



УДК 821.161.1.09«1992/...»

ББК 83.3(2=Рус)6-3

## КИНООБРАЗЫ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

*Л.В. Жаравина*

Выявляется своеобразие художественного мира В. Шаламова, пропущенного сквозь призму кинематографа А. Тарковского. Данное соотношение рассмотрено в различных аспектах: в плане смыслового наполнения отдельных словесно-визуальных образов, в парадигме идеологической оппозиционности официальному искусству, на уровне художественного стиля, как выражение творческой индивидуальности писателя и режиссера в художественном осмыслении основных экзистенциальных проблем XX века.

**Ключевые слова:** художественный образ, характер, киноязык, образы вербальные и визуальные, жертвоприношение, метаистория, культурный хронотоп.

Возможность сопряжения своего имени с именем писателя, традиционно относимого к представителям «лагерной» литературы, была заявлена самим режиссером. За две недели до смерти (умер в ночь с 28 по 29 декабря 1986 г.) им была сделана в дневнике («Мартирологе») запись: «Читаю “Колымские рассказы” Шаламова – это невероятно! – Гениальный писатель! И не потому, что он пишет, а потому, какие чувства оставляет нам, прочитавшим его. 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.

Данте пугались и уважали: он был в аду! Изобретено им. А Шаламов был в настоящем. И настоящий оказался страшнее». Заключается запись шаламовскими словами: «Сочувствие, не подтвержденное делом, худший вид фальши» [16, с. 100].

Это высказывание, опубликованное еще в 1997 году, по сей день остается без должного внимания – ни со стороны киноведов, ни литературоведов. Некоторые параллели на уровне сюжетно-фабульных схождений были проведены нами, в самых общих чертах отмечалось также образно-стилистическое своеобразие шаламовской прозы, позволяющее выявить в ней элементы кинопоэтики [2]. Тем не менее сказанного ни в коей мере не достаточно, ибо общность режиссера и писателя обусловлена не отдельными факторами внешнего порядка, но принципиальным единством позиций в понимании сути искусства, природы величайших прозрений и искушений на пути к Истине, «великими “безднами”»

[17, т. 5, с. 311]<sup>1</sup> мироустройства в глобальном масштабе.

Как известно, французским сценаристом, режиссером, теоретиком кино Александром Астрюком еще в конце 1940-х годов был введен термин «камера-стило», или «камера-перо» [1, с. 39], который справедлив (в прямом смысле) применительно к Тарковскому и (при перестановке слов: «перо-камера») – к Шаламову. Тем не менее если с Тарковским (в свете сказанного) все более или менее очевидно, то вопрос о прозе Шаламова как своеобразном кинотексте требует дополнительных разысканий и подтверждений.

В теоретическом плане проблема взаимосвязи словесного и визуально-словесного видов искусств обоснована в работах Ю.М. Лотмана [6], И.А. Мартьяновой [7], Я. Мукаржовского [8], И.П. Смирнова [12], М.Б. Ямпольского [18] и др. Многие рассматривают кинематографичность как явление писательского идиостиля, присущее художникам слова в XX веке. Данный тезис, в частности, распространяется на М.А. Булгакова, чья юность прошла в Киеве, одном из центров киноиндустрии не только с 40 кинотеатрами в 1916 году, но и с повсеместными «мастерскими киноискусства», кинематографическими «школами», «курсами», «студиями» и т. п. [9, с. 180–181].

Разумеется, ничего этого не было в тихой патриархальной Вологде, где в семье священника формировалось «я» будущего автора «Колымских рассказов». Однако основа его эстетической системы сложилась в процессе активного внедрения в литературную жизнь наполненной бурными событиями пореволюционной Москвы. «Я ведь вырос в двадцатые годы», – подчеркивал писатель (т. 5, с. 84). Поэтому невозможно не учитывать связей Шаламова с деятелями русского авангарда, прежде всего с ОПОЯЗом [«Я учил когда-то ОПОЯЗовские статьи наизусть» (т. 6, с. 539)], пропагандировавшим внедрение в словесное искусство принципов стилистического минимализма, монтажной композиции и других «приемов», взятых из кинематографической практики. Отсюда акцент на вопросах сюжетостроения, композиционной организации произведения, невербальных параметрах поведения литературного героя (теория жеста), позднее – феномене хронотопа и т. п.

Не следует отбрасывать и того факта, что к числу близких друзей Шаламова, с которым он вел долгие споры о литературе не только в лагерных «моргах, в перевязочных, в уборных», но и после освобождения, был А.З. Добровольский, работавший до ареста вместе с И. Пырьевым и Е. Помещиковым над сценариями культовых советских фильмов («Богатая невеста», «Трактористы»). Да и сам Шаламов не раз задумывался над проблемами экранизации классики. По его мнению, экранизированные «Алые паруса» внесли в восприятие произведения «реализм», гнетущий гриновскую «феерию» (т. 5, с. 277). В такого рода кино, «кино нашего плана», легко ставить Л. Толстого, но Чехова «ставить уже трудней, а Достоевский требует большой удачи» (там же, с. 278).

В каком-то смысле Шаламов – действительно писатель с киномышлением, и не случайно некоторые кинематографические понятия используются им для описания лагерного быта. Из рассказа «Галина Павловна Зыбалова» мы узнаем, что как захватывающий кинофильм «смотрят» заключенные жизнь вольнонаемных, распознавая в ней «то драму, то комическую, то видовую картину по классическому дореволюционному делению жанров для кинопроката» (т. 2, с. 312). Себя Шаламов относил к «зрителям», которому «даже крупный план чужой жизни, чужой драмы, чужой трагедии не давал иллюзии жизни» (там же, с. 320). Прибегал писатель и к более откровенным формулировкам: «Память – это ленты, где хранятся не только кадры прошлого, все, что копили все человеческие чувства всю жизнь, но и методы, способы съемки» (т. 6, с. 493–494).

После освобождения, по воспоминаниям И.П. Сиротинской, Шаламов любил посещать кинотеатры, был зрителем «увлекающимся, благодарным» [11, с. 24]. Это увлечение имело и физиологическую причину: киноискусство было доступнее театрализованных постановок в силу прогрессирующего ухудшения слуха. Смотрел Шаламов, конечно, то, что предназначалось массовой аудитории 1960–1970-х годов, в частности, «Генералы песчаных карьеров», «А зори здесь тихие», даже «Фантомас». «Любовь, разлука, смерть – все, что апеллировало к сердцу зрителя, находило отклик и в сердце В.Т.» [там же].

Тем не менее в перечень просмотренного иногда входили шедевры. Из ранее увиденного он, по свидетельству того же мемуариста, чаще всего вспоминал «Дети райка» (сценарий Ж. Превера, режиссура М. Карне), некоторые фильмы с участием Ч. Чаплина (т. 5, с. 369). Как «отличную картину», которая, однако, не изменит его личного мнения о «сущности и границах кинематографа», характеризовал «Земляничную поляну» И. Бергмана (т. 6, 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» Пьера Шенала: «так могли сделать только французы – нация давней культуры...» (там же, с. 131). Но особый интерес вызывали у писателя фильмы итальянских неореалистов: «Это лучшее, на мой взгляд, из того, что показывают на наших бедных экранах» (там же, с. 108). Уже эти факты дают возможность рассматривать нарратологические принципы автора «колымской» прозы в аспекте общей теории и эстетики кинематографа.

К сожалению, на данный момент мы не располагаем сведениями о знакомстве Шаламова с работами Андрея Тарковского, хотя с его отцом – поэтом Арсением Александровичем он был хорошо знаком, получив от последнего рекомендацию для поступления в Союз писателей [см. письмо А.А. Тарковскому: (там же, с. 575)]. Но упомянутые выше имена И. Бергмана, знаменитых итальянцев, которых создатель «Зеркала» считал своими «учителями», позволяют непосредственно сближать киноэстетику Тарковского с повествовательной манерой Шаламова. Конечно, мы говорим именно о фильмах во всем богатстве их визуально-философской 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, Шаламов тем не менее вовсе не считал, что киносценарий должен диктовать свои «приемы» литературе. Поэтому основой сближения Шаламова с Тарковским являются прежде всего мировоззренческо-эстетические принципы.

Более того, вопрос об элементе кинематографичности в образной и идиостилистической системе любого автора связан с его отношением к проблеме визуальности в словесном искусстве. У Шаламова отношение к данному фактору было самым положительным: «...Я считаю термин “видение” в высшей степени удачным»; ему нравились пастернаковские «яркость чувств», способность воспринимать мир «неутомленным глазом» (т. 5, с. 87). И.П. Сиротинская пишет о «глазном» отношении Шаламова к природе, отождествив его с рассудочным [11, с. 45]. Думается, что такое отождествление неправомерно, если понимать его прямолинейно. Сам Шаламов говорил о «странном свойстве» своего зрения: умении припомнить даже лицо кассира в столовой, которое видел всего два раза десять лет назад, не говоря уже о прожитых днях: «... все, зацепившееся за сетчатку, – навечно» (т. 5, с. 326). И, наверное, когда зрение уставало от однообразия, писатель констатировал: «Ты лжешь, мой глаз» (там же, с. 260). А вот дневниковая запись, фиксирующая факт, удививший его самого: «В 9 часов **увидел** звонок» (там же, с. 324). Взятая «в большом плане, в плане искусства», эта фраза звучит вполне «по Тарковскому».

Тарковский показал, насколько видимое и действительное могут быть далеки друг от друга, что особенно важно для визуализации неопредмеченного содержания, включая в первую очередь нравственно-религиозные понятия: добро, честь, совесть, Благодать, Всевышний и т. п. Думаю, этот аспект имел в виду и Шаламов в остром споре с Солженицыным, когда тот объяснял «неопытному» собрату, что успех на Западе, особенно в Америке, предполагает обязательную религиозность героя (там же, с. 362). Подобный утилитаризм был неприемлем для автора «Колымских рассказов», как была отвратительна Тарковскому любая «коммерческая подделка под жизнь» [14, с. 57]. Во всех фильмах Тарковского в качестве доминанты можно выделить вопрос о пределах трансформации человеческой совести. Еще более остро данный вопрос стоял в экстремальных условиях, определенных как состояние «зачеловечности» (т. 6, с. 487), когда моральных барьеров просто не существует.

Неоднократно отмечались кинокритиками полисемантическая, смысловая валентность, антирационализм образного языка Тарковского. По мнению режиссера, истинный шедевр – «вещь в себе», но именно поэтому «великие образцы искусства априори амбивалентны и дают основания для самых разных толкований» [14, с. 43]. Но и тексты Шаламова также выходят за рамки рационально-плоской интерпретации. Поэтому не только к Тарковскому, как это доказал Д.А. Салынский [10], но и к Шаламову применим герменевтический подход, направленный на раскрытие как явного, так и скрытого художественного смысла, что, может быть, втайне от себя хотел (а иногда не предполагал) подчеркнуть автор. Разумеется, подобное исследовательское «своеволие» должно быть аргументировано и ограничено текстуально. Дело не в том, чтобы прочесть ненаписанное, а в стремлении увидеть в написанном и изображенном некий сверхсмысл, исходящий из художественного объекта в его высшем метафизическом измерении.

У Шаламова, как и у Тарковского, одно и то же действие может происходить в разных плоскостях одновременно, имея в каждом свой особый смысл. По Шаламову, в лагере явления не совпадают с правилами (т. 1, с. 85); по Тарковскому, жизнь метафорична [10, с. 15], но итог один: человек не равен самому себе; следовательно, его можно видеть и слышать по-разному.

В фильме «Жертвоприношение» между героями перед разложенной на столе картой Европы происходит весьма многозначительный полилог. Главный персонаж Александр: «Может, лучше карту сейчас убрать. Помогите мне. У меня странное чувство, что наши современные карты тоже никакого отношения к истине не имеют». Почтальон Отто просит уточнить: «К какой истине? Вы упорно настаиваете на какой-то истине». Включается в разговор третий собеседник – Виктор: «Истина, что есть “истина”?» Отто пытается уточнить: «Истины вообще не существует. Мы смотрим и не видим ни черта. Вон бежит таракан...». Таким поворотом весьма удивлена жена Александра Аделаида: «Таракан?». Отто: «...Par exemple, madam, excuse moi. Так вот, бежит таракан вокруг тарелки и во-

ображает, что целеустремленно движется вперед». Снова берет слово Виктор: «Откуда вы знаете, что думает таракан, который бежит вокруг этой вашей тарелки? Может быть, это у него ритуал такой? Тараканий». Отто: «Может быть. Все может быть. Может быть. А мы все твердим: “истина”, “истина”» [3]. Д.А. Салынский, цитируя данный фрагмент по монтажной записи (1988), приводит и другую версию разговора, где слово *истина* заменено *правдой* [10, с. 556].

Напомним, вечный вопрос: «Что есть истина?» взят Пушкиным в качестве эпиграфа к стихотворению «Герой». «Но что есть истина?» – уже в акцентированной форме он вновь ставится Шаламовым (т. 1, с. 489), воспроизведшим диалог в тюремной камере («Ожерелье княгини Гагариной»):

...Показывайте только правду... – советует Крист доктору Миролюбову, для которого причины ареста неизвестны. – Ваше спасение – только правда, одна правда, ничего кроме правды.

– Я всегда говорил только правду.

– И показывал правду? Тут есть много оттенков. Ложь во спасение, например. Или: интересы общества и государства. Классовые интересы отдельного человека и личная мораль. Формальная логика и логика неформальная.

– Только правду!

– Тем лучше. Значит, есть опыт показывать правду. На этом стойте.

– Не много вы мне посоветовали, – разочарованно сказал Миролюбов (там же, с. 247).

Для обитателей тюремной камеры *правда* существовала в разных видах, и выбор какого-либо варианта, могущего спасти человеческую жизнь, не зависел от личных предпочтений арестанта, так как истинных пружин «следственного камуфляжа», неизвестно зачем нужного «поэтам из НКВД» (там же, с. 242), никто не знал. Для простых смертных и логика проста: «Понадобится ваша смерть – умрете. Не понадобится – спасетесь».

– Печальные советы, – реагирует на этот афоризм Криста Миролюбов. – Других нет (там же, с. 247).

Это значит, что истина (правда), сопряженная с понятиями жизни и смерти, в данной ситуации становится предметом концептуально-языковой игры, то есть (как у Тарковского) «целеустремленным» тараканьим бегом вокруг пустой тарелки – не более. «Писатель

должен помнить, что на свете – тысяча правд», – записывает Шаламов после освобождения (т. 5, с. 152), понимая, что человек и его представления в разные минуты жизни не адекватны самим себе. Аналогичным образом и для Тарковского было не менее очевидно, что «слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях» [15, с. 56]. Только при знании того, что *одновременно* «творится» в каждой из этих плоскостей, можно «добиться истинности, неповторимости факта» [там же].

Непосредственные точки соприкосновения можно обнаружить в подходе к отдельным вопросам поэтики. В частности, Тарковский, не признавая канонизированных определений сюжета, в основе которых должно лежать действие, выдвигал совершенно противоположный тезис, утверждая, что искусство кино по преимуществу созерцательно и в основе кинообраза лежит не действие, а наблюдение [там же, с. 14]. И разве не аналогичную мысль высказывал Шаламов, подчеркивая равноценность сюжетных и бессюжетных рассказов, несмотря на то, что сама жизнь «бесконечно сюжетна» [5, с. 149]?

Давно замечено, что отличительной чертой киностиля Тарковского является 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» [14, с. 104]. Более того, отражающие плоскости (водная гладь, зеркала), представленные в изобилии, 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.

И 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» (т. 2, 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 (т. 6, с. 423)]. Однако Шаламов настаивал на том, что все повторения сделаны «не случайно, не по небрежности, не по торопливости» (т. 5, с. 155). Его герои переходят из рассказа в рассказ по анфиладе «зеркальных коридоров», также ритмизируя повествование и как бы рифмуясь друг с другом. Автор неоднократно напоминал, что его прозе не только предшествовала поэзия, но и сама «проза – это часть стихов» (т. 6, с. 543).

Конечно, наиболее естественным представляется сопоставление лагерной Колымы с Зоной в фильме «Сталкер», в силу того, что самое слово «зона» прочно ассоциируется с местами заключения (вспомним популярную в свое время «Зону» С. Довлатова). Это специфическое значение, как отмечает Д.А. Салынский, «западные ценители экзотики» находили в словарях русского жаргона, в произведениях того же А. Солженицына, публицистике Л. Копелева и др. Не случайно название «Сталкер» носит в наши дни международный правозащитный кинофестиваль. К счастью, имя Шаламова в этом перечне 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» [10, с. 289] и, заметим, для писателя такого уровня, как Варлам Тихонович Шаламов – тоже.

Тем не менее данная параллель поддерживается выразительными деталями: колючей проволокой, вышками (в фильме – энергетическими), прожекторами, охранниками в касках и длинных кожаных рукавицах («крагах» по Шаламову), нацеленными дулами автоматов, свистом пуль над головой и даже растущими цветами, которые, как и на Колыме, лишены запаха, и т. п.

И все же подобная общность эмпирических деталей – не главное. С таким прагматическим подходом не согласились бы сами художники, полагавшие, что топосы Зоны и лагеря мироподобны. «Почему лагерь – это слепок мира? – задавался вопросом Шаламов и сам отвечал на него: – Лагерь отражает не

только борьбу политических клик, сменяющих друг друга у власти, но культуру этих людей, их тайные стремления, вкусы, привычки, подавленные желания» (т. 4, с. 262). Аналогичное утверждение справедливо по отношению к секретному объекту в «Сталкере» Тарковского: в каждый момент он таков, каким его своим внутренним состоянием сделали сами 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. «Вот там и есть ваша Комната, – иронически спрашивает один из них, – цену набивали?» [5].

Тем не менее персонажи фильма не захотели покинуть зону, не достигнув цели. И точно так же для многих шаламовских героев, да и для самого автора, «заветная Комната» существовала. Функции волшебного объекта – исполнять самые сокровенные желания, главным из которых было естественное стремление выжить, «выбраться из ада», – взяли на себя фельдшерские курсы, открытые при лагерной больнице близ Магадана. У Тарковского никто из пропущенных Зоной – ни Писатель, ни Профессор – не посмел войти в сакральный локус, остановившись на пороге. И точно так же для многих курсантов, еще не осознавших выпавшего на их долю счастливого жребия, «командировка» на экзамены казалась «недобрым приключением» (т. 1, с. 489). В отличие от них сам Шаламов (от его имени ведется повествование в рассказе «Курсы») стремился поступить во что бы то ни стало и, получив необходимые знания, понял, что «уже не был человеком обыкновенным. Я обязан был уметь оказать первую помощь, уметь разобраться в состоянии тяжело больного... Я обязан был видеть опасность, угрожающую жизни людей. Это было и радостно, и тревожно. Я боялся – выполню ли я свой высокий долг» (там же, с. 529). И он, конечно, его выполнил.

Однако сознание даже наиболее стойких заключенных не всегда могло устоять перед искушениями. Мысль о том, что зло легко маскируется под добро и человек часто идет на поводу у зловещего фантома, в котором не различает злонамеренной сущности, проходит че-

рез многие «Колымские рассказы». К сожалению, ложным фантомом увлекся благородный Крист, которому писатель передал некоторые черты своей личности и биографии (кстати, отметим фонетическую переключку этого имени с именем главного героя фильма «Солярис» Крисом Кельвином). Попав в больницу и пытаясь «на дне своей души» найти физическую и духовную силу, «чтобы прожить до завтрашнего дня», он с готовностью надевает грязный халат санитаря и сразу же становится богом для больных, ибо в его власти «замолвить слово врачу» и дать кому-то возможность лишней день пролежать на больничной койке [«Смытая фотография» (т. 2, с. 142)]. Видимо, в большинстве случаев Крист (если исходить из логики характера) так и поступал.

Однако на этот раз, искушаемый возможностью облегчить себе жизнь, он в какой-то момент «перестал сопротивляться чужой, страшной воле голодного человека», такого же больного, и разрешил тому постирать свою грязную просолившуюся от пота гимнастерку. Она и была постирана, но вместе с последним письмом жены и главной драгоценностью – ее маленькой фотографией. Естественно, изображение было смыто грязной водой. «Так, – резюмирует автор, – Крист был наказан судьбой. После зрелого размышления через много лет Крист признал, что судьба права – он еще не имел права на стирку своей рубашки чужими руками» (там же, с. 145).

К сожалению, с запозданием, но аналогичное понимание пришло и к главному герою «Вечной мерзлоты». В рассказе реализован тот случай, когда лагерная медицина обнаруживает свою оборотную сторону, которая не понаслышке была известна автору. Мысль о том, что заключенного может спасти «только врач и никто больше», истинна, но она не противоречит тому, что «лагерный врач и убивает. Разве разоблачение симулянтов-лагерников по приказу не убийство? Ведь симулянт, как правило, – болен (только не этой болезнью), голоден, избит и устал от холода и голода, измучен до предела» (т. 6, с. 543–544). Если доктор этого не видит – он предатель Иуда, изменивший и врачебному долгу, и самому себе.

Так и произошло. Главный герой рассказа «Вечная мерзлота» (автор не называет его

имени), окончив фельдшерские курсы, принял под свою личную ответственность участок, куда врачи имели возможность только изредка наведываться. «Я был самый главный по врачебной линии» (т. 2, с. 371), а значит, царь и Бог для сотен заключенных.

Но новый фельдшер занялся не только прямыми обязанностями. Среди его постоянного окружения, то есть лагерной обслуги, было шесть человек, требующих повышенного внимания по разным причинам. Так, начальнику ОЛПа Ткачуку герой рассказа должен был доказать свое умение надежно и быстро ликвидировать вшивость, от которой страдали не только заключенные, но и бойцы. И он сделал это. Повар Зайцев не воровал, но был чрезвычайно ленив. Однако его удалось «пристыдить», и тот, преодолев лень, стал готовить из обычных продуктов, отпускаемых по норме, гораздо больше и лучше. Вольнонаемный Измайлов отлично стирал белье начальству за «щедрые подарки», но предстояло заставить его делать то же самое для лагерников безвозмездно. Четвертым оказался некто Лихонос, «сильный, упитанный, розовощекий человек лет сорока», но прибавивший себе года, чтобы оказаться в группе «возрастных инвалидов». Это был явный обман, и личное дело дневального, по своей мнимой инвалидности работавшего в конторе, интересовало фельдшера только с этой стороны. Следовало подумать и о судьбе санитаря Нишикова, бывшего больного, но уже выздоровевшего и вполне годного для общих работ (там же, с. 371–373).

А вот с шестым, около фамилии которого в фельдшерском списке стоял знак вопроса, заключенным Леоновым, дело приняло трагический оборот. Тот жаловался на боль внутри и просил только об одном: остаться в качестве уборщика. Состоялся неприятный диалог:

- Ты не болен, ты просто обманываешь врачей.
- Гражданин фельдшер, я боюсь забоя, боюсь бригады, боюсь общих работ.
- Ну, всякий боится... (там же, с. 373).

И фельдшер поставил перед Леоновым условие: либо завтра же он присоединится к общей массе заключенных, либо отправится в управление, чтобы получить полное медицинское освидетельствование. Однако Леонов нашел свой, третий, «выход»: поняв, что ему

не переубедить принципиального фельдшера, ночью повесился в конюшне.

Рассказ, названный «Вечная мерзлота», говорит не только о колымской земле, в которой покойник будет ждать Страшного Суда или «любого другого воскресения из мертвых» (т. 2, с. 374), но и о душе человека, впервые получившего возможность распоряжаться судьбой других. По Высшей справедливости фельдшерской приемной предназначена та же роль, что и волшебной Комнате «Сталкера», так как выполнение профессионального долга заключалось в облегчении существования своих же солагерников-рабов. Но фельдшер не понял этого, и Зона, как и в фильме Тарковского, вызвав из подсознания, реализовала в персонаже самый древний инстинкт – инстинкт власти. В итоге правда обернулась неправдой, а милосердие – душевной глухотой, «окаменевшим нечувствием». Кстати, здесь можно отметить еще одну, но на этот раз абсолютно мистическую параллель с фильмом: в «предбаннике» Комнаты раздался внезапный звонок телефона, на который Профессор, поднявший трубку, резко ответил: «Это не клиника» [5].

В свете сказанного Зону можно уподобить и Солярису, мыслящему Океану, также «работавшему» с нижними этажами сознания и подсознанием обитателей космической лаборатории и материализовывавшего нейтринные модели тех близких, перед которыми герои фильма чувствовали неизбывную вину и память о которых всеми силами загоняли вглубь, от самих же себя. Этого «блага» не смог вынести один из первых, столкнувшихся с данным феноменом, руководитель экспедиции Гибарян. Он повесился, как и шаламовский заключенный Леонов, как и брат Сталкера Дикобраз. Сломалось что-то в душе последнего, и заветная Комната немедленно отреагировала, позволив сбыться тому, что соответствовало натуре: молил о спасении брата, а получил невиданное богатство. Осознав, не смог жить дальше. Спровоцировала трагедию, конечно, не Комната сама по себе, а сокровенное желание Дикобраза, человеконенавистническая суть которого была скрыта от него самого.

К счастью, герой шаламовского рассказа «Вечная мерзлота» извлек из своего «пер-

вого опыта» «последний жизненный урок»: «И я понял внезапно, что мне уже поздно учиться и медицине, и жизни» (т. 2, с. 374). Разумеется, немало было тех, кто подобных уроков не извлекал.

Получается, колымский лагерь – Зона и Солярис одновременно. Эти образы-понятия у Шаламова, как и Тарковского, обладают внутренней амбивалентностью. Символично, что Сталкер произносит длинный монолог о сочетании в человеке слабости и силы, гибкости и твердости, начатый в колодце, то есть, говоря по-пушкински, «в мрачных пропастях земли». Но точно так же, ошеломив читателя, прозвучали «со дна библейского колодца» (т. 3, с. 93) «Колымские рассказы».

Да, в локусе «чудес» (больница, курсы) личность может духовно возродиться и окрепнуть («Афинские ночи»), но она же способна поддаться чужим и собственным злонамеренным порывам, которые лагерь, как и мыслящий Океан Тарковского, материализует по своей воле. Человек не просто ломается: из его нутра вытягиваются те «скользкие» элементы, которые в нормальных условиях, возможно, не нашли бы почвы для реализации. Замысловатая система самых невероятных «ловушек» подстерегала героев Тарковского, как и шаламовских персонажей, на каждом шагу, поэтому как к тем, так и к другим относима констатирующая фраза Сталкера: «Здесь не возвращаются тем путем, каким приходят» [5]. Сталкер имел в виду не столько физическую гибель, сколько душевные изменения, которые происходят с людьми после посещения Зоны. Как отмечалось, эти изменения далеко не всегда благодатны, и точно так же ледяное дыхание Севера касалось и тех, кого можно назвать положительными персонажами. Победить психологическую матрицу, сформированную Колымой, часто не могли вполне достойные люди даже после освобождения: «...перейти из состояния заключенного в состояние вольного очень трудно, почти невозможно без длительной амортизации» (т. 4, с. 627). Лагерь никого не сделал лучше; он, по словам писателя, «весь – отрицательная школа» (там же, с. 626).

Но с другой стороны, пробуждение совести, о существовании которой большинство людей-полутрупов просто забыло, и умение

извлечь горькие уроки из содеянного – тоже следствие воздействия подобных, условно говоря, амбивалентных метафизических феноменов. В этом плане и фельдшер из рассказа «Вечная мерзлота», и, конечно же, Крист, осознавшие истинную суть своих поступков, сближаются с главным героем «Соляриса» Крисом Кельвином, сумевшим не только понять логику действий Океана, но и позитивно одухотворить его созидательную силу.

Далее. Как отмечалось, зеркальное тиражирование персонажей у Тарковского является своеобразной *кинорифмой*, проявлением чего становится феномен двойничества (дублерства), реализованный и в прозе Шаламова. Вновь обратимся к рассказу «Вечная мерзлота».

Итак, первые трое героев (начальник ОЛПа Ткачук, повар Зайцев, «прачка» Измайлов) «рифмуются» как люди, не вполне выполнявшие профессиональные обязанности, но с которыми новому фельдшеру удалось договориться, подвергнув этической корректировке их поведение. Но уже с четвертым, «возрастным инвалидом», каковым тот фактически не являлся, возникла проблема: нужно было доказать его преднамеренный обман. По сути, поведенческая модель Лихоносова «рифмуется» с пятым заключенным, Нишиковым, «слишком» молодым (лет двадцати пяти) и «слишком» краснощеким для того, чтобы продолжать «санитарить». Апогей же негативных эмоций вызывает у фельдшера, как отмечалось, шестой – Леонов.

Но это фигура еще в большей степени амбивалентна. С одной стороны, он протагонист фельдшера, так как своим здоровым видом компрометирует его как профессионала, уклоняясь от забоя или шахты, но с другой – как ни парадоксально, именно он своей открытостью, отсутствием хитрости, способности юлить «рифмуется» с главным героем произведения. По этическим параметрам Леонов – двойник фельдшера-максималиста, достойный, однако, сочувствующего понимания. В самом деле, что преступного с нормальной (человеческой) точки зрения в том, что лагерьник-полутруп, хорошо познавший ужас общих работ, вполне «законными» путями (никого не предав, не написав доноса, чтобы занять чье-то тепленькое местечко, и т. п.) ста-



рается обойти их при первой же возможности? Только с точки зрения самого высокого начальства заключенные – «шлак и отброс», у которых вместо совести «рог вырос» (т. 2, с. 116). Поэтому «блатные» должности были единственным средством дотянуть до конца срока живым или хотя бы отодвинуть смерть на несколько дней, месяцев, лет. Кто посмеет в таком случае бросить камень в колымских мучеников?

Еще один момент. Можно утверждать, что в рассказе «Вечная мерзлота» свершилось добровольное *жертвоприношение*. Конечно, лагерник Леонтьев не учитель математики Доменико из «Ностальгии». Однако обратим внимание на одну деталь: герой фильма Тарковского сжигает себя, взобравшись на конную статую Марка Аврелия на площади Капитолия в Риме. Тело же Леонова «заняло место двух лошадей, единственное возвышение, на которое он привстал», чтобы сбить ногой банный тазик (там же, с. 374). Но по своей значимости с трудом найденная единственная возвышенность (опора) в грязной захлавленной конюшне вполне «рифмуется» со знаменитым Капитолийским холмом в «вечном» граде. Объективно добровольное жертвоприношение героя Тарковского не спасает мир; от смерти еще одного лагерника улучшений также не произошло, выиграла лишь «вечная мерзлота», получив в свою каменную утробу еще одного жильца.

Но вернемся к «Сталкеру». Фильм заканчивается философско-символически. Как известно, у проводников в аномальную местность всегда рождались неполноценные дети. В фантастической повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине», по мотивам которой создан сценарий, дочь главного героя Мартышка чудовищна. «...Она уже не человек», – в бессилии сказал один из врачей [13, с. 186]. У Тарковского все принципиально по-иному. Девочка действительно испытала влияние Зоны, потеряв способность передвижения. Но та же Зона наделила ее огромной духовной силой. В последней сцене она, сидя с раскрытой книгой в руках, читает совсем не детские стихи Ф. Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг, / С игрой их пламенно-чудесной...», а затем под воздействием силы этого недетского взгляда, подобного «молнии небес-

ной», по поверхности стола сначала едет стакан с чаем, затем пустая банка, затем – бокал падает на пол, не разбиваясь. А на назойливый шум поезда накладывается бетховенская симфония «Ода к Радости» [5].

Тарковским в визуальной наглядности реализуется евангельская максима: «Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф.: гл. 18, ст. 4). Но ту же самую логику следует, на наш взгляд, применить и к истолкованию позиции одного из героев рассказа Шаламова «Надгробное слово». «В рождественский вечер этого года мы сидели у печки... Нас, сидящих за печкой, тянуло в сон, в лирику» (т. 1, с. 421). Каждый выражает заветные желания. Кто-то мечтает вернуться домой: «Ведь бывает же чудо...» (там же). Однако большинство парадоксальным образом вспоминают тюрьму, где «каждый час существования был осмыслен» (там же, с. 422). Но самое абсурдное суждение выражает последний участник разговора – Володя Добровольцев, наиболее крепкий физически арестант, находящийся к тому же на легкой «привилегированной» работе. «А я, – и голос его был покоен и нетороплив, – хотел бы быть обрубок. Человеческим обрубок, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами» (там же, с. 423).

Закономерен вопрос: разве равноценен плевок «в рожу» расстрельным приговором, подписываемым с легкостью десятками в день? Однако абсурдность ситуации легко снимается в контексте финала «Сталкера». Стать беспомощным «обрубком» – значит уподобиться ребенку, то есть ощутить изначально данную свободу, ту «божественную искру», которая «одушевляет эмпирическое развитие» в детстве и с которой человек впоследствии «связывает свою судьбу, свой крест» [4, с. 105]. Отсюда – интуитивная уверенность в конечном торжестве добра и справедливости.

Когда настоящий художник пишет о силе искусства, он часто имел в виду возможность извлекать красоту из глубин обыденного, что, конечно, само по себе является чудом. Таково обретение Бориской секрета отливки колокола, который от него тщательно скрывал отец (фильм «Андрей Рублев»). Но к такому же роду чудес следует отнести и внезапно

всплывшее из глубин подсознания шаламовского героя, долгое время находившегося на грани нервного и физического истощения, «твердое, римское» слово *сентенция*, ознаменовавшее его духовное выздоровление («Сентенция»). Кажется невероятной способность колымского «доходяги» сквозь «вытертое, ветхое одеяло», в которое, обернувшись, «как в римскую тогу или плащ садукеев», внутренним оком можно увидеть на дальневосточном небе «римские звезды» [«Перчатка» (т. 2, с. 295–296)].

Однако любому сходству есть предел. Действительность Тарковского – это уходящие в глубь мизансцены, открытые или открывающиеся окна и двери, проломы в стенах и крышах домов, арки, зеркала, водная гладь и т. п., через что просвечивают возвышенное и прекрасное инобытие, Абсолют. Моменты духовной транзитивности, как мы отметили, были и у Шаламова, о чем красноречиво говорят его дневниковые записи типа: «И верю – был я в будущем...» (т. 5, с. 342). Тем не менее лагерь – зона вышек, низких бараков, подобных могильным склепам, висящих замков и щеколд. И.П. Сиротинская права: шаламовские рассказы – окна (или провалы) «в запредельный мир... не чтящий заповедей Христа» [11, с. 144]. У Тарковского Христос, бесспорно, чтим, но ведь и Данте, как заметил Шаламов, «не рифмовал слова “Христос” и в “Аду” даже не упоминал» (т. 5, с. 260).

Разумеется, у писателя последний аргумент оставался за *словом* (*loquor ergo sum*), у режиссера – за *зримым образом* (*video ergo sum*). Однако «радар» (Шаламов), позволяющий безошибочно отделять добро от зла, находился в их собственных душах. Конечно, можно выразить глубокое сожаление по поводу того, что личная встреча великих мастеров в конкретном историческом времени не состоялась, но что касается духовно-творческого соработничества в пространстве мега- и метаистории, то оно реализовалось вполне.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Далее при ссылке на это издание в круглых скобках будут указаны номер тома и страницы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виноградов, В. В. Рождение второй волны французского авангарда / В. В. Виноградов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 2 (8), ч. 2. – С. 38–43.
2. Жаравина, Л. В. Кинематографическая составляющая прозы В. Шаламова / Л. В. Жаравина // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература. Художественный опыт XX – начала XXI веков : сб. научн. тр. Вып. 3. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2010. – С. 172–177.
3. Жертвоприношение : монтажная запись фильма. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/gertvoprinochenie/oglavlenie.html>. – Загл. с экрана.
4. Зеньковский, В. В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии / В. В. Зеньковский. – М. : Школа-Пресс, 1996. – 272 с.
5. Литературная запись кинофильма «Сталкер». – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down>. – Загл. с экрана.
6. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб., 2000. – С. 288–372.
7. Мартынова, И. А. Киновек литературного текста: Парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартынова. – СПб. : Сага, 2001. – 224 с.
8. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства : пер. с чешск. / Я. Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.
9. Петровский, М. С. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова / М. С. Петровский. – СПб. : Ивана Лимбаха, 2008. – 464 с.
10. Салынский, Д. А. Киногерменевтика Тарковского / Д. А. Салынский. – М. : Продюс. центр «Квадрига», 2009. – 576 с.
11. Сиротинская, И. П. Мой друг Варлам Шаламов / И. П. Сиротинская. – М. : Алана, 2006. – 200 с.
12. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – СПб. : Изд. дом «Петрополис», 2009. – 404 с.
13. Стругацкий, А. Н. Пикник на обочине : фантаст. повесть / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : АСТ, 2008. – 253 с.
14. Тарковский, А. А. Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский. – Л. : Киностудия «Ленфильм», 1989. – 118 с.
15. Тарковский, А. А. Уроки режиссуры : учеб. пособие для студентов вузов / А. А. Тарковский. – М. : ВИППК, 1993. – 92 с.
16. Тарковский, А. А. «Мартиролог» (из дневника) / А. А. Тарковский ; публ. И. П. Сиротинской

// Шаламовский сборник. Вып. 2. – Вологда : Грифон, 1997. – С. 100.

17. Шаламов, В. Т. Собрание сочинений : в 6 т. / В. Т. Шаламов. – М. : TERRA – Книжный клуб, 2004 – 2005. – Т. 1. – 2004. – 672 с. ; Т. 2. – 2004. –

512 с. ; Т. 3. – 2004. – 512 с. ; Т. 4. – 2005. – 640 с. ; Т. 5. – 2005. – 384 с. ; Т. 6. – 2005. – 608 с.

18. Ямпольский, М. Б. Язык – тело – случай. Кинематограф в поисках смысла / М. Б. Ямпольский. – М. : НЛЮ, 2004. – 376 с.

## CINEMA-IMAGES BY ANDREY TARKOVSKY IN THE FICTION WORLD OF VARLAM SHALAMOV

*L. V. Zharavina*

The article is devoted to the peculiarity of the fiction world of V. Shalamov as represented in the cinematograph by A. Tarkovsky. This correlation is examined from different aspects: the meaning of separate verbal and visual images, in ideological paradigmatic opposition to official art, on the level of artistic style, as expression of creative individuality of the author and film director in the process of fundamental existential problems evaluation in XX century.

**Key words:** *artistic image, character, cinema-language, verbal and visual images, sacrifice, metahistory, cultural chronotope.*