

**«ПЕЩЕРНОЙ ПЫЛЬЮ, СИНЕЙ ПЛЕСЕНЬЮ /
МОИ ИСПАЧКАНЫ СТИХИ»
(О поэзии Варлама Шаламова)**

Ирина Захариева (София)

Поэзия Шаламова по ряду объективных причин доныне остается непознанным явлением русской литературы, в отличие от его прозы. Как нам представляется, она нуждается в обособленном исследовании, ибо освобождена от конкретики тюремного опыта и сближена с литературной традицией. Начнём с выяснения специфических особенностей шаламовской поэзии и установления ближайших литературных параллелей.

По воспоминаниям писателя, с ранних лет «потребность в стихосложении была невероятная. Любое событие жизни исходило размером».¹ Из осознанных поэтических традиций Шаламов выделял некрасовскую и плотчевскую. Среди любимых поэтов – Александр Блок, позже Борис Пастернак. Находясь в лагере, он вступил в переписку с Пастернаком, а затем встретился с ним лично. Подобно своему кумиру, Шаламов ощущал себя поэтическим инструментом бытия. Для него, как и для Пастернака, искусство – субстанция, воплотившая реальность, и одновременно система знаков, символизирующих универсальность художественного творчества.²

Жизнь Варлама Тихоновича Шаламова (1907-1982) сложилась так, что он не мог регулярно заниматься литературой. Его рассказы и очерки впервые появились в печати в 1952 году, а стихи еще долгое время оставались в рукописях. Первая публикация подборки стихотворений Шаламова относится к 1957 году (в журнале *Знамя*, № 5). Далее последовали московские издания его стихотворных сборников: *Огниво* (1961), *Шелест листьев* (1964), *Дорога и судьба* (1967), *Московские облака* (1972),

¹ Шаламов, В.: Несколько моих жизней. Проза. Поэзия. Эссе. М., 1996, с. 436 (эссе *Поэт изнутри*).

² Пастернак Б.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1983, с. 110 (*Несколько положений*, 1919, 1922): «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка... оно должно всасывать и насыщаться».

Точка кипения (1977). Александр Солженицын высоко оценивал поэзию Шаламова, ставя ее выше его прозы.

Поэтическая книга *Колымские тетради* включает стихотворения периода 1937-1956 годов. К ним примыкают более поздние стихи, относящиеся к так называемому «постколымскому» периоду 1957-1981 годов. До освобождения из тюрьмы поэт записывал отдельные строки и строфы на случайных клочках бумаги. После окончания срока заключения на Колыме (1937-1953) Шаламов вернулся в центральную Россию, но до 1956 года жил не в Москве, а в Калининской области, так как не имел права прописки в столице. Это было время создания *Колымских тетрадей*, когда он заново (уже с чувством «раскрепощенного сознания») пережил суровый колымский опыт. В результате «самый тон стихов и их зашифровка способами искусства изменились в сторону большей смелости и большей нравственной обязательности...».³ Поэт торопился создать *Колымские тетради* по горячему следу воспоминаний, пока жива была память натруженных рук и тех осязательных ощущений отверженного, которые требовали воплощения в искусстве слова. Он больше всего доверял памяти, залегшей в недрах организма и неподвластной уму (стих. *Память*).

Процесс творчества – одна из ведущих тем шаламовской лирики. Он признавался, что сочиняет в состоянии нервного напряжения: «... чуть не всякое стихотворение пишется со слезами».⁴ Напряжение в часы творчества вызвано эмоциональной обостренностью памяти автора. Превыше всего он ценил достоверность передачи пережитого: «Я видел всё: песок и снег / Пургу и зной. / Что может вынести человек, / Всё пережито мной», «Я много лет дробил камень / Не гневным ямбом, а кайлом».⁵ Шаламов убежден, что право на публичные откровения завоевывается духовным опытом, вынесенным из жизни испытаний. В стихотворной миниатюре *Стихи – это судьба, не ремесло...* перифразируется строка из Александра Блока: «У поэта нет карьеры. У поэта есть судьба». Собственную судьбу Шаламов называет «горящей». Мотив судьбы, отмеченной фатальным роком, пронизывает его стихи особой тональностью, в ней слияние отчаяния с гордостью. Автор сознает, что пережитый ужас подерживает в нем накал поэтических эмоций.

³ Шаламов, В.: Несколько моих жизней, с. 473.

⁴ Там же.

⁵ Шаламов, В.: Несколько моих жизней. М., 1996, с. 403 (*О песне*). В дальнейшем цитируется по этому изданию.

Как преемник Пастернака, знакомый с богатой практикой модернистов, поэт развивал приемы, основанные на образной ассоциативности. Шаламовская ассоциативность воспринимается в принадлежности к его жизни «у рассудка на краю». Пастернаковский принцип «самовыражения» бытия сквозь призму восприятия лирического субъекта был преобразован в шаламовской поэзии в принцип авторского самовыражения посредством напластования образных параллелей с суровой северной природой.

Лирическое «я» Шаламова в своей самоизолированности от человеческого рода (*Я бледен, одинок и наг...*) напоминает героя Александра Блока периода *Стихов о Прекрасной Даме*, но, вместо мистической мглы, поглотившей рыцаря Прекрасной Дамы, в шаламовских стихах разлит вполне реальный, земной «полярный мрак», распростерлась «бледная тьма». Это мистика страшной реальности. Она кладет отпечаток и на творчество: «Пещерной пылью, синей плесенью / Мои испачканы стихи...».

Шаламовский топос снегов и вьюг включает в себя и вездесущие приметы близости смерти: «смертный дух», «небо мертвеца», «всемогущество могил». Смерть неотлучна от лирического субъекта – в любой момент его ожидает превращение в пепел. Смерть мерещится ему и в местах, где властвует красота, где «нависают серебряной тяжестью ветви». Вечно осязаемое присутствие смерти составляет мотивацию повышенной чувствительности лирического «я» Шаламова. Обременяющее героя ощущение замкнутости пространства, в котором он находится, рождает порыв к небесам. Мечта о небе, мысленное движение «снизу вверх» составляет стержневой вектор шаламовской лирики. «С моего каменистого дна / Мне небес синева не видна» – это фигуральное выражение погруженности лирического субъекта в отчаяние. Несовместимость с небом выступает в качестве критерия неприятия автором некоторых эпических персонажей его поэзии. Например, осуждение паука, задушившего муху паутиной» (*Паук*): «И ненависть ко всем летящим / Живет навеки в пауке».

Свое странствование по жизни, преображаемой в искусство, поэт выражает в образном обобщении: «Средь деревьев, людей и зверей / На земле, по пути к небесам...» / «Я ищу не героев, а тех...». Во внутренних монологах, обращенных к судьбе, извлекая аллегорический смысл из пейзажных зарисовок, автор оттачивает мысли в поэтические формулы: «Так, течению наперерез, / Поднимаюсь почти до небес...»; «Я разорву кустов кольцо...». Разработаны и приметы пространства, отторгаемого автором. Там господствует оледенение: «хрустальный, жесткий снег», «вьюга в платье белом», «снеговой запах». В том же «снеговом» ряду

фигурируют застывшие на морозе «капли слёз», «мерзлый пот» (т. е. оледенение, проникшее вглубь человеческого организма).

Движение «вниз» – «верх» (и обратно) в шаламовской лирике осуществляется и в природных, и в бытовых условиях. В отличие от Пастернака, поэтизовавшего быт, в восприятии Шаламова, быт антиэстетичен, и только вмешательство творца способствует его одухотворению: «...нам простятся все грехи, / Когда поймем искусство / В наш быт при­мешивать стихи, / Обогащая чувство» (*Обога­тительная фабрика*).

Сближала Шаламова с его современником Пастернаком горечь, вызванная зрелищем истребления интеллигенции в послереволюционном обществе. В *Колымских тетрадах* он, видимо, считал своим долгом обратить внимание на самый факт репрессии по отношению к носителям интеллекта. Стихотворение *Он сменит без людей, без книг...* построено как развернутая картина одичания эпического героя:

Умывшись на заре
Водою ключевою,
Поднимет очи он горе
И, точно волк, завоет...

Памятен Шаламову мандельштамовский образ «века-волкодава», раздавившего создатель этого образа.⁶ О смерти Осипа Мандельштама он написал рассказ *Шери-бренди*⁷, предприняв художественное доосмысление последних часов жизни поэта. Авторизированного героя шаламовской поэзии мы видим в ряду тех же интеллигентов, одичавших вне культурной среды.

Довлеющее над лирическим «я» замкнутое пространство вечных льдов порождает аберрацию представлений об окружающем мире:

Может, нет ни городов,
Ни садов зеленых,
И жива лишь сила льдов
И морей соленых

⁶ См. Мандельштам, О.: Сочинения в двух томах, т. 1. М., 1990, с. 172 (*За гремящую доб­лесть грядущих веков...*, 1935).

⁷ В стихотворении О. Мандельштама *Я скажу тебе с последней...* (1931) употребляется авторское словосочетание «шери-бренди» в значении «чепуха»: «Я скажу тебе с последней / Прямотой: / Все лишь бренди – шери-бренди, – / Ангел мой» / Цит. соч, т. 1, с. 170, 509.

Может, мир – одни снега...

(Память скрыла столько зла...)

Выражение чувства безвыходности в условиях отрыва от желанных мест неожиданно сближает Шаламова с эмигрантом Георгием Ивановым:

А, может быть, России вовсе нет.

.....

И нет ни Петербурга, ни Кремля –

Одни снега, снега, поля, поля...⁸

А в тех шаламовских стихах, где характеризуется двадцатый век, происходит сближение с Мандельштамом: «Пусть свинцовый дождь столетья / Как начало всех начал / Ледяной жестокой плетью / Нас колотит по плечам». Оба поэта ощутили на себе «свинцовую» тяжесть века.

Желая дать аллегорическое отображение собственной судьбы в контексте народных злочастий, автор обращается к приемам параллелизма, где природные картины и эпизоды служат исходным материалом для философских раздумий: «И все земное так непрочно, / И нет путей, и нет дорог» (*Гроза*). Стихотворение *Сосны срубленные* разработано в форме баллады. Уподобление деревьев людям, а бревен – узникам, осужденным на смерть, содержит прозрачную символику. В «час смертельный» каждая из срубленных сосен мечтает стать «мачтой корабельной», чтоб «вновь коснуться облаков». Выработка «языка» природы у Шаламова позволяет сравнить его с поздним Николаем Заболоцким, введившим в стихи параллели из мира природы, чтобы поведать читателям о собственных лагерных мытарствах (*Гроза идет*).

Стилистике Шаламова присущи фразеологические и лексические повторы, однородные синтаксические конструкции, служащие средством ритмизации поэтической речи. Глаголы информативного значения он сплавляет со ставнениями метафорического плана, преобразуя тем самым конкретность в иносказательность («Меня несут, как плащаницу, / Как легкий шелковый ковер...»). Эпитет может быть заменен словосочетанием, где информативность слита с эмоцией («Клены светлого сентября»). Отвлеченное словосочетание обыкновенно осовременивается в контексте («гнев галерного раба»). Живописные качества стиха (пластика, цвет) дополняются звуковыми и одоративными эффектами (звук и запах): «Острый запах гретой мяты, / Дальний шум большой реки...». Ради уси-

⁸ Иванов, Г.: Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989, с. 79 (Из сборника *Отплытие на остров Цитеру*, 1937).

ления звуковой выразительности используется звукопись. Приведем пример аллитерации: «...не слышно шелеста листа, / Умолкла речь речная» (Ш-Л-СТ-РЧ).

В характерологию шаламовского стиля входит влечение к «согревающим» эпитетам: «теплая трава», «солнечные нити», «высверк электрический», «ослепительное счастье» и пр. От подобных словосочетаний совершается переход к зрелищному впечатлению сияния или горения: «Серебряной пылью / Мой след занесен, / На огненных крыльях / Я в небо внесен». Зрелище огня в стихах разрастается в обобщенный образ «огненной судьбы» автора: «Мотыльки-самосожженцы / В костровом горят огне». Основная оппозиция авторской колористики: «огонь-мрак». Лирический субъект характеризует себя в тонах цветового контраста: «Я беден, одинок и наг, / Лишен огня. / Сиреневый полярный мрак / Вокруг меня». Колористическим способом выражен и повторяющийся мотив противостояния судьбе: «Зажигай ледяную лампаду / Радужным лунным огнем». Рассуждения отвлеченного характера, косвенно связанные с личной судьбой, так же предстают в колористическом контрасте «свет-мрак», например, в стихотворении *Черная бабочка*:

А потому что черным цветом
Свое украсив существо,
Она не смеет рваться к свету
И с ним доказывать родство.

Шаламовская словесная живопись узнаваема и в оппозициях «твердое-мягкое», означающее – соответственно – принуждение или милосердие. Бинарная структура содержит, с одной стороны, ключевые слова типа «гранит», «камень», «лед», а с другой стороны – «птица», «небо», «вода», «цветы»: «И взьерошенные птицы / Прекращают перелет, / Чтоб воды в ручье напиться, / Ухватясь за хрупкий лед»; «Река отталкивает горы»; «И в половодье, как в метели, / Взлетают пенные цветы...».

Присущая лирическому субъекту шаламовской поэзии устремленность «снизу вверх» – от оледенелой земли к мягкой воздушной синеве – сопровождается порывом души автора, желающей обрести согласие с окружающим миром, т. е. совершается и обратное движение – «сверху вниз»: «А я – я тут же, на коленях, / Я с Богом, кажется, мирюсь / На мокрых каменных ступенях / Я о спасении молюсь» (*Лицом к молящемуся миру*). К устойчивым шаламовским мотивам относится и мечта о победе в неведомые дальние края ради обретения спокойствия. Повторение одних и тех же слов и слов с синонимическим значением придает стихотворениям с тематикой мысленного побега подалее от мест людского

скопления закликательную интонацию: «Все людское – мимо, мимо. / Все, что было – было зря. / Здесь едино, неделимо / Птичье пенье и заря».

Ритмический рисунок стихотворения Шаламова монотонен. Он проявляет изобретательность в варьировании традиционных размеров, в чередовании полной схемы размера с усеченной. В отдельную строку обособляются обрывки фраз, создающие впечатление недоговаривания / «Не ищи, по следам не ходи»/. Поэт оперирует регламентированной силлабо-тоникой, добиваясь концентрации современного смысла без нарушения традиционных канонов метрики. В отношении ритма его лирика сопоставима с размеренным движением пешехода, рассчитывающего силы с надеждой добраться до конца пути.

Рифма для Шаламова – сигнальная опора смыслового выражения. В то время как Пастернак, вослед Бальмонту, воспринимал рифму как непритязательное «средство благозвучия»,⁹ в шаламовском восприятии рифма является «инструментом творческого поиска».¹⁰ Поэт пояснял: «С помощью звуковых соответствий ведется отбор нужного с крайним напряжением, с мобилизацией всего внимания, ума, чувства». Рифму он называл «сверхчувствительным магнитом», гармонизирующим разногласию вселенной.¹¹

Варлам Шаламов – мастер стихотворной миниатюры классической формы. Он из тех творцов, которые убеждены, что момент лирического вдохновения краток (об этом писали А. Блок и А. Ахматова). Его мир представляет собой мозаику красочных картин с узнаваемым авторским почерком. Внешняя среда проникает в шаламовский текст в характерных штрихах, составляющих динамические образы – они оформляются постепенно, в меняющихся ракурсах и новых оттенках. Составляются лейтмотивные ряды, содержащие импрессионистскую образность, окрашенную восприятием лирика, в зависимости от его сиюминутного состояния. Как художник слова, Шаламов воспринял нечто от стиля французских худож-

⁹ Из письма Шаламова Б. Пастернаку (1952). В: Переписка Бориса Пастернака. М., 1990, с. 535.

¹⁰ Пастернак согласился с доводами Шаламова о роли рифмы, о чем свидетельствует его письмо от 7 марта 1953 года, обращенное к Галине Гудзь: «Благодарю за пересылку письма Шаламова. Очень интересное письмо. Особенно верно и замечательно в нем то, что он говорит о роли рифмы в возникновении стихотворения, о рифме как орудии поиска» (см. Переписка Бориса Пастернака, с. 557).

¹¹ Из примечания Шаламова к стихотворению *Некоторые свойства рифмы* (см. Шаламов, В.: Несколько моих жизней, с. 472).

ников-импрессионистов, которыми увлекался: «И негритянка Андромеда / Лиловый подставляет рот...» (*Персей и Муза*).

В его поэзии образ лирического героя приобретает различные ипостаси. В стихотворении «Весною все кричало, пело...» он уподобляется зацветающему ландышу; в стихотворении *Хрусталь* проводится сравнение авторского естества с хрустальным бокалом, сохранившим «эхо подземелий»; в стихотворении *Ястреб* герой выступает в облики «узкоплечего» ястреба, тоскующего о «дальней сказочной земле»; в стихотворении *Я падаю – канатоходец* он выступает в роли циркового артиста, испытывающего судьбу в опасном балансировании на канате без подстраховки снизу. Отдельно ведет свой монолог герой-автор, которого мы именovali лирическим субъектом. Перевоплощения лирического героя вписываются в душевный мир автора, где точкой пересечения психологических граней оказывается испытание личности судьбой. У Шаламова заметна та же устремленность к интеграции образа собственной поэзии, как у Пастернака. В стихотворении *Стекло обледенело...* стихи названы «кристаллами речи». Переплетение мотивов в стихотворениях служит образованию поэтического массива, просвеченного нравственным пафосом автора.

С годами воображением лирика все более завладела тема бренности земного бытия. О смерти он писал без надрыва, подавленный лишь чувством одиночества, заброшенности. В предчувствии скорой кончины поэт уже взирал на землю с уровня «ближних» небес: «Моя земля скрывается во мгле, / Доступная познанию небосвода». Осязаемая близость неба составляет зрительно-эмоциональный фон его поздних стихов: «Кусочек сердца – все-таки не кость, / Помягче – и цена ему иная. / Так я вошел, последний райский гость, / Под своды рая» («Не буду я прогуливать собаку», 1981). Последние стихотворные откровения поэта (скончался он 17 января 1982 года), уже записанные с голоса, подтверждают равнозначность для него жизни и творчества: «Горсть драгоценных рифм / К твоему приходу готова, / Ртом пересошим моим / Перешептано каждое слово» (*В гулкую тишину...*, 1981). В связи с последней приведенной цитатой из Шаламова отметим, что осмысленность его рифмовки следовало бы проанализировать отдельно, ибо в зарифмованных словах закодированы его мировосприятие и нравственная позиция.

Варлам Шаламов создавал притчеобразную лирику в тональности наружного спокойствия при затаенном волнении, лирику совмещения рационального и эмоционального начал. Отталкиваясь от реальности, он обращался к сюрреалистической условности – с тем, чтобы добиться пре-

дельной искренности при формальной зашифрованности текста. Поэзия была для него средством душевного самосохранения. Спонтанный процесс творчества опровергал его скептические суждения об отмирании искусства в XX веке. В его стихах подспудно улавливается «дух музыки» серебряного века с присущими этому периоду эмоциональными контрастами и поисками гармонии.