

# Творчество Варлама Шаламова

---

**Arambašić, Ante**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:134075>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-15**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



**Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Ivana Lučića 3**

**Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost  
Kolegij: Diplomski rad  
Ak. god.: 2020/21**

Творчество Варлама Шаламова  
(Diplomski rad)

**Mentor:** izv. prof. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas  
**Student:** Ante Arambašić

Zagreb, lipanj 2021.

**University of Zagreb**  
**Faculty of Humanities and Social Sciences**  
**Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb**

**Department of East-Slavic languages and literatures**  
**Russian Literary Section**  
**Final Thesis**  
**Academic year: 2020/21**

The work of Varlam Shalamov  
(Final Thesis)

**Supervisor:** Danijela Lugarić Vukas, PhD, associate professor  
**Student:** Ante Arambašić

Zagreb, June 2001.



## Оглавление

|   |    |
|---|----|
| 1. ВВЕДЕНИЕ .....   | 5  |
| 2.«НОВАЯ ПРОЗА» ВАРЛАМА ШАЛАМОВА .....  | 6  |
| 2.1. Литературная традиция и «новая проза».....   | 6  |
| 2.2. Читатель и автор в «новой прозе» .....   | 7  |
| 2.3. Композиционно-мотивные закономерности «новой прозы».....   | 9  |
| 2.4. Лагерь в творчестве Варлама Шаламова.....  | 13 |
| 3. ТЕЛО И КУЛЬТУРА В «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗАХ» .....  | 15 |
| 3.1. «На представку». Образцовый механизм воспроизведения хаоса .....   | 15 |
| 3.2. «Сука Тамара» и «Геркулес». Жертва самых невинных .....  | 20 |
| 4. ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ ВАРЛАМА<br>ШАЛАМОВА .....  | 29 |
| 4.1. О возможностях «лирического» в контексте творческой программы<br>Шаламова .....                                | 29 |
| 4.2. Настроение «гнева» и метафора «ремесла» в трансформациях лирического<br>субъекта лирики Варлама Шаламова ..... | 30 |
| 4.3. Кошунственное отношению к мотиву «неба» в плане координатных символов  | 35 |
| 5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....  | 40 |
| 6. ЛИТЕРАТУРА .....   | 41 |

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Биография и творчество Варлама Тихоновича Шаламова представляют собой явление необыкновенное в контексте русской и мировой культурной истории. На фоне жанра лагерной литературы, возникшего благодаря историческим обстоятельствам катастрофы гуманизма и предельного уничтожения человека в лагерях, и его литературных условностей проза Шаламова, а именно его сборник «Колымские рассказы», занимает одно из самых передовых мест. Причина этого в её новизне и виртуозности литературного мастерства. Говоря о характеристиках такого широкого жанра как лагерная литература, ёмкость которого подчёркивал сам Шаламов,<sup>1</sup> блеск и наглядность художественных достоинств его собственного вклада в эту тему, при всей этой широте, ни чуть не притушены.

Неотделимой от целого частью творчества автора, от которой «целое» тоже неотделимо, является и лирика. Хотя стихи вообще в гораздо меньшей мере входят в корпус лагерной литературы, в творчестве Шаламова они перекликаются с его прозой на больше структурных уровнях, оставаясь при этом залогом более эмоционального, «индивидуального» опыта.

О некоторых из этих свойств поговорим уже в первом заглавии данной работы, поскольку они нам понадобятся в качестве необходимого оперативного прибора при анализе рассказов и аргументации ряда собственных и, местами, если не полного опровержения, то во всяком случае проверки чужих тезисов.

Заявим ещё и об идейной предпосылке этой работы, которой дальнейший анализ прозы будет подчинён – размышления и наблюдения по вопросу отношений человеческого тела и культуры, рассматриваемых здесь как одно из структурных начал цикла в целом. Однако, лирика будет рассматриваться с точки зрения лирического субъекта в своих трансформациях по отношению к его традиционному концепту.

---

<sup>1</sup>Например, в эссе «О прозе» автор писал, что «Так называемая лагерная тема – это очень большая тема, где разместится сто таких писателей, как Солженицын, пять таких писателей, как Лев Толстой. И никому не будет тесно» (Шаламов, «О прозе»: 11).

## 2. «НОВАЯ ПРОЗА» ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

### 2.1. Литературная традиция и «новая проза»

«Новой прозой» сам Шаламов называл свои рассказы, настаивая на их пограничной природе, на их пребывании на пересечении литературности и документа живого свидетельства. Освоей попытке поиска радикально нового (не)литературного выражения он заявил в очерке «О прозе», основные идеи которого можно подытожить в двух мыслях: во-первых, в этом тексте Шаламов «ополчивается на всю классическую литературу 19-ого века» (Михеев, 2011: 11), т.е. на присущую ей форму литературного стиля выражения и мышления, отношения к «материалу» художественного обрабатывания, воплощённого в её «описательности», подразумевающей скрытую за пределами текста точку зрения всезнающего автора, как правило одержимого желанием назидать (Михайлик, 2018: 103); во-вторых, там предъявлена и онтологическая (если такое метафизически весомое слово позволено употреблять наряду с именем Шаламова) программа его художественного отклика на постосвенцимский скептицизм и ненависть к традиционному гуманизму, вдохновенного документом как формой писания.

Но эта установка Варламом Тихоновичем разбирается с учётом сугубо важного оборота в его аргументации: для него безудержное слияние литературы и документа, т.е. переход рассказа в литературу факта и форму исповеди примерно так же, если не по сути ему враждебен, то по крайней мере ошибочен, как и традиционная форма назидательно-монологического романа. Поэтому он предлагает писать «не документальную прозу», а указывает на непременную популярность мемуарной литературы, подчёркивая этим в очередной раз преимущество наличия в тексте максимально непосредственного опыта автора как высшего художественного качества. На основании такого суждения Шаламов артикулирует главные требования своей «новой прозы» –она должна быть не документом, а живым свидетельством:

[...]я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «Колымских рассказах» нет. Я не пишу рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой. Не проза документа, а проза, выстраданная как документ» (Шаламов, «О прозе»: 15)

## 2.2. Читатель и автор в «новой прозе»

Такая проза рассчитана на активное включение читателя в передаваемый континуум раздробленного и сконцентрированного в символы и детали авторского опыта жизни (Михайлик, 2018: 96; Апанович, 1997: 40) – вот залого успеха мемуарной литературы, они в заветной потребности читателя сопереживать как можно меньше опосредованные события. В изложение жизненного опыта экстремальной ситуации читатель вовлекается в качестве не спутника, а самого арестованного,<sup>2</sup> поскольку только если его сознание перезагружено столкновением с невозможным, неслышанным, информацией о предельном зверстве, опыт лагеря может быть передан, хотя бы частично.<sup>3</sup>

Болеесамого вовлечения, эта проза, эти шаламовские «Колымские рассказы», по словам Елены Михайлик:

[...] не являются сообщением – за отсутствием точки зрения. Код, угол зрения, сам текст – всё здесь принадлежит адресату. (Михайлик, 2018: 76)<sup>4</sup>

На такое одаривание читателя за счёт полного раскрепощения в литературной традиции крайне устойчивой авторской позициинамекает и сам Шаламов в своем уже процитированном очерке:

Напротив, писатель, автор, рассказчик должен быть ниже всех, меньше всех. Только здесь – успех и доверие. Это – и нравственное и художественное требование современной прозы. (Шаламов, «О прозе»: 9)

---

<sup>2</sup> Даже Солженицын (хотя его мировоззренческие и художественные убеждения практически противопоставлены тем Шаламова, о чём речь будет позже) в самом начале своего «Архипелага ГУЛАГ» пишет: «Как попадают на этот таинственный Архипелаг? [...] А те, кто едут туда умирать, как мы с вами, читатель, те должны пройти непременно и единственно – через арест» (Солженицын, 2008: 21).

<sup>3</sup> О читателе как об «арестованном» пишет Синявский (1994: 228), а об опыте лагеря в его творческом и философском осмыслениях Шаламовым поговорим позже.

<sup>4</sup> Но, если полностью принять толковательную терминологию «Колымских рассказов», разработанную Еленой Михайлик, с точки зрения интеракции читателя с текстом придётся говорить о шаламовском тексте как о машине, закрученной на генерирование значений, на «провоцирование, генерирование опыта» (Михайлик, 2018: 153).



Но эти новые льготы и приоритеты в адрес читателя при любом еще более пристальном взгляде оборачиваются сокрушительной перегрузкой: погружение его в совершенное настоящее, не просто «описываемого», а происходящего в тексте события, сфабрикованном из множества символически перегруженных деталей, композиционных оборотов и деромантизирующих любое предубеждение классического гуманизма обрывов, «брешей» (Михайлик, 2018: 86), даже ему (читателю) навязывающее самой композицией чувство вины (Михеев, 2011: 4) – всё это рассчитано на воспроизведение опыта лагеря в процессе самого чтения.

Автор в «Колымских рассказах» не передан прямо во воспоминаниях, ибо сам Шаламов заявляет, что «он не пишет воспоминаний». Его скорее стоило бы узнать в масштабе подлинности передаваемого опыта в целом – вот ярчайшая примета его наличия в тексте. А как именно различать автора от рассказчика, т.е. как усмотреть уровень их слияния и места их разъединения объясняет Михеев:

По мнению Францишека Апановича (высказанному в переписке), «что касается множества рассказчиков у Шаламова, то это очень существенно с точки зрения выстраиваемой им картины мира. Одним из рассказчиков является и Шаламов, но у него не авторский статус, а статус персонажа – одной из жертв».

То есть, надо так полагать, что его собственный авторский голос намеренно принижен, приглушен, вставлен в общий свидетельский хор, имея право выступать лишь наравне с теми жертвами, кто, по его мнению, вообще может высказаться, или получает место в полифоничном повествовании. (Михеев, 2011: 2)

Это и достигается Шаламовым, причём весьма занимательным литературным приёмом. Надо вспомнить слова Шаламова о том, что «автор должен сделаться меньше всех» (Шаламов, «О прозе»), потому что автор как официальный свидетель лагеря изымается из текста, а живыми следами лагерного давления становятся персонажи, в первую очередь рассказчики от первого лица с их нарушенным физиологическим и ментальным состоянием. Михайлик пишет следующее:

Как неоднократно отмечалось, Шаламов часто тасует имена и биографии своих персонажей, «путает» даты, меняет обстоятельства. В пределах цикла одна и та же история может быть рассказана неоднократно – и демонстративно по-иному. (Михайлик, 2018: 80)

Его придавленное сознание, растерзанная память порождает дискурс сомнительной причинно-следственной прочности и логической достоверности. Как следствие, даже грамматическая ткань речи рассказчика/-ов разрывается, повторяет уже сказанное:

Искажения грамматики, повторы, неровности стиля естественно отражают формы бытования языка – и его носителей – в условиях лагеря.

[...] косноязычие, неправильность есть следствие крайнего духовного и физического истощения, результат непрерывного убийственного воздействия среды – и одновременно *способ моделировать эту среду*.<sup>5</sup> (Михайлик, 2018: 84)

Сам автор о подобном уже намекал в своём очерке:

Все повторения, все обмолвки, в которых меня упрекали читатели, – сделаны мной не случайно, не по небрежности, не по торопливости... (Шаламов, «О прозе»)

Таким образом он сам, рассказчик-свидетель, становится документом, незаживотой раной лагеря, глубокой неисправимой колесейорганизованного насилия государства «птицы тройки». Тем более его свидетельство речью и плотью истинно, потому что он не может врать. Как писала ученый Михайлик, «распадающийся и окостеневший, превратившийся в предмет, потерявший большую часть словаря [...] свидетель (повествователь, персонаж) неспособен также лгать», потому что «для лжи требуется слишком большое усилие, требуются ресурсы, которых у 'доходяги' нет» (Михайлик, 2018: 85).

### **2.3. Композиционно-мотивные закономерности «новой прозы»**

Целый сборник обильно насыщен множеством находчивых литературных приёмов, но нам здесь предстоит выделить только фундаментальные.

Будучи по своей сути произведениями краткой формы – рассказами (отказываясь их автор от такого определения сколько ему угодно – «не пишу и

---

<sup>5</sup>Курсив мой – А.А.

рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой», хотя это утверждение, как мы уже отметили, надо расшифровывать в довольно деликатном ключе)<sup>6</sup>, эти составляющие сборника обладают и добиваются своего художественного эффекта через закономерности композиции рассказа, либо их воспроизводя механически, либо их опровергая.

В структуре рассказа, будучи формой сжатого и напряжённого высказывания, весьма важную роль играет его конец, финал, который обычно служит развязкой, не только и не столько явно сюжетной интриги, сколько его эмоциональной, идейной или даже чисто литературной подоплёки. На этом плане концовки шаламовских рассказов анализируемого цикла развивают возможности этой композиционной предопределённости. Михаил Михеев пишет о двух типичных для шаламовского рассказа финалах: анти-катарсис и внезапный обрыв сюжетной линии.

Беря в пример рассказы «На представку», «Ягоды», «Сука Тамара» и «Тишина» (первые три принадлежат одному циклу, а последний другому), Михеев, описывая шаламовский анти-катарсис<sup>7</sup>, замечает, что в них всегда погибает не персонаж рассказчик, а всегда этому «я» (или «мы», как в «Сукe Тамаре»), лицо близкое только по несчастному и напрасному стечению обстоятельств – главное, что смерть в каждом примере как бы проходить мимо рассказчика, благополучно минует его или, как в «Сукe Тамаре», вызвана его собственным сильным желанием смерти другому человеку как своего рода роковое наваждение. В обоих случаях суть такого приёма состоит в испытании рассказчиком не только облегчения из-за сохранившейся жизни, а чувства более сложного: «[...] анти-катарсис – это еще более отягощенное переживание вместо облегчения, или новые беспокойство, тревога, сомнение – сопутствующие локальному облегчению». Короче, вместе с облегчением, т.е. сразу за облегчением проступает в нутре рассказчика более яркое, вытесняющее первое, чувство стыда, вины за то, что «я», а не другой, остался в живых. В силу читательского вовлечения в сами события и ему самому навязывается такое чувство вины за судьбу всех описанных арестованных вообще, в чём заключается глубокая интуиция и значимость этого художественного приёма Шаламова в воспроизведении опыта лагеря – читатель, не переживший невозможное, неслыханное, может лишь в чувстве вины непосредственно коснуться этого ужасного опыта. Каждый,

---

<sup>6</sup> Этой инерции терминологии невозможно избежать, ведь и самое название сборника – «Колымские рассказы» – его принимает.

<sup>7</sup> Здесь надо подчеркнуть определённого рода дистанцию, условность с которой Михеев берётся за такое понятие

помещенный в мир лагеря в качестве арестованного, а в том числе и рассказчик и читатель, умозаключает так – если жив, то это всегда за счёт пострадавшего:

Рассказы Шаламова написаны перед лицом жизни. Жизнь — вот самое ужасное. Не только потому, что мука. Пережив жизнь, человек спрашивает себя: а почему ты живой? В колымском положении всякая жизнь — эгоизм, грех, убийство ближнего, которого ты превзошел единственно тем, что остался в живых. И жизнь — это подлость. Жить — вообще неприлично (Синявский, 1994: 226-227)

В рамках описания художественной задачи воспроизводства лагерного опыта нам придётся выделить ещё одну композиционную характеристику более глубокого уровня.

Целый ряд исследователей уже писал о пересыщении текстов мотивами смерти и внезапного насильственного убийства, которые представляют собой основную и единственную данность иррационального мира лагеря. Однако, как замечает Михайлик, не такая картина мира лагеря, представленная в рассказах сборника, в своей сути диссонантна или находится в процессе полной дезинтеграции смысла и ценностей, а «диссонанс возникает на уровне ассоциативных полей – на уровне восприятия лагерного мира», т.е. «в момент контакта с читателем» (Михайлик, 2018: 19). Исходя из замечательной аргументации Михайлик, мы приходим к обнаружению глубинной композиционной закономерности не только определённых рассказов, но и их организации в циклы. Тексты переполнены обрывами сюжетных линий, обрывами речей персонажей, до предела искажённых давлением лагеря, обрывами жизней, всяческими зверствами и растлениями любой надежды гуманизма о человеке, или, иначе говоря, композиции текстов сами собой демонстрируют то, что читателем, в его культурной памяти, понимается как «распад», «крушение», «смерть», «зверство». И хотя эти понятия являются опорными идейными точками гармонии лагерного мира, они в то же время рассчитаны на момент столкновения с той культурной памятью читателя, в котором они достигают своей высшей художественной задачи:

Если базовым сообщением на всех уровнях – от фонетики до композиции циклов – является сам энтропийный процесс (как, собственно, и обстоит дело в «Колымских рассказах»), если коммуникационной задачей текста становится проекция этого

процесса на сознание читателя, то все ошибки, смещения, непоследовательности, все виды шума осваиваются текстом как значащие элементы в самый момент появления. (там же: 151)

Достижению такого вывода способствует рассмотрение «К.Р.» через терминологию, разработанную Лотманом<sup>8</sup>, классифицирующую две группы текстов и их задач в коммуникации – те, которые передают информацию без ошибки, и те, которые вырабатывают, генерируют новую информацию. «Колымские рассказы» выполняют одновременно обе задачи: сообщают информацию о существовании лагеря воспроизводя закономерности его мира на всех уровнях собственной структуры:

И в этой ситуации все естественное непонимание (ибо аудитории приходится иметь дело с вещами, которые лежат вне культуры и человеческого опыта) и все не менее естественно возникающие прорехи и помехи начинают работать на коммуникативную задачу, а не против нее. (там же)

Таким образом при углублённом взгляде на художественные ценности композиции «Колымских рассказов» они предстают перед нами, если выразиться терминологией Михайлик, машиной, рассчитанной, при столкновении и взаимодействии с культурной памятью читателя, на генерирование читателю непоправимо чуждого опыта лагеря:

Он [Шаламов] стремился провоцировать, генерировать опыт. Создать ситуацию, когда читатель и материал, читатель и язык будут вынуждены взаимодействовать непосредственно. Сделать так, чтобы писатель сам стал для аудитории документом. Вещью. (там же: 153)

Заметно и особенно интересно, что два значительные опорные места такого толкования занимают понятия «культурной памяти читателя» и «писатель-документ/писатель-вещь», т.е. рассказчик-персонаж-свидетель, свидетельствующий прежде всего своим нарушенным физиологическим состоянием – собственным

---

<sup>8</sup>Здесь стоит отметить, что уже не раз в трудах по прозе и критике Шаламова литературоведы занимались близостью его взглядов с теми Юрия Михайловича Лотмана; они даже некоторое время состоялись в переписке, а сам Лотман очень высоко ценил «Колымские рассказы» Шаламова (Михайлик, 2018: 150).

телом. И забегаю вперёд скажем, что в «Колымских рассказах» тело предшествует культуре и её завершает, тело властно культуру уничтожить грубой силой, а от благосостояния тела зависит и само существование культуры. Культура пребывает в узком и неблагодарном пространстве, закольцованном телом. Тело – альфа и омега культуры.

#### **2.4. Лагерь в творчестве Варлама Шаламова**

Концепция лагеря Варлама Шаламова качественно различается от концепций других известных представителей лагерной литературы. В отличие от, например, итальянского писателя, Primo Levi, для которого концлагерь представляет собой прежде всего исторический феномен, Шаламов лагерь рассматривает вообще вне рамок понятия «событие», т.е. вне рамок истории и исторического времени. На этом плане он расходится также с Солженицыным, в творчестве которого ГУЛАГ связывается исключительно с советской властью, как её непереносимое последствие, историко-политическое событие предельного масштаба. Подобное мировоззрение отражается и на художественной форме исповедально-документальной философской эпопеи, стремящейся полностью захватить, осмыслить, материализовать и вместить опыт лагеря, чтобы в конце его передать всем, особенно тем, у кого этот опыт отсутствует. Этот опыт является одновременно и историческим, и сугубо личностным; он связан с самосознанием людей определённой эпохи и определённого народа.

У Шаламова дела обстоят иначе. Во-первых, он лагерь рассматривает не как историческое событие, знак эпохи, а как типологическое состояние или абзац человеческого поведения, способное воплотиться при любых политических системах и в любых исторических контекстах. Во-вторых, осмысливание лагеря поступок тщетный, поскольку, по его соображениям, лагерь работает исключительно на уничтожение личности, культурной памяти, исторического самосознания, а не наоборот; через систематическое подвергание экстремальным условиям ниже уровня животного единственной основы всего идеального – человеческого тела. И в-третьих, Шаламов, хотя бы по сравнению с Солженицыным, не вступает со своим читателем в союз личностно-исторического поиска соответствующих толкований событий эпохи, а относится к нему довольно презрительно, как к человеку, в своём

обывательскому уже подсознательно закрывающем глаза не только на аресты и лица измученных заключённых, но и вообще на любой вопрос, требующий от него интеллектуального напряжения. Как, впрочем, писала Михайлик:

Подразумеваемый читатель «Колымских рассказов» незнаком не просто с подробностями отечественной истории и этическими постулатами. Он не знает – и, возможно, не желает знать – что делает его человеком как в социальном, так и в физиологическом смысле. (Михайлик, 2018: 140)

Интересно посмотреть на ещё одну весьма важную характеристику этой концепции – ее отношение к полифонической структуре, завещанной Достоевским. Полифония оказалась счастливой композиционно-философской находкой ряда писателей лагерной литературы. Например, Солженицын в своём «Архипелаге» вводит множество голосов переживших лагерь, их свидетельства. Но у Шаламова такая концепция не может сработать просто потому, что для любого голоса требуется устойчивая и прочная точка зрения, личность – лагерь всё это полностью стирает. Михайлик писала, что «большая часть персонажей Шаламова счастливо достигла состояния не нагруженного цивилизационными, культурными и социальными условностями, чистого 'человеческого голоса', и тут обнаружилось, что в этом голосе не осталось ничего человеческого и что его крайне затруднительно использовать для общения» (там же: 161). Ни у кого нет возможности высказаться за неимением личности:

Здесь (на данном социальном лагерном уровне) нет места «другому», потому что «другой» тоже поглощен агрессивной внешней средой. Нет места и для «я». [...] И в конечном счёте единственным истинным голосом в «Колымских рассказах» остаётся голос самого лагеря. (там же: 160-161)

На основе здесь перечисленных характеристик «новой прозы» проанализируем несколько рассказов сборника «Колымских рассказов» и стихов Шаламова, с особенной оглядкой на отношения и мотивы тела и культуры. После этого мы попытаемся осветить некоторые аспекты лирического субъекта в лирике Шаламова.

### 3. ТЕЛО И КУЛЬТУРА В «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗАХ»

#### 3.1. «На представку». Образцовый механизм воспроизведения хаоса

Анализируя рассказ «На представку», Елена Михайлик пишет о важности интертекстуальности в попытке создания текста, насыщенного сетями смысловых нагрузок, способствующих выстроить в художественном произведении интенсивный опыт, тот желаемый эффект «новой прозы»: «Интертекстуальные корреляции не только радикально увеличивают семантическую плотность произведения: как только текст достигает определённой точки насыщения, эти корреляции начинают формироваться спонтанно, довольно часто – помимо воли автора. Раз начавшись, процесс идёт лавинообразно, порождая всё растущее число ассоциаций» (Михайлик, 2018: 37). Интертекст культуры, уплотняя семантическую структуру рассказа, рассчитан в нём на своё собственное самоуничтожение – или, другими словами, перед нашими глазами, прочитав рассказ, мелькнул один скачок механизма, обращающего культуру в хаос, а тело в труп.

Уже начальное предложение рассказа «Играли в карты у коногона Наумова» отсылает читателя к пушкинской «Пиковой даме» и выполняет несколько означающих функций: за отсутствием в подлинном пушкинском тексте временного определения «однажды» отвергает традиционную литературную систему повествования и ей присущую гуманистическую оценку мира и человека (Апанович, 1997: 44), введением «коногона» вместо «коногвардейца» (престижный военный чин дореволюционной России) и конвойного бригадира «Наумова» вместо аристократа «Наруомва» снижается уровень культурного кода до презрительного (Михайлик, 2018: 40), прокладывая дорогу его многократному отрицанию. Самое воспоминание источника цитаты навязывает восприятию читателя вспомнить и его роковую концовку, тоже способствуя таким образом образованию его «горизонта ожиданий».

Ещё три осколка культуры «внешнего», не-лагерного мира вторгаются в его пространство: Гюго, Есенин и Гоголь. Книгу Гюго блатари вырезают и из неё делают колоду карт – это не только культурное кощунство, это и норма хаоса, не-культуры, смыслового ядра лагеря, вполне понятна в ценностях данного мира, где культура, аккумуляция знаний и средств сделать из дикаря личность, заменяется азартом как основным измерением идеального. В то время как в лагере в программу



«рыцарского воспитания блатаря» входит умение изготовить колоду карт, в мире вне лагеря это знание литературных и других художественных классиков; в лагере благородная норма поведения – обман («Честная воровская игра – это и есть игра на обман»), а вне лагеря – честь. Цитату Есенина, принадлежащую его «хулиганскому периоду творчества» (Михайлик, 2018: 42), носит в качестве татуировки коногон Наумов на своей груди. И тот и другой автор (Есенин и Гюго) здесь ироническиотсылают к литературному топосу «уголовной романтики» – несоответствующее с реальностью и поэтому вредное романтизирующее представление уголовников в традиционной литературе (там же: 41), выстраивая явно зловещую атмосферу вокруг касты блатарей. Тот факт, что Есенин у Наумова существует лишь в качестве татуировки, обозначает место культуры в мире лагерной не-культуры, их кощунственное отношение и «враждебность к любой форме культуры» (там же: 42), занимая то же физическое и символическое место, как и крест на груди Наумова. Отсылка к гоголевскому «Вечера на хуторе близ Диканьки» (в числе проигранных Наумов вещей находится «какой-то украинский рушник с петухами, какой-то портсигар с вытесненным портретом Гоголя...»), вместе с Гюго, усиливают эту зловещую атмосферу, придавая ей готический элемент ужасного.

Вся эта плотность смысловой нагрузки текста, отсылающая к разного рода предощущениям окончательно разоблачающегося хаоса, полного обнаружения заведомо разрушенной культуры и тела, усиливается и освещением сцены действия – только та маленькая часть барака, которую сидя занимают игроки-блатари, Наумов и Севочка, освещена, а всё остальное пространство и все остальные заключённые наблюдают за ними из полной темноты. Это их, блатарей, однозначно выделяет как центр лагерного мира, а их кощунственное и враждебное отношение к культурному наследию лагерного «зарубежья», в виде гуманистических представлений о жизни и искусстве, как *modus operandi* их не-культуры.

Таким образом, вычерчиваются две цивилизации внутри одного барака: цивилизация культуры гуманизма, не принадлежащая этому миру и присутствующая в нём только фрагментарно, даже посмертно, в качестве давно остывшей пули из какой-то войны древнего мира или заблудившегося военного, ставшего пленником, и цивилизация хаоса, в которой царствуют законы уголовного мира, чуждые ценностям гуманизма, и поэтому кощунственно издевающиеся над реликтами-реликвиями первого.

Михайлик уже подчёркивала «инфернальный характер» блатарей, просвечивающий, наряду со всеми этими явными профанациями, и в тошнотворной и неоднозначной детали Севочкина «ногтя сверхъестественной длины» (Михайлик, 2018: 42). Нам кажется, что именно эта деталь несёт окончательный эффект восприятия лагерного мира, и блатарей в качестве его антропоморфизации, как инфернального, по сути своей враждебного к человеческим ипостасям тела и культуры.

В описании внешности Севочки этот ноготь, выделяющийся на его «белых тонких, нерабочих пальцах» (в силу своей влиятельности и положения в лагере блатари не работали как остальные заключённые), называется «блатарским шиком» (вместе с золотыми или бронзовыми коронками зубов). Такое щегольство ещё ярче подчёркивает ощутимый произвол как привилегию блатной касты, особенно если учитывать обстоятельства их официального юридического положения как заключённых.

Важной ассоциацией этой детали является и тошнотворное ощущение андрогинности и даже гомосексуализма, части уголовного быта.<sup>9</sup> Его вызывает уже первое смущение при мысли, что вообще такие изнеженные шикарности могут водиться в лагерях, причём их заводят не женщины, а мужчины. Потом его усиливает и второе упоминание:

Холёный желтый ноготь поблескивал, как драгоценный камень. (Шаламов, 2018: 8)

Одновременно подтверждение этой протуестественной «холёности», «инжеженности» создаёт сильное впечатление развращённости, как одного из олицетворений распада порядка культуры. Этим затрагивается большой пласт культурных ассоциаций и ними незаметно заряжает текст.

Пристрастие к этой андрогинной шикарности отсылает Севочку к образцу персонажей, в русской литературе представляющих связь между таким щёгольским влечением к моде народов востока и манере поведения с целым пластом ориентальных философско-общественных концепций и эстетических предпочтений, не всегда вполне осмыслённых, но зато всегда являющихся альтернативой западному

---

<sup>9</sup>В «Очерках преступного мира» Шаламов пишет: «Блатари все – педерасты. Возле каждого блатаря вьются в лагере молодые люди с набухшими мутными глазами: 'Зойки', 'Маньки', 'Верки' - которых блатарь подкармливает и с которыми спит» (Шаламов, 2019: 581).

укладу цивилизации, к которому эти персонажи демонстрируют хотя бы пассивный скептицизм, если не и активную ненависть. Сразу вспоминаются такие архетипы русской литературы как Николай Аблеухов и Софья Лихутина, «ангел Пери», избалованные буржуи-революционеры, одержимые слабостью к роскошной восточной мебели и моде, но и не столь выдвинутые в первый план персонажи как Михаил Гриневич в «Анне Карениной», поразивший сознание консервативного русофила Левина:

Левин молчал, поглядывая на незнакомые ему лица двух товарищей Облонского и в особенности на руку элегантного Гриневича, с такими белыми тонкими пальцами, с такими длинными желтыми, загибавшимися в конце ногтями и такими огромными блестящими запонками на рубашке, что эти руки, видимо, поглощали все его внимание и не давали ему свободы мысли. Облонский тотчас заметил это и улыбнулся. (Толстой, 1978: 32)

Наличие такого модного и вообще эстетическо-культурного предпочтения у всех этих персонажей связано с предубеждением о заведомо скрытой за их мировоззрением чистой воли противостоять порядку рациональной, «аполлоновской» культуры, основанной на принципах западного гуманизма.

Эта проблема «евроазийства» обсуждалась очень живо в истории русской общественной мысли, особенно на рубеже 19-20-ого веков. Но своего настоящего художественного отображения высокого масштаба достигла в силу её мифологизации и возведения на метафизический уровень, во-первых, в философских обсуждениях Владимира Соловьёва, а потом и в творчестве Андрея Белого (Топоров, 2003: 489). Топоров пишет о постановлении мыслителями того времени этого вопроса как основного «культурного антагонизма», Запада и Востока, поприщем которых стала именно Россия. В романе «Петербург» Андрея Белого подпольно-террористическое революционное движение начала 20-ого века стало воплощением громадного комплекса культурных представлений о Востоке, как об источнике тех идей и уклада жизни, который окончательно разрушит Запад, в том числе и европеизированную Россию (Топоров, 2003: 492-493). В романе «Петербург» Белый эту идею культурной угрозы Востока заложил в мотивы всех уровней своего

произведения, в том числе и особенно в модных вкусах и остальных эстетических прихотях Лихутиной и Николая Аблеухова.<sup>10</sup>

Эта деталь шаламовского рассказа выводит этот мотив восточного культурного нашествия, «монгольской орды», на новый уровень, где остаётся только связь «восточное андрогинное модничество – обращение культуры в хаос», вытесняя всю контекстуальную нагрузку традиционных его употреблений.

Таким образом растолкован, этот мотива хаоса Востока только подчёркивают выше упомянутый inferнальный характер Севочки, образцового представителя касты блатарей, и напоминает, по силе внушаемой зловещести, ужасный призрак старого туранца, не раз мерещавшегося своему дальнему потомку Николаю Аблеухову.

Подобным образом и персонаж Севочки «мерещится», т.е. его черты лица стерты до совершенной неопределённости, неузнаваемости, абсолютной повторяемости, что рассказчик выдвигает как его блатарскую характеристику *par excellence*:

Низкий, без единой морщинки лоб, желтые кустики бровей, ротик бантиком – все это придавало его физиономии важное качество внешности вора: незаметность. Лицо было такое, что запомнить его было нельзя. Поглядел на него – и забыл, потерял все черты, и не узнать при встрече. (Шаламов, 2018: 8)

Все эти попытки выстроить атмосферу хаоса, ужаса, постоянной угрозы насыщенностью культурными интертекстами не только преуспевают в подготовке концовки, но и образуют попутно в системе текста идею культуры как одной из важных сфер столкновения лагерного и не-лагерного мира. К такому выводу позволяет прийти та самая плотность интертекста, которая не может, раз она уже настолько разраслась, не иметь своей тени. Этой тенью и является идея культуры в рассказе.

В конце рассказа Наумова нужны предметы, чтобы оплатить долг, «представку» своего проигрыша, поэтому убивает Гаркунова, напарника рассказчика, чтобы снять с его трупа свитер, после того как тот отказался его просто вручить блатарям. Михайлик усмотрела композиционный сдвиг и нарушение сценической

---

<sup>10</sup>Сам Шаламов в своём эссе «О прозе» писал, что его стоит читать как наследника модернистской прозы Белого и Ремизова, и что сам себя таким считает.

границы света и тьмы, которые происходят этим внезапным убийством и способствуют усилить чувство «разлома»:

На буквальном уровне восприятия эта смерть является неожиданностью не только для читателя, но и для обеих групп персонажей и – как неожиданность, взрыв – несет в себе повышенный информативный и эмоциональный заряд. (Михайлик, 2018: 39)

Только с этим убийством вся раньше подготовленная плотность смысловой нагрузки интертекстом достигает желаемого эффекта и совершает столь нужный скачок до того пика семантической аккумуляции, где символическое равно реальному, т.е. где действительно воспроизведён живой опыт лагеря. Не будь этой смерти, физического насилия высшей степени над человеческим телом, не было бы ни подтверждения стремлений культурного интертекста – полного уничтожения обоих, и культуры, и тела. Лишь через в конце мелькнувшее убийство человека, превращение тела в труп, мог быть воспроизведён и весь опыт лагерного уничтожения культуры, превращения порядка в хаос:

Реальность лагеря пережита и в теле, и в сознании, но лишь тело даёт подлинное измерение лагеря [...].<sup>11</sup> (Jurgenson, 2008: 403)

Здесь наблюдается деликатная иерархическая условность между телом и культурой в художественном мире «Колымских рассказов».

Как мы упомянули в начале этого анализа, интертекст, а даже целый текст вообще, своей плотностью выступает в роли беспощадного механизма, каждым своим скачком обращающего культуру в хаос, тело в труп – дело в том, что в этом вступительном рассказе сборника продемонстрирован сразу этот единственный нужный скачок разрушительного механизма лагеря, чтобы читателю внушить ужас, не столько от того что высказано, сколько от того что невозможно высказать, а что, судя по описанному, вполне возможно в рамках этого мира. А по мере вникания в воспроизведённый опыт лагеря, представление читателя о невозможном будет систематически меняться.

---

<sup>11</sup>Перевод мой – А.А.

Уже первый рассказ сборника демонстрирует как «работает» «новая проза» Варлама Шаламова.

### **3.2. «Сука Тамара» и «Геркулес». Жертва самых невинных**

Тело предшествует культуре. В рассказе «Сентенция» прекраснейшим образом продемонстрирована эта последовательность, почти условная преемственность физического и идеального, физиологии и сознания, тела и культуры – лишь с удовлетворением вполне элементарных физических потребностей, тело способно вместить в себя и сознание, т.е. всё более сложные чувства. А в конце этой регенерации физического и сопровождающей её аккумуляции психического, совершается как бы скачок от просто сознания к культурной памяти – персонаж вспоминает слово «сентенция», принадлежащее совсем не тому миру заключённого, а обозначающему этот над-мир культуры его прошлой жизни:

Язык мой, приисковый грубый язык, был беден, как бедны были чувства, еще живущие около костей. (Шаламов, 1998: 362)

Однако, нам кажется необыкновенно важным уделить больше внимания к детали в речи рассказчика о слове «сентенция»:

Сентенция – что-то римское, твердое, латинское было в этом слове. Древний Рим для моего детства был историей политической борьбы, борьбы людей, а Древняя Греция была царством искусства. Хотя и в Древней Греции были политики и убийцы, а в Древнем Риме было немало людей искусства. Но детство мое обострило, упростило, сузило и разделило два этих очень разных мира. Сентенция – римское слово. (там же: 365)

Если Древняя Греция для него всегда была страной искусства, а Рим войны, сильного государства, империи, тогда почему римское слово стало для него воплощением культурной памяти, а не греческое? Здесь обнаруживается интересная идея – культура, в данном случае, не что иное, как оборот репрезентации, совершаемый непосредственным вмешательством силы. Поясним: древнеримский пласт в силу своего политического, воинственного – силового преимущества взял верх над

древнегреческим, представляющим художественное, культурное преимущество, в символическом состязании на построение такой же символической иерархии, ставшей залогом культурной памяти личности. В таком толковании тело не только предшествует культуре, но и в последствии её осваивает, осуществляет свои претензии на неё. Сытое тело прокладывает дорогу культуре; сильное тело её завоевывает.

Такие наблюдения во многом совпадают с размышлениями Ф. Апановича над феноменом силы в «Колымских рассказах»:

Мне кажется, что именно взаимоотношения власти, силы и насилия с человеческой личностью являются одним из стержневых вопросов шаламовской прозы, не только «выходящим за пределы зоны», но касающимся — рискну допустить такое предположение — самих основ человеческой жизни, а может быть и жизни вообще. (Апанович, 1997: 157)

Именно этот мотив господствующей, царствующей силы при её столкновении с культурой, обнаруживается в рассказах «Сука Тамара» и «Геркулес», и мы попытаемся указать на мотивы и уровни его воспроизведения в этих двух текстах.

В обоих рассказах пространство культуры, высшего усилия человеческого духа не-лагерного мира, так или иначе образуется в лагерном мире.

В «Сукe Тамаре» бригада заключённых приютила суку якутской породы, быстро потом оценившуюся и таким образом ставшую в этом грубом и враждебном мире хаоса объектом всеобщей ласки и умиления, чувств, впервые за много лет проявленных заключёнными. Все заключённые обрели нечто вроде любимца, общественного конструкта, столь чуждого лагерному миру, даже враждебного его закономерностям. Уже в том факте, что такой общественный конструкт, как животное-любимец, а именно собака, обладающая статусом «лучшего человеческого друга», прижился в мире лагеря, где, благодаря его хаотическому устройству, все благородности цивилизации нивелируются, наблюдается образование пространства культуры в хаосе лагеря. Частью этого конструкта являются те сопутствующие его проявления ласки и чувства умиления. По словам рассказчика «Сентенции», в результате психосоматической регенерации чувства возвратились не точь-в-точь такими, какими были прежде лагеря:

Любовь не вернулась ко мне. Ах, как далека любовь от зависти, от страха, от злости. Как мало нужна людям любовь. Любовь приходит тогда, когда все человеческие чувства уже вернулись. Любовь приходит последней, возвращается последней, да и возвращается ли она? Но не только равнодушие, зависть и страх были свидетелями моего возвращения к жизни. Жалость к животным вернулась раньше, чем жалость к людям. (Шаламов, 1998: 361)

При таких резких переменах в иерархии ценностей и отвержении предпосылок гуманизма, где любовь предстаёт только каким-то излишеством, которое накладывается на основу тех чувств, являющихся первичными рефлексамми инстинкта, а жалость к животным предшествует жалости к людям, — такая общественная условность любви человека к животному обретает новое в условиях лагеря измерение. Ведь именно собака, нуждающаяся в помощи, способна выманить ласку и умиление у каторжника, но не и его сокамерник. Это потому, что они все личность потеряли, а собака, животное, требующее уюта, заботы и неги восстанавливает полноценную культурную ситуацию. Это отсюда берутся их умиления, из рекреации минимальной культурной структуры, в которой в обмен на заботу и ласки, получают знаки благодарности.

Если придать тому явное наблюдение рассказчика, общего «мы», о её нравственной твёрдости (никогда не воровала пищу на кухне, даже отказывалась её брать, если лично ей не вручали), и тот факт, что ей отдали человеческое имя — Тамара — то ещё больше усиливается впечатление, что эта собака и есть единственный «человек» в лагере, при самом взгляде на которого можно почувствовать себя ближе тому миру за колючей проволокой.

Тут особенно важно отметить одну деталь — давая собаке имя, прораб Касаев предложил называть её Боец, но, узнав, что это сука, назвал её Тамара: человеческое имя пришло только со знанием об её женском поле, что не без глубоких архетипических корней — оценившись, сука Тамара возвела свою фигуру до статуса матери и впервые за бог весть сколько времени воспроизвела перед глазами заключённых архетипический лик матери, заботившейся о своих детёнышей. И это уже стало распространённой минимальной культурной ситуацией — семьёй.



Примерно подобным образом пространство культуры реконструируется и в рассказе «Геркулес».

На празднование серебряной свадьбы начальника больницы были приглашены только врачи и само празднование проходило, видимо, в доме юбилярей, мужа и жены. Интересно, что пространство лагеря в тексте рассказа явно не присутствует; его даже трудно узнать в любых деталях. Даже за неимением любого чисто лагерного объекта или понятия, можно предположить, что эта сцена проходит далеко от лагерного мира.

Такое предположение подчёркивает и то самое ощущение, создающее обстановкой празднования, застолья, всеобщего веселья хозяев и гостей, пробивающего сквозь каждую из деталей, столь необычных для того мира, к которому читатель уже привык в той степени, что знает, что от него нельзя ждать изображения торжества наивной радости:

Под *звон стаканов* и нестройный *гул пьяных пирующих* [...] – Ах, Андрей, как кстати – *защebetала* юбилярша[...] – Чудесный подарок – *лепетали*<sup>12</sup> врачихи. (Шаламов, 2018: 161-162)

Все эти аудиальные фигуры создают почти хронотопическую атмосферу бального разгула. И хотя такую вечеринку, наверно, могли бы себе позволить устроить, при каких-то очень выгодных обстоятельствах и дружески настроенном начальстве, лагерные врачи, мы всё-таки останемся верны первому впечатлению, что это всё происходит вне лагеря и вне любого соображения о лагерях в сознании персонажей.

Так это внелагерный мир, в котором мероприятие развлекательного характера, в данном случае празднование годовщины брака, проходит в соблюдении всех культурных норм его устройства. Все общественно нужные конструкты в наличии: торжественное вручение подарка, застолье, музыка, танцы.

На фоне этой по своей культурной обусловленности образцовой ситуации выделяется фигура «почётного гостя», полковника-медика по трём приметам: он заметно моложе остальных пирующих, его лицо «хранило скучающее выражение», значит, не принимал искреннего участия в развлечении, и по своему сану он был значительно ниже окружающих (за исключением Андрея Ивановича, его чин не

---

<sup>12</sup>Курзив мой – А.А.

назван) – его окружали «невропатологи, хирурги, терапевты и фтизиатры», значит, врачи-специалисты, а он служил «полковником медицинской службы», т.е. военным-медиком. Этот мир разгуливающих, «седых и лысых» врачей-специалистов высокого сана, всеми этими признаками напоминает дореволюционное дворянское общество, столь безответственное и склонное к излишествам всякого рода в своих пиршествах. А именно на элементе излишества и постепенно строится эффект рассказа. В ряд таких выходящих за пределы степенного веселья поступков входит и гротескный подарок Андрея Ивановича юбилярам – живой петух в плетённой корзине.

Элемент гротескного излишества этого «дворянского» пиროвания постепенно возрастает и свой существенный оборот принимает в фигуре почётного гостя Черпакова. Это наблюдается уже в резкой его сопоставленности остальным врачам-специалистам и по всем упомянутым уровням этого выделения можно предположить, что он в рассказе фигурирует в качестве представителя степенного и послереволюционного общества, склонного рассматривать все аспекты жизни через милитаристическое начало – поэтому он не врач-специалист, а именно «полковник медицинской службы». Но гротеск достигает своего настоящего масштаба не на том уровне композиции, где он просто сопоставлён этому дворянству, а в следующих частях рассказа, описывающих его внезапное оживление (после того, как порядочно нахлебался) и карнавальные подвиги явной демонстрации своей силы, «русской мощи», причём вызывает одно восхищение всех смотрящих. Тут вводится узнаваемый стереотип о сильном, хотя глуповатом, но уважаемом богатыре как русском народном идеале.

В сочетании этих двух культурных стереотипов все их контекстуальные различия оказываются только подтверждениями устойчивости одного и того же стереотипа – о благоговейном почтении русских к власти физической силы, отдавая ей преимущество над всеми остальными качествами человеческого духа. Именно это и есть «русская душа», полный гротеск парадоксального уважения/преимущества некультуры в её минимальной субстанции, будь она воплощена в богатыре или активном и сильном комсомольце, качегаре, «полковнике медицинской службы» и пр.

В обоих рассказах восстановленные пространства культуры обрываются убийством животного, причём оба они имеют различный этически-эстетический характер.

Тамара погибла, потому что была явной угрозой для лагерного порядка. Встретивши Назарова, начальника пришедшей в этот участок опергруппы диверзантов, ловивших беглецов, известного по своей жестокости даже в лагере, она впервые перед заключёнными проявила яркую злобу – напала на него и его партнёров:

Ненависть её была необыкновенна, и за этой ненавистью вставало её прошлое: не в первый раз собака встречалась с конвоирами, это было видно каждому. Какая лестная трагедия осталась навсегда в собачьей памяти? (Шаламов, 2018: 73).

Тамару убили не только потому, что напала на конвоиров, не только потому, что их унизила перед заключёнными и лагерными служащими. Тот факт, что она знала что-то неизвестное остальными, случившееся в тайности кровожадных операций опергруппы, тоже не оказал существенной важности: это самый факт знания, сохранения чего-нибудь в памяти, свидетельствующий о полноценном наличии личности внутри лагерного мира, личности, способной восстать против всех воплощений этого хаоса, который сделал её опасной для мира лагеря.

Её гибель обретает характеристики мученической смерти, особенно благодаря тому, что случилось за ней – с этим самым Назаровым скоро потом случилась нелепая, крайне странная и кровавая лыжная авария, причём сам рассказчик, опять подчёркивая общее «мы», задумывается над метафизической природой отношения ненависти и силы:

Иногда исполняются желания, а может быть, ненависть всех пятидесяти человек к этому начальнику была так страстна, что стала реальной силой и догнала Назарова. (там же: 73).

Неправильно бы было предположить вмешательство какой-то высшей метафизической справедливости: тут прежде всего узнаётся игровая отсылка к толстовскому сюжету «Холстомера», что своё окончательное подтверждение получает в сопоставлении «пользы» этих двух смертей. Как и в подлинном сюжете, здесь смерть животного оказала пользу людям, со её трупа содрали шкуру, из которой лесничий сказал сделать «собачины – северные собачьи рукавицы мехом вверх». Смерть же Назарова была в тягость даже его близким сотрудникам – когда

заметили, что он пропал, только «на другой день подняли тревогу», видимо, без особой верности бросились в поиск за своим начальником.

В свете этого интертекста можно предположить, что эта «ненависть, ставшая реальной силой», и есть та самая дискурсивная динамика, вводимая в текст рассказа сюжетным авторитетом интертекста, по инерции которого события финала шаламовского рассказа должны совпасть с толстовским, сгущая сопутствующую сюжет во всём его развитии информацию о «собаке-единственном-человеке-в-лагере».<sup>13</sup>

Убийство собаки всё-таки не было уничтожением её тела: её смерть, как мы уже отметили, обретает символы мученичества, но даже и святости – на подобие святых, чьё тело после смерти благоухает, и тело суки Тамары продолжает свой путь культурном обмене.

В рассказе «Геркулес», почётный гость, исполняя свои более требовательные задачи своей физической мощи полностью подчинён накалу, вызываемому им самим, причём и восхищение всех окружающих соответственно растёт, даже когда Черпаков своей силой над ними издевается, как например в сцене рукоборья. Надрыв народной гордости и торжества, воплощённого в упоении проявлением силы, пользующейся уже всеми признаками обожествленной ипостаси, достиг своего заветного предела, что ему нельзя не перелиться за рамки удивительного в гротескное, совершить онтологический скачок из количества в качество. Тот момент пробуждения тиранской идеи в сознании обладающего силой в тексте обозначён как миг вдохновения:

По внезапному оживлению лица было видно, что почётный гость что-то придумал. (там же: 163)

Ему было мало удивления и захотелось гротеска, ему наскучали подвиги и захотелось выходки, эпатажа. Значит, ему понадобилось живой крови для ритуального воссоздания существенной новой общественной действительности.

---

<sup>13</sup>Добавим, что при таком свете известное замечание Шаламова о том, что «все террористы прошли (...) толстовскую стадию, (...) вегетарианскую, морализаторскую школу», и что «русская литература второй половины XIX века хорошо подготовила почву для крови, пролитой в XX веке на наших с вами глазах» (цит. по Лейдерман, Липовецкий, 2003: 316) приобретает все новые обертоны значения.

Эта новая действительность – это и есть лагерь. На страницах этого рассказа продемонстрировано шаламовское убеждение о лагере, что оно может быть создано при любых политических системах, лишь бы образовались для того годные обстоятельства низведения человека, под воздействием государственно организованной силы, до статуса вещи. Здесь эти обстоятельства сжаты до минимальных стереотипов об особенностях истории русского общества.

Мы в начале сказали, что создаётся впечатление, что в рассказе описываемая обстановка далека от мира лагеря. Это правда, потому что в нём воспроизведён процесс его образования. Но даже на это есть и намёки в начале: вспомним, что Черпаков был начальником «санотдела», а это слово Шаламовым употребляется при обозначении прилагерных больничных учреждений, и что он приехал за «шестьсот верст», значит, издалека, из какого-то другого мира, находящегося далеко, даже за рубежом того, где проходило празднование серебряного брака Судариных.

В конце он убивает не человека, никого из приюющих, а петуха – подарок Андрея Ивановича юбилярам. Первой жертвой нового режима становится самое невинное, самое беззлобное существо – несколько раз подчёркивается спокойствие и «невозмутимость» петуха при взгляде на окружающих его хмельных лицах:

[...] На дне корзины лежал большой красноперый петух. Он невозмутимо поворачивал голову, поглядывая раскрасневшиеся лица шумливых пьяных голосов.[...] Почётный гость вышел на середину комнаты, держа в руках петуха. Любимец Андрея Ивановича лежал всё так же спокойно, сложив обе ноги и свесив на сторону голову [...]. (там же: 161, 164)

Таким образом показано, что в этих двух рассказах убийство самых невинных существ, гораздо более невинных, по этико-эстетической концепции Шаламова, чем человек, вытесняет из мира и центральную опору целого система культуры и тем самым его автоматически превращает в мир иной или удаляет угрозу прижиться в уже созданном мире хаоса.

## **4. ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА**

### **4.1. О возможностях «лирического» в контексте творческой программы Шаламова**

Лирическое творчество Варлама Шаламова нередко оказывалось заслонено тенью популярности его прозы. Ведь самое обозначение термина «лагерная литература» преимущественно понимается в более узком значении «лагерной прозы». В писательской практике и ее литературоведческом отображении укрепилось мнение, что для воспроизведения нового, экстремального опыта человеческой судьбы, годится только проза и ее экспериментальный потенциал. Тут большую роль сыграло сугубо «субъективный» характер лирики в культурной традиции западного мира, который, как раньше на множестве примеров было показано, не укладывается в мир лагеря, описываемый Шаламовым – самоуверенность личности в этом мире неприлична. Поэтому проблематично и само название этого заглавия: насколько можно стихотворную часть опуса Шаламова называть «лирикой», если мы уже проникли в суть передаваемого писателем опыта, который полностью отрицает ту духовную традицию, на которой понятие «лирики» построено?

Хотя уже несколько раз раньше подчеркивалось отрицательное отношение к традиции гуманизма вообще в творчестве автора, здесь мы должны представить это отношение в более широком его освещении. По этому поводу ученый Жаравина пишет следующее:

«Соотношение шаламовского творчества с классической традицией можно рассматривать как внутренний диалог разных стадий иманентного развития самой этой традиции, как характерный для конца второго тысячелетия идейно-художественный полифонизм, наконец, как действие «обратной связи», обогащающие и одновременно обедняющие содержание культуры прошлого, но в любом случае стимулирующее процесс ее дальнейшей актуализации» (Жаравина, 1971: 170).

Как видно, его творчество не просто «отрицание» всего прошлого (если бы оно было таким, то оно бы являлось лишь логическим эпигоном литературы русско-советского

авангарда), а ступает с этой традицией в диалог. Отношения поэтики Шаламова с литературной традицией многоплановы. Так обнаружено, что шаламовская проза следит за традицией пушкинской прозы: «лаконизм, сюжетная сконцентрированность и сжатость текста» (Макевнина, 2017: 15). В лирике Шаламова, в свою очередь, усматриваются связи с Тютчевым, за счет их общего «философского направления поэзии, антропоморфизма природных образов и установления параллелей между судьбами природы и человека» (там же: 24). Мы здесь осмеливаемся утвердить, что упомянутая в связи с прозой Шаламова пушкинская традиция уже сама по себе в определенной мере «антитрадициональна», хотя не со столь «духовными» обертонами, как у Шаламова, а скорее в лудическом смысле., т.е. по вопросам ее скандальной сюжетно-образной революционности. На таком фоне, лирическая часть творчества автора более классическая, в ее духовных основах не заложена принципиальная революционность.

Поэтому отставать от понятия «лирика» не приходится, хотя в литературе чаще встречается понятие «поэзия», у которого, может быть, менее несчастные коннотации.

Проза и лирика Шаламова часто перекликаются не только общими мотивами и темами (лиственница, горы, небо, природа тело, бытие и т.д.), но даже и доминирующими в них настроениями (провоцирующей безнадежности, пылкой этичности). Но можно ли в лирике Шаламова искать то же центральное в его прозе предельное раскрепощения субъекта, личности человека? Стихотворения Шаламова обладают сильным «голосом». Но этому «голосу» часто отрицается его традиционная респектабельность, у него явно отнимаются те приметы, благодаря которым его лирическое творчество прославляли разные поэты.

В этом заглавииданной работы мы проанализируем трансформацию двух опорных мотивов в поэзии Шаламова, поддерживающих метафизический статус лирического субъекта – стихи о стихах/поэте и мотив «неба».

#### **4.2. Настроение «гнева» и метафора «ремесла» в трансформациях лирического субъекта лирики Варлама Шаламова**

Ни Варлам Шаламов, работая над своими стихами, не мог избежать той сильнейшей литературной тяги, которая ярче всего находит свое выражение в поэзии – автореференциальность. Речь идет о «литературно-художественном приеме в поле

метатекстуальности, в котором автор и его поэтика стали предметом собственного текста» (Ораич Толич, 1993:136). Стихотворения, тематизирующие моменты вдохновения, техники и способы создания стихов или просто заявляющие об особом понимании и даже оценке своего собственного творчества самым автором, занимают важное место в литературном развитии западной традиции с ее самого начала, причем особенно, как уже отмечено, в лирике.

Недостало бы даже целой одной диссертации, если бы затеяли исследовать все образы автореференциальных мотивов в поэзии только одной литературной эпохи. Поэтому здесь не стоит приводить спорадические примеры автореференциальных мотивов лирики других авторов, поскольку они либо бы достигли слишком широкую многообразность (впоследствии не пришлось бы из этого материала выводить никаких заключений), либо они были бы сводимы на всего несколько генеративных образов, не имеющих прямых связей с нами здесь анализируемыми мотивами. Из-за этого мы здесь рассмотрим автореференциальные темы лирической части опуса Шаламова прежде всего внутри координат его собственного творчества, только местами касаясь всеобщей литературной традиции автореференциальности в лирике.

В лирике Шаламова встречаются мотивы поэзии и поэтического ремесла, которые вполне вырастают на почве того настроения, преобладающего в его прозе. Мотивы писания стихов и образ поэта выступают как «грубые», на грани с «жестким», причем почти всегда в «суровых» обстоятельствах. Для иллюстрации последнего утверждения мы приведем в пример строки из стихотворения «Как Архимед, ловящий на песке», в котором поэт и его ремесло уподобляются Архимеду в момент его смерти, когда тот, отказавшись от малейшего компромисса изменить своему научному принципу перед насильником, погиб:

Как Архимед, не отведаю я глаз  
От смутных строф решенья теоремы.  
Минута жизни в мой последний час –  
Еще строка слагаемой системы (Шаламов, 2008: 714).

В этой строфе выражена именно суровая творческая бескомпромиссность напротив так же суровым обстоятельствам насилия, притесняющим художника/творца и угрожающим ему смертью. Такого рода определения творчества относятся на еще более высокий уровень риска и мужества в следующей и окончательной строфе:



Я знаю, что это – не игра,  
Что это – смерть. Но самой жизни ради  
Как Архимед, не выроню пера,  
Не скомкаю развернутой бумаги (там же: 714).

Творческое ремесло принимает статус азарта, благодаря чему вводится известный мотив лагерной жизни, довольно пластично обрисованный в прозе Шаламова и нами раньше освещенный (в анализе рассказа «На представку»). Но это не просто праздный и убийственный азарт блатарей, а физиологическая потребность нравственной самозащиты. Это не субъект-гений, способный воспроизводить бесконечно новые миры и воодушевлять масс, а скорее измученный субъект, которого, вместо гениальности, характеризует в сути нравственная потребность защиты своих последних принципов. Это субъект, отчаянно борющийся за то, чтобы лишь в этом последнем оставшемся ему «человеческом» достоинстве свободы удержаться в статусе субъекта. Жаравина, анализируя шаламовскую «Сентенцию», заявляет:

Восстановление личности совершилось на основе преодоления примитивной допонятийности, которая приводит в состояние бессловесного скотоподобия и, естественно, лишает возможности религиозного переживания (Жаравина, 2017).

При этой защите последней линии субъективности как самое постоянное настроение такого субъекта можно выделить именно «гнев» («Не старость, нет, все та же юность», «Копье Ахилла», «Я с отвращением пишу»), а момент «смирения» почти осязательно ускользает от него и на протяжении целого опуса лишь кое-где просвечивает с неимоверной силой (напр. в стихотворении «Гроза», «Любая из вчерашних выюг» и т.п.). Роль этого творческого гнева, его мужественной суровости, воздвигается на уровень святости в стихотворении «Аввакум в Пустозерске». И хотя речь идет не о автореференциальных стихах в узком смысле слова, в них все-таки находят свой отклик все ценности шаламовского лирического субъекта в иконообразном портрете известного раскольника: его ссылка и его неколеблемая «душевная крепость и воля» делают его духовным двойником описанного лирического субъекта. Данная поэма – как бы гимн человеческой воле, ожесточенной

и окрепнувшей на жизненном пути, усеянном сплошными мучениями, борьбы за свободу (*Наши спор – не духовный / [...] / Наши спор – не церковный / [...] / Наши спор – о свободе*).

Гневная правдивость субъекта, начерченная в предыдущих стихах, в стихотворении «В шахте» достигает почти самоотверженного, но сурового и лишённого милосердной любви мессианизма в образе поэта. В песне изображается поэт-рудодобыватель, несчастная смерть в шахте которого служит как жертва «уцелевшему», успешному остаться в живых, т.е. читателю, для возобновления смысла его жизненного опыта посредством поэзии. После совершившейся катастрофы, он

поймет мои мечты и цели  
Мою беспомощность поймет

И возвратит свое значенье  
Тому, что звал он пустяком,  
Пустым воскресным развлеченьем,

А не спасительным стихом. (Шаламов, 2008: 723).

Здесь в лирическом субъекте, кроме сознания ценности своей собственной жертвы, налицо и в самом начале работы упомянутое чувство подавляемого гнева, желающее другому внушить стыд за то, что тот остался в живых.

Такой субъект, который чаще поддается гневу, нежели всецелой растроганности, который чаще поддается инстинкту самозащиты, нежели апатичному и безопасному вдохновению, вряд ли укладывается в традиционные образцы лирических субъектов. В нем наблюдается радикальный оборот привычной чувствительности, отвечающий вполне творческому настроению Шаламова. В начале этой подзаголовки было сказано, что Шаламов «не мог избежать тяги автореференциальности», но в его поэзии обнаруживается такая тенденция, якобы автор уклоняется от пафосного воодушевления ролью поэзии (такие настроения тоже есть в его лирике). Он скорее переделал автореференциальную традицию на свой лад.

Нам предстоит еще проанализировать те стихи, в которых самый акт составления стихов описывается как нечто грубоватое: физически, а не духовно

требовательное. В стихотворении «Натурализма, романтизма» писание стихов уподобляется грубой работе лесорубов:

И чтобы стих, подчас топорный  
Был точен – тоже как топор  
У лесорубов в чаще черной,  
Валящих лес таежных гор. (там же: 748)

Такой образ писательского ремесла прочно связан с характеристиками «смелости и прямоты» поэтического выражения:

Чего хочу? Чтобы писалось,  
Чтобы не кончился запой,  
Чтоб сердце век не расставалось  
Со смелостью и прямотой. (там же: 748)

Грубость и своеобразная «неискусственность» принимаются лирическим субъектом как самыенадежные признаки того, что его поэтическое выражение не заходит в область литературной «лакировки» действительности любой степени, а остается грубо обтесанным материалом, свидетельствующем о подлинной муке его обработки мастером. Поэтому писание стихов и уподобляется грубому ремеслу в песне «Жизни, прожитой не так»:

Жизни, прожитой не так,  
Все обрезки и осколки  
Я кидаю на верстак,  
Собирая с книжной полки,  
  
Чтоб слесарным молотком  
И зазубренным зубилом  
Сбить в один тяжелый ком  
Все, что жизнь разъединила.(там же: 751)

Здесь уподобляемое ремеслу дело поэта свидетельствует о почти осязаемой физической, телесной напряженности рабочего в отношении ремесленника и его материала. Материал и ремесленник показаны динамично, т.е. не в гармоничном соотношении воли творца и поддающегося ему материала. Ремесленник находится как бы в «богоборчестве» с материалом своей профессии, оказывающем ему сопротивление. Такое дело не представляет только муку интеллектуально-эмоциональную, а прежде всего физическую. Метафора писания стихов как грубого ремесленного дела, как она выработана Шаламовым в его лирике и описана нами здесь, вызывает то же ощущение уничтожения тела, как и в прозе автора, но здесь такие эффекты достигаются на фоне представлений о традиционном лирическом субъекте и автореференциальных мотивах в поэзии.

#### **4.3. Кошунственное отношение к мотиву «неба» в плане координатных символов**

Большая часть материала нашего анализа прозы и поэзии Варлама Шаламова указывала на кошунственное отношение автора к любым понятиям, представляющим традиционный залог метафизических убеждений. Все образы и явления, поддерживающие позитивную, типично христианскую оценку надежды и символически с ней связанные, автором были так же символически опровергаемы. Так дела обстоят и в лирической части его творчества. Мы здесь проанализируем символическую трансформацию одного из этих мотивов метафизического позитивизма в стихах Шаламова – «небо».

Начнем с анализа известного стихотворения «Наверх». В песне опорным мотивом служит поездка, или скорее перевозка арестантов на грузовиках в гору, то ли для работы, то ли для стрельбы и немедленного потом погребения, не совсем ясно, но это «пустое место» все-таки не составляет центральной смысловой напряженности стихотворения. Целое стихотворение проходит в знаке «движения вверх», или, иными словами, в него заложена традиционная идея «восхождения». Однако, это восхождение не вступает в территорию небес, а ощутимо остается на его пороге, таким способом сугубо подчеркивая фатальность этого разграничения. «Небо» там, на верху горы, только является «тяжестью, сгибающей хребты гор» (Шаламов, 2008: 711). В первой части стихотворения, оно существует лишь как еще слабо очерченное роковое обременение и идет полностью к атмосфере древности и как бы

ветхозаветной суровости пейзажа этой горной высоты. Таким способом, духовный символизм идеи «восхождения» выворачивается, поскольку приближение к небесам только усиливает ощущение неминуемости смерти.

В последующем смыслово-интонационном обороте стихотворения внимание обращается прямо к мотиву «неба», его даже подготавливает градация драматичности:

И наконец, на повороте  
Такая хлынет синева,  
Обнимет нас такое что-то,  
Чему не найдены слова. (там же: 712)

Но предсказуемое этой строфой восхитительное настроение, по поводу внезапности «встречи» с этой «синевой», не движется логически к своему пароксизму, а скорее затухает с чуть зримого отречения:

Что называем снизу небом,  
Кому в лицо сейчас глядим,  
Глядим восторженно и слепо,  
И скалы стелются под ним. (там же: 712)

Хотя эта строфа насыщена громкими словами и фразами, они звучат пусто, как бы лишена своей метафизической восторженности. Можно предположить, что наконец самая встреча с этим сказочным началом надежды порождает похожего рода разочарование. Субъект прямо смотрит в небо, или в то, что «снизу называют небом», и слишком неосложненное, именно «топорное» заявление о том, что они глядят в небо «восторженно и слепо», свидетельствует скорее о небрежности и равнодушии, чем о появлении любых позитивных чувств в них. Это смотрение арестантов в лицо неба делается «в упор», не выдавая никакого уважения ни благоговения с их стороны, причем создается впечатление, что небо, под их пронзительным взором, как бы осуждается за бессмысленность их земных страданий. Здесь как бы издали начерченный образ «неба» в последней строфе более ясно приобретает философские обертоны:

А горный кряж, что под ногами,

Могильной кажется плитой.  
Он – вправду склеп. В нем каждый камень  
Унижен неба высотой. (там же: 712)

Почти кощунственная смелость взгляда в лице неба в предыдущей строфе здесь обостряется в прямое высказывание о контрасте и духовной враждебности «могилы» и «неба», смерти и надежды, таким способом раскрывая мифологичность их метафизической связи. Смерть, могила и еще больше – страдание, это действительность, суровая данность перед которой, согласно настроению лирического субъекта и его высказываниям, нет возможности оправдать авторитет любой метафизической действительности. Настаивание на таинстве и недоступности для разума такой силы только «унижает» человеческое страдание и смерть.

В итоге можно сказать, что не только смелость обращения и заявлений о ипостаси «неба» строят атмосферу кощунственного пренебрежения метафизикой, но этому впечатлению также способствует и затронутое здесь нарушение чисто координатной логики «восхождения», в котором приближение к небу приводит к конечному экзистенциальному разочарованию и даже презрению.

Это последнее смещение координатной иерархии является доминантным смыслопорождающим образцом в стихотворении «Квадратное небо и звезды без счета». Стабильность обыденной координатной иерархии полностью вывернута:

Квадратное небо и звезды без счета.  
Давно бы на дно провалилось оно,  
И лишь переплеты железных решеток  
Его не пускают в окно. (там же: 712)

Как видно, даже гравитационные законы вывернуты в пользу арестантской камеры, в которой сконцентрирован центр физического мира. Небо, подлежащее гравитационной тяге, смело и грубо объективизируется. Есть тоже нечто кощунственное в назывании неба «квадратным», как будто лирическим субъектом презрительно признается лишь его личностное представление о небе из его униженной, страдальческой тюремной перспективы. Дальше читаем:

Весь мир на цепи. Он сюда не прорвется  
К свободе, что жадно грызет сухари,  
И ждет, пока ей в этом черном колодце  
Назначат свиданье цари. (там же: 712)

В этой последней строфе стихотворение в тюрьму перенесена вся весомость сейчас не только физического, но и нравственного мира. Только в нем «свобода», куда вся физическая и нравственная действительность тяготеют. Лирический субъект, находясь в своем «черном колодце», по кощунственному закону выворачивания координатной иерархии, становится на вершине моральной и физической ступени, а на ее противоположной точке – небо.

Похожее раскрепощение неба наблюдается и в стихотворении «Мы отрежем край у тучи», в котором поется о приближении неба, т.е. о спускании его на землю:

Мы опустим тучу ниже,  
Зацепив за ветки ив  
Небо, небо будет ближе,  
Ближе каждому, кто жив!

Чтоб плакучих ив не выше  
Был свинцовый потолок,  
Чтоб рукой к холодной крыше  
Прикоснуться каждый мог. (там же: 749)

Здесь «небо» демистифицируется потому что лишается своего недоступного таинства, а также из-за того, что каждому будет возможно дотронуться до него рукой, т.е. обнаруживается кощунственное превращение в массовый продукт. Всеобщая демократизация «неба» сознательно провозглашается лирическим субъектом как освободительный шаг вперед.

Настоящим анализом мы попытались бросить свет на ту часть лирики Шаламова, в которой наблюдается трансформация отношения к метафизическому уровне существования как основе этики и эстетики, в первую очередь через кощунственное отношение к мотиву «неба», часто встречаемом в его стихах. Этот

анализ, как и раньше предлагаемый анализ настроения «гнева» и метафоры «ремесла» в автореференциальных мотивах поэзии Шаламова, проведен с целью определения степени и способа трансформации в ней лирического субъекта, чье традиционно позитивное отношение к метафизической действительности вряд ли укладывается в творческую программу автора.



## 5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой работе мы попытались, на примере анализа теоретических основ прозы и всего трёх рассказов В. Шаламова, указать на некоторые основные закономерности в отношении мотивов тела и культуры в его творчестве. Уже в первом заглавии было показано, что их художественная осмысленность восходит к особому мировоззрению автора и его концепции лагеря как заведомо отрицательного опыта, не способствующего никакому развитию личности (как это полагал, например, Солженицын), а так же и к его взгляду на литературную традицию в целом, в которой остро критиковал ее фундаментальный принцип наставительности, выраженный в литературном принципе описательности.

Анализ рассказов «На представку», «Сука Тамара» и «Геркулес» выдвинул на свет глубоко физиологическое укоренение всякого сознания, как основы рефлексивной работы, которой и создается культура. И не только – сознание не только зависимо от удовлетворения элементарных потребностей тела, оно даже в последствии подложно произволу силы, как высшего признака подтверждения тела, оказываясь в очередной раз вполне зависимой от тела.

В таком мире автора человеку отрицается его право на вершину сотворённого – ведь сука оказывается человеком лучше, чем он, а петух, если не более благородным, то хотя существом более невинным.

Анализ лирики Варлама Шаламова показал похожие основы: хотя стихи непременно обладают сильной личностью, субъектом и его голосом, как правило самой своей навязчивой субъективностью противостоящего всей шаламовской творческой программе, в лирике автора субъект подлечит процессам глубинной трансформации. На мотивах доминантных настроений «гнева», автореференциальной метафоре «грубоватого ремесла» и кощунственном систематическом презрении, выказываемом к мотиву «неба», показаны резкие отклонения лирического субъекта от его традиционных метафизических предпосылок.

В чтение и анализ творчества Варлама Шаламова можно погружаться без конца. И хотя мы здесь ограничились только анализом его собственных теоретических предпосылок его художественного творчества и анализом трёх рассказов и многих стихов, осталось ещё много тех мест в этих же рассказах, стихах и теоретических текстах, заслуживающих тщательного наблюдения.

## 6. ЛИТЕРАТУРА

1. Апанович, Францишек. 1997. О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова. «Республика». С. 40-52. Режим доступа: <https://shalamov.ru/research/15/> (14.6.2021.)
2. Апанович, Францишек. 1997. Филиппика против силы. Шаламовский сборник. Вып. Сост. В. В. Есипов. Вологда: Грифон.С. 157-171. Режим доступа: <https://shalamov.ru/research/52/> (14.6.2021.)
3. Жаравина. Л. В. 2017. Апофатика и катафатика Варлама Шаламова. В: *Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века*. Ред.-сост. А. Л. Казин. Санкт-Петербург: Петропис. Режим доступа: [https://ruskline.ru/analitika/2019/06/01/apofatika i katafatika varlama shalamova](https://ruskline.ru/analitika/2019/06/01/apofatika_i_katafatika_varlama_shalamova)(14.6.2021.)
4. Жаравина, Л. В. 1971. Кольцевые формы в лирике А. Блока. В: Жаравина, Л. В. Ученые записки Ленинградского Ордена Ленина и Ордена Трудового Красного знамени гос. ун-та им. А. А. Жданова. Серия филологических наук. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1971. С. 119–134.
5. Лейдерман, Наум Л., Липовецкий, Марк Н. 2003. *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*. Том 1. 1953 – 1968. Москва: Academia.
6. Макевнина, И. А. *Поэзия Варлама Шаламова: эстетика и поэтика. Монография*. Волгоград: ВолгГТУ. С. 160.
7. Михайлик, Елена. 2018. *Незаконная комета. Варлам Шаламов: опыт медленного чтения*. Научная библиотека.
8. Михеев, Михаил. 2011. О «новой прозе» Варлама Шаламова. 2011. «Вопросы литературы», 4. Режим доступа: <https://shalamov.ru/research/291/>(1.9.2019.)
9. Синявский, Андрей. 1994. Срез материала. Шаламовский сборник. Вып. 1. Сост. В. В. Есипов. Вологда. С. 224-229. Режим доступа: <https://shalamov.ru/critique/75/> (1.9.2019.)
10. Солженицын, Александр. 2008. *Архипелаг Гулаг*. Москва: Вагриус.
11. Толстой, Лев. 1978. *Анна Каренина*. Киев: Дніпро.
12. Топоров, Владимир. 2003. О «евразийской» перспективеромана Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере. В: Топоров, Владимир. *Петербургский текст русской культуры*. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб». С. 488-518.
13. Шаламов, Варлам. 2019. *Колымские рассказы*. Санкт-Петербург: Азбука.
14. Шаламов, Варлам. 2018. *Колымские рассказы*. Санкт-Петербург: Азбука.

15. Шаламов, Варлам. 2008. *Колымские рассказы. Стихотворения*. Москва: Эксмо. С. 832.
16. Шаламов, Варлам. 1998. «Сентенция». В: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т.1. М.: Художественная литература, Вагриус. С. 357-364. Режим доступа: <https://shalamov.ru/library/3/26.html> (1.9.2019.)
17. Шаламов, Варлам. *О прозе*. 1998. Режим доступа: <https://shalamov.ru/library/21/45.html> (1. 9. 2019.)
18. Jurgenson, Luba. 2008. Le corps concentrationnaire: exemple de Salamov. «Cahiers slaves», n°9. Le corps dans la culture russe et au-delà. С. 401-407. Режим доступа: [https://www.persee.fr/doc/casla\\_1283-3878\\_2008\\_num\\_9\\_1\\_1039](https://www.persee.fr/doc/casla_1283-3878_2008_num_9_1_1039) (1.9.2019.)
19. Oraić Tolić, Dubravka. 1993. Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst. В: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. С. 135-147.

## SAŽETAK

Ovaj rad bavi se „novom prozom“ i poezijom ruskog pisca Varlama Šalamova. Nakon sažetog pregleda temeljnih teorijskih postavki „nove proze“, koje je razradio sam Šalamov, slijedi argumentacija analitičkih zapažanja koja tragaju za odnosima i percepcijom tijela i kulture u opusu pisca, na predlošku triju obrađenih pripovijetki iz ciklusa „Priče s Kolyme“. U analiziranim pripovijetkama „Na dug“, „Kuja Tamara“ i „Herkules“ se, unatoč stilskim razlikama, uočava ista zakonitost: kultura, kao simbolični zbroj svih ljudskih stvaralačkih napora i gesti, u potpunosti se pokazuje podložnom fiziološkom načelu čovjekove opstojnosti. Ta se hijerarhija reproducira u svakom tekstu ciklusa, i to na dva načina: čovjek, lišen elementarnih fizioloških potrepština, gubi pamćenje, manire, tankoćutne osjećaje, i uopće sve plemenite sposobnosti duha koje su rezultat procesa kultivacije, što se potvrđuje i u obratnom procesu fiziološke regeneracije koja uzrokuje i postupnu regeneraciju mentalno-emocionalnog sloja svijesti. Ta tri primjera također demonstriraju i demistificiraju tradicionalne zablude o „jačanju svijesti u slabljenju tijela“ te o katarzičnom učinku fizičke boli koje leže u samoj osnovi Šalamovljeve hijerarhije odnosa tijela i kulture, kao i zabluda o ljudskoj nadi – u ovim pripovijetkama zamijenjenom golim instinktom.

Analiza lirskog opusa autora ne usredotočuje se na prikaz fiziološkog aspekta, već na transformacije kategorije lirskog subjekta, čije se tradicionalne (pret)postavke ne uklapaju u autorovu poetiku. Niz primjera pokazuje temeljno otklanjanje lirskog subjekta od metafizičkog naslijeđa, koje je u zapadnoj kulturi dugo bilo prisutno u ideji o poeziji samoj.

**Ključne riječi:** tijelo, kultura, „nova proza“, svijest, instinkt, svijet logora, kaos, red, nasilno ubojstvo, kompozicija, lirski subjekt, metafizičke postavke, gnjev, autoreferencijalnost, svetogrдно

**Ключевые слова:** тело, культура, «новая проза», сознание, инстинкт, лагерьный мир, хаос, порядок, насильственное убийство, композиция, лирический субъект, метафизические установления, гнев, автореференциальность, кощунственно

## ŽIVOTOPIS

Ante Arambašić rođen je 23. lipnja 1996. godine u Splitu. Osnovnu školu „Knez Trpimir“ završio je u Kaštel Gomilici, a Nadbiskupijsku klasičnu gimnaziju „Don Frane Bulić“ u Splitu, 2015. godine. Filozofski fakultet u Zagrebu upisuje te iste godine, smjer kroatistika/rusistika.

Tijekom srednjoškolskog obrazovanja dvije ljetne sezone radi u turističkom projektu zabavno-scenskog tipa – izvedba kratkih dramskih humoreski na engleskom jeziku. Od tada se drži fizičkih poslova.

U dva navrata radio je kao demonstrator pri Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Već 16 mjeseci obnaša dužnost predsjednika studentske udruge Virtus.

Ljetni semestar u akademskoj godini 2018/19. proveo je na studijskom boravku na Sankt-peterburškom državnom sveučilištu u okviru bilateralne razmjene.

Govori engleski i ruski, služi se francuskim.