

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА «ШЕРРИ-БРЕНДИ»: ШАЛАМОВ – МАНДЕЛЬШТАМ – ТЮТЧЕВ – ВЕРЛЕН

Миннуллин О. Р. Интертекстуальный анализ повидання «Шерри-бренді»: Шаламов – Тютчев – Мандельштам – Верлен.

У статті досліджено трансформацію легенди про смерть Осипа Мандельштама в оповіданні Варлама Тихоновича Шаламова «Шеррі-бренді» в онтологічному аспекті. Також виявлені й описані деякі поетологічні риси «плутонічної» концепції мистецтва, яку репрезентує автор оповідання.

Ключові слова: В. Т. Шаламов, О. Е. Мандельштам, міф, інтертекстуальність, онтологічна поетика.

Миннуллин О. Р. Интертекстуальный анализ рассказа «Шерри-бренди»: Шаламов – Мандельштам – Тютчев – Верлен.

В статье исследовано трансформацію легенди о смерти Осипа Мандельштама в рассказе Варлама Тихоновича Шаламова «Шерри-бренди» в онтологическом аспекте. Также выявлены и описаны некоторые поэтологические черты «плутонической» концепции художественной прозы, которую представляет творчество В. Т. Шаламова.

Ключевые слова: В.Т. Шаламов, О.Э. Мандельштам, миф, интертекстуальность, онтологическая поэтика

Minnullin O. R. Intertextual analysis of the story "Cherry Brandy": Shalamov – Mandelstam – Tyutchev – Verlaine.

In the article study the transformation of the legend of the death of Osip Mandelstam in the story Varlam Shalamov "Cherry Brandy" in the ontological aspect. Also identified and described some features "plutonic" concept of fiction, which presents the work of Shalamov.

Key words: V. T. Shalamov, O. E. Mandelstam, myth, intertextuality, ontological poetics.

Интерес гуманитарных наук к фигуре и творческому наследию Варлама Тихоновича Шаламова непрерывно, а в последние годы особенно интенсивно, нарастает [1, 4, 6, 11, 17, 18]. «Незамеченная революция» [11], которую писатель осуществил в русской прозе в середине минувшего столетия, сегодня в центре литературоведческого внимания, как отечественных филологов, так и западной науки о литературе.

Попробуем прояснить ряд ключевых особенностей поэтики «новой» («плутонической») прозы, предложенной этим автором: концепции искусства, которую В. Т. Шаламов развивал и в теории, и

на практике. Для этого обратимся к анализу интертекстуальных и контекстуальных связей рассказа «Шерри-бренди», в особенности связей с его главным источником.

В основание рассказа В. Т. Шаламова «Шерри-бренди» положен расхожий в арестантской среде Дальнего Востока 30-х годов сюжет об умирающем поэте Осипе Мандельштаме. История эта полулегендарна и представляет собой часть персонального мандельштамовского мифа.

Н. Я. Мандельштам в своих «Воспоминаниях» пишет: «...слух о его (О. Э. Мандельштама. – Автор) судьбе широко разнесся по лагерям, и десятки людей передавали мне лагерные легенды о злосчастном поэте. Не раз вызывали меня на свидание и возили к людям, которые слышали – на их языке это звучало: «я, наверное, знаю» – про О. М... Находились и свидетели смерти...

Кое-кто сочинял новеллы о его смерти. Рассказ Шаламова – это просто мысль о том, как умер Мандельштам и что он должен был при этом чувствовать. Это дань пострадавшего поэта своему брату по искусству и судьбе. Но среди новелл есть и другие, претендующие на достоверность и украшенные массой подробностей. Одна из них рассказывает, что он умер на судне, отправляющемся на Колыму. Далее следует подробный рассказ, как его бросили в океан. К легендам относится убийство О. М. уголовниками и чтение у костра Петрарки... Это типовой поэтический стандарт. Есть и рассказы «реалистического» типа с обязательным участием шпаны: ночью постучались в барак и потребовали «поэта». Р. Испугался ночных гостей – чего от него хочет шпана? Выяснилось, что гости зовут его к умирающему тоже поэту. Р. застал умирающего Мандельштама» [9, с. 363–364].

Популярность и вариативность этой легенды и ее востребованность в литературе середины столетия легко объяснима. Фигура поэта и его трагическая судьба перерастают в символ времени, рельефный образ культурного сознания, персональный миф становится продолжением общенационального исторического бытия (тоже по-своему мифологизированного).

Процесс превращения судьбы в легенду – источник литературных сюжетов, носит противоречивый характер: поэзия и жизнь, зачастую противостоящие друг другу, здесь устремлены к одной точке. Непросто разобраться, что, выступает в роли определяющего источника такого мифа, ведь его сотворение происходит в большей степени не на биографически-жизненной, а на

поэтической территории. Первоисточник этого идеального по своей природе феномена не столько жизнь, сколько поэтическое сознание.

Дело не только в функционировании образа и связанных с ним сюжетов в культуре: передаче уже сложившегося сюжета, последовательном обогащении образа поэта и присвоению ему статуса мифа, так сказать, «извне». И сам герой будущей легенды в свою очередь является активным творцом этого мифа: и своей жизнью, и своим художественным творчеством (укажем, на столь характерный для «серебряного» века феномен жизнетворчества).

Наконец, возникает вопрос о степени свободы или несвободы такого мифологического героя-творца от своей легенды. Ее начало может лежать за пределами его собственной биографии. Эта самая биография или творчество включается в уже существующий мифологизированный контекст. Такая мифологизированная биография легко становится продолжением уже существующего в культуре «бродячего» сюжета, вырастает из наличествующего в художественно-поэтическом сознании эпохи импульса. Нацеленные на мифологизацию жизнь и творчество в некотором смысле встраиваются в определенную мифологическую парадигму, видятся продолжением уже выстроенной мифологической перспективы.

Тем более вышеизложенное правомерно в отношении сюжетов, связанных с Осипом Мандельштамом, который остро чувствовал эту сторону поэтического творчества, переживал феномен творения такого мифа как факт личной биографии и собственного понимания поэзии. Вспомним одно из самых известных стихотворений поэта «Я не слышал рассказов Оссиана» (1914): *И снова скальд чужую песню сложит И как свою ее произнесет.*

Н. Я. Мандельштам упоминает, что лагерные стихи ее мужа были весьма популярны среди арестантов. Их передавали по памяти, царапали на стенах, «кое-что несомненно надиктовано самим Мандельштамом, потому что ни в какие списки не попадало» [9, с. 365]. Поэт, воплощает свое творческое бытие в стихотворениях. Их бытование в коллективе способствовало сближению поэтического и биографического контекстов, поэзии и жизни. Стихи сливаются с образом человека, а человек уже тогда начинает приобретать очертание «бродячего» сюжета. Поэзия видится продолжением жизни, а жизнь преобразуется в форму существования поэтического мифа. То, что

было поэзией, вдохновением в стихах оказывается духовной составляющей биографического мифа.

В логике житнетворчества, конструирования такой мифопоэтической биографии особым структурно важным моментом оказывается смерть поэта. «Смерть художника не случайность, а последний творческий акт, как бы снопом лучей освещающий его жизненный путь... Почему удивляются, что поэты с такой прозорливостью предсказывают свою судьбу и знают, какая их ждет смерть? Ведь конец и смерть – сильнейший структурный элемент, и он подчиняет себе все течение жизни. Никакого детерминизма здесь нет, это, скорее, надо рассматривать как свободное волеизъявление. О. М. властно вел свою жизнь к той гибели, которая его подстерегала...»

Зимой 32–33 года, на вечере стихов О. М., в редакции «Литгазеты», Маркин вдруг все понял и сказал: «Вы сами себя ведете за руку и ведете на казнь». Это перифраз строчек О. М. в варианте одного стихотворения: «Я за руку себя по улицам водил». О. М. постоянно говорил в стихах об этом виде смерти...» [9, с. 147].

«Сноп лучей», о которых говорит Н. Я. Мандельштам – это образ, отсылающий к стихотворению Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...» (1937), которое сам поэт в одном из своих черновиков назвал «своей архитектурой» [10, с. 567]:

*Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.*

*Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.*

*Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, –*

Только здесь, на земле, а не на небе...

По мнению современной исследовательницы Д. Макагоненко: «Поэтическая формула – «Соборы кристаллов сверхжизненных» – не что иное, как кольцовские мицеллы, или, пользуясь современной

терминологией, ДНК. То есть луч света, который, по мысли Фламариона, вечно хранит информацию и – перенесет и воссоздаст жизнь в другом мире» [8, с. 334].

Поэт собрал свои лучи – творческую энергию своей поэзии в единый луч, последний творческий акт, которым в мифологической перспективе оказывается его собственная смерть. Но в этой смерти происходит открытие возможности своеобразного бессмертия – образ умирающего поэта становится «блуждающим» сюжетом. Источник творческой энергии, которая его питает, – это поэтический миф Осипа Мандельштама, «ведущего себя за руку», вечно творящего свою смерть в легенде. Здесь поэтическое событие и подлинное бытие совмещаются.

Второй арест Варлама Шаламова случился в 1937 году, он пришелся на ту же волну арестов, под которую попал Осип Мандельштам. Очевидно, что либо на пересылке, либо в лагере писатель и воспринял этот расхожий сюжет о смерти поэта, воспринял поэтический потенциал создавшегося образа-мифа (возможно, первоисточником сведений об Осипе Мандельштаме для В. Т. Шаламова оказываются врачи пересыльного лагеря под Владивостоком).

«Шерри-бренди» никоим образом не претендует на документальность, а по определению Надежды Яковлевны Мандельштам «дань пострадавшего художника своему брату по искусству и судьбе». С другой стороны, верно и замечание литературоведа П. Нерлера: «Простой цеховой солидарности – зэковской и писательской – тут недостаточно, налицо иная глубина проникновения, быть может, в один из самых дорогих сердцу образов» [12]. Да и та же Н. Я. Мандельштам в письме В. Т. Шаламову отмечает: «Это точность, в миллион раз более точная, чем любая математическая формула. Точность эта создает неистовой глубины музыку понятий и смыслов, которая звучит во славу жизни. Ваш труд углубляется и уходит с поверхности жизни в самые ее глубины» [12].

Естественно, нельзя говорить о буквальном совпадении образа умирающего поэта в рассказе «Шерри-бренди» и образа легенды. Нельзя отождествлять и героя легенды с реальным Осипом Мандельштамом, также не следует приравнять биографического Мандельштама и постулируемого в его поэзии лирического двойника. Герой, созданный писателем, – плод его творческого воображения, его авторской активности, а легенда принадлежит коллективному поэтическому сознанию. Биографический человек и герой лагерной

легенды также очевидно разнятся. Различие лирического субъекта и биографического «я» – осмысленный наукой факт.

Однако при осязательном различии между названными субъектами существует глубинная связь. Основание для этой связи – поэтическое сознание, соединяющее столь разные величины в одно сложное, но неразделимое целое. Герой легенд, образ поэта и человека, а также лирический субъект, воссоздаваемый в поэзии Осипа Мандельштама, входят в творческое сознание В. Т. Шаламова, так сказать, на равных правах, «переплавляются» в единый образ при определяющей эстетической активности самого автора рассказа «Шерри-бренди». Поэтический образ поэта в рассказе В. Т. Шаламова – эта некоторая форма бытия после смерти Осипа Мандельштама, продолжение его мифа и того творческого импульса, которым было его творчество и жизнетворчество.

Примечательно, что В. Т. Шаламов позиционировал свою писательскую работу как «преодоление всего, что может быть названо «литературой» (см. на эту тему у Е. А. Шкловского [16], в параграфе «Преображенный документ»). Стремление переосмыслить и, возможно, перестроить границу подлинной жизни и искусства – одна из основных линий творчества этого писателя (ср. в «Шерри-бренди»: «жизнь и была вдохновением»). Отчетливое различие источников образа умирающего поэта в рассказе В. Т. Шаламова становится невозможным, границы жизни и искусства оказываются зыбкими.

Формы бытия и творческого воплощения Осипа Мандельштама преобразуются у Шаламова в новую поэтическую форму, которая родственна первоначальной, но не сводима к ней. Обратимся к анализу рассказа.

Название «Шерри-бренди» – явная отсылка к стихотворению Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямой...», написанному незадолго до первого ареста поэта, где тот предчувствует грядущие потрясения. В черновиках автора значится, что «домашнее название» его именно «Шерри-бренди» («написано во время дружеского пира») [10, с. 508]:

Я скажу тебе с последней

Прямой:

Все лишь бредни, шерри-бренди,

Ангел мой.

«Бредни» анаграмма «бренди». Здесь проявлено обыгрывание, соотнесение и особое приравнивание этих слов-центров. «Шерри-

бренди» – вино, возможно, отсылающее к «In vino veritas», специфически понятому откровению истины, высшего смысла. «Бредни» же – наоборот противоположность любого смысла. В стихотворении наблюдаем совмещение противоположностей, дающее внутренне парадоксальный образ «бессмысленной истины», точнее, истины, открывающейся из бреда, бесконтрольного, непостижимого. Возможность этой интерпретации образа мандельштамовского стихотворения разворачивается в рассказе В. Т. Шаламова: в ситуацию предсмертного бреда умирающего поэта (по-своему понятой «последней прямоты»), где в пограничном состоянии ему открывается подлинное видение бытия и глубинная связь жизни и поэзии.

Лирический герой в стихотворении обращается к неизвестному «ты», к «Ангелу Мэри». В записной книжке Осип Мандельштам сделал такую комментирующую запись к этому стихотворению: «Ангел Мэри – я» [10, с. 521]. С одной стороны, перед нами акт автокоммуникации, обращения к самому себе, к своему «я». Но с другой стороны, субъект в стихотворении как бы раздваивается: источник голоса и тот, к кому он обращен, Ангел Мэри – это две ипостаси лирического «я», нетождественные между собой. У В. Т. Шаламова эта мандельштамовская установка приобретает еще более открытый и осознанный вид: «Здесь (во внутреннем мире умирающего поэта. – Автор) было как бы два человека – тот, который сочиняет, который запустил свою вертушку во всю, и другой, который выбирает и время от времени останавливает запущенную машину... И увидев, что он – это два человека, поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи».

Истина открывается лирическому герою Осипа Мандельштама как слово о себе и обращенное к себе, в то время как он самому себе не равен, а это слово оказывается откровением последней правды, относящейся ко всему бытию (субъективное чувство – предчувствие личной судьбы переживается как всеобщее состояние бытия):

*Там, где элину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота...*

*По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.*

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли

Все равно.

Ангел Мэри, пей коктейли

Дуй вино!

Состояние безысходности и свободы соединяются в некую иступленную восторженность, дионисийскую опьяненную радость бытия перед лицом неотвратимой гибели. В рассказе В. Т. Шаламова тоже повторяется мотив свободы существования поэта в ситуации грядущего небытия, повторяется вплоть до текстуального совпадения в формулировке «все равно». Однако сама формулировка интонирована совсем по-другому: «Вся его прошедшая жизнь была... сказкой, и только настоящий день был подлинной жизнью <...>».

Размышлениям этим не хватало страсти, равнодушие давно владело им... Сейчас он вспоминал... без злобы и без иронии, ему было все равно». Если в строках Осипа Мандельштама есть радостный восторженный надрыв, то у Шаламова преобладает мрачно-спокойное, размеренное движение речи. Здесь уместно вспомнить, как сам В. Т. Шаламов формулировал сущность художественного творчества: «Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад» [14, с. 429]. Отсюда эта мрачная размеренная основательность вместо надрывного восторга.

Равнодушие шаламовского поэта связано с особым рода отстраненностью от жизни, ситуацией существования на территории жизни и смерти одновременно, актуальным присутствием смерти, небытия в сознании поэта: «Он удивлялся себе – как он может думать так о стихах, когда все уже было решено, а он это знал хорошо, лучше, чем кто-либо?». Если в мире лирического героя стихотворения Осипа Мандельштама небытие только проглядывает за «нищетой» и «пустотой», то у Варлама Шаламова – оно полновластно. Два состояния: внежизненное и жизнь уже перестают быть отчетливо противопоставленными для героя рассказа.

Пограничность бытия умирающего поэта выразилась в рассказе «Шерри-бренди» в особом образном ритме: жизнь входит в его тело и уходит из него подобно морским приливам и отливам. Образ моря сквозной в рассказе: «И сейчас же он думал, что всех должны везти за море, и почему-то пароход опаздывает, и хорошо, что он здесь». Далее: «Снова он почувствовал начинающийся прилив сил, именно

прилив, как в море. Многочасовой прилив. А потом – отлив. Но море ведь не уходит от нас навсегда».

Пульс чередования образов, которые можно условно обозначить как «там» и «здесь» (то, что находится за пределами актуального бытия, за пределами жизни, и того, что составляет наполнение жизнь здесь и сейчас) проходит через весь рассказ, живописуя пограничную ситуацию существования героя: «Иногда проталкивалась через мозг какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб» (жизненное, «здесь»). «Мысль о хлебе слабела... и сейчас же он думал, что всех должны везти за море» («там»). «И так же легко он начинал думать о большом родимом пятне на лице дневального барака» («здесь»). Бытие «здесь» и «там» последовательно чередуются в сознании героя.

Может быть, поэтому поэзия, связующая жизненное и внежизненное, так легко дается герою рассказа: «Ничего искать не приходилось. Приходилось только отбрасывать». А в другом месте: «Жизнь входила в его тело... как стихи, как вдохновение... Стихи были той животворящей силой, которой он жил [...] Сейчас было так наглядно, так ощутимо ясно, что вдохновение и было жизнью; перед смертью ему дано было узнать, что жизнь была вдохновением, именно вдохновением».

В мироощущении героя рассказа присутствуют отзвуки собственно авторской концепции поэтического творчества В. Т. Шаламова, где жизнь и поэзия – одно: «Надо отбрасывать – лезущий на бумагу мир, оставляя то, что на бумаге может уместиться. И вообще, мне кажется, что художник ничего не наблюдает. Он слышит, видит, но ничего нарочито не сберегает. Он думает не для стихов, а для своей души. А когда душа и жизнь помимо него оказываются стихами, музыкой, картиной, это не зависит от его воли, это воля мира, какой-то части мира, захотевшей говорить его языком», – писал В.Т. Шаламов в одном из своих писем О. В. Ивинской [5, с. 324].

Важно отметить, что внутрижизненное как ценность в этом рассказе В. Т. Шаламова (и в его художественной картине мира в целом) все же преобладает над трансцендентным, «потусторонним»: «Большую часть дня он думал о тех вещах, которые наполняли его жизнь здесь. Видения, которые вставали перед его глазами не были видениями детства, юности, успеха. Всю жизнь он куда-то спешил. Было прекрасно, что торопиться не надо, что думать можно медленно». Особенная важность актуального ощущения жизни, ценность ее как таковой, невозможность «перекрыть», подменить эту ценность никакой трансценденцией – становится очевидным для шаламовского героя.

В сущности нечто подобное видим и в приведенном выше стихотворении Осипа Мандельштама «Может быть, это точка безумия...», где лирический герой говорит, что все свершится «Только здесь на земле, а не на небе». Представляется, что такая родственность мировоззрений глубоко содержательна. Перед нами не просто развитие одной поэтической темы, а ее естественное существование в поэтическом пространстве (в пространстве восприятия и творения поэзии, существующем всегда как общение человека с человеком, творца с творцом и творения с творением).

Далее умирающий поэт в «Шерри-бренди» думает об однообразии предсмертных движений, о художниках, поэтах, Гиппократе... «И все было равноправным – Гиппократ, дневальный с родимым пятном и его собственный грязный ноготь». Противопоставление «здесь» и «там» постепенно сходит на нет, дальнейшие мысли героя едва ли можно назвать мыслями о «здесь». Он думает о бессмертии, о Тютчеве и что он сам заслужил тютчевское бессмертие, о своих стихах, о Блоке, утратившем талант, о китайце, который в его детстве указал на поэта как на обладателя счастливой приметы, о смертях Есенина и Маяковского и о том, как он сам обманет всех своей смертью. «Здесь» коренным образом трансформируется: для поэта уже не существует другого мира, кроме его собственного внутреннего, духовного. Материальный мир постепенно исчезает, на его месте проступает мир, всецело творимый сознанием героя-поэта.

Этот творческий акт не тождественен с творческим актом автора-творца рассказа «Шерри-бренди», с мифотворчеством Осипа Мандельштама, с творением лирического героя стихотворений поэта («Может быть это точка безумия...», «Я скажу тебе с последней прямокой...») – все это разные события и явления, однако их глубинная онтологическая взаимосвязь здесь несомненна.

В ситуации пограничного существования между бытием и небытием, актуализируется тема поэтической непрерывности, творческого бессмертия. Герой думает о том, что нет никаких препятствий к тому, чтобы жить вечно («Или до тех пор, пока не устанет. А он вовсе не устал жить»), что смерть всего лишь «трагическое недоразумение», которое еще не разрешила наука, а после размышляет о возможных путях своего дальнейшего существования: «Был еще один путь бессмертия – тютчевский:

*Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.*

Но если уж ему, как видно, не придется быть бессмертным в человеческом образе, как некая физическая единица, то уж творческое-то бессмертие он заслужил».

Здесь в конструирование шаламовского художественного мира выявляется еще одна интертекстуальная составляющая – диалог с поэтическим миром Федора Тютчева. Он особым образом обогащает и усложняет акт поэтического общения Варлаама Шаламова и Осипа Мандельштама, оказываясь одинаково близким для обоих взаимообращенных миров.

Автор-повествователь – условно, Шаламов, – находясь в пространстве «сознания и речи» (термин М. М. Бахтина) героя – условно, Мандельштама, – приводит слова из стихотворения «Цицерон» (1855). Обратимся к тексту стихотворения, чтобы уяснить специфику этого «варианта бессмертия» и его реализации в рассказе.

Тютчевский оратор «пьет бессмертие» из чаши богов в ситуации заката римской цивилизации. «Роковые минуты», гибельный час эпохи открывают возможность приобщения к миру богов, к вечности. Тютчевский Цицерон провозглашает:

*Я поздно встал – и на дороге
Застигнут ночью Рима был!*

Слово-концепт «ночь», о которой говорит Цицерон, в большей степени относится не к речи и картине мира героя-Цицерона, а к авторскому мировидению и мироистолкованию Федора Тютчева. Это ночь, в которой «бездна нам обнажена» («День и ночь»), в которой «хаос шевелится» («О чем ты воешь, ветер ночной?») – подлинное состояние мира, вселенная, вывернутая наизнанку, мир, в котором время остановилось.

*Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.*

Закат Рима (анаграмма слова «мир») – это и закат целой эпохи, времени, а в пределе – последний час мира. Присутствие «всеблагих», то есть богов, актуализируется в этот последний час. Общение с богами, единый с ними «совет», «пир» как вечно длящееся бытие,

«праздничное соприсутствие людей и богов» (А. В. Домашенко) – это в логике стихотворения и есть возможность бессмертия:

*И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!*

Смертный (причем, живой!) черпает свое бессмертие из гибели мира, из открывшегося в последний час мира, диалога с богами, становится равным богам, будучи допущенным на их «пир» в их «совет».

Тютчевское бессмертие трансформируется в художественном мире рассказ В. Т. Шаламова. «Роковые минуты» мира здесь соотносятся со смертью поэта, внутренняя духовная вселенная которого составляет основу реальности в «Шерри-бренди». Его смерть – это тоже гибель мира. Субъект, созерцающий, как жизнь приходит в его тело и уходит из него, находящийся в пограничной ситуации существования, свидетель и творец «роковых минут» оказывается в такой же ситуации как тютчевский Цицерон. Узнавание «последней правды» (о том, что «жизнь и была вдохновением») происходит во внутреннем духовном пространстве, в расширившемся сознании поэта.

Примечательно, что В. Т. Шаламов приводит в рассказе позднюю редакцию «Цицерона», где вместо слов «Счастлив, кто посетил сей мир...» (1830), указано «Блажен, кто посетил сей мир...» (1855). Едва ли это случайность, обусловленная тем, что поздняя редакция более популярна. Различие концептуально. Блаженный – некто, на кого снизошла божья благодать (ср. евангельское «блажены нищие духом...» и т. д.).

Слово, однако, имеет и дополнительную семантику: по значению оно близко со словом «юродивый». Блаженный – божий человек, наместник страшного суда на земле, существо с той стороны бытия, вторжение неба на землю. Таким же блаженным является и шаламовский умирающий поэт. Такое же блаженство, близкое к юродству, слышится в «бреднях» стихотворения Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямокой...». Слово «блажен» вводит контекст, который слово «счастлив» не может дать (сравним, сколь горько иронично звучит в рассказе упоминание о «счастливой примете», на которую указывает китаец в детстве поэта).

Н. Я. Мандельштам в своей книге «Воспоминания» несколько раз приводит мысль Осипа Мандельштама, которую он вспоминала всякий раз, когда ей было особенно трудно: «Кто тебе сказал, что ты должны быть счастлива?». Счастье для Осипа Мандельштама нечто переменчивое необязательное, не относящее к сути и назначению человека. Героя

рассказа В. Т. Шаламова также трудно назвать счастливым человеком, однако он верит в свое творческое бессмертие, он блажен.

На момент написания «Шерри-бренди» (1958), В. Т. Шаламов еще не читал «Воспоминаний» Н. Я. Мандельштам. Он прочтет черновик этой книги, только позже первого публичного чтения рассказа, на тайном вечере памяти Осипа Мандельштама в мае 1965 года, когда «Воспоминания» будут фактически закончены. Однако В. Т. Шаламов мог чувствовать это отношение поэта к счастью и расставить акценты именно так, как он их расставил, основываясь на поэтической интуиции.

С темой бессмертия поэта, связанной с пограничностью его существования и приобщением к вечности соединяется ряд библейских мотивов, о которых необходимо сказать. Особенно концентрированно эти мотивы выявлены в предсмертной сцене: «Так лежал он легко и бездумно, пока не наступило утро. Электрический свет стал чуть желтее, и принесли на больших фанерных подносах хлеб, как приносили каждый день.

Но он уже не волновался, не высматривал горбушку, не плакал, если горбушка доставалась не ему... Нет, но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, десна кровоточили, зубы шатались, но он не чувствовал боли. Изо всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его рвал и грыз...

Его останавливали соседи:

– Не ешь все, лучше потом съешь, потом...

И поэт понял. Он широко раскрыл глаза, не выпуская окровавленного хлеба из грязных синеватых пальцев.

– Когда потом? – отчетливо и ясно выговорил он.

И закрыл глаза. К вечеру он умер».

Образ хлеба вместе с образом вина – один из главных в «Шерри-бренди» (см. глубокомысленный комментарий по поводу повторяемости образа хлеба в «Колымских рассказах» в статье Е. Михайлик [11]).

Первоисточник этих образов Евангелие. Например, читаем в Евангелии от Марка: «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, переломил, дал им и сказал: примите, едите; сие есть тело мое. И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть кровь моя нового завета, за многих проливаемая» (Евангелие от Марка, гл. 14, стихи 22–26). Приведенные слова Христа звучат сразу после речи

о предательстве, когда Иисус открывает предопределенность своей смерти в скором времени.

В свете этого умирающий поэт, жуящий хлеб кровотокащими деснами совершает предсмертное причастие. Содержательно и свидетельское участие других людей в этом акте, сближающее эпизод со средневековыми христианскими сюжетами о смерти: герои этих историй никогда не умирают в одиночестве, это всегда публичный акт, особенно важный в свете того, что смерть соединяет два бытия «здесь» и «там» и представляется поучительным откровением для коллектива, социума. В конечном счете, это также отсылка к публичной смерти Христа.

Соединение крови и хлеба переводит события мира героя в символическое пространство. Содержательным представляется то, что кровь и хлеб видятся именно во рту поэта, на этом образе делается осязаемый акцент, описание развернуто, где-то даже избыточно натуралистично. Хлеб и кровь являются как бы высказыванием поэта, его словом. Соотнесенность хлеба и слова видим в том же Евангелии: «Ибо хлеб Божий есть тот, который сходит с небес и дает жизнь миру. И я есть хлеб жизни» (от Иоанна). С другой стороны, там же: «Вначале было слово», которое и было Богом. Граница между материей и духом исчезает. Кровоточат не десна поэта, кровоточит как бы сам хлеб, Слово.

Мир, в котором существует умирающий поэт, утрачивает временное измерение. Вопрос «когда потом?» указывает, что никакого «потом» уже не существует. Реальность, в котором уже нет времени, приобретает очертания актуальной вечности, когда «времени больше не будет». Именно в своей смерти поэт обретает бессмертие, переходит в чисто духовную («словесную», в толковании В. В. Федорова) форму существования, как бы повторяя путь Христа в масштабах своего поэтического пространства.

В завершение анализа рассказа «Шерри-бренди» отметим значение смехового элемента в произведении, присутствие иронического модуса художественности и кратко укажем на его специфичность у В. Т. Шаламова.

Исследователь биографии В. Т. Шаламова В. Есипов в небольшом комментарии к одной из фотографий писателя (редкий снимок: В. Т. Шаламов держит в руках «Литературную газету» и улыбается), отмечает: «При всей трагичности в них («Колымских рассказах». – Автор) можно встретить иногда – не юмор, нет, разумеется, а горькую улыбку или усмешку» [7]. По мнению исследователя, улыбка спасает

писателя от превращения своего писательства в «моральную дубину» «для исправления человечества». Нам представляется, что эта сторона творчества В. Т. Шаламова на самом глубоком уровне сопряжена с его «плутоническим» пониманием искусства и бытия человека в целом.

Шаламовский смех мрачен, это так называемый «виселичный» юмор (ср. «Балладу повешенных» Франсуа Вийона), органично вписывающийся в концепцию «плутонического» искусства Шаламова. Это подлинное смеховое преодоление смерти, в сущности, продолжение темы творческого бессмертия, доступного поэту.

О первоистоках смеховой культуры в своей классической работе высказывается М. М. Бахтин: «Источник философии смеха – это Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа. «Тебе Менипп, советует Диоген, если ты уже вдоволь насмеялся над тем, что творится на земле, стоит отправиться к нам (в загробное царство), где можно найти еще больше поводов для смеха; на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного «кто знает, что будет за гробом?» – здесь же ты беспрестанно и безо всяких колебаний будешь смеяться, как я вот смеюсь» [3, с. 81]. Понимание смеха сопряжено с идеей свободного бытия, неотягощенного страхом смерти: «Подчеркнем в этом лукиановском образе смеющегося Мениппа связь смеха с преисподней (и со смертью); со свободой духа и со свободой речи» [3, с. 82].

Подобная «улыбка» время от времени появляется в «Шерри-бренди», попробуем описать ее природу и уяснить, кому она принадлежит. Она подобна улыбке упомянутого в рассказе человека, который был привезен из лагеря в тюрьму: «Он (поэт. – Автор) вспоминал давний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда, так что боялся ее вспоминать». Это улыбка человека, побывавшего в аду, вернувшегося с той стороны бытия.

В свете этого нужно обозначить еще один интертекстуальный момент, имплицитно присутствующий в рассказе: связь «Шерри-бренди» со стихотворением Поля Верлена «Серенада». Диалог этих текстов осуществляется не напрямую, а опосредовано, через стихотворение Осипа Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямокой...», где в качестве эпитафии приведена строчка из верленовской «Серенады»: «Ma voix aigre et fausse» – «Мой голос пронзительный и фальшивый» (кстати, из стихотворения

французского символиста в мандельштамовский текст попал и образ ангела, естественно, преображенный).

Голос лирического «я» у Верлена сравнивается с голосом мертвецов, который доносится из раскрытых гробниц. На эту тему пишет Фр. Апанович: «Если само заглавие рассказа «Шерри-Бренди» и прямо и косвенно, посредством интертекстуальной переключки с мандельштамовским текстом, характеризует голоса рассказчика и героя, то эти слова из «Серенады», присутствующие лишь в интертекстуальном пространстве, принадлежат автору и являются автохарактеристикой голоса автора, тоже доносящегося из гроба, то есть голоса умершего, жертвы» [2, с. 48]. Голос автора-повествователя звучит с той стороны бытия, поэтому столь необычен характер шаламовской улыбки.

Для описания смехового элемента в «Шерри-бренди» необходимо уделить большее внимание организации повествования. Особая ирония принадлежит автору-повествователю, наградившему своего героя «меткой счастья», хотя сам поэт вспоминает о «метке» без иронии, с равнодушием. Текст рассказа построен таким образом, что всезнающий автор-повествователь передает сокровенные мысли и чувства героя, находясь внутри его сознания. В высказывании ощутимы интенции двух субъектов: повествователя и самого героя. Повествователь в рассказе как бы имеет особые права. Источник истории об умирающем поэте – легенда, таким образом, характер сознания повествующего субъекта коллективный, всезнающий. Легенда открывает «последнюю правду», и повествователь в некотором роде всего лишь голос этой правды, форма существования легенды.

Повествователь зависим от «бродячего» сюжета, но и сам является его сотворцом, он получает полномочия автора, однако сам существует только как функция легенды, только в ней обретает определенность. Шаламовский повествователь к тому же ведет речь о «находящемся в чисто духовной сфере существе» (выражение Л. С. Петрушевской, рассказ «Смысл жизни»), и здесь его всезнание приводит к тому, что границы сознаний его и героя зачастую размываются: повествователь как будто думает мысли героя и одновременно с этим реагирует на них: «Подумайте, как ловко он их обманет...». Мысль принадлежит герою, а ирония повествователю, но разделение это, в сущности, умозрительно, субъекты частично совмещаются, но не совпадают.

Герой рассказа «Шерри-бренди» рассуждает, как «ловко он обманет тех, что привезли его сюда, если сейчас умрет»: здесь явно слышится, что смерть для рассуждающего не предел бытия, ведь «ловкость обмана» можно будет оценить уже в ситуации, когда «я» не будет существовать. Для возможности этой оценки субъект должен раздвоиться на того, кто умер, и на того, кто сумеет оценить «ловкость обмана» (характер отношения этого субъекта к жизни вообще крайне неопределенен). Причем для полноты переживания этого состояния – субъект все же должен существовать как единый: не быть и видеть свое небытие. Здесь реализовано некое раздвоенное небытийное существование: небытие и его эстетическое («вненаходимое» – М. М. Бахтин) созерцание.

Близость субъектных кругозоров и их принципиальная неслиянность ощущается, например, во фрагменте: «Он был несколько лет назад в ссылке, и знал, что занесен в особые списки навсегда. Навсегда?! Масштабы сместились, слова изменили смысл». В вопросе-восклицании доминирует голос героя, в комментарии отчетливо слышна совсем другая интонация. Повествователь не просто констатирует смысловой сдвиг, он словно приказывает масштабам сместиться. Здесь явственно ощутимо присутствие авторской интенции, чисто эстетического зрения.

Характеризуя организацию повествования в рассказе, Фр. Апанович справедливо отмечает: «В результате всей этой игры возникает совершенно исключительный и, по сути дела, невозможный образ автора-героя, в котором черты автора и героя просвечивают сквозь друг друга, то расслаиваясь, то сливаясь воедино» [3, с. 49]. Таким образом, можем говорить о полифонической природе повествования в «Шерри-бренди».

Отчетлива ирония финала рассказа: «К вечеру он умер. Но списали его на два дня позже, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца; мертвец поднимал руку как кукла-марионетка. Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов». В сущности, сам автор-повествователь в некотором смысле оказывается биографом своего героя, ирония оборачивается на свой источник, на самого произносящего последнюю реплику. Это, в сущности, и есть тот «ловкий обман», который продельывает герой: он обманывает бытие и разворачивает иронию в сторону своего автора, смертное творение иронично улыбается своему бессмертному творцу.

Подведем итоги анализа. Принципиально значимым для понимания смысла рассказа «Шерри-бренди» является описание его интертекстуальных и контекстуальных связей, особенно важны связи рассказа с мифом, творчеством и жизнью Осипа Манделъштама. Герой легенд, образ поэта и человека, а также лирический субъект, воссоздаваемый в поэзии Осипа Манделъштама, входят в творческое сознание В. Т. Шаламова на равных правах, «переплавляются» в единый образ при определяющей эстетической активности самого автора рассказа «Шерри-бренди». Поэтический образ поэта в рассказе В. Т. Шаламова – эта некоторая форма бытия после смерти Осипа Манделъштама, продолжение его мифа и того творческого импульса, которым было его творчество и жизнетворчество.

В «Шерри-бренди» всесторонне воплощена концепция «плутонического» искусства, которую предлагает В. Т. Шаламов: художник – это Плутон, вышедший из ада на поверхность жизни, а не Орфей, оказавшийся в аду, он участник драмы существования, а не ее посторонний созерцатель.

Это видение художественного творчества позволяет, говоря метафорически, художественно осваивать территорию смерти, а в пределе, небытия. К специфическим характеристикам художественного мира рассказа можно отнести следующие: 1) актуальное присутствие смерти как конструктивного момента в сознании героя, его «как бы двойного бытия» (Ф. И. Тютчев): за гранью жизни и в ее пределах; 2) возможность существования «на территории смерти», т.е. возможность «я» не быть и при этом созерцать свое небытие.

Поэтологически вышеуказанные моменты реализуются благодаря особенной структуре повествования, специфической шаламовской полифонии – разделению субъектов речи и переживания бытия и в то же время слияние в некоторых моментах героя, автора-повествователя и автора-творца.

В свете означенной концепции «новой прозы» особую важность приобретает тема творческого бессмертия. Интертекстуальное поле не ограничивается творчеством Осипа Манделъштама, оно расширяется, приобщая в диалог тему бессмертия в трактовке Федора Тютчева («Цицерон») и идею «загробного пения» поэта, реализованную Полем Верленом («Серенада»), а также другими источниками. Отмечается насыщение произведения библейскими аллюзиями.

Наконец, органично вписывается в теорию «плутонического» искусства характерная шаламовская ирония, авторская модификация

«виселичного» юмора, актуалізуючого теми смерті і свободи, і в основі своєї восходящая еще к античному толкованию смеха (так называемой, «мениппее»).

Литература

1. Аношина А. В. Художественный мир Варлама Шаламова : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. В. Аношина. – Северодвинск, 2006. – 18 с.
2. Апанович Фр. О семантических функциях интертекстуальных связей в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова / Фр. Апанович // Материалы IV Международных Шаламовских чтений. – М., 1997. – С. 40 – 52.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990. – 543 с.
4. Волкова Е. Тексты «Колымских рассказов» Варлама Шаламова в ракурсе неориторических и антириторических смыслопорождений Ю. М. Лотмана / Е. Волкова // Материалы международной конференции. – М., 2007. – С. 25 – 32.
5. Емельянова И. И. Легенды Потаповского переулка. Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов. Воспоминания и письма / И. Емельянова. – М., 1997. – 400 с.
6. Есипов В. В. Шаламов / В. В. Есипов. – М., 2012. – 346 с.
7. Есипов В. В. Шаламов улыбается / В. В. Есипов : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://shalamov.ru/research/157>.
8. Макогоненко Д. «Соборы кристаллов сверхжизненных» («Смысловые формулы» в поэзии О. Мандельштама) / Д. Макогоненко // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 329 – 337.
9. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Время судьбы / Н. Я. Мандельштам. – М., 1989. – 479 с.
10. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : в 2-х т. / [под ред. С. С. Аверинцева, П. М. Нерлера]. – Т. 2. – М., 1990. – 463 с.
11. Михайлик Е. Незамеченная революция / Е. Михайлик // Антропология революции : сб. статей / [сост. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис.]. – М., 2009. – С. 178 – 204.
12. Нерлер П. «Не кладбище стихов, а кладезь животворный»: переписка Варлама Шаламова и Надежды Мандельштам / П. Нерлер // Еврейская газета. – №8 (60). – 2007.
13. Шаламов В. Т. «Шерри-бренди» / В. Т. Шаламов : Собр. соч. в 4 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 61 – 66.
14. Шаламов В. Т. Несколько моих жизней : Проза. Поэзия. Эссе / В. Т. Шаламов; Примечания И. Сиротинской. – М., 1996. – 479 с.
15. Шаламов В. Т. Первый вечер Осипа Мандельштама / В. Т. Шаламов // Российские вести. – 1997. – 04.09. – Запись Варлама Шаламова 1965 г. (из неопубликованного сборника «Гарусские страницы-11»).
16. Шкловский Е. А. Варлам Шаламов / Е. А. Шкловский. – М., 1991. – 62 с.
17. Юргенсон Л. Двойничество в рассказах Шаламова / Л. Юргенсон // Семиотика страха : сб. статей / [сост. Н. Букс, Ф. Конг]. – М., 2005. – С. 329 – 336.
18. Golden Nathaniel. Varlam Shalamov's Kolyma Tales a Formalist Analysis. Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York, 2004.

Стаття надійшла до редакції 30.11.2012 р.