

**Л.В. ЖАРАВИНА**  
(Волгоград)

**ПРОЗА ВАРЛАМА ШАЛАМОВА  
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ  
КИНЕМАТОГРАФА АНДРЕЯ  
ТАРКОВСКОГО**

*Описывается творческое кредо В.Т. Шаламова-прозаика в философско-образном киноконтексте А.А. Тарковского в свете основных положений о соотношении словесного и визуально-словесного видов искусств и нравственно-поведенческих моделей персонажей.*



Ключевые слова: художественно-эстетическая система, принципы миропонимания, вербализация и визуализация, кинематографическая составляющая, кинообраз, киноязык.

Возможность сопряжения своего имени с именем писателя была заявлена самим Андреем Тарковским. За две недели до смерти режиссер сделал в дневнике следующую запись (приводим в сокращенном варианте): «... Гениальный писатель!.. Многие, прочтя, удивляются – откуда после всех этих ужасов чувство очищения – Шаламов рассказывает о страданиях и своей бескомпромиссной правдой – единственным своим оружием – заставляет сострадать и преклоняться перед человеком, который был в аду...» [7, с. 100]. Это высказывание, опубликованное И.П. Сиротинской в 1997 г., по существу, осталось неотрефлексированным – ни со стороны исследователей творчества Тарковского, ни со стороны шаламоведов. В тезисной форме некоторые параллели на эмпирическом уровне были проведены нами в аспекте общей проблемы взаимосвязи словесного и визуально-словесного видов искусств [2, с. 172 – 177], что тоже закономерно.

В определенном смысле Шаламов – писатель с киномышлением, и не случайно некоторые кинематографические понятия использовались им для описания лагерного быта. В частности, как захватывающий кинофильм «смотрели» заключенные жизнь вольнонаемных, распознавая в ней «то драму, то комическую, то видовую картину по классическому дореволюционному делению жанров для кинопроката» [9, т. II, с. 312]. В письме к И.П. Сиротинской присутствует еще более от-

кровенная формулировка: «Память – это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю жизнь, но и методы, способы съемки» (Там же, т. VI, с. 493 – 494). После освобождения, по свидетельству мемуаристов, Шаламов любил посещать московские кинотеатры, будучи зрителем «увлекающимся, благодарным» [6, с. 24]. Разумеется, ему, как и массовой аудитории, были доступны фильмы, идущие широким экраном. Однако в перечень просмотренного входили истинные шедевры. Чаще всего писатель вспоминал драму «Дети райка» (реж. Марсель Карне), некоторые фильмы с участием Ч. Чаплина [9, т. V, с. 369]. Как «отличную картину» Шаламов характеризовал «Земляничную поляну» И. Бергмана (Там же, т. VI, с. 439), «Галльский острый смысл» отметил во французской экранизации романа А. Стендаля «Красное и черное» (реж. Клод Отан-Лара), к «шедеврам» отнес «Скандал в Клошмерле» (реж. Пьер Шеналь) (Там же, с. 131). Но особый интерес писателя вызывали фильмы итальянских неореалистов: «Это лучшее, на мой взгляд, из того, что показывают на наших бедных экранах» (Там же, с. 108).

К сожалению, мы не располагаем сведениями о знакомстве Шаламова с работами Андрея Тарковского, но упомянутые выше имена И. Бергмана, знаменитых итальянских мастеров, которых создатель «Зеркала» считал своими учителями, дают возможность непосредственно сблизить философскую киноэстетику Тарковского с повествовательной манерой Шаламова. Конечно, мы говорим именно о фильмах во всем богатстве их визуальной образности, а не о киносценариях как таковых, что большей частью имели в виду представители ОПОЯЗа, проецируя теорию кинематографа на литературное творчество. Соглашаясь со многими тезисами опоязовской программы («Я учил когда-то ОПОЯЗовские статьи наизусть» (Там же с. 539)), Шаламов тем не менее вовсе не считал, что киносценарий должен подчиняться своим принципам литературу. В нашем случае общность режиссера и писателя обусловлена принципиальным единством позиций в понимании сути искусства, природы величайших прозрений и искушений на пути к Истине.

Конечно же, наиболее естественным и обоснованным представляется сопоставление лагерной Колымы с Зоной из фильма «Сталкер»,

в силу того, что самое слово «зона» прочно ассоциируется с местами заключения. Это специфическое значение, как отмечает Д.А. Салынский, «западные ценители экзотики» находили в словарях русского жаргона, произведениях А. Солженицына, в публицистике Л. Копелева и др. Не случайно название «Сталкер» носит международный правозащитный кинофестиваль. К счастью, имя Шаламова в этом контексте отсутствует. К счастью, потому, что опять же, по справедливому замечанию киноведа, «Зона как “зона” – слишком обыденный каламбур для русского зрителя, мелковатый для такого глубокого художника, как Тарковский» [5, с. 289] и, добавим, для писателя такого уровня, как Варлам Тихонович Шаламов.

Тем не менее данная параллель во многом поддерживается выразительными деталями: колочая проволока, вышки (в фильме – энергетические), прожекторы, охранники в касках и длинных кожаных рукавицах («крагах», по Шаламову), нацеленные дула автоматов, свист пуль над головой, выстрелы (по воде, как дробью), цветы, как и на Колыме, лишённые запаха и т.п. Запутанная система самых невероятных «ловушек» подстерегала героев Тарковского, как и шаламовских персонажей, на каждом шагу, поэтому к тем и другим относима горькая фраза главного героя фильма: «Здесь не возвращаются тем путем, каким приходят» [4]. Характеристика Зоны как «чуда из чудес» также находится в согласии с утверждением Шаламова о «фантастическом реализме» лагерной жизни [9, с. 290], предлагавшей свой набор сказочных «чудес». Под последними имелись в виду миска горячего супа, лишняя пайка хлеба, мороз свыше нормы, при котором отменялись физические работы на воздухе и т.п. Процесс выживания часто принимал форму «игры в жмурки с судьбой» (Там же, с. 390) и становился тем искусным режиссером, который превращал реальность в нечто желанно-экзотическое.

Еще один момент. «Колымские рассказы» открываются эссе «По снегу». Это небольшое повествование о том, «как топчут дорогу по снежной целине». Первым всегда идет один человек; «потеть и ругаясь», он сам намечает главные ориентиры и «ведет свое тело по снегу так, как рулевой ведет лодку с мыса на мыс». И только по уже проложенному следу двигается ряд из пяти-шести заключенных [9, т. I, с. 47]. Шаламовского первопроходца вполне можно отождествить со Сталкером, которо-

му тяжелее всех. Более того, эссе заканчивает неожиданное сопоставление: оказывается, что прокладка дороги с невероятными усилиями сродни писательскому труду. А читатели ездят «на тракторах и лошадях» (Там же). Очевидно, что аналогичную ситуацию мы имеем и в фильме: впереди идет Сталкер, но проходить самое коварное место Зоны – туннель «мясорубку» выпадает «по жребью» именно Писателю. Иначе говоря, главный герой фильма Тарковского предстает одновременно в двух лицах, не раздваиваясь, а составляя одно целое, как бы материализуя формулу, написанную на стене дома учителя-математика Доменико из «Ностальгии»:  $1 + 1 = 1$  [3].

И все же подобная общность эмпирических деталей – не главное. С таким прагматизмом не согласились бы сами художники, полагавшие, что топосы Зоны и лагеря, будучи «великими “безднами”» [9, т. V, с. 311], мироподобны. Лагерь – «слепок мира» <...>, – утверждал Шаламов. – В нем нет ничего, чего не было бы на воле»: каждый приносит сюда «вывернутое дно своей души» (Там же, т. IV, с. 262). Аналогичное утверждение более чем справедливо по отношению к секретному объекту Тарковского: он таков, каким его своим внутренним состоянием сделали люди. Не случайно, пережив первоначальный страх, в дальнейшем Писатель и Профессор воспринимают изображенную местность как профанацию сакральности, ибо все, что они увидели, похоже на свалку на окраине больших городов: разваленные заводские постройки, проржавевший автобус, наполовину упавший электрический столб, мусор. «Вот там и есть ваша Комната? – иронически спрашивает один из них. – Цену набивали?» [4]. В этом плане Зону в целом, как и тайную Комнату, цель смертельно опасного эксперимента, можно уподобить мыслящему Океану в «Солярисе», «работавшему» с подсознанием обитателей космической лаборатории и материализовавшему нейтринные модели тех людей, перед которыми герои фильма чувствовали неизбежную вину и память о которых загоняли вглубь, от самих же себя. Мысль о том, что зло легко маскируется под добро и человек часто идет на поводу у фантома, не различая его злонамеренной сущности, проходит и через «Колымские рассказы». Символично, что длинный монолог Сталкера о сочетании в человеке слабости и силы, гибкости и твердости начат им в колодце, т.е., говоря по Пушкински, «в мрачных пропастях земли».

Но точно так же, ошеломив читателя, прозвучала «со дна библейского колодца» [9, т. III, с. 93] проза Шаламова.

Тарковский показал, насколько видимое и действительное могут не совпадать друг с другом, что в высшей степени важно для визуальной конкретизации нравственно-религиозных понятий. И в фильмах Тарковского, и в творчестве Шаламова в качестве доминанты выдвигается вопрос о пределах трансформации и редукции человеческой совести, наиболее остро звучащий в экстремальных условиях – состоянии «зачеловечности» (Там же, VI, с. 487). Тем не менее и для самого писателя, и для духовно близкого с ним персонажа по фамилии Крист (отметим, кстати, фонетическую переключку этого омонима с именем главного героя фильма «Солярис» Крисом Кельвином) «заветная Комната» все же существовала. Ею, исполняющей сокровенные желания, основным из которых было естественное стремление выжить, стала больничная палата, предоставлявшая возможность «санитарить», а после окончания специальных курсов работать фельдшером, что значительно облегчало лагерное бытие.

Неоднократно отмечались киноведами полисемантическая, смысловая валентность образов Тарковского, невозможность их рационализированного истолкования. На этом основании часто делался вывод о принципиальной непознаваемости его киноязыка, поддерживаемый хорошо известным мнением режиссера о нецелесообразности предварительного ознакомления кого бы то ни было с общим замыслом картины. Для Тарковского было очевидно, что «слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях» [8, с. 56]. Только при знании того, что одновременно «творится» в каждой из этих плоскостей, можно «добиться истинности, неповторимости факта» (Там же). Именно поэтому настоящее произведение искусства – всегда «вещь в себе» (Там же, с. 57). Однако точно так же для автора «колымской» прозы, несмотря на двадцатилетний опыт, лагерь остался «книгой за семью печатями» [9, т. VI, с. 361], т.е. Апокалипсисом, который и по сей день является *камнем преткновения* и *камнем соблазна* для многочисленных интерпретаторов. «Есть лишь предварительный план, а все повороты, подробности, варианты, сюжетные изменения возникают по

ходу работы. Заранее в рассказе – лишь конец» (Там же, т. V, с. 288 – 289). По аналогичным принципам работал и режиссер. Отметим, что его герои, как и персонажи Шаламова, предпочитают молчание. Тем не менее и шаламовская проза, и фильмы Тарковского по своей сути диалогичны. Но это диалог не столько с современниками или с потомками, сколько с вечностью. «Троица» в финале фильма об Андрее Рублеве, Дюрер в «Ивановом детстве», Питер Брейгель-старший в «Солярисе», Леонардо да Винчи в «Зеркале» и «Жертвоприношении», звучание творений Баха, Бетховена, старинной восточной музыки – все это образует метафизический фон, который освобождает зрителя из плена времени, показывая в мгновении непреходящее.

Известно, что «Колымские рассказы» были названы Шаламовым «палимпсестами» (Там же, т. II, с. 222). За подобным весьма неординарным и несколько эпатажирующим определением стояло многое: мысль о цикличности истории, следовательно, о возможности повторения кровавых событий и ритуалов: «... Скифы хоронили царей в мавзолеях, и миллионы безымянных рабочих тесно ложились в братские могилы Колымы» (Там же, с. 329); убежденность в том, что «нравственный климат меняется очень медленно», поэтому «мы с таким волнением смотрим Шекспира» (Там же, т. V, с. 227). Творческим кредо можно считать мысль о значимости «чужого» слова: «... чтобы зазвучало свое – сколько надо перечитать, переработать, пережить чужого – начиная с классиков и кончая современными поэтами или наоборот ...» (Там же, с. 91). Отсюда вытекала особая роль литературных реминисценций. Они присутствуют в «Колымских рассказах» как текст в тексте и, будучи духовно-интеллектуальным катализатором, актуализируют бесконечное множество культурных кодов в разных исторических и эстетических измерениях.

Давно замечено, что отличительной чертой кинотипа Тарковского являются акцент на одних и тех же предметах интерьера (зеркала, проемы открытых окон и дверей), природных феноменах (проливной дождь, яблоко, лошадь, собака), наличие частично повторяющихся цитат, автореминисценций. Благодаря данным факторам создается особый *ритм* киноповествования, являющийся, как утверждал художник, «главным формообразующим элементом в кино» [8, с. 104]. Более того, отража-

ющие плоскости (водная гладь, зеркала), представленные в избытке, целостно и фрагментарно, берут на себя функции *рифмы*, позволяя образам закрепляться и отражаться один в другом, подобно зарифмованным стихотворным строкам. Андрей Тарковский был не только сыном поэта, но и величайшим режиссером-поэтом.

Точно так же зеркально растиражированы шаламовские «доходяги», неотличимые друг от друга «ни одеждой, ни голосом, ни пятнами обморожений на щеках, ни пузырями обморожений на пальцах» [9, т. II, с. 120]. Даже близкие по духу и искушенные читатели просили писателя «убрать повторы» и, сохранив тему, дать «ей чуть разное развитие» (из письма Н.Я. Мандельштам) (Там же, т. VI, с. 423). Однако Шаламов не принимал такого рода претензий, настаивал на том, что все повторения сделаны «не случайно, не по небрежности, не по торопливости» (Там же, т. V, с. 155). Его герои переходят из рассказа в рассказ по анфиладе «зеркальных коридоров», так же ритмизируя повествование и как бы рифмуясь друг с другом. Автор неоднократно напоминал, что его проза не просто предшествовала поэзии, а сама «проза – это часть стихов» (Там же, т. VI, с. 543).

Если продолжить сопоставление «Колымских рассказов» с кинотекстом, т.е. «рифмовать» Шаламова с Тарковским, то мы получим феномен двойничества высочайшего смыслового накала. По Шаламову, оскудение любви, уходящей корнями в архетип *матери-родины*, – самый страшный урок Колымы. Заметим, что и в фильме «Ностальгия» главный герой, писатель Андрей Горчаков, приехавший в Италию, тоже не всецело подвержен вынесенному в название настроению. Правда, в финале, уже после его кончины, появляется знаменитый кадр с изображением русского бревенчатого дома на фоне древнеримской колоннады. Но это, на наш взгляд, скорее «цитата» из «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя: «... с одной стороны море, с другой – Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали?...» [1, с. 264].

Однако обратимся к знаменитой сцене троекратного перехода Горчаковым со свечой в руке бассейна Св. Екатерины. Герой полностью уверен в особой миссионерской значимости своего действия. Но неожиданно бассейн оказался пуст, без воды. С обывательской точки зрения поступок Горчакова абсурден. Но с точки зрения Тарковского, как и (сеем пред-

положить) Шаламова, все далеко не так. В контексте рассказа «Ключ Алмазный» данная ситуация «рифмуется» с действительно героическими усилиями, которые приложил шаламовский персонаж, решивший в морозную ночь перейти затянутую непрочным льдом реку в тряпичных чунях (бурках). «Я сполз с каменной крутизны», затем шагнул «в дымящуюся жемчужную воду», ощутил ватными подошвами каменистое дно, шагнул еще глубже, «выше колена». Выбравшись на берег, тщательно обил обувь палкой, чтобы убрать комья льда, в который мгновенно превратилась стекающая жидкость, – и «ноги были сухи» [9, т. I, с. 574]. Этот эпизод вполне корреспондирует со знаменитым хождением Христа по водам *аки по суху* (Мф. 14: 25; Мк. 6: 48–51; Ин. 6: 19–21).

У героя Тарковского также «ноги были сухи», но основания для евангельских ассоциаций дает не столько сам этот факт (здесь чуда не было) и даже не столько зажженная свеча, сколько напряженнейшие усилия, которые приложил Горчаков, чтобы пересечь осушенный водоем от одного края к другому. И как это ни парадоксально, но мы должны сделать вывод о том, что перейти северной морозной ночью «длинную промоину-полюнью» оказалось проще, чем преодолеть осушенное пространство бассейна. Ведь водоем был пуст только для профанов; самому же персонажу предстоял, как он хорошо понимал, крестный ход под напором сопротивляющегося человеческого моря в преддверии Судного дня. «Диегезис» фильма «постепенно превращается из фактического в символический» [5, с. 79]. Так и у Шаламова.

В контексте нашего сопоставления значим и тот факт, что бассейн Св. Екатерины представляет собой емкость, наполненную термальной (дымящейся) водой с серными испарениями, которые ассоциируются с мизмами преисподней. Подобный топологический симбиоз высшего проявления святости в условиях, напоминающих Тартар, предполагает наличие максимальной витальной энергии, которая постепенно (как это было и у шаламовских лагерников) уходит из брэнного тела русского писателя, умирающего от сердечной недостаточности. Можно сказать, что герой Андрея Тарковского, подобно Орфею, спустился в ад, но, как Плутон (с ним себя сравнивал Шаламов), не поднялся из него. Это удалось осуществить автору «Колымских рассказов», Орфею и Плутону.



ну одновременно [9, т. V, с. 151]. Только в таком случае можно согласовать оценку лагеря как школы всеобщего «растления» с утверждением: «В “КР” нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра...» (Там же, с. 148), а также понять те чувства «очищения» и сострадания, которые испытывал Тарковский, преклоняясь «перед человеком, который был в аду».

Как мы видим, тема «Варлам Шаламов и Андрей Тарковский» имеет большие исследовательские перспективы.

### Литература

1. Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений : в 5 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 3. С. 236 – 264.
2. Жаравина Л.В. Киноаграфическая составляющая прозы В. Шаламова // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература. Художественный опыт XX – начала XXI века : сб. науч. тр. Саратов : Изд. центр. «Наука», 2010. Вып. 3. С. 172 – 177.
3. Литературная запись кинофильма «Ностальгия». URL : <http://www.kinopoisk.ru/level/1/film/46464>.
4. Литературная запись кинофильма «Сталкер». URL : <http://tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down>.
5. Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М. : Продюсерский центр «Квадрига», 2009.
6. Сиротинская И.П. Мой друг Варлам Шаламов. М. : ООО ПКФ «Алана», 2006.
7. Тарковский А.А. «Мартиролог» (из дневника) / публ. И.П. Сиротинской // Шаламовский сборник. Вологда: Грифон, 1997. Вып. 2.
8. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Л. : Киностудия «Ленфильм», 1989.
9. Шаламов В.Т. Собрание сочинений : в 6 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст., прим. И. Сиротинской. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004.

### *Prose by Varlam Shalamov in the aesthetic context of cinematography by Andrey Tarkovsky*

*There is analyzed the creative credo of V.T. Shalamov as a prose writer in philosophic and figurative cinema context by A.A. Tarkovsky in the light of basic points about the correlation of verbal and visual-verbal types of arts and moral and behavioral patterns of personages.*

Key words: *artistic and aesthetic system, principles of world comprehension, verbalization and visualization, cinematographic component, cinema image, cinema language.*

**Н.Е. ТРОПКИНА**  
(Волгоград)

### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЕМАНТИКА ДАЧНОГО ТОПОСА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

*Рассматриваются различные грани семантики топоса дачи в русской поэзии второй половины XX – начала XXI в.*

Ключевые слова: *топос, пространство, семантика, национальная картина мира.*

Одним из существенных элементов пространственной картины мира в русской поэзии второй половины XX – начала XXI в. является топос дачи. Т.В. Цивьян отмечает: «Дача является знаком исконно русского потому, что у иностранцев ничего подобного нет, следовательно, они не могут понять сакральной сути дачи, и, следовательно, дача – еще одно слагаемое загадочной русской души» [20].

В художественной семантике образа дачи заложено некое противоречие, в большой мере обусловленное исторически. Пространство дачи маркировано как временное, случайное пристанище – в противоположность сначала усадьбе, а позднее – городской квартире. Приведем строки стихотворения В. Губайловского:

*Кочую по квартирам,  
зимой снимаю дачи,  
а жизнь бежит пунктиром:  
пробелы и удачи [6].*

Образ дачника обретает устойчивый смысл, связанный с временным пребыванием в пространстве:

*Электричка спешит в Москву...  
Я давно ни о чем не плачу:  
Это дождь.  
Разве я живу?  
Я здесь просто снимаю дачу [10].*

В то же время пространство дачи наследует отдельные грани семантики усадебного пространства, наделяется его функциями, в частности связанными с устойчивым мотивом сохранения родовой памяти, что будет рассмотрено ниже.

Дачный топос сочетает в себе (в одних случаях гармонично, в других – конфликтно) пространство природы и пространство культуры. И обращение к теме «дачного мира» – преро-