовые модели, на языке которых можно описать природу художественного произведения: модели мимезиса, экстазиса и автопоэзиса.

Модель мимезиса

Со времен Аристотеля природа искусства описывалась по законам мимезиса. Такая модель предполагает допущение двух миров – так называемого мира реальности (социальной, физической, психической) и мира художественного произведения, в котором этот мир как-то отражается, точнее воспроизводится. В любом случае допускается, что художественное произведение есть знаковая форма, в которой через механизм подражания энергией художественного творческого акта воспроизводится некий объективный мир. Автор, переживший событие в реальной жизни, изживает в тексте, на картине, в песне то, что пережил в жизни.

Произведение, созданное по законам мимезиса, довлеет к тому, что допускает существование более важной реальности, чем оно само – реальности той, по поводу которой оно само, произведение, и создано. Это произведение заведомо опускается ниже по статусу, оно менее реально, менее значимо и не обладает той онтологической силой, которой обладает первая реальность. И потому произведение все равно в той или иной степени стремится подражать первой реальности, и первая является причиной второй, а не наоборот².

В рамках модели мимезиса возможны варианты, как минимум две схемы мимезиса, воплощающиеся в разных художественных стратегиях. Но при этом обе схемы допускают важность и первичность первого мира.

1. Первая схема мимезиса. Здесь художественный текст выступает фактически неким натуральным отражением, копией первого мира. Автор пытается написать текст так, как было «на самом деле», чтобы сохранить память события и величие мира, оставить потомкам эту память времени. Текст становится зеркалом. Ему приписываются свойства объективного свидетельства, документа. А «Евгений Онегин» объявляется «энциклопедией русской жизни». На первое место в качестве критерия художественности произведения встает полнота и глубина изображения, достоверность, тот самый реализм. И признаком правды становится так называемая объективность. Автор стремится к максимальной полноте отображения свой мира, событий реальной жизни.

2. Вторая схема мимезиса. Художественный текст является формой выражения переживаний автора и созданных им героев. Здесь в художественном тексте показывается не столько реальность первого мира, сколько реальность психологического мира героев. Тогда на первое место выходит достоверность переживаний. Остальное – антураж. Можно придумать реальность, придумать события, закрутить сюжет. Главное – психологическая достоверность. Тогда появляется психологическая литература, психологический роман, психологический театр. Герои, в сущности, – бумажные тигры, но как они правдоподобны! Они плачут по-настоящему, смеются, любят и ненавидят. В них веришь, им переживаешь и испытываешь катарсис. Здесь главное – не просто достоверность, но верность переживания, глубина чувства.

Здесь – вся реалистическая литература. Здесь есть свои великие имена и недостижимые образцы, свои учителя и эпигоны.

Собственно здесь начинается то, что мы привыкли называть литературой, неким специальным феноменом, придуманным человеком-творцом. Он творит мир литературы и в нем живет. Мир литературы отличен от реального, так называемого

² Собственно мимезис, μιμησις означает не только подражание, но и воспроизводство, изображение. Миметическим действием художник-подражатель воспроизводит оригинал, повторяет его, стремясь повторить, сохранить исходную природу, начало. И здесь возможны варианты – от гениального авторства до дурного плагиата и буквального копирования.

социального, внешнего мира. Но он имеет свои законы, он, условно говоря, асимметричен миру внешнему. Если в первом случае предполагается симметрия между миром внешним и миром художественным, то в этом случае мир литературы асимметричен внешнему миру. Он не отражает этот мир, он сам – собственный мир. И сам оправдывает себя и оправдывает иной мир. Ради этого придуманного мира автор и живет. И считает, что мир литературы исправит первый мир, который уже сам исправиться не в состоянии.

Но по этой второй схеме модели мимезиса утверждается, что в созданном художественном мире все должно быть достоверно, настолько достоверно, что ему веришь и сопереживаешь как настоящему реальному миру. В этом мире, приговаривает автора произведения, все по-настоящему, все достоверно, все – правда.

На этом построен, например, театр К.С.Станиславского. Это своего рода антитеатр, уничтожающий условность мира театра, создающий жизнь на сцене, полнокровную и полноценную. В принципе, вся система Станиславского была построена на том, чтобы разработать такие психотехнические средства, которые позволяли бы актеру переживать по-настоящему, не играть и имитировать, а жить на сцене, воплощаться в художественный образ, но при этом быть органичным и естественным.

Итак, при миметической модели, как уже сказано, допускается существование не просто реальности первой природы (физической или социальной или психологической), воспроизводимой в произведении, но и второй реальности, но как бы копии, претендующей также на достоверность. Получается, что в модели мимезиса автор строит либо симметричные, либо асимметричные отношения с первым миром. В этой модели обязательно существование двух миров, изображаемого и изображающего, означаемого и означающего.

С указанием такого места искусства и понятна роль поэтов. Они менее значимы, чем политики, которые управляют миром. А художники, писатели, лишь бумагу марают. Ведь они либо копиисты, либо придумщики-психологи, хотя иногда и полагают, что их писания достоверны.

Модель экстазиса

Но возможна иная модель произведения. Модель, согласно которой автор как бы забывает про существование внешнего мира, приписывая своему творению настолько самостоятельное существование, что оно не то, чтобы не копирует никакой внешний мир, но и не собирается вообще быть достоверным ни в каком смысле, в том числе и психологическом. Здесь произведение строится по собственным законам и никакому миру не подражает. Здесь мы выходим за пределы модели воспроизводства мира, выходим за рамки мимезиса. Такой моделью, не уместяющейся в схемы мимезиса, является модель экстазиса.

Схема экстазиса выводит нас за пределы собственно привычных художественных феноменов, построенных по законам подражания и переживания. Здесь ставится другая задача – самоутверждение автора. Здесь важно прежде творческое, авторское Я художника. Такое самоутверждение осуществляется за счет практик экстазиса, важно буквально выхода из себя, исступления, которое может доходить и до крайних суицидальных и абсурдных форм. Здесь правдоподобие и достоверность не являются главным критерием правды. Здесь правда заключается в той самой степени исступления, до которой себя доводит автор. А его герои являются не просто вымышленными. Они могут быть вымышлены и в реалистической традиции. Здесь

главное – возможно все ради преодоления натурального и психологического³, ради самовыражения автора.

Если продолжать примеры с театром, то ученики К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольд и М.А. Чехов, создатели своих театральных систем и школ, потому и отошли от учителя, что им было уже тесно в модели мимезиса и создания правды на сцене. Они как раз и строили, каждый по-своему, новый театр, театр на основе модели экстазиса. Принципы биомеханики Мейерхольда и психотехники актера у М. Чехова были как раз ориентированы на то, чтобы актеры на сцене эпатировали зрителя, возбуждали его, воздействовали, создавали событийность происходящего.

Экстатическая литература построена по законам нарушения нормы и привычных форм. Живопись Эль Греко, музыка Скрябина, кинематограф Эйзенштейна (кстати, ученика Мейерхольда) – это своеобразный художественный вывих, маньеризм, предполагающий обязательный акт выхода из привычного нормального состояния в иное себе. Экстазис нарушает равновесие. И здесь главное – событийность вывиха. Вывих должен быть увиден и услышан. Собственно сама по себе структура художественного текста не важна. Важно отношение к нему читателя и слушателя. Экстатичное произведение построено так, что эффект переживания, переключки рождается на стыке между автором и читателем через экстаз, спрятанный в структуре текста. Автор озабочен здесь не тем, чтобы быть достоверным, а тем, чтобы у читателя зрителя пробудить чувственные экстатические переживания.

В схеме мимезиса главным является донесение правды внешнего и внутреннего мира, все критерии достоверности лежат в соотношении с этими мирами. Но проверять достоверность мы привыкли при модели мимезиса на примере анализа самого тексте, занимаясь семантикой текста, его пониманием и толкованием.

При модели же экстазиса критерий достоверности как соответствия внешнему миру снимается и остается критерий достоверности чувства, не важно, правда или нет, важно самовыражение автора, выходящего из себя. И эта достоверность лежит уже не в тексте, а при встрече текста с читателем.

И рано или поздно мы выходим в принципе за пределы текста, за пределы толкования текста – в мир порождения текста и посредством его – порождения автора. И мы попадаем тем самым в модель автопоэзиса.

Модель автопоэзиса

Модель автопоэзиса являет собой конечный пункт собственно феномена культурного акта, или художественного события. Здесь окончательно заканчивается граница текста и восприятия текста и начинается событие внетекстовое и в принципе внесоциальное, нефизическое. Феномен событийности переселяется из произведения в человека, который сам становится произведением. А тексты, которые он создает, являются черновиками этого произведения⁴.

³ Понятие экстазиса исторически такое же древнее, как и мимезис. Но с легкой руки Аристотеля на первом месте в поэтике долгое время стоял мимезис. Хотя экстазис древен настолько, насколько является древней античная трагедия, которая строилась также и на экстазисе, по которому играл актер, выходя из себя в исступлении, когда пел гимны умирающему. Собственно ритуальные песнопения без экстатических состояний в принципе невозможны. Весь мифопоэтический строй пронизан экстазисом, предполагает обязательные исполнения техник экстаза (см. у М. Элиаде [46]). Сам термин *эк-стаσις* означает смещение, сумасшествие, помешательство и психологические коннотации – изумление, восторг, восхищение.

⁴ Замечательным признанием в этом смысле является, например, признание И.В. Гете: «Вертер и все это отродье – детский лепет и побрякушки по сравнению с внутренним свидетельством моей души» [23, с. 8]. Таким же лепетом или того хуже, «дерьмом» он считал и своего «Фауста», поскольку главным произведением он считал произведение своей личности (см. там же [23, с. 62, 64, 92 и др.]).

В модели автопоэзиса критерий художественности лежит не в самом тексте и не между автором и читателем. Здесь вообще важно не писание и не чтение сами по себе. Можно сколь угодно долго писать и читать, но событие автопоэзиса так и не произойдет. Критерий событийности лежит здесь не в акте воспроизводства, повторения мира (как в мимезисе), не в акте утверждения творческого Я автора (как в экстазисе), а в акте преобразования, который совершает автор, создавая художественный текст. Главное здесь заключается не в достоверности и предельности, не в самовыражении, а в постановке себя, своей личности как проблемы, всегда открытой и всегда возможной.

Предметом «исследования» (постижения и проникновения) в таком случае становится не сам по себе текст, когда-то написанный, не его структура, и не восприятие его читателем, не типы читательских реакций, и не переживания бумажных героев в романе, и не переживание читателей сами по себе, не их психологизмы, пусть и весьма бурные и правдоподобные.

В модели мимезиса автора волнует внешний мир. Потому он ему и подражает, но никогда с ним не сравнится по красоте и богатству. Никакой реализм, никакой натурализм не может сравниться с природой.

В модели экстазиса автора волнует его внутренний мир, но этот мир не изменен. Он ему кажется изначально данным, изначально существующим. Творческое Я как будто уже есть и оно стремится вырваться наружу, на холст, на чистый лист бумаги. И ему важно, чтобы его услышали. Ему важно докричаться до другого, до читателя и слушателя. Миру подражать он не собирается, он изначально плох и несовершенен. Но он-то сам хорош и его, великого и гениального, должны услышать, его послушать.

В модели автопоэзиса снимается граница между поэтикой и антропологией, между текстом и автором, между автором и читателем. У.Эко считает, что открытым произведением может быть текст в соотношении с читателем. Текст открывается читателю, обладая в себе запрятым механизмом, который был создан автором [44]. В этом плане есть закрытые и открытые тексты. Структуралисты же анализировали текст как монаду, как закрытый кристалл, выискивали в тексте означающие структуры. Их лучшие представители дошли до прагматики текста, преодолев синтактику и семантику (работы Т. Ван Дейка).

В автопоэзисе же предполагается постоянное порождение некоего культурного сплава, органа личности, в котором в акте культурного рождения переплавляются автор и им порождаемые тексты и смыслы. Тексты, которые создает этот автор, становятся его черновиками, не равными никогда своему создателю.

Главное в автопоэзисе состоит в попытке совершить то, что в принципе проблематично и всегда открыто – акт преобразования себя и рождения в себе нового существа, выделяющего на себе новый опыт, новый способ бытия, поскольку предыдущий невозможен, смертелен и проблематичен.

Искусство становится тогда не просто подражанием, не просто предельным опытом или формой самовыражения, оно становится опытом преодоления смертной и преступной природы человека и может дать ему шанс становиться бессмертным. Культурно бессмертным. В автопоэзисе человек ведет тяжбу со своей смертностью, претендуя на некую форму культурного бессмертия.

Попробуем сформулировать некоторые принципы и идеи, на которых базируется культурная практика автопоэзиса.

1. *Преодоление литературы.* Автопоэзис предполагает «снятие», преодоление границы между так называемой реальностью и литературой, в которой эта реальность отражается, описывается и т.д. Под реальностью может быть как внешняя реальность, так и внутренняя психологическая реальность автора героев. Литература как особая

реальность, сочиненная и представленная в знаковой форме означающего, перестает быть главным достижением, главным событием художественности. По поводу литературы можно выстраивать привычные науки, литературоведение, искусствоведение и прочие ведения, выступающие фактически как видения, интерпретации, у кого более правдоподобные, а у кого не очень. Понимание тайны автопоэзиса в отличие от них – не наука, понимающая, ведающая про искусство. Автопоэзис не литература, а потому и не стихи-сочинилки. Последние – лишь следы более объемного, сложного феномена личности, которая не ухватывается никаким литературоведением и никаким анализом поэтического текста.

2. *Преодоление феномена «введения», то есть объективного исследования.* Стихи – не просто некий предмет для анализа. Важно не просто выстраивать некие законы и принципы устройства стиха и прозы, некую поэтику. Важен процесс преобразования героя-автора. Что с ним происходит по мере написания им стихов? Известные школы литературоведения (Лотман, Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский) занимались анализом текстов, выстраиванием различных поэтик по этому поводу, в том числе и саму социальную жизнь рассматривая как текст. Их аналитика остается либо на уровне анализа материала, либо на уровне анализа формы, либо на уровне анализа содержания. Но не выходит в план произведения. Представители этих школ могут быть умными собеседниками, но не могут предложить нового метода по антропологии стиха. Они не выстраивали автопоэзис как метод постижения и совершения антропологического события, преодолевающего границы собственно и материала, и формы, и содержания.

В одном из писем Шаламову Н.Я. Мандельштам писала, что единственный более менее адекватный разговор о поэзии – это всего-навсего эссе, очерк, не научный анализ, а внятный ясный разговор на естественном языке, не уничтожающий скальпелем анализа ткань художественного высказывания [39]. Об этом мы еще скажем далее.

3. *Преодоление границ текста и языка и переход в план произведения.* Собственно произведением по модели автопоэзиса может быть только феномен личности, то есть то культурное образование, которое формируется и формуется автором на себе в процессе создания художественных текстов. Нельзя текст назвать произведением. Также нельзя и физическое лицо назвать автором и личностью. Они находятся в разных слоях реальности.

Попробуем условно выделить эти уровни реальности на примере мира Ф.М. Достоевского.

Художественная реальность.

Образы, смыслы, символы, возникающие при прочтении текстов.

Уникальность и непостижимость созданий Достоевского.

Их цельность, неповторимость, нерасторжимость, невозможность повторения.

Полифонический роман.

Ментальная реальность.

Здесь живет мысль Достоевского. Его мир как космос.

Мир в мире миров.

Эстетическая реальность.

Здесь живут тексты Достоевского, его романы.

Они подвергаются разного рода исследованиям. Текст – объект для анализа.

Здесь осуществляется объективное исследование текстов. И здесь исследователи делают вывод, что с точки зрения лексического запаса язык Достоевского беден, его словарь – это словарь среднего мещанина XIX в.

Эмпирическая реальность.

Здесь жил Федор Михайлович Достоевский с 1821 по 1881 г. как реальное физическое лицо⁵.

На разных уровнях пребывает разная реальность, живущая по своим законам. В то же время произведение личности не имеет своего этажа, оно живет на разных уровнях, оно трансгранично и переходно, оно плавится и переоформляется, кочуя с этажа на этаж. Нельзя сказать, на каком этаже живет произведение, то есть личность. На нее эмпирически не укажешь пальцем, ее нельзя отождествить с текстом. Ее нельзя описать объективным методом, ее нельзя проинтерпретировать дополнительными смыслами. Всякий раз оно ускользает как ящерица, оставляя в руках охотника кончик хвоста.

Поэтому единственное, что можно показать – это старый символ, лабиринт, который связывает в узел все уровни, перемешивает и все переоформляет.

Но это не тот постмодернистский микс, на котором успели свихнуться концептуалисты и постструктуралисты. Это не пресловутый гипертекст или вертикальное письмо, это не просто смесь жанров и видов. Речь идет не о гибридизации. Не это является телосом автопоэзиса. Цель его – преобразование своей исходной природы и рождение в себе нового героя, формирование на себе новой архитектоники личности, позволяющей выходить в иной горизонт бытия и пребывать в нем.

4. *Событийность и переходность.* Если скоро преобразование автора, его собственная переплавка становится ведущим процессом, то событие перехода и транзита становится его постоянным состоянием.

Но что является двигателем, мотором перехода? С.С. Хоружий говорит об «онтодвижителе» как ключевой характеристике духовных практик. Последние осуществляются ради онтологически значимых целей. Без такого рода целей практика превращается в некий тренинг, психотехнику. Автопоэзис в этом смысле сродни духовной практике, которая понимается как «сознательное, активное действие, ставящее онтологически значимую цель» [31, с. 382].

Чтобы обрести собственное бытие, чтобы соответствовать своему предназначению, соответствовать идее человека, онтологической идее, этот автопоэзис и осуществляется. Написание стихов и прозы выступают здесь как определенная работа, внешне похожая на мимезис и экстазис. Но внутренне, содержательно это действие принципиально иного порядка. Потому не все поэты могут быть приглашены в собеседники по поводу практики автопоэзиса.

А потому не каждый поэт соответствует этому предназначению. Далек не каждый ставит перед собой онтологически значимые цели, далеко не каждый ставит себя на онтологический предел, не каждый преодолевает литературность. Не каждый поэт

⁵ В поэтике и лингвистике есть подобный опыт выделения разных уровней восприятия художественных текстов. Например, исследователь Ю.В. Шатин разводит три уровня восприятия художественного текста – лингвистический, поэтический и уровень метаязыка. На первом уровне воспринимается собственно семантическая информация – кто и что делал. Был ли Пьер Безухов масоном и что было с Татьяной Лариной после того, как закончился роман. На этом уровне читатель воспринимает некую объективную информацию, воспринимает художественный текст как иллюстрацию, как картинку об объективной реальности. На нашем языке это первая схема мимезиса. Здесь текст – путеводитель, энциклопедия. На втором уровне работает уже поэтический язык. Он несет эстетическую информацию. Здесь автор и читатель переживают катарсис, сопереживают героям, их судьбам, хотя и понимают, что они вымышлены. На третьем уровне, уровне метаязыка, текст является носителем художественной информации. Здесь выявляется уникальность этого текста в его форме. Например, «Евгений Онегин» – уже не энциклопедия русской жизни, а уникальное произведение, написанное на основе онегинской строфы.

понимает свою поэзию как судьбу. В лучшем случае поэт стремится написать лучше своего собрата. И тогда искусство можно понимать как переключку авторов со скрытым цитированием⁶. Но себя, любимого, он все равно любит и лелеет и ничего делать с собой, любимым, не собирается. Не каждый полагает для себя, что поэзия – это судьба.

5. *Преодоление границы между поэзией и прозой.* В автопоэзисе нет разницы между поэзией и прозой. Есть прозаика и поэт личности, то есть сотворение его личности. Можно и так сказать, что есть собственно поэма, то есть сотворенная личность, а есть текст, след поэта. Проза – это движение вперед, сам процесс построения личности, стремление вперед, а поэзия – уже изделие, сделанная форма личности⁷.

6. Магистральным, сквозным метапринципом автопоэзиса в контексте выше сказанного становится принцип преображения или если не на русском языке – трансформации. В силу действия онтодвижителя поэт не пишет сочинилки. Он пишет, сооружая трансформы своего нового культурного тела, тела личности. Колымские рассказы и тетради Шаламов – не рассказы сами по себе, не просто изобретение литературное. Они суть его культурные протезы, культурные костыли. Становящиеся новыми «функциональными органами» и позволяющие осуществлять культурные практики.

И один Бог знает, где здесь граница, предел – чтобы не впасть в ересь графоманства и псевдосочинительства, в литературную богему. Поэт богемы – такой же антропидный урод, что и человек-недоделка, «недотыкомка». Последний – как обгрызанное яблоко, земной огрызок, обрубок, другой – богемный, сверхпереработанный, сверхуделанный, захлебывающийся своими поэтами-позами трансформер, органами-частями тела которого являются только не железяки и микропроцессоры, а нагромождение текстов, тропов, метаформ, становящихся живым гробиком для когда-то живого существа, однажды пытавшегося что-то такое сотворить и прославиться.

Автопоэзис – не трансформация для сооружения трансформера, а преображение для очищения, чистого, почти воздушного образа-лица, чтобы быть как бы ровень с миром, стать его травинкой, былинкой мира. Поэтическое преображение суть не нагромождение форм, а наоборот такое ваение формы, которое делает тебя еще более прозрачным, чистым, не перегруженным материалом, дает чистоту и легкость дыхания.

Поэтому поэт собственно требует освобождения от материала, которым ты захлебываешься, память которого гнетет. Шаламовский пример – пример такого очищения, антикатарсического, очищения-преображения эпистофического.

Попробуем сконфигурировать сказанное и показать разницу между названными тремя моделями в сводной таблице.

⁶ На этом Х. Блум построил всю свою теорию поэзии [3]. Причина создания произведений выводится им из стремления поэта преодолевать своих предшественников. Вся поэзия строится как борьба последующих с предыдущими, как постоянное влияние кого-то одного на кого-то другого.

⁷ Слова поэзия и проза потеряли свои первоначальные смыслы. В античности разницы между ними не было. Prosa (propsa) (лат.) показывает направление, обращенность движения прямо, вперед, от pro-versa (в отличие от versus, обращенный назад). Prorsus (pro-versus) означает наречие вперед, прямо, совершенно, решительно. Была даже богиня Prorsa, богиня правильных родов. В отличие от этого versus означает стих, указывает направление, между, борозду, линию, строку. Отсюда – вирши. В греческом же ποιησις означает делание, постройку, творение, произведение, оно производно от ποιοω – делать, производить, творить. Поэзия суть выделывание формы мира из сырого материала.

Модель	Цель, ради которой создается произведение	Основная практика	Критерий искусства (художественности)	Основной антропологический процесс, сопровождающий творение
Мимезис	Постижение правды мира	Воспроизводство мира	Достоверность, соответствие миру	Катарсис
Экстазис	Предъявление правды своего Я	Самовыражение Я через порождение текстов	Порождение новых текстов, смыслов и значений	Исступление, выход из себя и приобщение к более широкому горизонту
Автопоэзис	Онтологическое восхождение	Творение личности	Правда преображения индивида и формирования личности	Преобразование, преодоление первой природы

Заочная беседа

Посмотрим в качестве иллюстрации пример того, какие ключевые категории и модели предлагались другими авторами в качестве средств анализа поэтики художественного произведения, стремясь постичь антропологическую природу искусства.

Л.С. Выготский: от автопоэзиса к мимезису. Искусство как катарсис

Интересно, что в дипломной работе Л.С. Выготского о Гамлете, написанной в 1915 г. скорее не как трактат, а как художественное произведение, доминирует оптика, которая довлеет скорее к автопоэтической схеме поэтики, нежели к миметической⁸.

В этой работе 19-летнего философа главное – тема борьбы двух Гамлетов, дня и ночи, Гамлета сильного и мудрого и Гамлета слабого, страшщегося. Причина его страха – в «боязни страны, откуда ни один не возвращался», а точнее в боязни того, что будет после смерти. А после смерти бывает вторая смерть. Что такое смерть после смерти? Беспмятство. Забвение. Когда человека забывают сразу после того, как он умер. Или забывают уже тогда, когда он еще физически жив, но как бы уже и не живет. Заросшая могила – страшный знак забвения. Потому Гамлет боролся не с Лаэртом, не с Клавдием, а с тем страхом, который сковывает его члены и все обесмысливает. Потому что если его отца Гамлета так быстро забыли, то зачем все это? И борьба с ним, своим собственным страхом и собственным забвением делает историю метафизической, которую играть на сцене почти невозможно. Интригу сыграть можно. Драму положений и заговоров можно изобразить. Но метафизику памяти и забвения сыграть нельзя. Про это – молчание.

Но после 1915 г., когда был закончен трактат о Гамлете, случился страшный Октябрь. И в 1925 г. уже в «Психологии искусства» Выготский пишет по-другому. Он

⁸ Так же считает и А.А. Пузырей. В одной из своих работ он разводит психологию секрета и психологию тайны. В первой человек понятен, постижим. К нему надо подобрать ключик и с ним будет все понятно, его секрет будет разгадан. По симптомам можно разгадать болезнь и предложить средства исцеления. Фактически здесь человек становится объектом для манипуляций. Во второй психологии человек никогда не понятен до конца, он остается тайной, всегда открытой проблемой. Пузырей полагает, что в трактате о Гамлете Выготский находился на позициях психологии тайны или майевтики, а в 20-е годы и особенно в работе по психологии эмоций перешел на позиции психологии секрета [22]. В своих поздних рукописях В.Шаламов фактически сам открыл тот же закон психологии тайны. Он делает вывод, что «человек не знает себя», «жизнь человека это открытие самого себя – с первого дня до последнего дня своей жизни». Это обусловлено тем, что дно человеческой души не имеет предела и что добро и зло не знают границ. И лагерь открывает человека все более и более. Нет пределов злу и нет пределов добру [11].

пытается выстроить новую науку переделки людей, новую психологию развития, построенную на марксизме. И метафизика уходит. Она уходит из внешнего плана далеко вовнутрь⁹.

И Выготский строит теорию катарсиса, модель, по которой можно описать произведение. Эта модель основана на встрече и взаимном уничтожении двух переживаний – переживания от формы и переживания от содержания. По содержанию, например, герой гибнет. Но читатель переживает иное чувство, чувство облегчения и легкого дыхания. Такой вывод делает Выготский, анализируя рассказ И. Бунина «Легкое дыхание». Также и при восприятии гибели Гамлета. Герой гибнет. Но у нас нет чувства безысходности. Зритель испытывает чувство надежды на обновление, на то, что наступает новый день, день просветления.

Эта диалектика чувства достигается построением фабулы, структуры повествования. Несмотря на то, что герой (разумеется, вымышленный) гибнет, мы не плачем, но не потому что он вымышленный, а потому что такова структура художественного повествования¹⁰.

Но, заметим, вся теоретическая конструкция Выготского остается в рамках модели мимезиса. Он ставил перед собой задачу в 1925 г. строить новую психологию, которая служила бы новым задачам – формированию нового человека. Метафизика дипломной работы ушла на второй план, на нелегальное положение, в скрытые цитаты, эпиграфы, черновики. Она сильно была замешана на идее автопозиса, поскольку ключевая проблема Гамлета в этой работе понималась как проблема преодоления, перебарывания себя, преобразования героя, управления им своим поведением через управление страхом.

Но трагизм ситуации героя в том, считал молодой Выготский, что и мир исправить нельзя, и самому «исправиться нельзя, губительное, катастрофическое нарастает, оно неотвратимо... и будет еще хуже» [6, с. 440]. Трагизм как раз в этом – в готовности героя («Я готов» – фраза Гамлета и слова Выготского перед смертью в 1934 г.), но и в невозможности изменить катастрофичность ситуации.

И несмотря на то, что второе рождение вроде уж состоялось, но гибель героя неотвратима. Гамлет в поединке с Лаэртом и Гамлет в начале трагедии – два разных существа, но он все же понимает, что все уже предопределено и ему суждено погибнуть.

Для Выготского в этом смысле в его этюде важен религиозный мотив, тема мифа как «мистической реальности», которую Выготский и пытался представить¹¹. Именно «миф трагедии Гамлета как религиозная истина, раскрытая в художественном произведении», анализировал Выготский [6, с. 348].

В этом – правда гения Выготского. Нельзя было постигать миф Гамлета средствами языка модели мимезиса.

⁹ Тема Выготского и его вклада в мировую антропологию, переклички неслиянных голосов в третьем славянском ренессансе настолько огромна, что мы не будем ее раскрывать здесь специально. Сошлемся на наши работы и работы других авторов [24].

¹⁰ По той же логике построен, например, «Эдип-царь», повествование в котором начинается не с начала мифа, когда Лаию боги предсказали страшную судьбу, а с момента, когда уже Эдип, будучи царем, посылает Креонта к Аполлону испросить судьбу города. Собственно сама драма начинается с конца. И рассказывая ее, Софокл как бы раскрывает нам глаза на происходящее. И с нами прозревает и главный герой, узнающий постепенно всю страшную правду. Здесь показан классический пример конфликта сюжета и фабулы, и на их взаимном уничтожении рождается эстетическая реакция.

¹¹ Выготский предполагал продолжить свою работу, рассматривая этюд лишь как начало дальнейшей большой работы, в которой бы он специально рассмотрел религиозную тему [6, с. 356]. Но война и революция изменила все планы.

Из современных авторов, взявших модель мимезиса за основу, можно назвать В.А. Подорогу, который поставил перед собой задачу – «проследить становление идеи произведения (литературного)» [21, с. 9] на материале другой литературы, экспериментальной, литературы Достоевского, Гоголя, Платонова и др.

В.А. Подорога также напоминает классический принцип мимезиса, предлагая рассмотреть литературу в широком смысле как феномен подражания на основе принципов правдоподобия. Последнее возможно с его точки зрения в трех смыслах, то есть в своих материалах по антропологии литературы он выделяет три типа мимезиса.

Мимезис внешний. Собственно подражание внешнему миру. В литературном тексте сообщается нечто о реальном мире, и автор стремится быть максимально реалистическим рассказчиком, рассказывает, как это было на самом деле. У нас это называется первой схемой мимезиса. Но при этом почему-то Подорога вносит сюда и принцип театрализации жизни, о котором писал и Лотман, описывавший в свое время жизнь декабристов, стиль жизни, выстроенный ими по законам художественного произведения и связанный с этим феномен художественного предсказания реальных событий¹².

Мимезис внутрипроизведенческий. Согласно ему произведение рассматривается как самостоятельное, как некая замкнутая, довлеющая себе монада Лейбница, имеющая свои законы, свою структуру, которую можно исследовать в особой оптике и выводить законы ее саморазвертывания. И тогда мы говорим о разных мирах литературных, о мирах художественных.

Третий тип, мимезис межпроизведенческий. Это такие отношения, в которые вступают различные художественные миры, в отношения переключки, цитирование, подражания друг другу (плагиат, копирование, передразнивание, пародия и проч.).

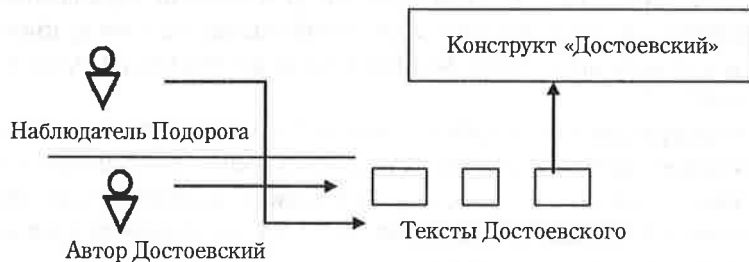
Думаю, что и второй, и третий типы мимезиса настолько внутренне противоречат самому понятию мимезиса, что это требует не просто замены понятия, но и изменения регистра разговора. Например, Х. Блум вообще рассматривал третий тип как ключевой в законах развития искусства, согласно которым поэт пишет стихи прежде всего и именно потому, что хочет написать лучше, чем его собрат по перу. И это уже не мимезис. И не автопозис. Это то самое чистое искусство, создание которого дает автору неизъяснимое наслаждение, ради которого он забывает реальность и всех остальных. Собственно сам художественный вымысел становится самоцелью, точнее целью ради того, чтобы переписать, переощеголять другого. Эта поэтическая агонистика превращается в главный принцип поэзиса.

¹² В работе «Декабрист в повседневной жизни» Ю.М. Лотман замечательно показал стиль жизни той группы дворянского общества, которая, будучи переполненной романтическими идеалами, выстраивала свой повседневный образ жизни под влиянием любимых романтических художественных произведений [18]. Жизнь строилась не изнутри самой себя, а от внешнего влияния того, что прочитал. Это было возможным именно в силу крайней неудовлетворенности той социальности, которая окружала декабристов. Жизнь не просто исправлялась, она окрашивалась, театрализовывалась. Но смею заметить, этот принцип вовсе нельзя назвать мимезисом в собственном смысле. Декабристы не подражали действительности, они перестраивали ее по законам романтических идеалов, описанных в манифестах романтиков. Разумеется, если жизнь строится по законам художественного произведения, то она и сценируется согласно его схемам. По логике известного произведения человек предсказывает или сценирует свою жизнь вплоть до представления о том, как он умрет. Можно, например, допустить, что и упомянутый нами Выготский предсказал свою жизнь своим Гамлетом – вплоть до текстуального совпадения. Фактически о своей готовности говорит Гамлет в финале трагедии. Об этом говорит молодой Выготский в дипломе 1915 г. Эти же слова Выготский произнес в июне 1934 г. в день смерти. И томик Шекспира с Гамлетом он взял с собой, когда его увезли в больницу с очередным приступом в последний путь.

Но важно еще и то, как Подорога понимает работу антрополога. В чем заключается метод его как антрополога, выясняющего законы развития произведения, выстраивающего некую антропологию литературы.

Так вот, выясняется, что работу антрополога литературы он понимает также как понимал антропологию Леви-Стросса. Для Подороги антрополог сродни наблюдателю, который наблюдает за явлениями, событиями извне, внимательно и терпеливо, как наблюдал Леви-Стросс за жизнью племени, ведя дневники. Антрополог ведет наблюдение за туземцами, описывает их повседневную жизнь, пытаясь быть максимально правдивым, не внося ничего своего в эти протоколы.

Антрополог у Подороги ведет также наблюдения за литературой, и он должен освободиться от мифа «Достоевский» или «Гоголь» и быть открытым чистому наблюдению за архивами текстов, пытаясь реконструировать, воссоздать конструкт произведения «Достоевский» с его ключевой авторской идеей.



Антрополог как наблюдатель должен быть максимально объективным, быть чистым наблюдателем. И чтобы быть объективным, он должен оттачивать свое наблюдение, технику наблюдения и понимания того, что наблюдает, совершенствовать технику понимания наблюдаемых текстов, которые для него лишь «документы, архивы и коллекции» со снятым ореолом гениальности автора, будь то Достоевский или какой-нибудь Чебутыкин, без намека на символы памяти «великой русской литературы».

В. Подорога ставит себя на позицию такого этнографа-наблюдателя с целью проникновения без всяких каких-либо интерпретаций, поскольку для него «первична не интерпретация, а конструкция, состав и расположение элементов произведения» [6, с. 16].

Уместно спросить – при чем тут антропология? Точнее, если мягче, может, просто поставить знак равенства между антропологией Леви-Стросса и Подороги и зафиксировать их позицию как наблюдателей, для которых повседневная жизнь туземцев и поведение персонажей романов Достоевского – одни и те же по природе тексты, которые необходимо описывать и выстраивать по этому поводу некий конструкт, стремясь к чистому включенному наблюдению? Именно конструкт у Подороги является произведением и он пытается проследить за становлением идеи произведения на материале текстов как архивов, записей.

Но что при этом происходит с наблюдателем? И что происходит с автором текста, создавшего его? Не понятно.

Экстаз и пафос С.М. Эйзенштейна

В архиве друга и единомышленника Льва Выготского, Сергея Эйзенштейна, была обнаружена Н. Клейманом беловая рукопись «Психологии искусства». Это поразительно. По ней она потом была издана и переиздана. Но режиссер и философ выбирал иные акценты, нежели философ и психолог.

Известно, что Эйзенштейн пытался не только дать теоретическое обоснование своим фильмам, но и построить здание теории кино и в целом теории искусства, введя в оборот (пожалуй один из первых в отечественной и мировой литературе XX в.) подзабытые понятия пафоса, экстаза. Работа М. Элиаде о шаманизме, в которых тот описывает экстатические техники шаманов, появится лишь в 1946 г. [46]. А Эйзенштейн в своих работах, оставшихся при его жизни неопубликованными («Неравнодушная природа», «Монтаж», и особенно «Метод или Grundproblem») в 30–40-е годы описывает природу художественного действия и восприятия кино как текста, как раз используя сознательно понятие экстаза, опираясь при этом на художественную практику в искусстве (творчество Пиранези, картины Эль Греко и др.), а также на духовные упражнения Игнатия Лойолы.

Но прежде, чем вводить понятия экстаза, Эйзенштейн пытался описать тайну воздействия на зрителя своего фильма «Броненосец Потемкин». И не только его начитанность, образованность, знание Канта и многих других, вывела его на понятие органического. Мы далеко уйдем от темы разговора, наша работа не является работой по эстетике и истории искусства, но все же ряд замечаний сделаем.

Эйзенштейн анализировал свой фильм по законам античной пятиактной трагедии [42, с. 46]. Произведение для него органично, если строится по законам органического в природе, то есть на соразмерности частей и целого и на формировании в связи с этим целостности феномена (природного или художественного).

В этой структуре фильма в конце третьей части (то есть разделяющей его на отношение 2:3) на сером небе реет цветной красный флаг (в черно-белом фильме), в силу чего зритель переживает состояние пафоса, приподнятости. Пафос – состояние, которое позволяет человеку выйти из себя, изжив боль утраты, трагизм происходящего.

Флаг реет в ключевом месте по содержанию в конце части «Мертвый взывает», после похорон матроса Вакуленчука, после митинга по поводу его похорон.

Эйзенштейн обосновывает идею органического строения произведения, ссылаясь на идею золотого сечения (как наиболее совершенный математический образ единства целого и его частей) [42, с. 50–53] и на то, что в изобразительном искусстве уже использовалось для того, чтобы изобразить главный пункт и показать неизобразимое или озвучить неозвученное. В пример он берет, например, картину Сурикова «Боярыня Морозова», которая в своей геометрии делится на три части, правая часть – у конца саней, на которых везут боярыню и у которых изображены персты юродивого. И левая часть – в месте голоса боярыни, то есть месте, который на картине не слышен, но является главным. Суриков изобразил неизобразимое – голос боярыни, то есть голос раскольницы, поскольку она призывала словом. И это место звучащего голоса, крика боярыни, становится главной точкой картины.

Также и у Эйзенштейна. Флаг в фильме реет в месте, ключевом для композиции фильма. Он взывает, мертвый взывает. И немой фильм начинает как бы говорить, он обретает голос благодаря изобразительному средству. Тем самым фильм становится патетическим, то есть патос, переживание и изживание гибели героя, классическое чувство в трагедии дает возможность осуществить выход за рамки изобразительного в рамки выразительного и слышимого, из одного состояния в другое. Эйзенштейн пишет, что происходит переход, выход от клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом, от клеточки организма флота – к организму флота в целом – таким путем летит революционное чувство братства [там же, с. 47]. Органичность флота, зарождающаяся в ячейке внутри фильма, не только идет, ширясь сквозь фильм, но и выходит далеко за его пределы [там же, с. 47–48].

Пафосное произведение – такое, которое должно соблюдать принцип постоянного «выхода из себя» (собственно экстаза), перехода в иное состояние [там же, с. 61].

Есть в аналитике Эйзенштейна излишне патетические ноты и стремление показать диалектику революции, излишнее стремление обосновать неизбежность развития и закономерность падения царского режима, этакая экстатическая эстетика революции. И как следствие – излишний искусственный социологизм и механицистское соединение трудно соединимых вещей, и стремление задним числом оправдать законы восприятия «Потемкина».

Тем не менее, надо признать, что на примере «Броненосца Потемкин», картин Сурикова, Эль Греко, архитектуры Пиранези и других Эйзенштейн пытался вывести законы тех художественных феноменов, которые действительно можно описать как те, которые построены по модели экстаза.

И первые выводы он делает следующие.

Экстазис – это схема, по которой осуществляется выход:

- из предметного мира (плана материала) в образный ряд;
- из области изобразительной – в область неизобразительную;
- из образного мира – в мир понятийный.

Главное условие, на котором строятся все патетические произведения, пишет Эйзенштейн, это экстатическое состояние всех элементов произведения, состояние, предполагающее непрерывный скачковый переход из количества в качество [42, с. 199]¹³. Содержание произведения при этом может быть разным, но принципы, по которым строятся все шедевры, едины. И эти шедевры невозможно создать без одержимости автора, художника [там же, с. 201–202].

Состояние одержимости, экстаза Эйзенштейн также изучал на примере молитв Игнатия Лойолы. Он случайно наткнулся в Мексике на «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы и они его захватили. Через одержимого художника это состояние одержимости оформляется в произведение, которое тоже становится «одержимым», пафосным [там же, с. 200]. Через живое сопереживание этого произведения зритель тоже становится одержимым.

Общее у них то, что характерно для экстаза – состояние восхождения к первоначалам, переход, обратный эволюционному процессу. Эйзенштейн не говорит здесь об эпистрофе, мифе о вечном возвращении, на который опирается М. Элиаде. Но смысл остается тот же. В молитве экстатик переживает восхождение к образу Бога, в искусстве экстатик переживает постижение художественного образа. Экстатик в молитве при этом приобщается к Богу, который вне его, экстатик в искусстве приобщается к ритмам вселенной, частичкой которой он является. Вселенная тем самым поселяется в нем. Он – ее органическая часть [там же, с. 208].

Это включение части в целое – принципиальный момент, который надо выделить у Эйзенштейна. Экстазис понимается тем самым как подключение части к целому через ритм целого, то есть через подключение к ритму целого. Проблематике ритма Эйзенштейн также уделял много внимания. С чувства ритма в принципе начинается всякое художественное событие, действие, феномен. Поэт пишет стихи ногами,

¹³ Эта цитата показывает излишний механицизм, искусственность притягивания марксоидной идеологии к тайнам искусства, но что характерно – Эйзенштейн в марксизм верил. Несмотря на борьбу с вождем и на то, что фильмы завершались часто запретом, он верил во всеильное учение о революции и читал свои студентам во ВГИКе лекции по диалектическому материализму. Поразительное соседство глубокого ума, широчайшей эрудиции и идеологической сервильности художника. Это сравнимо с тем, что переживал и Маяковский: «я с небес поэзии срываюсь в коммунизм, потому что мне нет без него любви».

вышагивает их¹⁴. И будучи частью целого, поэт пытается этот ритм нащупать и схватить, воплощая его в своей поэтической форме.

Эйзенштейн специально анализирует упражнения Лойолы, делает их перевод, цитирует, показывая, что это своего рода «психическая гимнастика», которая приводит верующего в экстаз, что это «есть любопытный этап сильнейших чувственных потрясений, через которые должен проходить упражняющийся» [43, с. 156–157].

Эту поэтику экстаза, точнее некий метод, распространяющийся им на все искусство и разные культурные практики (в мифологическом ритуале, в молитве, в художественном творчестве) Эйзенштейн называл «ритмическим или психическим барабаном», по аналогии с ритуалом, который совершался племенем Ву Ду, который Эйзенштейн описывал в рукописях Метода [43, с. 183–187].

Целью этих изысканий у Эйзенштейна было стремление выявить родовые законы искусства, причем наиболее выпукло с его точки зрения они проявились в кинематографе: «Кинематограф действительно в наиболее чистом виде оперирует тем феноменом, который мы здесь разбирали (метод чувственного подъема, собственно экстазис – С.С.) ... И оказывается, что кинематограф по собственной своей чисто технической природе устроен так, что чисто механически работает на искусственное предрасположение зрителя к чувственному мышлению» [43, с. 183].

Отмечу здесь, что выделение техник экстаза у Эйзенштейна носит скорее чисто методический, технический характер. Экстазис интересует Эйзенштейна как режиссера, строящего монтаж кадров и стремящегося достичь максимального эффекта воздействия на зрителя, но при этом с сугубо идеологическим замесом – воздействия целевого, определенного, воздействия определенных идей – красный флаг, революция и проч.

В этом плане аналитика Эйзенштейна хоть и удивительная для своего времени, но все же идеологически ангажирована. Он был тоталитарным художником и мыслителем в тоталитарном обществе и снимал тоталитарное кино. А экстазис он лишь использовал как прием, как технику, а не как духовное упражнение.

Для меня же важно то, что экстазис – не просто форма одержимости и выхода. Экстазис – практика выхода из себя в пространство целого через приобщение и ухватывание ритма существования целого. И тогда поэт (в широком смысле) начинает быть созвучным времени. Его голос начинает звучать. Экстазис на этом языке означает подключение к ритму целого, внешне выступающее как выход из себя. Этот внешний план часто и выделяют для характеристики экстаза. Существо же его глубже, содержательнее – оно означает вслушивание в ритм-гул целого космоса, подключение к этому ритму и подбор на этом подключении своего ритма, созвучия. Тогда и возможна полифония. Тогда художник становится созвучен времени. Он ловит гул-ритм времени.

И самого Эйзенштейна безусловно можно назвать экстатиком, и его фильмы экстатичными. Их отличие от миметических произведений состоит как раз в том, что они строятся на энергии не только переживания и очищения от страстей (как в мимезисе античной трагедии и русском психологическом романе¹⁵), но на энергии выхода из одной части в более широкий горизонт целого, из одной реальности в другую через подключение к ритму целого, то есть через соотнесение себя к соразмерности

¹⁴ В силу недостатка места отметим, что идея здесь проста. Форма начинает выстраиваться через схватывание ее ритма. А ритм, то есть *ρυθμος* и есть органика строя, соразмерность частей, выстраиваемых во времени в некое целое. Ритм – пространственная форма, развернутая во времени.

¹⁵ Романы Достоевского будут здесь исключением, они скорее экстатичны в силу разорванности и раздраемости его героев-идеологов, в отличие от романов Толстого, которые построены по схемам мимезиса и катарсиса.

и сообразности структуры целого, подключение к архитектонике целого, как сказал бы М.М. Бахтин.

Поэт в культуре

Итак, автопоэзис – не подражание некоей реальности и не описание психологических переживаний и томлений, не само по себе исступление и порыв, не мимезис и не экстазис. Последние могут сопровождать автопоэзис в качестве параллельных техник, смыслов и некоего опыта. Автопоэзис вбирает в себя эти миметические и экстатические опыты, перемалывая и превращая самого автора, человека, в открытую проблему. Это создание каждый раз нового мира, и мир понимается как мир миров, в котором звучат неслиянные голоса, но имеющие возможность быть услышанными друг другом.

Но почему поэт для меня важнее? Почему для разговора о тайне автопоэзиса и в целом природе художественных практик как практик преобразования надо избирать в собеседники поэта? Прежде всего потому, что поэт и автопоэзис – одного культурного этимона, поэзия в ее вершинах сохраняет свое культурное предназначение.

В свое время В.Н. Топоров (как ранее и все его авторитетные предшественники, включая Платона) выделил три фигуры идентичности, три культурные позиции, которые прежде всего выполняют функцию культурной медиации, в процессе которой происходит духовное преобразование героя. Это фигуры царя, священника и поэта.

Они выполняли роль демиургов, повторяющих на себе посредством духовных практик опыт нового рождения мира, преобразования Хаоса в Космос.

В.Н. Топоров наделял поэта важными культурными задачами, позволяющими ему совершать на себе главную работу – перерождение себя и через это – пересоздание мира.

Прежде всего поэт – носитель божественной онтологической памяти, памяти мира, он хранитель начала и тайны рождения, мифохранитель¹⁶.

Поэтому он несет на себе функцию передачи духовной традиции, он сказитель, доносит до потомков песню о рождении мира. Как ранее Гомер и вещий Боян пели песню о времени Оном.

С этими задачами связаны и другая – задача по устройению мира. Поэт – устроитель мира, строитель, архитектор. Он рождает мир из стихий-слов так же, как строит корабль кораблестроитель. Оба несут на себе функцию архитекторов, строя архитектон корабля, мира и дома.

И одновременно поэт становится героем порождения мира, его жертвователем и жертвой. Он отдает себя в жертву в качестве гаранта спасения мира.

Как Орфей спускался в царство мертвых и потом возвращался обратно и был растерзан вакханками, подосланными Дионисом – так поэт спускается и поднимается и оказывается растерзанным «веком-волкодавом». Образ Орфея стал символом поэзиса.

Собственно поэт выполняет тем самым сутобо антропологическую работу – работу по рождению мира человеческого из хаоса. Мир рождается как поэзис и через поэзис и это и есть исходная задача собственно человека. Человек онтологически рожден как поэт. И первым творцом и дарителем имен был Адам: «и нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт. 2, 20).

¹⁶ Тайна метаморфоза Выготского, которую мы отметили выше, наверное, в том и заключается, что в трактате о Гамлете он был поэтом, пишущим о поэте Гамлете. Затем в 20-годы на первое место в его работе выходит другая фигура – фигура ученого-естествоиспытателя. И автопоэзис сменяется научным исследованием-описанием.

И посредством поэта мир начинает говорить, через него мир обретает голоса. Это главная тема у И. Бродского и У.Х. Одена: поэт – орудие языка. Точнее он – орган языка, живой орган, органон.

Поэт становится, говорит Топоров, «родоначальником новой культурной традиции, ее учредителем и гарантом», суть которой «в преобразовании прежнего косного и хаотического мира в мир динамической организации, где только риск, подвиг, поиск могут принести успех. Поэт по идее и является создателем этого нового способа существования. Он – автор «основного мифа», и его герой-жертва и герой – победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и искушение, одним словом – Творец и тварь» [29, с. 23].

Но где поэт берет слово, чтобы дать его миру? Он его не берет. Слово готовое не лежит на поверхности. Поэт совершает опыт преображения и на себе самом формирует новый функциональный орган, органон личности, который позволяет не просто выдержать пустоту Ничто и абсурд хаоса, но и выделать мир, то есть дать ему лицо, оформить его.

Этим отличается собственно поэтическая работа от философской и религиозной практики: выделка лица мира, его образа. Поэт оформляет, доводит форму мира до готовой линии. До образа. Религиозный опыт ставит человека в ситуацию максимальной проблематизации, в которой человек сам становится открытой неразрешимой проблемой, толкающей его на покаяние. Философский опыт дает человеку опыт авторского мышления от первого лица, осмысления этого опыта покаяния и собственной проблематизации. А поэтический опыт оформляет практику преображения в форму, в линию, в рисунок, который проступает через пелену небытия и оседает, отпечатывается в складках мира¹⁷.

Теперь призовем в свидетели на этом страшном суде гибели и возрождения мира одного из главных свидетелей и собеседников – Варлама Шаламова.

Но придется помнить, что беседа не будет комфортной, приятной, в уютном кресле, за чашкой кофе, с сигареткой.

Неистовый Варлам не даст покоя, не позволит с холодным сердцем и умным видом разбирать страшные свидетельства, фиксировать их, роясь почти цинично в этих антропологических архивах.

Мертвые зывают! И пепел их стучит в сердце.

Для ведения этого неуспокоенного, но, надо думать, осмысленного разговора-дискурса, в котором преодолеваются крайности оценок, мешают некоторые обстоятельства. На них стоит остановиться отдельно.

Первое. В. Шаламов в сущности уже все сказал. Он сказал главное – что есть поэзис и что такое делает поэт. И именно на языке страшного опыта ГУЛАГа. В своих письмах, эссе, самими рассказами и стихами он показал, буквально предъявил свое свидетельство. И что называется *sapient sat*. Зачем повторять? Но почему-то хочется проговорить и понять – что и как он сказал.

Второе. Пепел погибших в ГУЛАГе стучит в сердце. Тот ГУЛАГ в душе, который и был-то совсем недавно. Сталин умер вчера, как сказал М.Я. Гефтер. Но ГУЛАГ и не ушел никуда. Он в наших душах. Он не уходит. И сам живой материал, то есть ГУЛАГ

¹⁷ Этот разговор о соотношении религиозного, философского и художественного опытов требует отдельного места и времени. Пока же сошлемся на утверждение В.В. Библихина, который считал, что необходимо говорить о единстве религиозного и философского опыта, которое оказалось разорванным. Религиозный опыт нуждается в философском прояснении этого опыта, равно как и философский опыт без религиозного опыта теряет почву под собой [2]. О различии религиозного опыта откровения, философского мышления от первого лица и поэтического оформления мира говорится также и в нашей работе [24].

как главный герой его поэзиса мешает, то есть провоцирует скатиться в нравоучение, в мораль, в поиски новой религии, или наоборот провоцирует на новое менторство, новое учительство, новое пророчество. Есть риск скатиться к Солженицыну, который тоже писал стихи, множество стихов. Но писал и свою публицистику, превращая ее в новую религию. Есть риск скатиться в борьбу, в новое диссидентство, превращая эту борьбу в личный капитал, объявляя себя новым пророком, новым радетелем за нужды и боли народа.

Но сам опыт, пусть и самый страшный, опыт ГУЛАГа, в тебе еще не рождает поэта. Миллионы прошли ГУЛАГ, но Шаламов – один.

Третье. ГУЛАГ уничтожал всякую антропологию. В нем совершалось полное обезчеловечивание человека, это был ужасный рык НИЧТО, в котором уже ничего не слышно и не видно.

«Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух божий носился над водою» (Быт. 1, 2).

В своих поздних рукописных откровениях, уже за пределами Колымских рассказов, Варлам откровенно признавался – что он понял в лагере. На этот вопрос – что я видел и понял в лагере – он ответил с уничтожающим откровением:

«...человек становится зверем через три недели – при тяжелой работе, холоде. Голоде и побоях...

Понял, что дружба, товарищество никогда не зарождается в трудных, по-настоящему трудных – со ставкой жизни – условиях. Дружба зарождается в условиях трудных, но возможных (в больнице, а не в забое)...

Понял, что человек позднее всего хранит чувство злобы. Мяса на голодном человеке хватает только на злобу – к остальному он равнодушен...

Понял, что можно жить злобой...

Понял, почему человек живет не надеждами – надежд никаких не бывает, не волей – какая там воля, а инстинктом, чувством самосохранения – тем же началом, что и дерево, камень, животное...

Убежден, что лагерь – весь – отрицательная школа, даже час провести в нем нельзя – это час растления. Никому никогда ничего положительного лагерь не дал и не мог дать.

На всех – заключенных и вольнонаемных – лагерь действует растлевающее» [41].

Эти обнажающие признания раздевают и снимают все иллюзии гуманитарного разума, считающего до сих пор, что человек спасается культурой. Мы привыкли к этому, мы привыкли под влиянием русской литературы полагать, что человек спасается культурой, что он силен именно ею, литературой, культурой. Но эта литература не знала ГУЛАГа. И теперь мы вынуждены признать, что стихи пишутся не спасения человека вообще и никого она не спасает заочно.

Но странное дело, по словам самого Шаламова, она спасал его самого, заучивавшего стихи. Спасает только голос поэта смог окаянно принять этот вызов и заявить себя, свой голос. Это само по себе настолько откровенно и поразительно, что все библиотеки мира валится с полок в пропасть. Все опыты мира идут в утиль, в архив. Потому что ничто и никто не объяснит тайну выживания в НИЧТО и рождения поэта из НИЧТО.

В. Шаламов вспоминал про то, когда после нескольких лет работы в забое его руки, привыкшие к кайлу, привыкали к карандашу. Про то, как кровавые, гнойные, много раз отмороженные пальцы, берут карандаш и на чистом листе бумаги карябают слово, именно карябают, как гвоздем по камню. Новый каменный век. Доходяга в 48 кг весом, еле выживший, с гнойными негнушимися пальцами, карябает слово на листе. Никакое стиховедение это не объяснит.

Но попытаемся прислушаться к его гулкому голосу. Голосу, который вступает в открытый спор не только со временем, но и со своими современниками, пытавшиеся также засвидетельствовать это время – с Пастернаком, Солженицыным.

Варлам Шаламов: поэтический манифест

Для начала пометим некоторые принципиальные для дальнейшего разговора пункты поэтического манифеста Варлама Шаламова. Это важные реперы, вехи, на которые опирался он, пока не осознанно свои рассказы, но затем уже в 70-е годы вполне ясно и четко выразившим их в своих письмах и очерках.

При этом мы должны понимать необходимость адекватно разговора, простого и ясного, на простом языке, разговора о поэзии. Напомню, что данная работа – не академический проект, не научное исследование. И только на языке очерка и можно что-то внятное сказать о поэте. Это понимала и Н.Я.Мандельштам, которая в одном из своих писем Шаламову написала: «Их методами (ОПОЯЗа и Тынянова – С.С.) можно объяснить только искусственно сделанную поэзию и шуточные стихи. Видимо, поэтика может существовать только в ограниченных рамках (ритмы, традиционные формы, исследования стиля эпохи или одного человека). Из всего этого поэзия не выводима. И не понять ее и из истории... Во всех попытках подойти к поэзии хуже всего попытка наукообразного построения... Лучше всего самая обыкновенная публицистика. Это утраченная, но необыкновенно важная вещь» (письмо Н.Я. Мандельштам от 09.08.1967 г. [39])¹⁸.

Сначала – о главном. О сокровенном. О том, что и как понимал он под позицией поэта, под феноменом поэтического видения. Он это называл «поэт изнутри». И хотя писалось это самосознание позже, уже после ГУЛАГа, но все же его искренность не позволяет усомниться в правде слов.

Именно позиция его в жизни как поэта, который пища стихи и может выжить, не наврать, не скурвиться, задает все остальное в его поэтическом манифесте.

«Поэт – это человек, который написал или заучил тридцать стихотворений. Могут ли эти заученные стихи помочь жить в житейски-обывательском смысле? Нет, именно стихи нарушат связь человека с духовным миром эпохи, с нравственными требованиями практической жизни, именно стихи не позволят завязать позорные знакомства, за которые человек будет стыдиться потом, именно стихи создадут оптимальные для всякого человека условия одиночество, достигнутое и чужими стихами» [37, с. 436].

Он жил и выживал стихами. Но не писал, чтобы рассказать о чем-то социально значимом как Некрасов. И не обличал как Белинский. Считать, что «Евгений Онегин» – энциклопедия русской жизни – это «оскорбительно невежественная точка зрения» [35, с. 65]. «Я знать не хотел и не хочу, – писал он позже, – деятелей подпольных кружков с психологией болельщиков футбольных команд. Самоотверженность твердости дали мне именно стихи. Не в прозаическом толковании поэзии, как это делал Белинский – и что считается несчастьем русской поэзии» [37, с. 436].

¹⁸ Хотя надо помнить, что эссе, очерк не запрещают быть точным и ясным в аналитике. Сам Шаламов было глубоко и всесторонне научно образован, будучи самоучкой. Он самостоятельно штудировал, например, работы Р. Якобсона и М. Бахтина. Он даже был знаком с работами А. Белого по ритмике. Кругозор и эрудиция Шаламова видна в его переписке с Н.Я. Мандельштам, Ю.А. Шрейдером, И.П. Сиротинской. Из его заметок и материалов Шрейдер даже сделал две статьи и пытался их опубликовать в Трудах по знаковым системам у Ю.М. Лотмана. Одна из них – «Поэзия – всеобщий язык» сильно перекликается по идеям и аналитике с позицией Бродского. Сохранилось письмо Шаламова Лотману, в котором В.Т. предлагает ему свои записи по проблеме поэтической интонации, которая, по его мнению, была «вовсе не разработана в нашем литературоведении».

Он понимал, что его многочисленные стихи в многочисленных тетрадках, написанные простым карандашом, если и не представляли особой художественной ценности, но они «неотрывны от моего воскресения, от моего преображения, от моего влечения миру» [37, с. 436].

Был у него в ГУЛАГе период в десять лет, когда он пробыл в забое. И не было возможности вообще ни читать, ни писать. Ни одного стиха не было написано. Ни своего, ни чужого. Но чуть появилась возможность на клочках бумаги записать, так этот тифозник в 48 кг стал графоманом. Само выведение букв было чудом, и это удавалось колоссальным усилием, поскольку пальцы, привыкшие к кайлу и несколько раз отмороженные, не гнулись, не держали карандаш.

А в 1951 г., когда написаны были стихи «Камея», Пастернак как поэт ему уже был не нужен, было найдено лицо, свой язык [37, с. 437].

И все, что он пишет и думает о стихах, относится и к прозе. «Я и прозу пишу всю жизнь, и проза выходит на свет по тем же законам, что и стихи [37, с. 438].

Это острое ощущение, самочувствование себя как поэта, своего призвания как органа бытия, мальчика, пишущего 30 стихов и общающегося с Богом, это ощущение и задавало ему остроту чувства правды и как следствие – все остальные действия по самоопределению. Все, что я скажу ниже, будет следствием исходного самоопределения Варлама Шаламова как поэта.

И, к слову сказать, позже он с удивлением обнаружил для себя, что в большинстве своем русская литература так себя и не определила. То есть он обнаружил, что русский писатель – «и не писатель вовсе, а или социолог, или статистик, или публицист, или все что угодно, но не внимание к собственной профессии, собственному занятию есть русский писатель» [35, с. 65].

Принцип «после ГУЛАГа»

Шаламов не делал различия между своей поэзией и прозой. Он творил свой поэзис как нераздельное единство своей личности. Попытки специалистов развести разные поэтики в его творчестве – что он был разный в поэзии и рассказах – мне кажутся искусственными [4; 5].

«Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже, и никакие силы в мире не воскресят толстовский роман» [35, с. 60]. Писать как Толстой нельзя. Роман умер. Художественный крах «Доктора Живаго» – это крах жанра. Жанр просто умер» [35, с. 60].

Про человека после ГУЛАГа писать, именно писать, сочинять нельзя. Нет правды. «Человек, переживший войны, революции, пожары Хиросимы, атомную бомбу, предательство и самое главное, венчающее все – позор Колымы и печей Освенцима, ... не может не подойти иначе к вопросам искусства, чем раньше» [35, с. 60].

Вспоминая наше разведение моделей катарсиса и автопоэзиса, отметил, что и сам Шаламов уже вполне понимал, сознательно дистанцировался от классической эстетической традиции, хотя сделал свои открытия сам: «искусство не облагораживает, не несет никакого «катарсиса» – что ясно после лагерей и Хиросимы» (Шрейдеру от 14.11.1968 г. [38])¹⁹.

¹⁹ В другом письме тому же корреспонденту Шаламов пишет еще более жестко, развеивая иллюзии, которые еще плодила наша советская интеллигенция 60-х: «После Хиросимы, после самообслуживания в Треблинке и Освенциме, после Колымской и Вишперской лагерной системы – откуда все Треблинки заимствованы – я не желаю принимать участия в разговорах о победе добра, ограниченности зла и так далее. Человек – существо бесконечно ничтожное, унижительно подлое, трусливое, и деятельность всевозможных футурологов кажется мне ханжеством или спекуляцией, расчетом. Пределы подлости в человеке безграничны» (Шрейдеру от 14.11.1968 г.) [38].

Важно то, что Шаламов взял на себя удел свидетельства конца старого мира, сделал его своим принципом жизни и смерти. И потому не мог, физически не мог писать так, как раньше все писали. Остальные же его собратья по перу продолжали писать, именно писать. И о ГУЛАГе тоже. Как ранее писали про крестьянский быт, про повседневность городской мещанской жизни, страдания и любовные страсти, также и продолжали писать про ГУЛАГ, про лагеря. Также фактически и писался «Доктор Живаго». Менялся только предмет. Вчера я пишу о погоде, облаках, рисую пейзажи, сегодня – о страданиях любовных, завтра – о ГУЛАГе. Делаю тонкие наблюдения, умничаю, ищу красивые обороты речи, строю фразу. Но правды нет и быть не может в моих словах.

Вспоминая названные выше схемы катарсиса и экстазиса, мы можем сказать, что именно потому они не подходят в ситуации после Освенцима и ГУЛАГа, что не очищение и наслаждение, получение удовольствия, не выход за пределы значат для «поэта изнутри». Именно своей ненужностью они не годятся. Как не нужен был Христос.

Упомянутый нами Гефтер из историков и философов один из самых адекватных и подходящих культурных соавторов для Шаламова. Он осмысливал ту же ненужность и неадекватность привычных нами схем и мыслей о ситуации после ГУЛАГа. Необходимость себя пересоздать, воспринять свой мир как МИР, а не державу, понималась им онтологически и поэтически.

«Честный патриот Сократ не нужен Афинам, кровью (чужой и своей) тщаясь сохранить свое верховенство среди эллинов. Не нужен – и опасен этим. И Иисус – “не тот мессия”, который нужен. Ненужностью опасен» [9, с. 69].

Поэты и пророки отдаются на распятие. НА смену катарсису и экстазису – распятие. Это почти циничное занятие – искать распятию адекватную поэтическую форму. Но что делать, когда после ГУЛАГа ничто не подходит, кроме сораспятия?

Когда понимаешь, что нечему подражать, некому, незачем, когда видишь, что выходить, вырваться некуда и некуда бежать, идти, не к чему стремиться, остается только даже не остановка, а какое-то метафизическое стояние на ветру Колымы. История здесь повторяется трижды – одна была когда-то в виде трагедии, вторая – недавно – в виде фарса, третья, сейчас, – в виде бессмысленного ужаса и абсурда. Про гибель героя пишут трагедию, про фарс экстатируют, про абсурд и ужас – писать перестают. Здесь сораспинают.

Правда предела

Нельзя ухватить всю правду о человеке, полноту слова о нем. Русская классическая литература была не до конца правдива.

«Крах ее (русской литературы) гуманистических идей, историческое преступление, приведшее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, доказали, что искусство и литература – нуль» [35, с. 61].

Идти до конца, до предела и за пределы. Правда становится нормой искусства.

Необходимо отсекают все лишнее краткостью, правдой слова. Отсекать все то, что может быть названо литературой [34, с. 107].

Учит Солженицына правде. Учит правде Пастернака. В одном из писем Пастернаку он остро и прямо указывает, что речь простых людей у Пастернака – лубочная, что рассказ про детдомовцев – «фальшь и ложь», а «лагерь описан неверно» [20, с. 562].

Правда свидетельства

Что из сказанного о сораспятии выходит как следствие и правило жизни для поэта? Он вынужден сораспять себя и свое слово. Что значит – распять слово? Это значит – перестать любоваться им, строить тропы и метафоры, подыскивать красивые гениальные обороты. Строгать и вырезать их, ковать, бить по ним, чтобы искры летели. Со слезами и болью сжигать их, начиная с чистого листа всякий раз.

В силу этого художник, автор, не является и не может быть туристом. Он не наблюдатель, сидящий в автобусе и фотографирующий красоты зарубежного города. Он – сам свидетель, участник, находящийся в центре событий. Он – «участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли» [34, с. 107].

Это принципиальный момент. Во время войны тот же К. Симонов был на фронте в качестве военкора. Он писал статьи о войне, но не был участником событий. Был наблюдателями. Или пример Толстого. Что понимал многотомный наш граф о тайне жизни и смерти, рядясь в рубище крестьянина? Однажды понял. И ушел из Ясной Поляны.

Принцип наготы

Ситуацию «растления ума и сердца» нельзя потому прикрыть, прикрыть буквально. Про это нужно рассказывать, беря наготу как принцип: «...огромному большинству выясняется день ото дня все четче, что можно, оказывается, жить без мяса, без сахару, без одежды, без обучи, а также без чести, без совести, без любви, без долга. Все обнажается, и это последнее обнажение страшно» [20, с. 563]. В абсолютной страшной наготе, жуткой метафизике холода (проверяли плевком – тот замерзал налету на морозе в 55 градусов) нельзя расслабиться, вообще жить, выживать расслабленно. И мыслить нельзя. Потому частые слова в его поэзии – холод, лед, чистота звенящая. Мерзлота.

ГУЛАГ и не может быть теплым, жарким. Он замораживает. Ад поэтому – не жар, не черти на сковородке, а холод, звенящий, мертвящий холод.

Эта тема пронизывает все стихи.

*Я беден, одинок и наг,
Лишен огня.
Сиреневый полярный мрак
Вокруг меня.
Я доверяю бледной тьме
Мои стихи.
У ней едва ли на уме
Мои грехи.
И бронхи рвет мои мороз
И сводит рот.
И, точно камни, капли слез
И мерзлый пот.
Я говорю мои стихи,
Я их кричу.
Деревья, голы и глухи,
Страшны чуть-чуть.
И только эхо с дальних гор
Звучит в ушах,
И полной грудью мне легко
Опять дышать.*

Новая проза. Минимализм поэтических средств

И только следствием такой антилитературной и антитолстовской позиции и мог стать его лаконизм, его сознательное стремление не просто писать короткие рассказы и стихи, а писать сверхлаконично, предварительно вышагивая их, вынашивая. И его знаменитый принцип строения пушкинской короткой звонкой фразы: «Фраза должна быть короткой как пощечина» [35, с. 59].

«Проза должна быть простой и ясной. Огромная смысловая, а главное, огромная нагрузка чувства не дает развиваться скороговорке, пустяку, погремущке» [34, с. 107].

Стремление писать короткие рассказы не могут появиться сами по себе. Потому рассказ и формируется, потому что нельзя говорить долго на морозе. Невозможно вообще ничего говорить в ситуации запредельной. Фраза выкрикивается, вырывается, выругивается. Шаламов вспоминал, как он писал рассказы. Он их сначала вышагивал, выплакивал. ГУЛАГ повторялся в нем, он его в себе вновь проживал и затем сразу как бы изрыгал на чистый лист, почти без правки. То есть рассказ тем самым вообще-то не пишется. Он вышагивается и вырывается, с плачем, слезами, соплями.

Нельзя, невозможно писать, сочинять роман про ситуацию «за-человечности». На Колыме литературы быть не может. Колыма, ГУЛАГ у него не уходит из его жизни и после 53-го года. Он остался в его сердце навсегда. И в сотый раз он его проживал, извергая кровавые строки на чистый белый лист.

Потому это не литература, не род писательства. Это определенная духовная практика выдвигания, выживания и исцеления.

А потому его проза – не мемуар, не литература. Он называл ее своеобразной стенограммой, кардиограммой его души. Это описание, фиксация попыток жить там и так, где жить невозможно. Это дневник выживания по ту сторону границы, по ту сторону добра и зла.

«КР – фиксация исключительного в состоянии исключительности. Не документальная проза, а проза, пережитая как документ, без искажений «Записок из мертвого дома». Достоверность протокола, очерка, подведенная к высшей степени художественности...» [35, с. 63].

Достоверность КР, их характер протокола. Причем это протокол не внешнего мира, не фиксация некий событий внешней жизни. Шаламов ведет протокол своей души. Стихи и рассказы – это кривые систолы его стенограммы. Поэтому КР – не рассказ о лагере. Это рассказ о преодолении лагеря, ГУЛАГа в душе²⁰.

КР – не о том, что ГУЛАГ – это плохо. Разумеется, плохо, страшно настолько, что немеет рот. Но важно то, что лагерь разворачивает. Он ничему не учит. Не лечит, не воспитывает. Он уничтожает.

А потому КР – никакой не призыв. Не обвинение, не стремление поучать. Поучать бесполезно. Даже вредно и опасно. Стоило только Солженицыну начать поучать, как ту же писатель в нем и умер. И родился пророк и «делец».

Здесь Шаламов и Солженицын разошлись, причем всерьез и навсегда, до смерти.

Потому автор КР и КТ ставил перед собой не просто задачу по описанию того, что было, а задачу точно, без вранья, зафиксировать свои душевные состояния, нечто

²⁰ Судьба разных поэтов схожа. Одно время в середине 80-х были популярны концерты-рассказы о Высоцком. Молодые ребята ездили по стране и рассказывали о поэте, используя записи, фотографии. Тогда он стал впервые звучать во весь голос. Так вот, они рассказывали, какова была реакция блатных, когда они ездили и в зоны, рассказывая там энкам о судьбе поэта, включали им его песни. Сначала блатные песни Высоцкого блатари слушали, гогоча, потом скучнели и скисали. Потому что Высоцкий пел не о блатном мире. Эта стилизация оказалась обманчивой.

вроде медитаций. Это делает КР крайне неудобными для аналитики, для литературоведения, хотя попытки, и вполне неплохие и грамотные, разумеется, есть и будут [4; 5]²¹.

А коли так, то Шаламов все же – именно чистый поэт, хотя мы и договорились, что проза и поэзия – деление искусственное. Шаламов все же поэт, поскольку нарратив в его прозе фактически отсутствует. Он не пишет, не описывает, тем более не призывает, не поучает. «Я летописец своей души, не более» [35, с. 64].

Но и не эпатирует публику страшными сценками, как это любят циники-постмодернисты.

Он выделял свой поэтический органон, стремясь выжить, сохранив человеческое достоинство.

Потому он стихи в себе писал всегда, они были всегда при нем. Сначала – душевная формовка. А сами стихи появляются внешним образом потом. Они пишутся всегда, не только тогда, когда надо сделать запись на листе бумаги.

Стихи – духовный концентрат

В итоге стихи появляются на листе в виде густого концентрата душевной энергии, предварительной душевной работы. Потому они кажутся настолько лаконичными, совершенными. Не понятно, как получились. Но до этого они долго вышагивались, выругивались и вырыгивались.

«Каждый рассказ, каждая фраза его предварительно прокричана в пустой комнате – я всегда говорю сам с собой, когда пишу. Кричу, угрожаю, плачу. И слез мне не остановить. Только после, кончая рассказ или часть рассказа, я утираю слезы» [35, с. 64].

«Результат КР – не выдумка, не отсебятина, этот отсебятина совершен в мозгу как бы раньше, автоматически. Мозг выдает, не может не выдать фраз, подготовленных личным опытом где-то раньше. Тут не чистка, не правка, не отделка – все пишется набело. Черновики – если они есть – глубоко в мозгу, и сознание не выбирает варианты вроде цвета глаз Катюши Масловой – в моем понимании искусства абсолютная антихудожественность. Разве для любого героя КР – если они там есть – существует цвет глаз? На Колыме не было людей, у которых был бы цвет глаз, и это не aberrация моей памяти, а существо жизни тогдашней» [35, с. 63].

Да. У узников лагеря не было цвета глаз. Если бы Катюша Маслова была, не дай бог, в лагере, какой бы у ней был цвет глаз? А был бы Толстой в лагере? А был бы Пастернак? Как бы он живописал красоты Колымы?

Ужас запредельного холода Колымы не имеет цвета. Не имеет запаха. А значит не может иметь метафор. Здесь любая метафора замерзает и рассыпается на осколки.

Таким выкрикиванием написаны его лучшие вещи. Он признавался, что так написан «Крест», он «записан за один раз, при нервном подъеме, для бессмертия и смерти – от первой до последней фразы» [35, с. 59]. Так же записан с одного раз и «Заговор юристов». В нем впервые описано состояние легкости мертвого тела.

²¹ Хотя тут же специалистов и поджидает капкан, поскольку привычные понятия и средства, категории классической эстетики и поэтики ту уже не годятся. Можно сколько угодно подгонять под эффект и специфику Шаламова модель мимезиса и катарсиса, но все равно это будет выглядеть искусственно и натушно, хотя специалист будет грамотным, начитанным и понимающим, без фиги в кармане и без стремления свой эстетический труд превратить в капитал. И дело не просто в этом. Просто Шаламов один из первых понял, еще тогда, в 50-х годах, сначала интуитивно, а потом осознанно, и зафиксировал это в гениальном письме И. Сиротинской о своей прозе, что после ГУЛАГа нельзя писать и сочинять так, как мы привыкли, как мы видели это у Толстого. Он понял это сам, без необходимости чтения книжек. 20 лет лагерей и ссылок ему были достаточны, они были его учителями, вытравляя в нем все остатки иллюзий относительно человека.

Его лучшие вещи не написаны. Они выдохнуты, выброшены криком из себя. И отпечатались навечно. Эти сгустки крови на листе нельзя анализировать в принципе. Их можно читать, перечитывать, переводя дыхание, вновь перечитывать. И рядом что-то карябать по части того, что ты ощутил при прочтении. Но нельзя объяснить, нельзя разложить. Потому что стихи эти написаны как камнем о камень, как ранее писались скрижали.

*Пещерной пылью, синей плесенью
Мои испачканы стихи.
Они рождались в дни воскресные –
Немногословны и тихи.
Они, как звери, быстро вырости,
Крещенским снегом крещены
В морозной тьме, в болотной сырости.
И все же выжили они.
Они не хвастаются предками,
Им до потомков дела нет.
Они своей гранитной клеткою
Довольны будут много лет.
Теперь, пробужденные птицами
Не соловьиных голосов,
Кричат про то, что вечно снится им
В уюте камня и лесов.
Меня простит за аналогии
Любой, кто знает жизнь мою,
Почерпнутые в зоологии
И у рассудка на краю.*

Чеканка, точность слова и стиха требует и соответствующих метафор. Они сознательно используются как метафоры строительства. Тогда появляются на свет древние как мир метафоры строительства. Стихи строятся, выстругиваются, как дом. И пусть дом не совсем идеален и красив, но он – свой, обжитой.

*Пусть по-топорному неровна
И незастругана строка,
Пусть неотесанные бревна
Лежат обвязкою стиха, –
Тепла изба моих зимовок –
Одноэтажный небоскреб,
Сундук непошених обновок,
Глубоко спрятанный в сугроб,
Где не чужим заелным светом,
А жарким углем рдеет печь,
Где не сдержат ничьим запретам
Разгорячившуюся речь...*

Эта неровная строка, по-топорному неровно заструганная, точна и достаточна для ведения душевного дневника. Не требуются длинноты и многословие. Не требуется новомодный стих.

Длинные строки как у Бродского не нужны. Короткая и емкая фраза ложится на одном выдохе.

Потому вновь актуален классический стих, 4–5-стопный ямб.

*Я много лет дробил каменья
Не гневным ямбом, а кайлом.
Я жил позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Пусть не душой в заветной лире –
Я телом тленья убою
В моей нетопленной квартире,
На обжигающем снегу.
Где над моим бессмертным телом,
Что на руках несла зима,
Металась вьюга в платье белом,
Уже сошедшая с ума,
Как деревенская кликуша,
Которой вовсе невдомек,
Что здесь хоронят раньше душу,
Сажая тело под замок.
Моя давнишняя подруга
Меня не чтит за мертвеца.
Она поет и пляшет – вьюга.
Поет и пляшет без конца.²²*

Заметьте, этим же размером написан «Евгений Онегин» – 4-стопным ямбом.

<i>Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог, Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог.</i>	<i>Я много лет дробил каменья Не гневным ямбом, а кайлом. Я жил позором преступленья И вечной правды торжеством.</i>
---	--

Поразительно то, что это сходство ритма не сразуловишь, настолько велика и страшна разница содержания. Сознательное указание Шаламова, что он пишет не ямбом, а кайлом, только усиливает контраст, показывает его осознанность действия. А первые два стиха второго катрена прямо указывают на переключку с Пушкиным.

*Пусть не душой в заветной лире –
Я телом тленья убою...*

Ямбом про дядю и про лагерь!

Именно классический стих становится для него не просто поэтической нормой. Он становится жизненной позицией и нравственной опорой. Он много позже в письме к Н.Я. Мандельштам (переключка и понимание с вдовой убитого поэта очевидна!) специально указывал на особую роль акмеизма: «Доктрина, принципы акмеизма были такими верными и сильными, в них было угадано что-то такое важное для поэзии, что они дали силу на жизнь и на смерть, на героическую жизнь и на трагическую смерть. Список начинателей движения напоминает мартиролог. Осип Эмильевич умер на Колыме, Нарбут умер на Колыме, судьба Гумилева известна всем, известно всем и материнское горе Ахматовой» (Н.Я. Мандельштам от 29.06.1965 г. [39]).

²² Эти стихи из цикла «О песне» по словам Шаламова писались легко. Он признавался, что главными строчками являются как раз – «Пусть не душой в заветной лире, а телом тленья убою». Этот цикл Шаламов читал Пастернаку в 1956 г. в Переделкине. «Это – мой поэтический дневник того времени» [37, с. 469].

Шаламову было важно не просто указать на трагическую судьбу поэтов. Для него важно то, что сам акмеизм как поэтический манифест становился также и нравственной опорой в жизни: «Большие поэты всегда ищут и находят нравственную опору в своих собственных стихах, в своей поэтической практике» [там же].

Автокомментарий

Шаламов написал ряд комментариев к некоторым своим стихам, сознательно считая, что прежде и ранее всего он – поэт. Они важны для понимания кухни поэта и главное – понимания точности своего свершения.

Вот его ключевые признания.

Например, о стихах «Он пальцы замершие греет»: «Написано в 1949 году на Кольме, на ключе Дусканья. Это – самое колымское мое стихотворение. Я помню, где он писалось в ноябре сорок девятого года – на замершем ключе Дусканья. Я шел по зимнему льду – а до больницы, где я работал, было километров пятнадцать. Помню скалу, полынью, от которой валил белый пар, и как я едва отогрел руки, чтобы нацарапать на клочке бумаги, стирая выступивший иней, это самое стихотворение. Стихи эти никогда не исправлялись. Нарушить их ритмический рисунок мне казалось кощунством. Стихотворение написано “на пленере”, а не пейзаж по памяти, не запись по памяти. Для поэта пейзаж по памяти – обычное дело. Все пейзажи Пастернака – пейзажи по памяти, как бы ни уверял К.И. Чуковский в противоположном» [37, с. 468].

*Он пальцы замерзшие греет,
В ладонь торопливо дыша,
Становится все быстрее
Походка карандаша.
И вот, деревянные ноги
Двигая, как манекен,
По снегу, не помня дороги,
Выходит на берег к реке,
Идет к полынье, где течение
Ускорили родники,
Он хочет постигнуть значенье
Дыхания зимней реки.
И хриплым, отрывистым смехом
Приветствует силу свою.
Ему и мороз не помеха, –
Морозы бывают в раю.*

Небольшую поэму «Аввакум в Пустозерске» он считал одним из главных своих стихотворений. Кроме того, что он автобиографично и принципы своей жизни и жизни Аввакума в представлении Шаламова пересекаются, важно и то, что эти стихи скупы на поэтизмы и дают опровержение, по словам Маяковскому относительно роли короткой строки в русской поэзии [37, с. 469].

Эту поэму Варлам показывал М.В. Юдиной, гениальной пианистке, профессору консерватории. Какие тонкие нити связывают людей! Она была другом М.М. Бахтина, еще со времен Невеля и Витебска. Шаламов почитал философа. А Юдина была поражена стихами Шаламова. Варлам жил в Москве с 1956 г. Они могли бы даже встретиться. Где-нибудь в начале 70-х, когда Бахтин стал жить в Москве.

Но встреча произошла в большом времени.

Юдина благодарит Варлама за память о ней и отмечает великолепные, неожиданные, самобытные стихи и главное – «везде – Божия правда»:

*Не слушай соблазна,
Что бьется в груди,
От казни до казни
Спокойно иди*

...
*Закованным шагом
Ведут далеко,
Но иго мне – благо
И бремя легко...*

Особенное внимание Шаламов уделял теме эвфонии и рифме.

По эвфонии он специально разбирал примеры из стихов Пушкина, Пастернака. И сам делал сознательные поэтические эксперименты.

К примеру:

*И по шалым листьям палым
Дождик палочкой стучит,
И по шалам бьет устало,
По песочку шелестит.*

Чередование Ш–П–С–Т дает как раз тут мелодику дождя, о котором пишется. Или другой пример:

*И мне, конечно, не найти
Пургой завяленные тропы,
Пургой закопанные трупы,
Потерянные пути...*

Чередование П–Т–Р задает впечатление путанки, пурги, вьюжки, которая запуржила и завяляла трупы и тропы. И сама рифмовка тропы–трупы производит зимне-холодное мертвящее восприятие.

Интерес Шаламова к рифме, смысловым и звуковым повторам был профессиональным и становился лабораторным исследованием. Здесь, вопреки нашему неприятию научного исследования применительно к поэзии, Шаламов сознательно полагал, опираясь на работы Белого, что нужна новая наука о поэзии: «Открытие звуковых повторов, конфигурация согласных букв в Медном всаднике», напоминающая химические формулы белка – поэтическая реальность, которую не объяснишь формулами школьного учебника. Поэтическая интонация становится поэтическим паспортом поэта. Публикуются частотные словари и мир русской лирики открывается читателям с неожиданной стороны... Оказалось, что для науки работы тут непочатый край. Все это предвидел гений Белого. Каждое мое стихотворение – и Раковина в том числе – представляет собой поиск, вооруженный самыми последними достижениями лирики XX века» [37, с. 470].

Раковина

*Я вроде тех окаменелостей,
Что появляются случайно,
Чтобы доставить миру в целости
Геологическую тайну.
Я сам – подобье хрупких раковин
Былого высохшего моря,
Покрытых вычурными знаками,
Как записью о разговоре.*

*Хочу шептать любому на ухо
Слова давнишнего прибоя,
А не хочу закрыться наглухо
И пренебречь судьбой любовью.
И пусть не будет обнаружена
Последующими веками
Окаменевшая жемчужина
С окаменевшими стихами.*

Ключевым различием прозы и поэзии у Шаламова можно считать то, что в поэзии есть два главных персонажа – он, поэт, и мир-природа. В его поэзии поразителен могучий и многоголосый мир природы. Главные герои там – лес, деревья, реки, ручьи, небо, зима, горы. И на этом фоне он – учившийся силе жизни у этого мира.

А рассказы же его – многолюдны. В них очень мало природы. Разве что редкие вставки, но такие же поразительные и поэтические, как и в стихах, например в «Канте» – рассказ о буйности и торопливости северной природы.

Но в основном в подавляющем большинстве его рассказы – про людей среди людей, попавших в ситуацию зачеловечности.

В этом смысле в его поэзии гораздо более философской лирики, чем в рассказах. В прозе – жест, жесткий наждак слова.

В рассказе будет без комментариев рассказан эпизод о смерти, без эмоций и соплей:

«...В мерцавшем свете бензинки было видно, как сереет лицо Гаркунова. Сашка растянул руки убитого, разорвал нательную рубашку и стянул свитер через голову. Севочка бережно, чтобы не запачкать пальцев, сложил свитер в фанерный чемодан. Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров».

А в стихах – головокружительное дыхание смерти.

*В этой стылой земле, в этой каменной яме
Я дыханье зимы сторожу.
Я лежу, как мертвец, неестественно прямо
И покоем своим дорожу.
Нависают серебряной тяжестью ветви,
И метелит метель на беду.
Я в глубоком снегу, в позабытом секрете.
И не снены, а смерти я жду.*

Здесь – ключевая оппозиция. Я – и смерть. Я – и мир. Я – и природа. Я – и зима. Я – и холод.

Шаламов это понимал. И видел свою заслугу в этом: «Привлечение, вовлечение мира в борьбу людей, в злободневность считаю своей заслугой в русской поэзии. Тут речь идет не об антропоморфизме моей поэзии (какой поэт не антропоморфист?)... Пейзажи Пастернака – это пейзажи по памяти. Кроме того, в них нет возможности орешнику высказаться как кусту орешника, как явлению природы. При всем моем уважении и любви к Пастернаку-пейзажисту я не могу в его стихах слышать голос самого орешника, Пастернак – горожанин... Я, пробывший столько лет наедине с природой, с камнем, с облаками, с травой, я пытался выразить их чувства, их мысли на человеческом языке, пытался перевести на русский язык язык травы и камней. При ближайшей любовой встрече с природой оказалось, что она вовсе не равнодушна. Что пресловутой пушкинской равнодушной природы – в мире нет. А природа всегда

или за человека, или против человека... Этот голос камня и реки и переведен на человеческий язык... И ветер, и камень, и река еще не говорили своим языком в русской поэзии» [37, с. 474–475].

Думаю – в этом сила и тайна выживания Варлама. Он открылся миру, природу, заговорил на ее языке, а она его встретила и дала силу. Открытость миру дала силу Шаламову, который каждый раз возвращаясь в мир блатарей обретал силу природы, камня и реки. И стихи становились такими живучи, как река.

Поэзия – это судьба. Поэзия – форма жительствоваания человека, как писал позже М. Хайдеггер. Его способ обитания на земле. Поэт – ключевая фигура идентичности человека. Поэт носит с собой стихи за пазухой, храня и лелея их, как птенцов.

...
*И вот я – дома, у калитки,
И все несчастья далеки,
Когда я, вымокший до нитки,
Несу за пазухой стихи.
Гнездо стихов грозой разбито,
И желторотые птенцы
Пищат, познав круженье быта,
Его начала и концы.*

И совсем прямо и буквально, уже без цитат, прямой речью:

*Стихи – это судьба, не ремесло,
И если кровь не выступит на строчках,
Душа не обнажится наголо,
То наблюдений, даже самых точных,
И самой небывалой новизны
Не хватит у любого виртуоза,
Чтоб вызвать в мире взрывы тишины
И к горлу подступающие слезы.*

Его рассказ звучит как приговор. Приговор времени, короткий, страшный. Приговор человеку: человек умер. Он приговаривается к смерти пожизненной и вечной. К смерти приговаривается и искусство, вскормившее этого уродца, породившего Освенцим и ГУЛАГ, одной рукой пишущего сонеты, а другой подбрасывающего полешки в печечку. Одной рукой взводящего курок пистолета, а другой – наигрывающего сонату Бетховена.

Это должно было кончиться пепелищем.

А на пепелище уже нельзя петь дифирамбы. Нельзя писать толстые романы и симфонии.

И тем более нельзя делать на страшном опыте переживания Ничто некую историю успеха и признания.

Этот кальвинизм воплотился в спор, до конца жизни спор с другими свидетелями времени – Пастернаком и Солженицыным.

Встреча с поэтом. Борис Пастернак

Они встретились в 1953 г. сразу же на следующий день, как Шаламов приехал из Колымы. Он встретился с женой, которая его ждала 17 лет, и на следующий день поехал к Пастернаку, в Лаврушинский переулок. Четвертый подъезд, 72-я квартира. Волнение перед встречей с поэтом, которого он боготворил всю жизнь, мечтал о

встрече с ним, сочинил сказку, что когда-то он будет читать ему (самому Пастернаку!) свои стихи!²³

И это после ГУЛАГа, после 20 лет каторги и ссылки. После всего этого, казалось бы Шаламову сам черт не брат. Он волнуется как подросток и дорожит каждой новой встречей, каждым словом, услышанным от поэта.

Они встречались несколько раз. Между ним шла, не сильно активная, но все же очень содержательная переписка.

Встреча случилась в одинаково важный для обоих период.

Пастернак доканчивал свой роман, на который он возлагал свои надежды на возрождение. Он его вынашивал несколько лет. Признаваясь в своих письмах к двоюродной сестре О.М. Фрейденберг²⁴, что «ему в первый раз в жизни хочется написать что-то взаправду настоящее» (Фрейденберг от 21.12.1945 г. [20, с. 217]). «В моей жизни сейчас больше нет никакой грыжи, никакого ущемления. Я вдруг стал страшно свободен» [20, с. 218].

Оценка Пастернаком своего романа известна. Что он пишет той же Фрейденберг 13.10.1946 году: «Собственно это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого и печального и подробно разработанного как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство. На Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [20, с. 224].

Поэт возлагал большие надежды на это свое новое Евангелие. Но как далек он был от правды! Ссылка на Диккенса вообще не адекватна²⁵. Роман был еще не написан, но уже безнадежно устарел. И никакие скандалы и отлучения, отказы от Нобеля, покаянные письма, и фактически почти толстовский уход из публичной жизни,

²³ Поразительны тайны памяти и извороты беспамятства! Во время очередного приезда в Москву я решил сходить к Пастернаку на Лаврушинский переулок. Дом известный. Дом репрессированных поэтов и писателей. Это москвичи (далеко не все теперь уже) знают про этот дом. Как и про Дом на Набережной. А наше поколение и наши дети и внуки тем более не знают про Дом писателей. И доски мемориальной его памяти на нем нет никакой. Так вот. Иду мимо дома. Вижу бабушку, гуляющую с собачкой, такой же старой, как и хозяйка. Хочу уточнить, в каком подъезде жил Пастернак. Так вот в четвертом, надо со двора войти. Там на втором этаже справа крайние окна – это его, – отвечает с готовностью женщина. Мы разговорились. Теперь там живет дочь Леонида, другого сына поэта. Мы пытались было установить доску на доме, продолжает моя собеседница. – Так нам не дали, московское правительство затребовало такие условия и таких денег, что мы и не в силах все выполнить. Сказали, что сделали уже музей в Переделкино и нет необходимости ставить здесь доску. В свое время по линии Союза театральных деятелей театралы подсуетились и установили на углу дома доску Ю. Юзефовичу (м-да!), известному театральному деятелю. А вот нам не дали. Нас вообще скоро отсюда всех выселят, выживут. Место-то лакомое. И пошла она дальше с собачкой. Вокруг люди, гости, туристы спешили в Третьяковку. А я пошел во двор и долго стоял напротив четвертого подъезда, выгадывал – где там окна, из которых поэт смотрел когда-то на улицу? Во дворе было тихо. Еще чуть-чуть – и вот будто во двор войдет сутулый Варлам, откроет дверь и поднимется в квартиру к поэту.

²⁴ Ольга Михайловна Фрейденберг, крупнейший специалист по античной мифологии и литературе, ученица Н.Я. Марра, перенесла блокаду Ленинграда, пережила гонения, закрытие научной школы. Многие из нас зачитывались ее трудами по античному мифу, античной поэтике, созданными ею и во время блокады, забытыми и потом вызванными из забвения уже в 70-х. Умерла она в болезни и одиночестве в 1955 г.

²⁵ Как похожа ситуация встречи – не встречи других, из другого поколения. Известно, что Высоцкий, став поэтом, но не признанным таковым, и прежде всего собратом по перу, мучился этим. Как мучился и Шаламов, пытавшийся найти форму слова о своем Времени. Оба понимали, что писать так, как писали их собраты, уже нельзя. «Куда там Достоевскому с записками известными» – пел Высоцкий.

эмиграция в Переделкино, резкие выпады против дворовой литературной сволочи, которая в свое время затравила его бывшего друга-собрата О.Э. Мандельштама, уже ситуацию не спасали.

Пастернак, наивный и доверчивый, беспомощный в социальной и бытовой жизни, гениальный поэт с чутким ухом, слышащий язык тонко и глубоко, не увидел главного – того, что увидел Шаламов. Потому последний говорил своей жене – я ему нужен больше, чем он мне. Шаламов – свидетель и судия времени. Пришел в дом к поэту и говорит собой, самим собой, своей жизнью правду о ней и кладет ее рядом с написанным романом «Доктором Живаго». И судьба Шаламов перевешивает. Исторически перевешивает.

Интуиция, впрочем, поэта не обманывала. Он пытался не писать роман. Именно не сочинять. Он понимал, что это его «начинание совершенно бескорыстное и убыточное, потому что он (роман) для текущей печати не предназначен. И даже больше, я совсем его не пишу как произведение искусства, хотя это в большем смысле беллетристика, чем то, что я делал раньше. Но я не знаю, осталось ли на свете искусство, и что оно значит еще. Есть люди, которые очень любят меня (их очень немного), и мое сердце перед ними в долгу. Для них я пишу этот роман, пишу как длинное большое свое письмо им, в двух книгах» [20, с. 246].

Также он пытался буквально отречься от всего того, что он написал ранее в 30-е годы: «Но писать их (стихи) гораздо легче чем прозу, а только проза приближает меня к той идее безусловного, которая поддерживает меня и включает в себя и мою жизнь, и нормы поведения, и прочее, и прочее, и создает то внутреннее, душевное построение, в одном из ярусов которого может поместиться бессмысленное и постыдное без этого стихописание» [20, с. 277].

Отрекается он серьезно, мучительно. Повторяя эту тему в письмах к разным корреспондентам.

Вот очень важное признание, которое он говорит давнему другу философу В.Ф. Асмусу 3 марта 1953 г.: «Тогда (в 1935 году) я был на 18 лет моложе, Маяковский не был еще обожествлен, со мной носились, посылали за границу, не было чепухи и гадости, которую я бы не сказал, или не написал и которой бы не напечатали, у меня в действительности не было никакой болезни, а я бы тогда непоправимо несчастен и погибал, как заколдованный злым духом в сказке... А теперь у меня сердечная болезнь, не считающаяся вымыслом, я за флагом, не в чести, все знаки переменились, все плюсы стали минусами, но я счастлив и свободен, здоров, весел и бодр, и с совершенной легкостью сажусь за никому не нужного и неотделимого от меня Живаго» [19, с. 615].

Тема отречения, творческого отказа от прошлого своего опыта не нова в литературе. Это было постоянно, этот опыт переживали многие, проживавшие в своей жизни несколько перерождений. Например, у Мандельштама в творчестве созидаются четыре поэтики, все они разные [7; 25].

Но Пушкин уже все сказал по этому поводу:

*И задыхаюсь я, и слезу лью
Но строк печальных не стываю.*

Или в другой песне:

*Но рассказать бы Гоголю
про нашу жизнь убогую
Ей богу, этот Гоголь бы
Нам не поверил бы...*

Забавно, но никакой Вознесенский не способен был на поэтические тропы, которые выделял в своих стихах Высоцкий.

В общем, творческую смерть и возрождение переживали многие поэты. И Шаламов тоже. Но Пастернак подчеркивает некую свою страдательность от этого. В его письмах и к Фрейденберг, и к Цветаевой он – страдающая сторона, переживающая, мучающаяся.

Но во встречах с Шаламовым и в его письмах к Варламу поэт как-то сильно меняется. Видится спокойствие, мудрость, если не величавость, то глубокое, светлое упокоение.

Упокоение пушкинского типа, которое сродни мудрости, которая дает право быть поэту:

*Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд...*

Шаламов это знал, испытал на себе. И он не боится делать своему кумиру серьезные замечания относительно того, что в его романе есть фальшь и ложь.

Итак, вещь поразительная и пока мало отмеченная потомками. Встретились два поэта. Один, пытающийся возродиться и начавший писать свои КР в 1954 г. (но кстати так и не показавший Пастернаку свои КР), свою великую новую прозу как ответ на роман Пастернака. И другой, почти отрекшийся от своего поэтического прошлого, написавший никому не нужный кроме его самого роман, но уже при своем рождении устаревший как жанр и вообще умерший (по приговору Шаламова). Но они, такие разные, все-таки слышали друг друга, несмотря на колоссальную разницу в опыте, в позиции, в привычках и проч.

Они слышали друг друга, поняли. Встреча состоялась, в отличие от того, что с Солженицыным, несмотря на близость их социального и духовного опыта, встреча в большом времени не состоялась, несмотря, кстати, на активность и стремление познакомиться поближе, которую демонстрировал Солженицын.

Ведь кто, собственно, был такой Шаламов в 1952 г., когда прислал Пастернаку свою тетрадь стихов, когда был еще на Колыме? Представим себе. Пастернаку пишут многие, со всех концов земли, на разных языках. Многие просто приезжают, чтобы просто посмотреть на него. И вот он получает из далекой Колымы, как бы из Ниоткуда, из Небытия, тетрадку стихов. И дело не только в страшном гулаговском материале. В «КТ» ГУЛАГа почти нет. В них есть ощущения, самочувствие автора. И стихи при этом были не самые лучшие, ранние. Потом писались и новые стихи в новых тетрадях. И он снова показывал их Пастернаку.

А потом однажды уже на очередной встрече, когда Шаламов был приглашен на обед к Пастернакам в Переделкино, как это обычно бывало у московской богемы, он (боже!) читал свои стихи собравшейся публике²⁶.

Представим себе. Уже третий год Варлам пишет свои КР. После своей Камей Шаламов полагал, что он обрел свое лицо. И вот он эти строчки читает в Переделкино,

²⁶ Были Асмус, Нейгаузы, Рубен Симонов (режиссер театра им. Е. Вахтангова), Ольга Берггольц. Это было 24 июня 1956 г. [32, с. 340–344]. Шаламов читал «Ландыш», «Камею», «Шесть стихотворений».

московской публике, которая после выпитого коньяка, слушает его терпеливо, но рассеянно.

И они, не понимающие в принципе ничего из того, что он им читал, выкрикивал кровавые строчки, что они могли понять вообще в них? Что они могли услышать в «Камее», кроме того, что там есть классическая метафора каменотеса-поэта, выбивающего женский образ в камне? Красиво. И не более того.

*На склоне гор, на склоне лет
Я выбил в камне твой портрет.
Кирка и обух топора
Надежней хрупкого пера.
В страну морозов и мужчин
И преждевременных морщин
Я вызвал женские черты
Со всем отчаяньем тщеты.
Скалу с твоею головой
Я вправил в перстень снеговой,
И, чтоб не мучила тоска,
Я спрятал перстень в облака.*

Впрочем, не то главное, что московская богема не понимала Шаламова, как, впрочем, не понимала и ушедшего в переделкинскую ссылку Пастернака.

Главное, что что-то важное, духовно значимое произошло между Пастернаком и Шаламовым. Произошло какое-то событие эстафеты. Поэт номер один, долгое время считавшийся таковым, получивший Нобеля за роман, не признанный на родине, но отрекшийся от прошлой славы и обретший духовную свободу, фактически передал эстафетную палочку культуры, русской литературы, неизвестному тогда и казалось бы забытому раздавленному Варламу Шаламову, чья судьба поэта и автора КР и КТ была еще впереди.

Все остальное, что происходило тогда и потом – уже происходило на этом фоне. Пастернак читал ранние стихи Шаламова. И совсем не читал его КР. То есть собственно он не знал Варлама. Тот был как поэт и автор КР весь в будущем. А Варлам знал всего Пастернака фактически. В том числе прочел один из первых в стране «Доктора Живаго». Причем до личной встречи, как признается Варлам, он «считал его (Пастернака – С.С.) богом, пророком, по крайней мере. Ни богом, ни пророком он не был...» [32, с. 356].

И вот этот уставший от всех поэт, написавший свой роман, для него наиболее значимый, свое творческое завещание, передает «человеку из ада» как бы эстафету. И не потому что некому передать, то есть не потому что Шаламов – случайный встречный, как бывает, когда ты хочешь, чтобы сохранить вещь, передаешь ее случайному прохожему. Пастернак вводит Шаламова в культуру, в мир своих мыслей, осознанно, специально, как будто передает ему духовное завещание.

И Шаламов, переживший преклонение перед поэтом, а потом спокойное отрезвление, сохраняя безграничное уважение к нему, принимает дар поэта и продолжает долгий труд до 1973 г., до времени окончания написания КР.

Меньше всего они общались по поводу конкретных стихов или по поводу их написания, техники стихосложения и проч. С самого первого письма Шаламову, которое Варлам получил от поэта, и за которым ехал в 50-градусный мороз пять суток²⁷,

²⁷ По поводу чего Шаламов написал отдельный небольшой рассказ «За письмом» [36].

Пастернак не намерен править Варлама по этой части: «не о совершенствовании стихописания (избави боже), потому что никакие стихи и написанные гораздо лучше, не самоцель и сами по себе яйца выеденного не стоят» [20, с. 529].

Пастернак в то время решил главное: надо что-то сделать в жизни, надо написать повесть о жизни, заключительную какую-то новость о ней» [20, с. 528].

Новостью, думаю, его роман не стал. Новостью стали КР.

Шаламов это понял. Но уже позже, когда свои комментарии к своим КР оформил в письмах к Сиротинской, в своих эссе начала 70-х.

В одном из последних своих писем к Пастернаку Шаламов пишет: «Вы для меня давно перестали быть просто поэтом. Иное я искал, находил и нахожу в Ваших стихах, в Вашей прозе» [20, с. 564].

Ищущий да обрящет. Шаламов находил в Пастернаке голос времени, голос совести. Правда, ошибающийся, ищущий, но честный, чистый, не поддельный²⁸.

Поэзия прозаики

Мы уже отметили, что применять привычные категории, ранее применявшиеся к катарсическому искусству или экстатическому искусству, к прозе Шаламова нельзя. Не тот инструмент. Все равно, что причесываться, прибегая к помощи топора или паяльника.

Можно писать о парадоксах в его творчестве (названия-оксюмороны, соединяющие в себе антонимы – «Артист лопаты» или «Зеленый прокурор» и др.). Можно выделять комедийные фарсовые сюжеты (рассказ Берды Онже, в котором рассказывается уже реальная, а не придуманная история, в которой жутким способом повторился случай, рассказанный ранее Ю. Тыняновым в «Поручике Кижее»).

Многие названия у Варлама – это скрытые цитаты, ассоциации и аналогии. Но это лишь внешние признаки формы, наталкивающие на некие не всегда адекватные ассоциации.

Что может объяснить рассказ «Тифозный карантин», в котором рассказывается об опыте выживания человека как шлама, как отброса? Никакой катарсис тут ни при чем.

Восхищаться рассказом как художественным шедевром – безнравственно и цинично.

²⁸ Печально и даже трагично то, что эти два больших мастера в связи с глупой бытовой и личной связью Пастернака с О. Ивинской расстались в 1956 г. Шаламов не принял это увлечение поэта. Он считал, что Ивинская нагло и цинично пользовалась этой своей связью и особым расположением Пастернака и без обиняков дал понять об этом поэту. Он об этом позже написал и в письме к Н.Я. Мандельштам: «Когда-то Пастернак прост ошеломил меня, когда вдруг оказалось, что такое хорошее и согласное вдруг обернулось малодушием, трусостью, недостаточностью не только поэта... Вдруг все было передано в руки какой-то суки Ивинской... Наше знакомство прервалось по обстоятельствам, которые не делают чести Пастернаку... Пастернак предлагал мне повидаться у Ивинской. Я отказывался это сделать. Я не разделял и не одобрял его «опрощения», не считал, что проза «Доктора Живаго» – лучшая его проза. В собственной семье Пастернак был в плену и я когда-нибудь напишу об этом. Для госпожи Ивинской Пастернак был предметом самой циничной торговли, продажи, что, разумеется, Пастернаку было известно. Я не виню Ивинскую. Пастернак был ее ставкой, и она ставку использовала как могла. В самых низких своих интересах» [39, Н.Я. Мандельштам, сентябрь 1965 г.]. Шаламов писал это с болью. Но сделать уже ничего не мог. Так высокая связь двух поэтов прерывается из-за слабости одного и ригоризма другого в связи с обывковенной любовно-интимной историей. Поразительно еще и то, что в своих воспоминаниях о Пастернаке, вышедших в 1992 г. (когда уже, казалось бы, никто ни о чем и не помнит!) Ивинская ни словом не обмолвится о Шаламове! Его как будто и не было [16]! А какие Варлам писал ей письма сам, до самого 1956 г.! Еще до ссоры. Они тоже опубликованы. Он называл ее Люсей. Он были знакомы давно, с начала 30-х. Потом разрыв с обоими, которых он любил. Навсегда.

Я утверждаю, что умничать по поводу того, что сделал Шаламов – все равно, что восторгаться красотой ядерного взрыва. Какой гриб красивый! Или восторгаться взрывом вулкана и знать, что он сеет смерть.

Но одно дело – ужас от смерти природной стихии, другое – ужас от антропогенной катастрофы.

Любимый им Пушкин допускал, что смерть человеческая происходит на фоне равнодушной природы и последняя оттеняет уход поэта.

*И пусть у гробового свода
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.*

У Шаламова – другие краски и оттенки. Рухнул весь мир. И нет границы между человеком и миром. На этом фоне зияния все рассуждения – придуманы.

Итак. Без гнева и пристрастия, без заламывания рук и восхищений, без эстетских замашек попробуем взглядеться, услышать Варлама, его гулкий голос. Не крик, не фальцет. Но и не шепот.

Память миллионов погибших звала его на поиск адекватной интонации, внятной, артикулированной фразы, точного высказывания. Он не мог врать. Не имел права. Также не имеем права врать и мы, умничать и выкобениваться, применяя умные теории к тому, что он сделал. Я не знаю адекватной эстетики тому, что сделал Варлам Шаламов. И никто не знает.

Но попробовать высказаться по поводу того, что прочитал, что понял, пережил – мы можем. Он хотел, чтобы его услышали. И поняли.

Попробуем понять.

Итак. Весной 1954 г. он начал писать свои КР. Писал он их до 1973 г.

Заметим, что свои поэтические тетради он начал писать гораздо раньше. То есть писать как настоящий, зрелый мастер свои стихи он стал раньше КР. И Пастернаку он давал уже в том числе и свои зрелые стихи. Пастернак знал его как поэта.

А КР он поэту не показывал. Хотя и говорил, признавался Пастернаку, что пишет рассказы: «В новых стихах я все в старой теме, и вряд ли отпустит она меня скоро. Рассказы, которые начал писать, достаются мне с большим трудом – там ведь ход совсем другой» [20, с. 553]. Это он пишет поэту 24 октября 1954 г. Рассказы стал писать только-только. Говорит это Пастернаку как-то мимоходом, между делом, как бы в добавление. До этого все темы разговоров с Пастернаком были связаны вокруг стихов Варлама и вокруг Доктора Живаго. А тут – мельком про КР. И названия рассказов даже не упомянуты.

Манифесты Шаламова, его письма Сиротинской появятся уже потом, через годы. А пока они, рассказы, выкрикиваются, вышагиваются, выругиваются, с огромным трудом пишутся. О них читатель узнает в начале 60-х. Пастернака уже не будет в живых.

Что-то мешало Варламу начать говорить с поэтом о своих КР. Мешало как раз то, что мешало ему в Докторе Живаго – фальшь, ложь, не адекватный тон разговора о времени и человеке.

В очередной раз думаешь, что пронзительные вещи создаются в любом месте. Главное – не врать. Сидит он, ночами, после работы, агент по техническому снабжению, в рабочей общаге. На дворе 1954 г. Сидит он и пишет свой очередной рассказ. За стенкой – пьянки и ругань. А он пишет:

«Ужин кончился. Глебов неторопливо вылизал миску, тщательно сгреб со стола хлебные крошки в левую ладонь и, поднеся ее ко рту, бережно слизал крошки с ладони».

Он пишет и не верит, в принципе не может допустить и мысли, что когда-то его напечатают. Это было невозможно представить. И долгое время никто и не мог прочитать его КР. Свои поэтические сборники он мог издавать. Они выходят один за другим в 60-е годы. А КР в Союзе долгое время просто не печатали. Солженицын их прочел благодаря тому, что они были напечатаны без разрешения автора в русскоязычном американском «Новом журнале». Он был категорически против этих изданий. Об этом свидетельствует Сиротинская [37, с. 463].

У нас они впервые стали выходить уже в конце 80-х. После смерти В.Т. Шаламова.

Многогранник Шаламова

Известен этот пушкинский лаконизм шаламовских рассказов. Но известно также и то, что при таком лаконизме внешне прячется глубокое и многослойное содержание рассказов. Выше мы говорили о слоях прозы, выделяя в ней план материала, план формы и содержания.

Это уже привычно и слишком прямолинейно для понимания новой прозы.

Я бы выделил в прозе Шаламова несколько как бы не столько уровней, сколько граней, проекций, задающих объемность видения содержания колымских рассказов.

Первая грань – лагерный низ, лагерная повседневность. План, который мешает, который тяжел, давит вниз, то, что пережить нельзя. Разве только чудом. Здесь человека нет, здесь зверь, выживающий инстинктом. Этот план надо преодолеть. Иначе он затянет и опустит ниже дна. А дна у человека нет, убежден Шаламов.

Вторая грань. План социальности. Лагерь как зеркало общества. Шаламов писал, что лагерь настолько велик, что он становится «мироподобен». Поскольку в лагере было много не только блатарей-урок, но и политических, то лагерь стал моделью мира, второй реальностью, второй половиной страны. Одни сидели, другие писали доносы и со страхом ждали своей очереди.

Третья грань. План психологический. Шаламов специально написал несколько рассказов про искусство выживания заключенных. Фактически можно использовать КР почти как самоучитель по выживанию в нечеловеческих условиях. Классический пример – «Тифозный карантин». В нем описывается чудесный опыт выживания человека, выживание его как отброса, как недочеловека, превратившегося в отброс и выживающего звериным чутьем, инстинктом и более ни о чем не думающего.

Четвертая грань. Это план нравственной позиции. Это уже рефлексивный план самого автора. Выводящего целый список принципов не просто выживания в лагере, а принципы, на которые опирается позиция автора, это нечто вроде своего Евангелия. Эти принципы Шаламов специально выводит и выходит фактически за пределы художественного плана. Например, такие:

- Лагерь – «отрицательная школа, даже час провести в нем нельзя – это час растления. Никому никогда ничего положительного лагерь не дал и не мог дать. На всех – заключенных и вольнонаемных – лагерь действует растлевающее» [41].
- Человек не знает себя. Возможность человека к добру и злу имеет бесконечное число ступеней. Дно человеческой души не имеет дна, всегда случится еще что-то еще страшнее, ее подлее, чем ты знал, видел и понял [11].
- В лагере нет виноватых.
- Жизнь человека – это открытие самого себя – с первого и до последнего дня жизни.

Пятая грань. Особый план я бы выделил план так называемых культурных героев. Шаламов назвал ряд рассказов именами известных людей, либо реальных, либо легендарных, за которыми уже тянется свой культурный глубокий след. И название

рассказа задает контекст всему повествованию. Это Апостол Павел, Понтий Пилат, Шерри-бренди (название стихотворения Мандельштама), Калигула, Марсель Пруст.

Сами эти персонажи, разумеется, не присутствуют в рассказе, разве что в «Шерри бренди» описывается страшная кончина поэта Мандельштама, придуманная Шаламовым, но написанная так, как будто он ее видел.

Важно здесь то, что эти герои задают как раз ту культурную планку, тот горизонт, который позволяет Шаламову второй раз выжить, пиша рассказы, и которые незримо рядом стояли теньями и укором смотрели на ужасы лагеря.

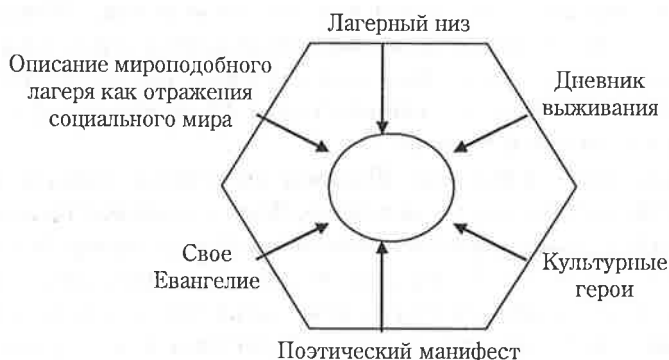
А с запекшихся губ срывались имена Апостола Павла, Марселя Пруста.

Или срывалось слово, забытое, но воскресшее, – сентенция!²⁹

Наличие такой грани в рассказах трудно назвать приемом. Наверное, это и есть задавание культурного горизонта, который как раз не выдерживают блатари. Потому что рассказы – не про лагерный низ, это тот фон, в котором живешь в лагере. Но рассказ – не про лагерь, а про иной мир, который чудом выходит из него.

Шестая грань. Этот план, собственно, вытекает из пятого. Это поэтический манифест автора, рефлексия самого Варлама, его кредо творчества, комментариев к собственным рассказам. То, что он выразил в письмах Сиротинской, Шрейдеру, в своих очерках, в своих позднее написанных воспоминаниях. Принципы этого манифеста я уже привел выше. Этот комментарий принципиален, важен, он дает ключ к пониманию всей прозы Шаламова.

Итак, получается своеобразный шестигранник Варлама.



Этот шестигранник тем самым задает объемность прозе Шаламова. Грани отражаются друг от друга и проливают свет друг на друга. И проза перестает быть сразу плоской, одномерной. Несмотря на лаконизм, шаламовская проза обладает глубиной покруче глубины известных толстых романов.

Тяжба с пророком. Александр Солженицын

Солженицын относится также к тем постоянным оппонентам, с которыми Шаламов спорил ежечасно, до конца жизни, пережив периоды глубочайшего уважения, а затем презрения.

Случай с Солженицыным – более тяжелый, нежели с Пастернаком. Неудача жанра романа «Доктора Живаго» печальна. Но она не ставит под сомнение позицию поэта, чистоту его помыслов. У Пастернака не было фиги в кармане. С Солженицыным – все сложнее.

²⁹ Рассказ «Сентенция» посвящен Н.Я. Мандельштаму. Он прислал ей рукопись рассказа. В ответ она ему напишет: «По-моему, это лучшая проза в России за многие и многие годы. Читая в первый раз, я так следила за фактами, что не в достаточной мере оценила глубочайшую внутреннюю музыку целого. А может, и вообще лучшая проза двадцатого века» (Шаламову от 2 сентября 1965 г. [39]).

Начиналось все подспудно. С публикации «Одного дня Ивана Денисовича», которой были все рады, рад и Шаламов. В начале 60-х они еще встречались, переписывались. Они познакомились в 1962 г. в редакции «Нового мира». Дружбой их отношения не назовешь. И уже тогда Шаламов в подробных разборах «Одного дня...» в письмах Солженицыну указывал, что лагерь этот «легкий», «не совсем настоящий» [40].

Или такая оценка: «около санчасти ходит кот – невероятно для настоящего лагеря – кота давно бы съели». Или: «Блатарей в Вашем лагере нет. Ваш лагерь без вшей! Служба охраны не отвечает за план, не выбивает его прикладами. Кот! Махорку меряют стаканом! Не таскают к следователю. Не посылают после работы за пять километров в лес за дровами. Не бьют. Хлеб оставляют в матрасе. В матрасе! Да еще набитом! Да еще и подушка есть! Работают в тепле. Хлеб оставляют дома! Ложками едят! Где этот чудный лагерь? Хоть бы с годок там посидеть в свое время. Сразу видно, что руки у Шухова не отморожены. Когда он сует пальцы в холодную воду. Двадцать лет прошло, а я совать руки в ледяную воду не могу» [там же].

И т.д., и т.д. Шаламов пишет, благодарит, признается, что никогда ничего подобного не читал, но потом десятки и десятки замечаний, которые на корню рубят все дерево, выращенное Солженицыным. И от его повести вообще-то ничего не остается. Не остается главного – правды³⁰.

Пророк так дело не оставил.

В своих мемуарах «Бодался теленок с дубом» он объявил: «Варлам Шаламов умер». В ответ на это Шаламов написал письмо с надписью «Солженицын». Оно так и осталось не отправленным (см. [32]). В нем Варлам дает ответ пророку. Ответ хлесткий, жесткий, не привычный для всех тех, кто почитает пророка Солженицына. Ответ такой же звонкой пощечиной, как и его рассказы. Также сохранились еще несколько записей в рабочих тетрадях Варлама. Они тоже остались при его жизни не опубликованными.

Нет оснований не верить Варламу, не верить тому, что он пишет в этом не отправленном письме. Оно было написано в стол. И никакой капитал Варлам не собирался на нем делать, в отличие от Солженицына.

Что, например, говорит вот этот с позволения сказать диалог:

«Небольшие пальчики моего нового знакомого быстро перебирали машинописные страницы.

– Я даже удивлен, как это Вы ... И не верите в Бога!

– У меня нет потребности в такой гипотезе, как у Вольтера.

– Ну, после Вольтера была Вторая мировая война.

– Тем более.

– Да дело даже не в Боге. Писатель должен говорить языком большой христианской культуры, все равно – эллин он или иудей. Только тогда он может добиться успеха на Западе» [32, с. 371].

³⁰ Неудобная и почти запретная тема лжи в творчестве Солженицына ввиду того, что его возвели со времен перестройки в пророки и правдоискатели, все же не может быть скрыта. Опубликованы многие обличительные страницы разных авторов, которые вспоминают эту правду и говорят в лицо самому пророку о том, что он и бригадиром побывал на Колыме, и жил в тепле, и спал на простынях, и что настоящего ГУЛАГа он и не знал, и что рак его с его метастазами – это тоже «темниловка», придумка, чтобы откосить от тяжелых работ, и что, самое страшное, он согласился сотрудничать с МГБ под кличкой «Ветров». Об этом говорится в открытом письме Солженицыну бывшего сталинского ээка С. Бадаша: «Из 8 лет заключения, – пишет С. Бадаш, – 7 лет Вы ни разу не брали в руки ни пилы, ни лопаты, ни молотка, ни кайла» [1]. И этот бывший бригадир и стукач будет учить жизни и литературе святого Варлама? Того, кто с самого начала открыл для себя нравственное правило – не служить, не заставлять служить, не врать и не бояться.

И он еще после речи о Боге говорит об успехе на Западе!

Такие сюжеты повторялись постоянно. Что дало право Шаламову сделать окончательную оценку:

«Колыма была сталинским лагерем уничтожения, все ее особенности я испытал сам. Я никогда не мог представить, что может в двадцатом столетии [появиться] художник, который [может] собрать воспоминания в личных целях.

Почему я не считаю возможным личное мое сотрудничество с Солженицыным? Прежде всего потому, что я надеюсь сказать свое личное слово в русской прозе, а не появиться в тени такого, в общем-то дельца, как Солженицын. Свои собственные работы в прозе я считаю неизмеримо более важным для страны, чем все стихи и романы Солженицына» [там же].

И в другом месте: «Деятельность Солженицына – это деятельность дельца, направленная на узко личные успехи со всеми провокационными аксессуарами подобной деятельности» [32, с. 377].

А какова оценка Солженицыным КР? Они его «художественно не удовлетворили». И патриотизмом Шаламов не страдает сильно: «Разве горит у него жажда спасения Родины?». И нельзя сказать, что он борец с режимом: «Никогда и ни в чем, ни пером, ни устно не выразил оттолкновения от советской системы, не послал ей ни одного даже упрека, всю эпопею ГУЛАГА переводя лишь в метафизический план»³¹.

Как ни странно, но это вполне точно. Свои КР Шаламов именно перевел в иной план, но не метафизики, а автопоэзиса, взяв на себя груз повторить ГУЛАГ в душе и сказать миру правду. Но счеты он сводить не собирался ни с кем. И с режимом тоже. И служить не собирался никому.

Солженицын просто бессилён и явно не адекватен. Он просто не понимает о чем речь. Шаламов так и признавал. Если с Н.Я. Мандельштам, Пастернаком ему было легко говорить потому, что они хорошо понимали, в чем тут дело. «А с таким лицом как Солженицын, я вижу, что он просто не понимает, о чем идет речь» [32, с. 376].

В итоге уничтожающие характеристики и оценки в неотправленном письме просто убивают.

О стихах Солженицына, которых он написал много, «просто горы» – графоманский бред, с него он чуть не сошел с ума.

И нежелание отдавать Солженицыну свои КР и стихи для публикации на Западе.

«Конечно, отдавать свои вещи в руки профана я не захотел. Я сказал Вам, что за границу я не дам ничего – это не мои пути, какой я есть, каким пробыл в лагере. Я пробыл там четырнадцать лет, потом – Солженицыну?... О работе пророка я тогда же Вам говорил, что денег тут брать нельзя – ни в какой форме, ни в подарок, ни за слово. Я не историк. Свои сборники почитаю ответом. Я не умер, для меня честнее рассказы, стихотворения... Я буду художником. Мне дорога форма вещи, содержание, понятное через форму. Вы никогда ничего не получите...» [32, с. 378–379].

Вообще-то после того, что мы пытались сказать о поэзисе Варлама Шаламова, становится понятным, почему они не просто не встретились, а расшиблись и отлетели друг от друга.

Солженицын не был поэтом. И художник в нем умер, как только он стал делать на «Иване Денисовиче» капитал и историю успеха.

³¹ И.П. Сиротинская, хранительница наследия и памяти Шаламова, наверное имела право на такие резкие суждения: «Странно, что этот человек, все получивший при жизни – славу, государственные почести, семью, поклонников, деньги, полностью. Кажется, реализовавший свой творческий потенциал – не обрел в старости покой, сохранил такую агрессивность и не нашел лучшего объекта, чем Варлам Шаламов, ни единой строкой своих рассказов и стихов не солгавший, не «облегчавший» их ради «прорыва» и в угоду «верховным мужикам» [32, с. 369].

А Шаламов взял на себя труд пережить вновь ГУЛАГ в душе и с 1954 по 1973 г. запрягся в новый ГУЛАГ. И на этом фоне потуги Солженицына на предмет публикаций на Западе, получения премий (которые он «выбегал, выкричал» перед «верховным мужиком») – все это кажется настолько мелким и примитивным, что обсуждать уже художественные достоинства прозы пророка нет никакого желания. Потому что нет главного – той самой правды предела и наготы, на которую отважился Варлам.

Потому сравнение рассказов Шаламова и рассказов и повестей Солженицына, что пытается делать Есипов – имеет смысл сугубо историко-литературный [12; 13]. Во-первых, сама работа по сравнению – дело не благодарное. А во-вторых, и это главное, сама поэтическая архитектура рассказов Шаламова и его стихов, которые составляют единый слав, не идет ни в какое сравнение с довольно рыхлыми и политически ориентированными текстами Солженицына. Их ориентация, одни – на правду, другие – на выгоду и успех, сразу обесмысливает всякую попытку сравнивать произведения этих авторов.

Гораздо серьезнее сравнение двух позиций, двух антропологических типов. Ведь ненависть, агрессивность, оценки и оплеухи – это уже внешние искры, которые летят от глубинного столкновения двух позиций. Одна позиция, Солженицына, заключается в признании того, что человек имеет право на достойную жизнь после того, что он пережил, потому ему нечто позволено, немного расслабиться, получить дивиденды, премии, статусы и проч. Другая позиция – человек никогда и ни в какое время не имеет права делать историю успеха, просить что-то и выпрашивать только потому что он попал в ситуацию «за-человечности». Поэт этого права не имеет тем более.

Это ведь в страшном сне только можно представить, что Шаламов, например, смог бы опубликовать свои рассказы на Западе, да еще на западные деньги. А «Архипелаг» был опубликован на Западе, да еще миллионными тиражами, да еще первое издание в ИМКА-пресс было издано на деньги ЦРУ! И значение произведений Солженицына было скорее политическое, идеологическое, нежели художественное, тем более «Архипелаг» нельзя назвать текстом художественным. Это все же публицистика.

Солженицын превратил свой дом в Вермонте в целую мини-фабрику по производству своих многотомных сочинений. Он получал большие гонорары за свои публикации по всему миру, а затем создал на них фонд своего (разумеется!) имени и раздает премии благодарным соотечественникам.

Как это все претило Шаламову. Как это все претит вообще позиции поэта и человека. За этим всем стоит обычная позиция деляги, бизнесмена от литературы, превратившего беду народа в свой личный успех³². Это пострашнее будет. Солженицын тогда вовсе не борец за правду. Даже тогда диссидента, борца, правдолюбца ему великовата будет. Мелок человек. Шаламов уже тогда в начале 60-х увидел нутро его. И Солженицын понял, что Шаламов увидел. Простить такое невозможно. Поэтому Шаламова надо было похоронить, забыть, вычеркнуть из памяти.

Но страшнее для него уже ничего не было. Гораздо сложнее и тягостнее было бороться с собственным зверем – слабостью, страхом, голодом.

В своих страшных выводах («Что я увидел и понял в лагере») он напишет признание, фактически похожее на отречение от литературы: «человек становился зверем через три недели, ...понял, что можно жить злобой, понял, что можно жить

³² И.П. Сиротинская в примечаниях к письмам Шаламова Солженицыну окончательно пригвоздила пророка: «К себе А.И. относился снисходительно, свое письмо с протестом против публикаций за рубежом “Ивана Денисовича” и “Ракового корпуса” отнюдь не осудил. Когда было полезно, сотрудничал с КГБ (под кличкой Ветров), был бригадиром. В общем, ничем не брезгуя, шагая по головам» [40].

равнодушием, ...понял, почему человек не живет надеждами – надежд никаких не бывает, не волей – какая там воля, а инстинктом, чувством самосохранения – тем же началом, что и дерево, камень, животное» [41].

В этих словах фактически опровергается, казалось бы, идея, что человек спасается культурой. Мы привыкли опять же на уроках великой русской литературы полагать, что человек силен духом, который кормится культурой, то есть духовными поисками. Если не держать высокий горизонт, то ты быстро упадешь вниз и не встанешь. Восхождение в культуру велико и трудно, но оно дает опоры в этом абсурдном в сущности мире.

Шаламов дает оплеуху этим представлениям. Человек слиняет в три недели, от него ничего не остается, если он попадает по ту сторону жизни. И держит его злость! На другое уже ничего не остается. И выживает он как зверь, как камень, благодаря лишь инстинкту выживания. И ничего человеческого.

Но в то же время мы от него же знаем и от его редких друзей, что главной своей заслугой (если можно так сказать) он считал то, что он никого не предал, не сдал, не скурвился в лагере, сохранив не только жизнь (чудом!), но и силу духа. И более того. Он ввергнул себя во второй ГУЛАГ, в духовный, пережив его еще раз, пища свои КР. Эта душевная каторга со слезами и криками, вперемежку с болезнями, продолжалась с 1954 по 1973 г. И сил уже более не было. Дальше – силы и воля оставили его. И чем меньше их было, тем больше вылезал из него тот животный инстинкт, который помогал в лагере выжить. Поэзия уходила из него. И личность поэта раскалывалась на кусочки. Она разлагалась. И в конце жизни это уже был инвалид физический и духовный.

Но как травинка пробивается из вечной мерзлоты на весеннем солнышке, так и правда человеческая доносится из тьмы забвения – правда святого Варлама.

Святой Варлам

Шаламов считал, что поэзия, вопреки стереотипам – дело не молодых, а дело седых. Он это объясняет в письме к Н.Я. Мандельштам: «Тут дело не только в том, что у взрослого поэта приоритет переходит к мысли, к уму, но и в чрезвычайной требовательности нравственного чувства. Нравственное чувство – это не логическая категория. А в этом смысле требования поэта к самому себе меняются с возрастом» [39].

Он оставляет эти строки как завещание.

*От солнца рукою глаза затеня,
Седые поэты читают меня.
Ну, что же – теперь отступить невозможно.
Я строки, как струны, настроил тревожно.
И тонут в лирическом грозном потоке,
И тянут на дно эти темные строки...
И, кажется, не было сердцу милей
Сожженных моих кораблей...*

Потому не попад наши слова и мерки, потому и не адекватны часто наши оценки поэта, потому что этим привычным аршином нельзя измерить судьбу. Варлам меньше всего сочинитель в привычной роли беллетриста. Уж явно не Тригорин. И меньше всего мыслитель в привычном интеллектуальном смысле. Это свое жизненное самоопределение он осуществил, еще будучи молодым человеком. Есть одна таинственная вещь, отменяющая тему возраста, признавался он Н.Я. Мандельштам:

«поэт – это тот, у которого стихи станут судьбой – определяется смолоду, настоящие читатели – тоже смолоду» [39].

Он определился как поэт изначально. Техника потом пришла к нему. Но изначально необходимо было определиться в какой-то позиции, в каком-то исходном видении. Он после страшных лет не прекращал думать о лагере. Лагерь был с ним всю жизнь. И всю жизнь он вел с ним тяжбу – что позволило ему выжить и не скурвиться. Может, ему было психологически легче от этого самоопределения. Но все же принципиально важно, онтологически важно, уже вспоминая нашу тему антропологии поэзии, мы видим, как по-шаламовски кратко и точно он определяет собственно весь антропологический смысл своих «трудов и дней»: «... для меня поэт – человек. Я это как-то ужасно остро ощущаю, что он не что иное как человек, и если люди это забывают, что они люди, то поэт им об этом напоминает» [39]). И в другом месте: «... в поэзии все дело в «отдаче», в том, чтобы суметь подставить себя, предложить собственную кровь для жизни возникающего пейзажа. Если этот рубеж не взят, поэта не будет, будет только версификатор» [39].

Лиловый мед

*Упадет моя тоска,
Как шиповник спелый,
С тонкой веточки стиха,
Чуть заледенелой.
На хрустальный жесткий снег
Брызнут капли сока,
Улыбнется человек,
Путник одинокий.
И мешая грязный пот
С чистой слезинки,
Осторожно соберет
Крашенные льдинки.
Он сосет лиловый мед
Этой терпкой сласти,
И кривит иссохший рот
Судорога счастья.*

Январь, 2008 г.

Литература

1. *Бадаш Семен*. Открытое письмо Солженицыну // Сетевой ресурс: <http://www.vestnik.com/issues/2003/0723/koi/badash.htm>
2. *Бибихин В.В.* Философия и религия // Вопросы философии. – 1992. – № 7.
3. *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998.
4. *Волкова Е.В.* «Лиловый мед» Варлама Шаламова (поэтический дневник «Колымских тетрадей») // Человек. – 1997. – № 1.
5. *Волкова Е.* Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. – 1996. – № 11.
6. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986.
7. *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. – СПб.: Академический проект, 1997.
8. *Гефтер М.Я.* Из тех и этих лет. – М.: Прогресс, 1991.
9. *Гефтер М.Я.* Там, где сознанию узко и больно. – М.: Университет, 2004.
10. *Григорьева Н.Я.* Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920–1940 гг. (Россия, Германия, Франция). – СПб.: Книжный дом, 2008.

11. Дно человеческой души не имеет дна. Публикация И.П. Сиротинской // Литературная газета. – 2008. – № 14.
12. *Есинов В.* Варлам Шаламов и его современники. – Вологда: Книжное наследие, 2007.
13. *Есинов В.* Работа головы или работа колен? (Варлам Шаламов и Александр Солженицын) // Сетевой ресурс: http://scepsis.ru/library/id_540.html
14. *Жмуриков Е.И.* Как умирал Шаламов // Сетевой ресурс: http://zhurnal.lib.ru/z/zhmurikow_e_i/shalamov.shtml
15. *Захарова Е.* Последние дни Шаламова // Сетевой ресурс: <http://www.hd13.ru/relaxation/proza/shalamov.php>
16. *Ивинская О.* Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. – М.: Либрис, 1992.
17. *Лексин Ю.* Вне всего человеческого // Знание – сила. – 1991. – № 6.
18. *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988.
19. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989.
20. Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990.
21. *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том I. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006.
22. *Пузырей А.А.* Манипулирование и майевтика: две парадигмы психотехники // Вопросы методологии. – 1997. – № 3–4.
23. *Свасьян К.А.* Гете. – М.: Мысль, 1989.
24. *Смирнов С.А.* Культурный возраст человека. Философское введение в психологию развития. – Новосибирск: Офсет, 2001.
25. *Смирнов С.А.* Автопоэзис человека: Осип Манделштам // Человек.RU. Гуманитарный альманах. – Новосибирск, НГУЭУ. – 2007. – № 2.
26. *Смирнов С.А.* Автопоэзис человека: Иосиф Бродский // Сетевой ресурс: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov/smirnov19>
27. Ирина Сиротинская – Олегу Дусаяву. Интервью о Варламе Шаламове // Сетевой ресурс: http://newtimes.ru/magazine/issue_19/article_12.htm
28. *Солженицын А.И.* Воспоминания // Новый мир. – 1999. – № 4.
29. *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественных наук и знаний в древности. – М.: Наука, 1982.
30. *Хоружий С.С.* Улисс в русском зеркале // Джойс Д. Улисс.
31. *Хоружий С.С.* О старом и новом. – СПб.: Алетейя, 2000.
32. *Шаламов Варлам.* Воспоминания. – М.: Олимп; АСТ, 2001.
33. *Шаламов В.Т.* Колымские рассказы. Кн. 1, 2. – М.: Русская книга, 1992.
34. *Шаламов Варлам.* Проза, стихи // Новый мир. – 1988. – № 6.
35. *Шаламов Варлам.* «Новая проза». Из черновых записей 70-х годов. О моей прозе // Новый мир. – 1989. – № 12.
36. *Шаламов В.* Из «Колымских рассказов» // Знамя. – 1989. – № 6.
37. *Шаламов В.Т.* Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / Сост. и прим. И.П. Сиротинской. – М.: Республика, 1996.
38. *Шаламов В.* Новая книга. Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. – М.: Эксмо, 2004.
39. *Шаламов В.* Переписка с Н.Я. Манделштам // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/75htm>
40. *Шаламов В.* Переписка с А.И. Солженицыным // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/60.htm>
41. *Шаламов В.Т.* Что я видел и понял в лагере // Сетевой ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/37htm>
42. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах. – М.: Искусство, 1964–1971.
43. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Том I. Grundproblem. – М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002.
44. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.
45. *Эко У.* Поэтики Джойса. – СПб.: Symposium, 2003.
46. *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. – Киев: София, 1998.