

Section III.

Other areas of the “Dialogue”

В данном разделе публикуются доклады, которые несколько выходят за рамки основных направлений Диалога, но были тем не менее включены в программу конференции по решению Редсовета.

МНОЖЕСТВО ПОВЕСТВОВАТЕЛЕЙ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

М. Ю. Михеев (m-miheev@rambler.ru)

НИВЦ МГУ, Москва, Россия

Рассмотрены разные виды авторской точки зрения в 135 прозаических текстах «Колымских рассказов» (КР) Шаламова; предложены признаки для описания нетривиальных случаев того, что может быть названо *Я*-повествованием и *Он*-повествованием; при этом учитывается не только то, от чьего лица ведется повествование, но и названо ли это лицо каким-либо именем кем-то «со стороны» (или им самим), или же данное лицо осталось безымянным (б/и). Оказывается, что рассказы в начальных циклах заключают в себе несколько типов повествования — ведущегося как бы на разных уровнях, но затем, к концу КР, это множество ипостасей автора убывает, все более приближая текст к традиционно автобиографическому.

Ключевые слова: авторская речь, повествователь, автор, автобиография.

MULTIPLE NARRATORS IN VARLAM SHALAMOV'S TEXTS

M. Iu. Mikheev (m-miheev@rambler.ru)

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

I examine the author's point of view in 135 prosaic texts taken from the *Kolyma Tales (KT)* by Varlam Shalamov. I consider certain characteristics of non-trivial cases that might be called I-narration and He-narration (first- and third-person narration) considering not just the narrator's perspective alone, but also whether that person is called by another name by others or if the person remains nameless. The result: the stories in the primary cycle contain a few types of narration at different levels, but by the end of the *KT*, the multiple incarnations of the author start to decrease and the text gradually approaches traditional autobiography.

Key words: Shalamov, authorial speech, narrator, author, autobiography.

...«Субъективен» дискурс, в котором явно или неявно маркировано присутствие «я» (или отсылка к нему)... И обратно, объективность повествования определяется как полное отсутствие отсылок к рассказчику....
(Женетт)¹

В нарратологии принято различать *диегетического* повествователя (т.е. принадлежащего, или включенного в сам мир текста) и — *экстра-диегетического*, описывающего события как бы откуда-то извне (Шмид). Первый представляет читателю всё с более субъективной точки зрения, чем второй. В текстах Шаламова мы встречаемся и с тем, и с другим типами повествования. Однако для описания их различия, на мой взгляд, лучше вернуться к более простому, как будто оставленному наукой различению, так называемого — *Ich-Erzaehlung*, или *Я-повествования*, и того, что хотелось бы назвать — *Er-Erzaehlung*, или *Он-повествованием*.

В прозе Шаламова выделяется такой «автор», который упоминает или прямо описывает среди персонажей — в их числе — и самого себя, т.е. «я» (1-е лицо единственного числа), зачастую называя его каким-то именем, но не обязательно совпадающим с его собственным (именем реального автора), или даже вовсе никак его не называя, оставляя это «я» безымянным. И тот и другой случаи (только лишь с упоминанием или еще и с описанием «я») — это *Ich-Erzaehlung*, или *Я-повествование*. Их надо отличать, во-вторых (или даже: *во-первых*, по значимости), от такого способа изложения, в котором повествователь формально вовсе устраняется, рассказывая исключительно только то, «как было

¹ Четыре точки подряд здесь и далее обозначают прерывание цитаты не на точке исходной фразы.

дело» — об окружающем, персонажах, происходящих с ними событиях, но себя при этом не называет и не описывает, никаким боком не «вставляя» в текст. Последний способ и хочется назвать — *Er-Erzaehlung*, или *Он*-повествование. (Иное дело, что оба способа могут порождать в сознании читателя образ как всеведуще-вездесущего, так и сколь угодно «ненадежного» повествователя, даже, к примеру, неантропоморфного — в результате вполне может оказаться, что речь ведется от имени какого-нибудь пса, кота, лошади, белки и т. п.)

Иначе говоря, внешний (*экстра-диегетический*, «объективный», при *Er-Erzaehlung*) повествователь ведет рассказ, не обсуждая и не упоминая того, кто всё рассказывает², а повествователь внутренний (*диегетический*, или субъективный, при *Ich-Erzaehlung*) еще и сам материально присутствует в тексте, что-то читателю сообщая о самом себе (и о первичном, вторичном или каком угодно рассказчике, если есть еще и таковой, когда они различаются). Эта информация просачивается либо из метатекста, автокомментариев, входя как *эго*-текст, либо вводится кем-то из действующих лиц путем обращения к тому, кто в речи от автора поименован местоимением 1-го л. ед. числа. — С этой стороны *Ich-Erzaehlung* выглядит сложнее, чем *Er-Erzaehlung*, повествовать от «я» сложнее, чем если об этом «я» ничего не говорить³.

Но с другой стороны, наоборот, более простым оказывается как раз *Ich-Erzaehlung*. Ведь надо различить, с одной стороны, «я» соответствующее реальному человеку, т. е. тому *Его*, кто написал данный текст (автору), а с другой стороны, «я» им воображаемое и навязываемое читателю — повествователя, от лица которого текст написан, «подставного» автора, который с тем или иным успехом подменяет в наших читательских глазах реального. В первом случае мы имеем дело с автобиографическим, дневниковым или мемуарным текстом⁴, во втором — с текстом фикциональным: скажем, с автором «Лолиты» В. Набоковым (1) или неким *Гумбертом Г.* (2). В литературе «я» или «он» (за которым кто-то стоит: автор или кто-то еще) почти всегда оказывается более сложной величиной, чем «я» очерков, дневников или воспоминаний⁵.

² Остается в наличии только *повествующее «я»*, но не *повествуемое*, или чисто *изображающее* начало, но не *изображаемое* (первое согласно Шмиду, второе — Бахтину).

³ Последний способ — самая простая, по выражению Бютора, даже «примитивная и фундаментальная форма повествования», когда авторская инстанция вообще отсутствует, ее и духа нет в тексте, текст как бы рассказывает сам себя, без каких-либо нарративных *прибамбасов*. Это тип классического, «безличностно-авторского повествования», в котором отсутствует субъект высказывания и создается иллюзия «отсутствия текста», «наличного бытия самого объекта изображения» (Апанович 1997 со ссылкой на Гей 1989).

⁴ О разновидностях такового — Михеев 2007. При этом «Повествование от первого лица удовлетворяет законное любопытство читателя и умеряет столь же законные угрызания автора. Кроме того, оно обладает хотя бы видимостью пережитого, достоверностью, которая вызывает уважение читателя и умеряет его недоверие» (Саррот 1956).

⁵ Есть и обратная точка зрения — что *эго*-текст строится еще сложнее, чем художественный (Савкина 2010).

В первом сборнике прозы Шаламова «Колымские рассказы» (1954–1962) насчитывается в общей сложности 33 рассказа, во втором (1956–1965), «Левый берег», — 25, в третьем (1955–1965), «Артист лопаты», — 28. Эти тексты писались в течение около 12 лет⁶. Сюда же примыкают 30 текстов цикла «Воскрешение лиственницы» (1965–1967), а также 21 текст цикла «Перчатка, или КР-2» (1962–1973). Цикл «Очерки преступного мира» стоит несколько в стороне, выпадая из КР в целом⁷. Поэтому будем говорить здесь только о пяти *основных* циклах — собственно «Колымских рассказах» (КР-1), «Левом берегу» (ЛБ), «Артисте лопаты» (АЛ), «Воскрешении лиственницы» (ВЛ) и «Перчатке, или КР-2» (КР-2)⁸.

⁶ В скобках везде указаны годы написания (а не издания) произведений. Ни одного из своих рассказов Колымских циклов при жизни Шаламов как будто так и не видел в печатном виде (напечатанными в журнале или в книге), а свои ранние прозаические тексты, опубликованные в 30-е годы, оценивал весьма низко: «В свое время я много потратил труда на остросюжетные рассказы — часть их была напечатана, а 150 рассказов — пропало. # Очень важно не переписывать рассказ много раз. Первый вариант — как в стихах — самый искренний» (Шаламов 1965). Здесь и далее знак # обозначает пропуск абзацного отступа при воспроизведении цитаты. В случаях, где комментарий отходит от обсуждаемого сюжета несколько в сторону: переходит в метатекст или становится репликой возражения или вопросом самому себе («читательскими» комментариями), т. е. напрямую не связан с общей темой, он заключен в квадратные скобки — и в тексте цитат, и в основном тексте, и в тексте примечаний, как здесь: [Что здесь, в приведенной цитате, в последнем замечании, после знака абзаца? Нетерпимость ли к собственному, уже преодоленному, оставленному в прошлом, творчеству? Доведенный до максимума *перфекционизм*? Непереносимость фальши, причину которой автор видит теперь в том, что слишком долго сидел над своими ранними рассказами?] Более подробно к обсуждению того же он обращался еще 10-ю годами ранее: «С год тому назад вздумалось мне перечитать те несколько рассказов, которые были напечатаны в 36-м, 37-м году («Октябрь», «Литературный современник», «Вокруг света»). Перечел с крайним отвращением, не со стыдом, а просто унижительно было как-то думать, что они и принимались в журнал, и прессу имели хорошую. Не так, не это, не об этом надо было писать» (Шаламов 1965).

⁷ Это соответствует уже устоявшейся в шаламоведении традиции — сошлюсь на работу Сухих 2001, где сказано, что первые три цикла КР связаны между собой наиболее тесно, «образуя трилогию с пунктирным метасюжетом», причем в третьем из них («Артист лопаты») разрыв между очерками и новеллами увеличивается: «новеллистика перестает мимикрировать под документ, обнаруживая свою литературность», а в последнем («Перчатка, или КР-2») «продуманная композиция первых книг исчезает совсем. Большая часть вошедших в сборник текстов — очерки-портреты колымских заключенных, начальников, врачей или физиологические срезы лагерной жизни, опирающиеся уже не столько на воображение и память, сколько на память о своих прежних текстах (не нужно забывать, что все двадцать лет рассказы Шаламова не публикуются, и автор лишен возможности посмотреть на них со стороны, почти лишен обратной читательской реакции, лишен ощущения творческого пути). «Перчатка» — книга большой усталости. По структуре она аналогична не КР-1, а «Очеркам преступного мира». Отдельные тексты («Тачка I», «Подполковник медицинской службы», «Уроки любви»), кажется, не дописаны, да и весь сборник остался незавершенным.... (...) Последняя работа Шаламова — уже чистые воспоминания о Колыме, с непреломленным авторским «я»».

⁸ Далее пять перечисленных циклов «Колымских рассказов» (КР) обозначаю сокращенно по первым буквам.

Из 84-х рассказов трех первых циклов более половины написано от безымянного «я» («я» + б/и) и около трети — рассказы об «он» + имярек: конкретно о ком-то из героев, без формальных следов авторского присутствия⁹. В 51 рассказе двух последних циклов от «я» + б/и уже 42 рассказа, т. е. более 4/5, и только 1 рассказ — об «он» + имярек.

Таким образом, из 135 текстов во всех пяти циклах написаны от «я» + имярек всего лишь 7 рассказов (5%). И только в одном случае этому «я» соответствует действительная фамилия автора — *Шаламов* (очерк «Мой процесс» 1960). В другой раз к «автору» обращаются по имени и отчеству — *Василий Петрович* («Надгробное слово» 1960); еще дважды его называют фамилией *Андреев* («Заговор юристов» 1962, «Инженер Киселев» 1965), однако во многих рассказах с виду тот же самый *Андреев* фигурирует и как «он»! Еще дважды «я» назван фамилией *Крист* («Человек с парохода» 1962); даже с именем и отчеством — *Роберт Иванович Крист* («Геологи» 1965). Наконец, в седьмой раз, повествователь выведен все-таки под действительными именем и отчеством — *Варлам Тихонович* («Галина Павловна Зыбалова» 1970–71). Но при этом многие, подавляющее большинство рассказов от «я» + б/и несут на себе те или иные следы, указывая биографические обстоятельства, однозначно относимые к Шаламову.

Есть, например, один рассказ, где повествование ведется от «я» с такими указанными в тексте характеристиками, как рост и вес. В самом начале рассказа «Домино» (1959) говорится, что «я» весил 48 килограммов — при росте 180 сантиметров, т. е. за вычетом веса костей, на нем *мяса осталось 16 килограмм, ровно пуд всего* (как мы знаем из других текстов Шаламова, из-за «алиментарной дистрофии» в лагере он столько и весил).

Или в рассказе «Богданов» (1965 АЛ, «я» + б/и) бригадир, именем которого озаглавлен рассказ, прямо на глазах повествователя сжигает письма, пришедшие тому за долгое время от жены, — разрывая их и бросая в печь. Внутренняя речь повествователя: «Я два года не переписывался с женой, не мог связаться, не знал о ее судьбе, о судьбе моей полуторогодовой дочери». — Перед нами детали явно автобиографические: у автора во время заключения оставалась в Москве жена с маленькой дочкой, он страстно ждал писем, писем долго не было. Но неясно, был ли действительно сам вопиющий случай издевательства, это демонстративное сожжение писем? — скорее всего, это уже авторская фантазия, одна из деталей, на которых рассказ построен. Биографические детали могут совпадать с текстовыми или же расходиться, уводя читателя в область художественного вымысла.

Попутно еще вопрос: какая именно форма оказывается ближе к автобиографическому, а какая — к художественному повествованию? 1) Я-повествование (Ich-Erzählung) + б/и, 2) с названным в тексте именем («я» + имярек); 3) Он-повествование (Er-Erzählung) с именами героев и без авторского «я» («он» + имярек)? К тому же: 3а) с именем героя реальным — или все-таки 3б) придуманным? И еще: 2а) с именем повествователя, совпадающим с авторским, или

⁹ Без того, что Набоков называет авторским представителем.

26) нет? Какой из вариантов (1–3) ближе к эго-тексту¹⁰? — Решения этой формальной стороны дела в тексте бывают весьма различны.

Про повествователя в КР, в отличие от персонажа, верно подмечено, что «это иная фигура, чем центральный персонаж, тот — объект, а этот — субъект повествования, поводырь читателя по колымскому аду. Он знает больше, чем его герои. И главное, он понимает больше. Он близок к тем многим героям «Колымских рассказов», кто возвышался до понимания времени» (Лейдерман 1992)¹¹.

В рассказе «Тифозный карантин» (1959, КР-1) на месте авторского «я» — герой, «он», названный *Андреевым Павлом Ивановичем*. — По замечанию В. В. Есипова (сделанному в переписке), тут ясно, что это сам Шаламов: «случай в карантине взят из его жизни, и все детали, что ему 31 год (действие происходит в 1938 г.), то что он <назван по профессии> дубильщиком, <читает на память> стихи и т. д. Что бы произошло, если бы Шаламов писал везде «я» — как он обманывал, ловчил, чтобы не отправили на прииски, на смерть? (...) Может быть, было бы достовернее... Но, видимо, есть какие-то пределы откровенности — и этические, и эстетические. (...) будь рассказ напечатан — писателя заклеили бы позором».

Действительно, такие неблаговидные детали, например, как сбор *липких и вкусных мясных остатков* с тарелок, оставшихся на столах у начальников, наверно, приличнее было с точки зрения литературной конвенции поручить своему повествовательному заместителю. Но ведь Шаламов, надо это признать, не боится подобных упреков со стороны читателя, привыкшего к классически построенному нарративу. Он будто не принимает «нормальных» соображений в расчет и как раз строит свой текст на нарушении нормы, на эпатаже читателя.

Повествование об «он» ведется также в рассказе «Академик» (1961, ЛБ), но только там — о журналисте с фамилией *Голубев*, пережившем концлагерь и берущем интервью у академика, который теперь (в настоящее время рассказа) резко изменил взгляды на кибернетику. Раньше, 30 лет назад, он клеймил ее как лженауку [в начале 30-х такой науки еще не знали, хотя наверно под дисциплиной, которую мог публично осуждать тогда персонаж, имеется в виду *математическая логика*], а сейчас — перестроился [«вместе с партией»]

¹⁰ Как считает Е. Волкова, опираясь в этом на М. Бахтина (Волкова 1997), в Шаламовском «творчестве доминирует рассказчик (Ich-Erzählung) или его ипостаси (Андреев, Крист, Голубев), — все они, если следовать Бахтину, “изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о чистом авторе в отличие от автора изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его”... (Бахтин 1979)». — По ее мнению, у Шаламова “авторское «я» не персонифицировано, а выступает как «чистое изображающее начало», которому ведомы душевные движения и действия героя”. На мой взгляд, следовало бы все-таки формально развести, с одной стороны, ипостась автора «невидимого», со скрытым «я» («я» + б/и), — а с другой, такого, у которого это «я» хоть как-то обозначено внутри текста, активно себя в нем проявляет («я» + имярек).

¹¹ Здесь же точно сказано об «осевой линии» для КР в целом — «между традиционной новеллой и риторическими жанрами».

и выступает уже от имени самой кибернетики (автор награждает антигероя *бегающими черными глазами*, с иронией называя — *популярным академиком*).

Под журналистом в рассказе проглядывает как будто сам Шаламов (он действительно работал журналистом во время своего первого возвращения из лагеря, в 1932–1936 гг., и мог, в принципе, встречаться с подобным человеком¹²). Журналист Голубев, так же как и вышедший из лагерей Шаламов, плохо слышит; *после болезни он не переносит лифта: ни подъема, ни спуска, особенно спуска с его коварной невесомостью* — и потому вынужден подниматься на 6-й этаж пешком (у Шаламова после заключения развилась болезнь Меньера, в результате чего поездки на транспорте и нахождение в лифте были для него крайне мучительны); Голубев боится произносить звук «у» — потому что от этого у него вылетает зубной протез [возможно и эта деталь взята из собственных ощущений автора].

Вот ударная фраза, которой заканчивается этот рассказ:

Плечевые суставы Голубева были разорваны на допросах в тридцать восьмом году. ##¹³

Однако в текстах Шаламова много раз повторено, что пытки на допросах стали применяться с июля 1938, а он сам прошел следствие до этого, в 1937-м. (Но такое вполне могло быть с автором позже, в следственной тюрьме в Магадане, когда он был арестован уже по лагерному «делу юристов», в конце 1938-го, или в 1943-м, когда ему в очередной раз добавили срок¹⁴.)

В другом замечательном — и тоже остросюжетном — рассказе («Кусок мяса» 1964, ЛБ: опять-таки от «он» по фамилии *Голубев*), с совершенно классическим *саспенсом*¹⁵, переживания главного героя также описаны «авторскими» глазами: в лагерной больнице он приносит в жертву часть своего тела, дав вырезать аппендицит, симулируя его острый приступ, — чтобы только не попасть в командировку, на угольный или золотой забой [было ли подобное в биографии самого Шаламова? Скорее всего, это опять-таки реальность *домысленная*]. Как много раз

¹² За его подписью в это время увидели свет больше 80 статей, заметок и очерков (Клайн). «За четыре года он написал более ста произведений малой прозы, основная часть которых, к сожалению, была сожжена семьей после его второго ареста в 1937 году» (там же). Кстати, один из ранних рассказов, «Пава и древо» (Литературный современник. 1937 №3), о вологодской кружевнице, был удостоен литературной премии (что произошло, когда автор находился уже в тюрьме).

¹³ Знак ## здесь и далее обозначает — конец цитируемого произведения (рассказа, очерка, новеллы...).

¹⁴ В книге «Комментарии» Г. Г. Красухина, близко общавшегося с Шаламовым с 1966-го по 1971–72 гг., [именно по поводу данного рассказа] сказано: «На допросах ему вывернули руки, порвали сухожилия, отчего ему трудно было попадать рукою в рукав. Чекисты били его по ушам, повредив барабанные перепонки, — он стал плохо слышать».

¹⁵ Саспэнс (англ. *suspense* — неопределённость, беспокойство, тревога ожидания, приостановка; от лат. *suspendere* — подвешивать) – состояние тревожного ожидания, беспоконства; обычно в кинематографе (Википедия).

повторено в КР, начальство «не допускало пятьдесят восьмую статью <политических> ни к каким работам, кроме кайла и тачки, пилы и топора»¹⁶. Но далее в рассказе Голубев чуть было не попадает под нож уже вторично — представляя из себя совершенно незащитный кусок мяса — для уголовника, который в припадке *блатарской* откровенности выкладывает начистоту, что собирался было сначала зарезать его соседа по койке, а потом решил, что нет, лучше его самого, но — вот беда, только что получил письмо от «своих», что надо срочно бросать больницу и возвращаться на прииск, где «суки наших режут». — Перед читателем снова фигура героя, за которым угадывается автор, каким последний в самом деле мог бы быть, если бы обстоятельства сложились определенным образом, если совпало бы одновременно множество сгущенных в единое художественное целое *перипетий*¹⁷.

У писателя была следующая, несколько раз повторенная, установка. Имея в виду лагерь, Шаламов писал:

Рассказывать об этой жизни нельзя от первого лица («Память», 1970-е¹⁸).

С одной стороны, в циклах КР, конечно, достаточно много рассказов, написанных от автора как бы совершенно безлично («Бизнесмен» 1962, «Калигула» 1962, «Утка» 1963,...) — только о ком-то из героев, людей или животных, представленных читателю как «он», с намеренно «атрофированным» авторством, будто *ex machina*. С другой стороны, гораздо больше все-таки рассказов, написанных от авторского «я», 1-го л. ед. числа, хотя большей частью без произнесения имени собственного; в исключительных случаях фамилия или имя-отчество «высвечиваются» как бы нехотя, только при обращении к автору кого-то из персонажей. Конкретные художественные облики автобиографического рассказчика различны, при этом почти все рассказы — как бы о самом себе. Авторское «я» рассыпается, дробясь как бы на множество «частичек зеркала»:

¹⁶ О Шаламове (возможно, несправедливо, в полемическом увлечении): «Он был человеком, люто ненавидевшим всякий физический труд. Не только подневольный, принудительный, лагерный — всякий. Это было его органичным свойством» (Лесняк 1998, с. 209).

¹⁷ Перипетия (греч. *περίπτεσις*, «внезапный поворот») — внезапная перемена в жизни, неожиданное осложнение, трудно преодолимое обстоятельство, один из существенных элементов драматургии, обозначающий всякий неожиданный поворот в развитии сюжета и усложняющий фабулу (Википедия).

Ф.Апанович (1997) даже склонен усматривать в рассказах колымских циклов Шаламова триединство автора, повествователя и героя. Позднее (2002) он предложит считать Голубева — наиболее неуловимой (из трех), а именно духовной ипостасью автора (при отождествлении *голубь* = Дух Святой). Эта ипостась противостоит, с одной стороны, образу Бога Отца, персонифицированному в *Андрееве*, с другой, собственно божественному началу, Христу, представленному в образе *Роберта Креста* или в других фигурах повествователя, принимающих точку зрения героев-жертв.

¹⁸ Более широкий контекст: «Как заставить понять, что мышление, чувства, действия человека просты и грубы, что его психология чрезвычайно проста, что его словарь сужен, а чувства его притуплены? Рассказывать об этой жизни нельзя от первого лица. Ибо это будет рассказ, который никого не заинтересует, — настолько беден и ограничен будет душевный мир героя.»

«Шаламов не даёт нам никакого права искать в этих персонажах автобиографические черты: несомненно, они на самом деле есть, но автобиографизм здесь не значим эстетически. Наоборот, даже «Я» — это один из персонажей, уравненный со всеми, такими же, как он, заключёнными, «врагами народа». Все они — разные ипостаси одного человеческого типа» (Лейдерман).

Можно подумать, что такое «я» способно предстать для него в произвольной форме, в форме любого из тюремных или лагерных товарищей автора, впитав в себя произвольный, ставший известным ему опыт. Описываемые события в самом деле могли бы произойти с тем и с другим, и с третьим.

Неужели безразлично, с кем? — Так, может быть, такое множественно-размытое «я» и есть искомый субъект автора-рассказчика в *анти-романе*, стилистические принципы которого, как и сам термин, Шаламов, скорее всего, заимствовал у французов (после встречи зарубежных писателей в Ленинграде в 1963 году)¹⁹?

Натали Саррот называла такую инстанцию — «анонимным «я» (...)», чаще всего лишь отражением самого автора». Она отмечает хитроумный прием, употребленный Фолкнером в «Шуме и ярости», когда «два разных персонажа названы одним и тем же именем. Это имя, которым автор дразнит читателя, поводя им от персонажа к персонажу, словно куском сахара перед носом собаки, вынуждает читателя всё время быть начеку». — Вот и Шаламов, скорее всего, независимо от Фолкнера, проделывает с читателем КР нечто подобное, только именуя по-разному уже не персонажа, а себя, повествователя.

¹⁹ Благодарю за указание на этот источник коллегу Франциска Апановича. Он поясняет (в электронной переписке): «С понятием „антироман“ Шаламов встретился после ленинградской встречи европейских писателей в 1963 году, с участием, между прочим, представителей французского „нуво романа“, на которую было немало откликов, в том числе: *Роман, человек, общество. На встрече писателей Европы в Ленинграде*. (Иностранная литература 1963, № 11, с. 204–246); Т. Балашова, Споры о „новом романе“ (Вопросы литературы 1963, № 12). Сомневаюсь в том, читал ли Шаламов кого-либо из представителей „нового романа“, хотя бы потому, что их романы не были переведены тогда на русский язык, но за дискуссией вокруг этой встречи следил, многое в их положениях одобрял, свои открытия считал близкими им, но не тождественными».

И в другом месте: «Шаламов ничего от французов не мог заимствовать, так как большинство рассказов первого цикла возникло еще до ленинградской встречи, многие писались в пятидесятые годы, когда о французском „новом романе“ он еще, скорее всего, не слышал. (...) „Колымские рассказы“ — именно попытка создать новый роман, анти-роман. Это не просто сборник рассказов, а одно целое, но сцепленное на основе иных принципов, чем единая, последовательная и выдуманная фабула в традиционном романе. (...) Шаламов отказывается от всяких условностей и канонов романного жанра, в частности, от единства и последовательного развития действия, от четко выстроенных характеров и психологического анализа, от единства хронотопа, или единства образа мира, от ауториального повествователя (абстрактного, возвышающегося над изображенным миром, всеведущего и всемогущего, или иначе олимпийского) — казалось бы, от всякой упорядоченности. (...) <Такая> раздробленность участвует в создании шаламовского образа раздробленного мира, который распался, как распался и человек в этом мире».

Как Шаламов выразился однажды (в пересказе Ирины Сиротинской):

«Я сам себя собрал из осколков»²⁰.

С другой стороны, в раннем письме О. С. Неклюдовой, по поводу доработки ею написанного, но так и не опубликованного романа «Ветер срывает вывески», Шаламов высказывал такие наставления — [будущей жене и] самому себе:

«Я не знаю, как пишутся книги от первого лица, но думаю, что это связано с гораздо большей затратой сердца и нервов. Это — гораздо ответственней, чем во всяком другом случае, как ни отделяй себя от героя» (24.7.1956).

То есть тут следует понять, что для него автобиографическое «я» представлялось наиболее сложной позицией при повествовании — устроенным даже сложнее, чем он-повествование?

Интересно, что в более позднем Шаламовском цикле рассказов, написанном в течение двух лет («Воскрешение лиственницы» 1965–1966) статистика несколько другая, чем в первых трех. Тут уже миниатюр от безымянного «я», становится значительно больше — 26 из 30, а вот рассказов с Он-повествованием, как ни странно, всего лишь три²¹.

Это кажется удивительным, если считать *Er-Erzaehlung* более **простой** авторской позицией. — Значит, и тут не всё так просто? Говорит ли это о меньшей «отделанности» вещей этого сборника? — Вряд ли, но о меньшем времени, затраченном на их отделку, все-таки да, безусловно. Т.е. Он-повествование в художественном тексте оказывается все же сложнее, чем Я-повествование в исповеди-дневнике или мемуаре, но проще, нежели Я-повествование в тексте фикциональном.

Шаламовские рассказы иногда включают в себя «вложенных» рассказчиков²², неся в себе несколько типов повествования, как бы на разных уровнях.

²⁰ В свою очередь, со ссылкой на Федота Сучкова: «Шаламов сказал: „Как ты можешь мной восхищаться? Я же совсем не то, за что ты меня принимаешь! Я же состою из осколков, на которые раздробила меня Колымская лагерная республика...“» — Сиротинская поправляет: «Слова мои воспроизведены Федотом Федотовичем не совсем точно. В. Т. сказал: „Я сам себя собрал из осколков“» (Сиротинская 2006).

²¹ В двух случаях «он» — это Крист («Облава» 1965 и «Смытая фотография» 1966) и один раз — Шелгунов («Боль» 1967). Один же рассказ — вообще без «я» и без «он» («Графит» 1967). В последнем, шестом цикле, как заметила Е. Волкова, повествование от «я» доминирует: «Бросающаяся в глаза особенность последнего цикла, „Перчатка, или КР-2“, — доминирование знаменитого *Ich-Erzaehlung*, рассказчика от имени „я“, иногда конкретизированного как Варлам Тихонович Шаламов».

²² Более подробно не буду касаться здесь весьма интересного для изучения вопроса о типологии рассказчиков (в отличие от *повествователей*). Впрочем, как и вопроса об использовании воровских выражений у Шаламова — при активном отторжении самой по себе *блатарской* идеологии. Сколько раз, например, в КР нам встречается слово *параша* — в значении 'активно распространяющийся слух' (более десятка) или слово *фраер* для обозначения простого человека, в отличие от вора (около полусотни). Или почему для Шаламова так характерна ирония – взять хотя бы многократные повторы

Кажется логичным разделить все его тексты — в соответствии с тем, от чьего лица они написаны, — по трем следующим признакам:

- а) каким личным местоимением сопровождается авторская или та, которую принято называть «авторской», речь — вообще никаким, я, или он²³;
- б) каким конкретным именем собственным названа «авторская» ипостась: вообще никаким — или любимым Иваном, Петром, Павлом (при этом, может быть, именем самого автора, в данном случае, *Шаламов* или *Варлам Тихонович*); и наконец,
- в) какие характеристики ему, этому авторскому «я» или «он», приписаны в тексте, т. е. какие действия он совершает.

По последнему признаку, как было сказано, во множестве рассказов нам отчетливо видна автобиографичность (по месту, времени, конкретным поступкам и совпадающим деталям биографии), хотя возникает и некоторый «зазор», давая воображаемый образ, «сгущение» событий, авторскую проекцию, домысленную логически...

Понятно, что и по второму признаку, т. е. по произносимому в тексте имени, будь то имя самого автора или его повествователя, или при обращении к кому-то из них — кого-то из героев: *Роберт Иванович, Крист, Андреев, Василий Петрович* или *Голубев*... — читатель всегда может (и видимо неизбежно всякий раз достраивает) некий собирательный портрет — зéка, каким он хотел

выражений «чистый воздух» (в кавычках) для противопоставления лагеря — тюрьме; сочетания «друзья народа» (для обозначения воров) — противостоящего «врагам народа» (т. е. политзаключенным), а также особая интонация ернической, парадоксальной издевки, с которой, например, о побережье Охотского моря говорится следующим образом: ...*Арман, Ола, поселки, в которых останавливались если не Колумб, то Эрик Рыжий. Или: Обычай — это многовековая лагерная традиция еще со времени Овидия Назона, который, как известно, был начальником Гулага в Древнем Риме...* («Иван Богданов» 1970–71); где это повтор мотива, встречавшегося ранее, с его усложнением. Ср: ...и *Овидий Назон был начальником ГУЛАГа («У стремени» 1967).*

[Что изначально имелось в виду под этим иронико-саркастическим замечанием? — Только то, что поэта Овидия император Август за какой-то его проступок сослал на север империи, в Крым или Румынию?]

Отнесем сюда же, к крайне интересным для дальнейшего исследования, и вопрос о практически полном отсутствии в рассказах «гетероглоссии» (согласно Е. Михайлик 1997 [и Л. Токер]): «Персонажи „Колымских рассказов“ не говорят языком автора — это автор говорит их — и своим — общим — языком»; а также пристрастие к «черной, или гиньольной иронии», «юмору висельников»... Ср.: «Говорил он <Шаламов> трудно, подыскивая слова, прерывая речь междометиями. В его бытовой речи многое оставалось от лагерного бытия» (Лесняк 1989, с. 212).

²³ А ты/вы или мы — уже как разновидности: 1) подстановки читателя/ей на свое (авторское) место; или 2) включения себя в более крупную группу описываемых в рассказе персонажей; 2а) — группу вместе с читателем. Из рассказа «Тачка II» (1972): *Докатив тачку до своего забоя, ты просто бросаешь ее. Тебе готова другая тачка на рабочем трапе.... ты хватаешься за ручки....*

себя показать, в той или иной ипостаси. Таким же показывает себя и любой другой автор, скажем, Солженицын — в *Иване Денисовиче* или в *Нержине*²⁴.

Да и по первому, наиболее формальному, наименее содержательному признаку, местоимению, каким обозначит себя автор перед читателем: вообще никаким, «он», «я» (или, может, каким-то другим, еще более замысловатым) — вероятен целый спектр возможностей.

Когда нет ни местоимения, ни имени, ни узнаваемых фактов и свойств, касающихся собственно авторской инстанции²⁵, речь идет о *человеке вообще* («В бане» 1955), а текст исчерпывается, как правило, некими общими утверждениями с фиксацией фактов как бы с птичьего полета или формулировкой обобщенных законов (в масштабах лагеря, тюрьмы, страны в целом), с неизбежно возникающим оттенком доктринальности, нравоучительности, морализаторства — из-за непонятно откуда берущегося «всезнания» автора-хрониста²⁶ («Комбеды» 1959, ЛБ, «Зеленый прокурор» 1959 АЛ, «Графит» 1967, ВЛ)²⁷. Подобным же образом выглядят весьма значительные части и во множестве других рассказов (в частности, «Красный крест» 1959, КР-1) — с отдельными обращениями к конкретности, как бы иллюстрирующими примерами, от «я» или об «он», и — *сентиментальными включениями* (Волкова 2007). Такой рассказ может быть лирическим монологом-миниагурой, развернутым воспоминанием («По снегу» 1956, «Стланик» 1960, «Тропа» 1967), иллюстрацией какого-то положения, «сентенции»²⁸, стихотворением в прозе или даже геро-

²⁴ Сопоставление двух поэтик, Шаламова и Солженицына, — весьма актуальная тема, на сегодня почти не исследованная (только с одной из сторон эта тема представлена в работе *Есипов* 2007).

Поэтика Солженицына-антимодерниста затронута в статье Ричарда Темпеста 2010, где замечено (о таких «несимпатичных» автору героях «Красного колеса», как Ленин и Парвус):

«в тех больших отрезках текста, что написаны в форме свободной не прямой речи, рассказчик часто иронизирует над воззрениями конкретных (несимпатичных) героев; „выдает“ их, так сказать, манерой их речи. Тем самым отдельные персонажи и явления, которым противоречит голос рассказчика, постоянно подвергаются внутри-текстовому ниспровержению, иногда саботажу, даже если их голоса членораздельны, осмысленны, сведущи и интеллектуально убедительны. (...) имплицитный автор интеллектуально вездесущ!»

Вместе с тем в последних «узлах» романа Солженицына Темпест фиксирует преобладание *диегесиса* над *мимесисом* (значение голоса рассказчика становится максимальным по сравнению с голосами героев). Тот же самый процесс, мне кажется, можно наблюдать и в прозаических текстах Шаламова.

²⁵ Хотя, может быть, и остаются такие их реликты, как безличное авторское «мы» без самого местоимения, только лишь с глаголом в 1 л. мн. ч.: *Оговоримся сразу...* («Тачка I» [год написания или публикации этого текста не удается установить], КР-2).

²⁶ Иначе можно назвать это «обобщенным риторико-публицистическом» планом повествования (Волкова 1998, гл. 7).

²⁷ Так устроены целиком и «Очерки преступного мира»: в них встречаем только отдельные вкрапления Я-повествования, в рассказе «Жульническая кровь» (1959).

²⁸ «...весь рассказ как бы нанизывается на некую уже найденную и неопровержимую формулу, иллюстрацией к которой он служит» (Шкловский).

ической балладой, некоей легендой («Сентенция» 1965, «Водопад» 1966, «Воскрешение лиственницы» 1966²⁹, «Золотая медаль» 1966³⁰, «Последний бой майора Пугачева» 1959³¹).

С другой стороны, если в тексте представлено 1 л. ед. ч., а имя, факты биографии и прочее совпадает с авторским «я» (Шаламов), — перед нами очерк, автобиографическая проза («Мой процесс»). Но имярек субъекта, ведущего повествование и называющего себя в рассказах «я», чаще всего никак не обозначен — в половине всех рассказов трех первых циклов и в подавляющем большинстве двух последних. В позднейших циклах рассказ движется в сторону всё большей автобиографичности.

Называемое при «я» имя и ранее по большей части **не** совпадало с авторским — это были *Крист* или *Андреев*, хотя по дополнительным деталям читатель и там догадывался, что имеется в виду автор или на его место подставим обобщенный человек — такой же, как автор, или вообще любой, кто мог бы оказаться на его месте, в тех обстоятельствах.

Выбору автором того или иного способа повествования, вообще говоря, не всегда возможно подобрать вполне однозначное объяснение. Если сравнить рассказ «Тифозный карантин» (1959, «он» + *Андреев*), с более поздним рассказом «Вечная мерзлота» (1970, «я» + б/и), то в первом случае мы имеем классически художественное повествование, а в последнем «острие рассказа как бы повернуто внутрь, к самому автору, невольно ставшему причиной гибели другого человека. Это — суд над самим собой» (Шкловский).

В самом начале этого рассказа сообщаются факты из биографии автора — окончив фельдшерские курсы на Колыме, он *принимает фельдшерский участок на Адыгалахе...* По поводу смены повествовательной дистанции в последнем рассказе В. В. Есипов (которому я благодарен за обсуждение) констатирует, что «„я“ (Шаламов-фельдшер) вынуждает человека к самоубийству из-за угрозы отправки на прииски. Здесь автор предельно откровенен — и это тоже реальный случай. Последняя фраза — *я понял, что мне уже поздно учиться и медицине, и жизни.* — говорит, что Шаламова тоже поглотила «вечная мерзлота» человеческого равнодушия. Он сам признает это, и мы его понимаем и прощаем. Будь здесь какой-нибудь Андреев — такое же признание было бы фальшиво. А «я» — беспощадно и правдиво. (...) И подтверждает главное открытие Шаламова — «новые закономерности в поведении человека» (в лагере)».

То есть здесь мы, читатели, как бы приглашаемся стать участниками суда автора над самим собой. Одновременно это можно прочесть и как приглашение — к суду над самими собой. А готовы ли мы к этому?

²⁹ Здесь «я» уходит на периферию повествования: *Я тоже ставил ветку лиственницы в банку с водой: ветка засохла, стала безжизненной, хрупкой и ломкой — жизнь ушла из нее.*

³⁰ А тут «я» мерцает, всплывая как бы только в отдельных местах повествования.

³¹ Елена Михайлик назвала ее — стилизацией под военную кинобалладу (*Михайлик* 1997а). Там нет Ich-Erzählung.

Наиболее выразительная деталь, по-моему, создающая здесь повтор вместе с пуантой всего рассказа, помимо приведенной финальной сентенции, — мотив *банного тазика*, на особенности изготовления которого сначала специально было задержано внимание читателя (нам объяснено, что тазики искусно делают на Колыме из отслуживших *консервных банок*. Ранее, из других рассказов мы уже знаем, что *трехлитровая консервная банка* могла служить котелком и в ней же вываривали на огне белье, чтобы избавиться от вшей... — «Дождь» 1958, «Сухим пайком» 1959 «я» + б/и). Потом этот самый тазик привлекает взгляд повествователя как единственное возвышение, с которого смог повеситься бедняга Леонов в конюшне — при слишком низком ее своде для нахождения какого-либо иного возвышения.

Но субъект авторской (а вслед за ним и читательской) *эмпатии* вполне может скрываться и за 3-м лицом ед. ч. Так, в новелле «Крест» (1959, АЛ) главный герой — безымянный «он». Здесь, судя по многим совпадающим деталям, *слепой священник* — скорее всего, это отец Шаламова Тихон Николаевич; его младший сын, о котором сказано, что он *за участие в подпольном митинге был арестован и выслан, и след его затерялся*, — сам автор (только реально он посажен в Бутырскую тюрьму и отправлен в Вишерские лагеря не за подпольный митинг, а за распространение подпольного письма Ленина к съезду).

Вот и в рассказе «Почерк» (1964, АЛ) дело идет об «он», названном *Роберт Иванович Крист*. Хотя в обоих случаях рассказ о тех событиях, которые, как известно из биографии, происходили или могли происходить с его родным отцом и с ним самим — в частности, у Шаламова поначалу действительно был хороший почерк³², который *мог* использовать для переписывания документов лагерный следователь, — но автору почему-то удобнее смотреть на себя со стороны. [Различие формальных повествовательных инстанций все-таки весьма существенно?]

Герой третьего рассказа («Геологи» 1965, ЛБ), названный, как и во втором случае, *Крист*, предстает уже одновременно — и как «он», и как «я»! Вернее, на протяжении всего рассказа (в нем всего 4 страницы) главное действующее лицо упоминается в 3-м лице, но на полстраничке в середине рассказа — вдруг является еще и в 1-м, пять раз подряд. А в последней фразе отрывка повествование вновь возвращается к употреблению 3-го лица применительно к Кристу. Тем самым равенство: Крист = автор, то ли осознанно, то ли бессознательно (может быть, по недосмотру?) прочерчивается. Скорее, все-таки сознательно, поскольку аналогично этому и в более раннем рассказе «Человек с парохода» (1962, уже в позднем цикле КР-2), прямо на первой полустранице соседствуют разные обозначения одного и того же лица: 1) обращение персонажа-доктора к «я» героя-повествователя — *Крист*, 2) его, этого повествователя, само-называние, объединительно с доктором: *мы*, 3) его же обозначение

³² Так, в архиве Лесняка хранится небольшой самодельный альбом, куда аккуратным, четким, красивым почерком Шаламов по памяти вписывал для главврача лагерной больницы Нины Савоевой любимые стихи поэтов (Шкловский).

мои глаза (т. е. глаза Криста), но далее 4) уже отдельно, как бы со стороны повествователя — он, *Крист*.

Как представляется, в целом игра со множеством разнородных повествовательных инстанций — особенно в начальных циклах КР — важное приобретение Шаламовской «новой» прозы. Жаль, что оно не было развито и не получило продолжения во всех его текстах.

References

1. *Apanovich*. 1997. On Semantic Functions of Intertextual Relations in “The Kolyma Tales” of Varlam Shalamov [O Semanticheskikh Funktsiiakh Intertekstual’nykh Sviazei v “Kolymskikh Rasskazakh”Varlama Shalamova]. IV Mezhdunarodnye Shalamovskie Chteniia (Proc. of the IV International Shalamov Recital): 52.
2. *Apanovich*. 2002. Descent to Hell (the Image of the Trinity in “The Kolyma Tales”) [Soshestvie v ad (Obraz Troitsy v “Kolymskikh Rasskazakh”)]. Shalamovskii Sbornik, 3, available at: <http://shalamov.ru/research/89/>
3. *Bakhtin M.* 1979. On the Question of the Methodology of Aesthetics in Written Works [Estetika Slovesnogo Tvorchestva] : 288.
4. *Biutor M.* 2000. The Use of Personal Pronouns in the Novel [Upotreblenie Lichnykh Mestoimenii v Romane]. Roman kak Issledovanie : 71–77.
5. *Esipov V. V.* 2007. Shalamov and Solzhenitsyn: One-on-One in the Hystory Space [Shalamov I Solzhenitsyn: Odin na Odin v Istoricheskom Prostranstve]. Varlam Shalamov I ego Sovremenniki, available at: <http://shalamov.ru/research/102/>
6. *Gei N. K.* 1989. Pushkin’s Prose. Poetics of Narration. [Proza Pushkina. Poetika Povestvovaniia] : 70–76.
7. *Genett G.* 1967. The Boundaries of Narrativeness. Figures II [Granitsy Povestvovatel’nosti. Figury II].
8. *Gorelik G. E.* 2009. From the Notes of a Historian Experimentator. 1984 [Iz Zapisok Istorika-Eksperimentatora. 1984]. Sovetskaia Zhizn’ L’va Landau Glazami Ochevidtsev : 158–171.
9. *Clein L.* 2002. Technique Mastering (On Early Prose of Shalamov) [Ovladenie Tekhnikoi (O Rannei Proze Shalamova)]. Shalamovskii Sbornik, 3, available at: <http://shalamov.ru/research/91/>
10. *Krasukhin G. G.* Comments [Kommentarii], available at: http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/137737/Krasuhin_-_Kommentarii_Ne_tol%27ko_literaturnye_nravy.html
11. *Leiderman N.* 1992. “...V Metel’nyi, Ledeniashchii Vek”. Ural, 3, available at: <http://shalamov.ru/research/159/>
12. *Lesniak B. N.* 1998. “I’ve Come to You!”[“Ia k Vam Prisel!”]. Arkhivy Pamiati, 2 :209, available at: http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_book-3cff.html?id=85208&aid=91
13. *Mikhailik.* 1997. In the Literary and Historical Context [V Kontekste Literatury I Istorii]. Shalamovskii Sbornik, 2, available at: <http://shalamov.ru/research/50/>

14. *Mikhailik*. 1997. Other Shore. "The Last Battle of Mayor Pugachev": The Problem of the Context [Drugoi Bereg. "Poslednii Boi Mayora Pugacheva": Problema Konteksta]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 28, available at: <http://shalamov.ru/research/109/>
15. *Mikheev M. Iu.* 2007. Diary as an Ego-Text [Dnevnik kak Ego-Tekst].
16. *Modern Citation Dictionary* [Slovar' Sovremennykh Tsitat]..2002 : 389–390
17. *Sarrot N.* 1956. The Era of Suspects [Era Podozrenii], available at: litrus.ru/texts/sarrot.doc
18. *Savkhina I.* 2010. "Rewriting Oneself": Autobiographic Narrations of Immigrants to Finland (1992-2000-s): Svetlana's Case ["Perepisyvaia Sebia": Avtobiograficheskie Narrativy Immigrantov v Finliandiiu: Sluchai Svetlany]. *Mezhdunarodnaia Konferentsiia "Marginalii 2010: Granitsy Kul'tury I Teksta"* (Proc. of International Conference "Marginalias 2010: Confines of Culture and Text"), available at: <http://uni-persona.sccc.msu.ru/site/conf/marginalii-2010/thesis.htm>
19. *Sirovinskaiia I. P.* 2006. No Memoires, but there are Memoirists [Net Memuarov, Est' Memuaristy]. *Moi Drug Shalamov*, available at: <http://shalamov.ru/memory/37/5.html>
20. *Sukhikh I.* 2001. To Live After Kolyma (1954-1973. "The Kolyma Tales" of Shalamov) [Zhit' Posle Kolymy (1954-1973. "Kolymskie Rasskazy")]. *Znamia*, 6 : 198–207, available at: <http://shalamov.ru/research/42/>
21. *Tempest R.* 2010. Alexander Solzhenitsyn – (Anti)Modernist. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 103 : 259
22. *Volkova.* 1998. The Integrity and Variability of Books-Cycles [Tsel'nost' I Variatnost' Knig-Tsiklov]. *Shalamovskii Sbornik*, 2: 130–157.
23. *Volkova.* 2007. "The Kolyma Tales" of Varlam Shalamov in Terms of Neorhetorical and Antirhetorical Meanings Producing of Iu.M. Lotman [Teksty "Kolymskikh Rasskazov" Varlama Shalamova v Rakurse Neoritoricheskikh I Antiritoricheskikh Smysloporozhdenii Iu.M.Lotmana]. *K Stoletiiu so Dna Rozhdeniia Varlama Shalamova. Mezhdunarodnaia Konferentsiia* (Proc. of International Conference on the 100 Shalamov's Anniversary) : 30.
24. *Shmid V.* 2003. Narratology [Narratologiia] : 80–81
25. *Shalamov V.* 1955. A Letter to A. Z. Dobrovolskii 12.3.1955 [Pis'mo A. Z. Dobrovolskomu 12.3.1955].
26. *Shalamov V.* 1965. From the Letter to Ia.D. Grodzenskii 17.5.1965 [Iz Pis'ma Ia.D. Grodzenskomu 17.5.1965]. *Znamia*, 1993 (5) : 142.
27. *Shalamov V.* 1970. Memory. 1970-s [Pamiat'. 1970-e], available at: <http://shalamov.ru/library/25/1.html>
28. *Shklovskii E. A.* 1991. Varlam Shalamov, available at: <http://shalamov.ru/>