**«Проза, выстраданная как документ»: колымский эпос В.Шаламова**

Ничипоров И. Б.

В истории литературы ХХ века «Колымские рассказы» (1954 – 1982) В.Шаламова стали не только значительным явлением лагерной прозы, но и своеобразным писательским манифестом, воплощением оригинальной эстетики, основанной на сплаве документализма и художественного видения мира, открывающем путь к обобщающему постижению человека в нечеловеческих обстоятельствах, к осознанию лагеря в качестве модели исторического, социального бытия, миропорядка в целом: «Лагерь – мироподобен. В нем нет ничего, чего не было бы на воле, в его устройстве, социальном и духовном» . Основополагающие постулаты эстетики художественного документализма сформулированы Шаламовым в эссе «О прозе» (1965), которое служит ключом к интерпретации его рассказов. Исходным выступает здесь суждение о том, что в современной литературной ситуации «потребность в искусстве писателя сохранилась, но доверие к беллетристике подорвано» . Своеволие творческого вымысла должно уступить место мемуарному, документальному по своей сути воссозданию лично пережитого художником опыта, ибо «сегодняшний читатель спорит только с документом и убеждается только документом». Переосмысляя давние «лефовские» увлечения, Шаламов по-новому обосновывает идею «литературы факта», полагая, что «нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа», который станет живым «документом об авторе», «документом души» и представит писателя «не наблюдателем, не зрителем, а участником драмы жизни». Стремление писателя «исследовать свой материал собственной шкурой» ведет к установлению его особых эстетических отношений с читателем, который поверит в рассказ «не как в информацию, а как в открытую сердечную рану». Приближаясь к определению собственного творческого опыта, Шаламов подчеркивает интенцию создать «то, что было бы не литературой», поскольку его «Колымские рассказы» «предлагают новую прозу, прозу живой жизни, которая в то же время – преображенная действительность, преображенный документ». В искомой писателем «прозе, выстраданной как документ» не остается места для описательности в духе «писательских заповедей Толстого». Здесь возрастает потребность в емкой символизации, интенсивно воздействующей на читателя детализации, причем «подробность, не заключающая в себе символа, кажется лишней в художественной ткани новой прозы». На уровне творческой практики обозначенные принципы художественного письма получают у Шаламова многоплановое выражение. Интеграция документа и образа приобретает различные формы и оказывает комплексное воздействие на поэтику «Колымских рассказов». Способом глубинного познания лагерного бытия и психологии заключенного подчас выступает у Шаламова введение в дискурсивное пространство частного человеческого документа. В рассказе «Сухим пайком» (1959) напряженные психологические наблюдения повествователя о том «великом равнодушии», что «владело нами», о том, как в «незначительном мышечном слое… размещалась только злоба», переходят в портретирование Феди Щапова – «алтайского подростка», «единственного сына вдовы», которого «судили за незаконный убой скота». Его противоречивое положение «доходяги», сохраняющего, впрочем, «здоровое крестьянское начало» и чуждого всеобщему лагерному фатализму, концентрированно раскрывается в финальном психологическом штрихе к непостижимым парадоксам лагерного бытия и сознания. Это композиционно выделенный, выхваченный из потока забвения фрагмент человеческого документа, запечатлевший – нагляднее любых внешних характеристик – отчаянную попытку физического и морального устояния: «Мама, – писал Федя, – мама, я живу хорошо. Мама, я одет по сезону…». Шаламовский рассказ предстает порой инвариантом писательского манифеста, становится «документальным» свидетельством о потаенных гранях творческого процесса. В рассказе «Галина Павловна Зыбалова» (1970 – 1971) примечателен мелькнувший автокомментарий о том, что в «Заговоре юристов» «документальна каждая буква». В рассказе же «Галстук» (1960) скрупулезное воссоздание жизненных путей арестованной по возвращении из японской эмиграции Маруси Крюковой, надломленного лагерем и капитулировавшего перед режимом художника Шухаева, комментирование вывешенного на воротах лагеря лозунга «Труд есть дело чести…» – позволяют и биографию персонажей, и творческую продукцию Шухаева, и многоразличные приметы лагеря представить в качестве составляющих целостного документального дискурса. Стержнем этого многоуровневого человеческого документа становится «вживленная» в повествовательный ряд творческая саморефлексия автора о взыскании им «правды особого рода», о желании сделать этот рассказ «вещью прозы будущего», о том, что будущие писатели – не сочинители, но доподлинно знающие свою среду «люди профессии» – «расскажут только о том, что знают, видели. Достоверность – вот сила литературы будущего». Сквозные в колымской прозе ссылки автора на собственный опыт подчеркивают его роль не просто художника, но свидетеля-документалиста. В рассказе «Прокаженные» (1963) эти знаки прямого авторского присутствия выполняют экспозиционную функцию по отношению и к основному действию, и к отдельным звеньям событийного ряда: «Сразу после войны на моих глазах в больнице была сыграна еще одна драма»; «я тоже шел в этой группе, чуть согнувшись, по высокому подвалу больницы…». Автор подчас выступает в «Колымских рассказах» и в качестве «свидетеля» исторического процесса, его причудливых и трагических поворотов. Рассказ «Лучшая похвала» (1964) основывается на историческом экскурсе, в котором художественно постигаются истоки и побудительные основания русского революционного террора, рисуются портреты революционеров, что «героически жили и героически умирали». Живые впечатления от общения повествователя со знакомым по Бутырской тюрьме Александром Андреевым – бывшим эсером и генеральным секретарем общества политкаторжан – переходят в финальной части в строго документальную фиксацию сведений об исторической личности, ее революционном и тюремном пути – в виде «справки журнала «Каторга и ссылка»». Подобное наложение высветляет таинственные глубины документального текста о частном человеческом существовании, за формализованными биографическими данными приоткрывает иррациональные повороты судьбы. В рассказе «Золотая медаль» (1966) посредством символически емких фрагментов петербургского и московского «текстов» реконструируются значимые пласты исторической памяти. Судьбы революционерки Натальи Климовой и ее прошедшей через советские лагеря дочери становятся в художественном целом рассказа отправной точкой исторического повествования о судебных процессах над революционерами-террористами в начале века, об их «жертвенности, самоотречении до безымянности», их готовности «смысл жизни искать страстно, самоотверженно». Повествователь выступает здесь как исследователь-документалист, который «держал в руках» и приговор членам тайной революционной организации, подмечая в его тексте показательные «литературные погрешности», и личные письма Натальи Климовой «после кровавой железной метлы тридцатых годов». Здесь происходит глубокое вчувствование в саму «материю» человеческого документа, где особенности почерка, пунктуации воссоздают «манеру разговора», свидетельствуют о перипетиях отношений личности с ритмами истории. Повествователь приходит к эстетическому обобщению о рассказе как своего рода вещественном документе, «живой, еще не умершей вещи, видевшей героя», ибо «писание рассказа – это поиск, и в смутное сознание мозга должен войти запах косынки, шарфа, потерянного героем или героиней». В частных документальных наблюдениях откристаллизовывается историософская интуиция автора о том, как в энтропии общественных потрясений произошел надрыв «лучших людей русской революции», вследствие чего «не осталось людей, чтобы повести Россию за собой» и образовалась «трещина, по которой раскололось время – не только России, но мира, где по одну сторону – весь гуманизм девятнадцатого века, его жертвенность, его нравственный климат, его литература и искусство, а по другую – Хиросима, кровавая война и концентрационные лагеря». Сопряжение «документально» выстраиваемой биографии героя с масштабными историческими обобщениями достигается и в рассказе «Зеленый прокурор» (1959). «Текст» лагерной судьбы Павла Михайловича Кривошея – беспартийного инженера, собирателя антиквариата, осужденного за растрату казенных средств и сумевшего бежать с Колымы, выводит повествователя к «документальному» воссозданию истории советских лагерей с точки зрения тех изменений в отношении к беглецам, в призме которых прорисовываются внутренние трансформации карательной системы. Делясь своим опытом «литературного» освоения указанной темы («в ранней юности мне довелось почитывать о побеге Кропоткина из Петропавловской крепости»), повествователь устанавливает зоны несоответствия литературы и лагерной действительности, создает собственную «летопись побегов», скрупулезно прослеживая, как к концу 30-х гг. «Колыма была превращена в спецлагерь для рецидива и «троцкистов»», и если раньше «за побег не давалось никакого срока», то отныне «побег стал караться тремя годами». Для многих рассказов колымского цикла характерно наблюдаемое в «Зеленом прокуроре» особое качество шаламовской художественности, основанной прежде всего не на моделировании вымышленной реальности, но на образных обобщениях, прорастающих на почве документальных наблюдений, очеркового повествования о различных сферах тюремной жизни, специфических социально-иерархических отношениях в среде заключенных («Комбеды», «Баня» и др.). Текст официального документа в шаламовском рассказе может выступать конструктивно значимым элементом повествования. В «Красном кресте» (1959) предпосылкой художественных обобщений о лагерной жизни становится обращение повествователя к абсурдистским по своему содержанию «большим печатным объявлениям» на стенах бараков под названием «Права и обязанности заключенного», где фатально «много обязанностей и мало прав». Декларированное ими «право» заключенного на медицинскую помощь наводит повествователя на размышления о спасительной миссии медицины и врача как «единственного защитника заключенного» в лагере. Опираясь на «документально» зафиксированный, лично выстраданный опыт («много лет принимал я этапы в большой лагерной больнице»), повествователь воскрешает в памяти трагические истории судеб лагерных врачей и приходит к отточенным до афоризмов, словно бы выхваченным из дневника обобщениям о лагере как «отрицательной школе жизни целиком и полностью», о том, что «каждая минута лагерной жизни – отравленная минута». На воспроизведении малого фрагмента внутрилагерной официальной переписки основан рассказ «Инжектор» (1956), где авторское слово полностью редуцировано, за исключением краткой ремарки о «четком почерке» резолюции, наложенной начальником прииска на рапорт начальника участка. Доклад о «плохой работе инжектора» в условиях колымских морозов «свыше пятидесяти градусов» вызывает нелепую, но при этом формально рациональную и системную резолюцию о необходимости «дело передать в следственные органы для привлечения з/к Инжектора к законной ответственности». Сквозь удушающую сеть казенных, поставленных на службу репрессивного делопроизводства слов просматриваются сращение фантастического гротеска и яви, а также тотальное попрание здравого смысла, позволяющее лагерному всеподавлению простирать свое влияние даже на неодушевленный мир техники. Исполненными мрачных коллизий предстают в изображении Шаламова отношения живого человека и официального документа. В рассказе «Эхо в горах» (1959), где происходит «документальное» воссоздание биографии центрального персонажа – делопроизводителя Михаила Степанова, именно на подобных коллизиях завязывается сюжетная канва. Анкета Степанова, бывшего с 1905 г. членом партии эсеров, его «тоненькое дело в зеленой обложке», куда проникли сведения о том, как в бытность командиром отряда бронепоездов он отпустил из-под стражи Антонова, с которым сидел когда-то в Шлиссельбурге, – совершают решающий переворот в его последующей «соловецкой» судьбе. Вехи истории агрессивно вторгаются здесь в индивидуальную биографию, порождая порочный круг разрушительных отношений личности и исторического времени. Человек как бессильный заложник официального документа предстает и в рассказе «Берды Онже» (1959), этой лагерной вариации тыняновского сюжета о подпоручике Киже. «Ошибка машинистки», «занумеровавшей» уголовную кличку заключенного (он же Берды) в качестве имени другого человека, заставляет начальство объявить случайно попавшегося туркмена Тошаева «беглецом» Онже Берды и обречь его на лагерную безысходность, на то, чтобы пожизненно «числиться в группе «безучетников» – лиц, содержащихся в заключении без документов». В этом, по определению автора, «анекдоте, превратившемся в мистический символ» примечательна позиция заключенного – носителя пресловутой клички. «Развлекаясь» игрой с тюремным делопроизводством, он утаил принадлежность клички, поскольку «каждый рад смущению и панике в рядах начальства». Средством документально-художественного запечатления реальности нередко служит в «Колымских рассказах» сфера предметно-бытовой детализации. В рассказе «Графит» (1967) через заглавный предметный образ происходит символизация всей создаваемой здесь картины мира, намечается открытие в ней онтологической глубины. Как фиксирует повествователь, для документов, бирок умершим «допущен только черный карандаш, простой графит»; не химический карандаш, а непременно графит, «который может записать все, что знал и видел». Тем самым вольно или невольно лагерная система консервирует себя для последующего суда истории, ибо «графит – это природа», «графит – это вечность», «номер личного дела не смоют ни дожди, ни подземные ключи», а при пробуждении в народе исторической памяти придет и осознание того, что «все гости вечной мерзлоты бессмертны и готовы вернуться к нам». Горькой иронией пронизаны слова повествователя о том, что «бирка на ноге – это признак культуры» – в том смысле, что «бирка с номером личного дела хранит не только место смерти, но и тайну смерти. Этот номер на бирке написан графитом». Противостоящим беспамятству «документом», особенно актуализирующимся тогда, когда «документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены», может стать даже телесное состояние бывшего заключенного. При пеллагре – характернейшей для лагерников болезни – с руки отшелушивается кожа, образуя своего рода «перчатку», которая более чем красноречиво выступает, по Шаламову, «прозой, обвинением, протоколом», «живым экспонатом для музея истории края» («Перчатка», 1972). В рассказе «Тачка II» (1972) воспоминание об арестантской тачке, художественно осмысляемой как «символ эпохи, эмблема эпохи», вступает в разветвленные ассоциативные связи и с документально воспроизведенными формулами приговоров об «отбывании срока на Колыме», и с «личным делом» самого повествователя, которое «распухло, отяжелело, будто пропиталась кровью бумага», и с лукаво затемняющими суть происходящего лагерными эвфемизмами – вроде того, что «на Колыме тачка называется малой механизацией». На неопровержимый жизненный, сотворенный «от руки, от тачки и кайла» документ в виде «всех этих миллиардов кубометров взорванных скал, всех этих дорог, подъездов, путей» накладывается лживый, также документально воссозданный, официальный дискурс статьи «Проблема тачки» из газеты «Советская Колыма» за ноябрь 1936 г., где в бодряческом ключе говорится о перспективе увеличения емкости тачек, о якобы диктующих этот процесс «требованиях, которые предъявляют сами рабочие». В рассказе же «Шахматы доктора Кузьменко» (1967) в подчеркнуто документальном характере воспоминаний о шахматах на тему «Смутное время в России» ювелирной работы заключенного скульптора Кулагина, который, вследствие приобретенной в лагере алиментарной дистрофии, в порыве безумия сгрыз две шахматных фигуры, а также в символическом мотиве «партии без двух фигур» – проступают таинственные нити, сопрягающие трагедийные перепутья различных исторических эпох. Статус своеобразного творческого документа, манифеста приобретает здесь и фрагмент диалога повествователя с доктором Кузьменко о том, что если художественно-историческому сознанию ХIХ в. свойственны тенденция к «толкованию события», «жажда объяснения необъяснимого», то «в половине двадцатого века документ вытеснил бы все. И верили бы только документу». Таким образом, синергия художественного мышления и документализма является главным «нервом» эстетической системы автора «Колымских рассказов». Ослабление художественного вымысла открывает у Шаламова иные оригинальные источники образных обобщений, основанные не на конструировании условных пространственно-временных форм, но на вчувствовании в доподлинно сохраненные в личной и общенациональной памяти «зигзаги» лагерного бытия, в содержание и словесную ткань различного рода частных, официальных, исторических документов, в онтологические глубины предметного мира. Автор предстает в «колымском» эпосе и как чуткий художник-документалист, и как пристрастный свидетель истории, убежденный в нравственной необходимости «помнить все хорошее – сто лет, а все плохое – двести», и как творец самобытной концепции «новой прозы», обретающей на глазах читателя достоверность «преображенного документа».