

## Section III.

### Other areas of the “Dialogue”

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

#### МНОЖЕСТВО ПОВЕСТВОВАТЕЛЕЙ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

**М. Ю. Михеев** (m-miheev@rambler.ru)

НИВЦ МГУ, Москва, Россия

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

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

## MULTIPLE NARRATORS IN VARLAM SHALAMOV'S TEXTS

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

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

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

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

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

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

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

---

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

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

Иначе говоря, внешний (*экстра-диегетический*, «объективный», при *Er-Erzaehlung*) повествователь ведет рассказ, не обсуждая и не упоминая того, кто всё рассказывает<sup>2</sup>, а повествователь внутренний (*диегетический*, или субъективный, при *Ich-Erzaehlung*) еще и сам материально присутствует в тексте, что-то читателю сообщая о самом себе (и о первичном, вторичном или каком угодно рассказчике, если есть еще и таковой, когда они различаются). Эта информация просачивается либо из метатекста, автокомментариев, входя как *эго*-текст, либо вводится кем-то из действующих лиц путем обращения к тому, кто в речи от автора поименован местоимением 1-го л. ед. числа. — С этой стороны *Ich-Erzaehlung* выглядит сложнее, чем *Er-Erzaehlung*, повествовать от «я» сложнее, чем если об этом «я» ничего не говорить<sup>3</sup>.

Но с другой стороны, наоборот, более простым оказывается как раз *Ich-Erzaehlung*. Ведь надо различить, с одной стороны, «я» соответствующее реальному человеку, т. е. тому *Его*, кто написал данный текст (автору), а с другой стороны, «я» им воображаемое и навязываемое читателю — повествователя, от лица которого текст написан, «подставного» автора, который с тем или иным успехом подменяет в наших читательских глазах реального. В первом случае мы имеем дело с автобиографическим, дневниковым или мемуарным текстом<sup>4</sup>, во втором — с текстом фикциональным: скажем, с автором «Лолиты» В. Набоковым (1) или неким *Гумбертом Г.* (2). В литературе «я» или «он» (за которым кто-то стоит: автор или кто-то еще) почти всегда оказывается более сложной величиной, чем «я» очерков, дневников или воспоминаний<sup>5</sup>.

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

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

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

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

В первом сборнике прозы Шаламова «Колымские рассказы» (1954–1962) насчитывается в общей сложности 33 рассказа, во втором (1956–1965), «Левый берег», — 25, в третьем (1955–1965), «Артист лопаты», — 28. Эти тексты писались в течение около 12 лет<sup>6</sup>. Сюда же примыкают 30 текстов цикла «Воскрешение лиственницы» (1965–1967), а также 21 текст цикла «Перчатка, или КР-2» (1962–1973). Цикл «Очерки преступного мира» стоит несколько в стороне, выпадая из КР в целом<sup>7</sup>. Поэтому будем говорить здесь только о пяти *основных* циклах — собственно «Колымских рассказах» (КР-1), «Левом берегу» (ЛБ), «Артисте лопаты» (АЛ), «Воскрешении лиственницы» (ВЛ) и «Перчатке, или КР-2» (КР-2)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> В скобках везде указаны годы написания (а не издания) произведений. Ни одного из своих рассказов Колымских циклов при жизни Шаламов как будто так и не видел в печатном виде (напечатанными в журнале или в книге), а свои ранние прозаические тексты, опубликованные в 30-е годы, оценивал весьма низко: «В свое время я много потратил труда на остросюжетные рассказы — часть их была напечатана, а 150 рассказов — пропало. # Очень важно не переписывать рассказ много раз. Первый вариант — как в стихах — самый искренний» (Шаламов 1965).

Здесь и далее знак # обозначает пропуск абзацного отступа при воспроизведении цитаты. В случаях, где комментарий отходит от обсуждаемого сюжета несколько в сторону: переходит в метатекст или становится репликой возражения или вопросом самому себе («читательскими» комментариями), т. е. напрямую не связан с общей темой, он заключен в квадратные скобки — и в тексте цитат, и в основном тексте, и в тексте примечаний, как здесь: [Что здесь, в приведенной цитате, в последнем замечании, после знака абзаца? Нетерпимость ли к собственному, уже преодоленному, оставленному в прошлом, творчеству? Доведенный до максимума *перфекционизм*? Непереносимость фальши, причину которой автор видит теперь в том, что слишком долго сидел над своими ранними рассказами?] Более подробно к обсуждению того же он обращался еще 10-ю годами ранее: «С год тому назад вздумалось мне перечитать те несколько рассказов, которые были напечатаны в 36-м, 37-м году («Октябрь», «Литературный современник», «Вокруг света»). Перечел с крайним отвращением, не со стыдом, а просто унижительно было как-то думать, что они и принимались в журнал, и прессу имели хорошую. Не так, не это, не об этом надо было писать» (Шаламов 1965).

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

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

Из 84-х рассказов трех первых циклов более половины написано от безымянного «я» («я» + б/и) и около трети — рассказы об «он» + имярек: конкретно о ком-то из героев, без формальных следов авторского присутствия<sup>9</sup>. В 51 рассказе двух последних циклов от «я» + б/и уже 42 рассказа, т. е. более 4/5, и только 1 рассказ — об «он» + имярек.

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

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

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

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

<sup>9</sup> Без того, что Набоков называет авторским представителем.

2б) нет? Какой из вариантов (1–3) ближе к эго-тексту<sup>10</sup>? — Решения этой формальной стороны дела в тексте бывают весьма различны.

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

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

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

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

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

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

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

Под журналистом в рассказе проглядывает как будто сам Шаламов (он действительно работал журналистом во время своего первого возвращения из лагеря, в 1932–1936 гг., и мог, в принципе, встречаться с подобным человеком<sup>12</sup>). Журналист Голубев, так же как и вышедший из лагерей Шаламов, плохо слышит; *после болезни он не переносит лифта: ни подъема, ни спуска, особенно спуска с его коварной невесомостью* — и потому вынужден подниматься на 6-й этаж пешком (у Шаламова после заключения развилась болезнь Меньера, в результате чего поездки на транспорте и нахождение в лифте были для него крайне мучительны); Голубев боится произносить звук «у» — потому что от этого у него вылетает зубной протез [возможно и эта деталь взята из собственных ощущений автора].

Вот ударная фраза, которой заканчивается этот рассказ:

Плечевые суставы Голубева были разорваны на допросах в тридцать восьмом году. ##<sup>13</sup>

Однако в текстах Шаламова много раз повторено, что пытки на допросах стали применяться с июля 1938, а он сам прошел следствие до этого, в 1937-м. (Но такое вполне могло быть с автором позже, в следственной тюрьме в Магадане, когда он был арестован уже по лагерному «делу юристов», в конце 1938-го, или в 1943-м, когда ему в очередной раз добавили срок<sup>14</sup>.)

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

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

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

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

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

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

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

Рассказывать об этой жизни нельзя от первого лица («Память», 1970-е<sup>18</sup>).

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

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

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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

Как Шаламов выразился однажды (в пересказе Ирины Сиротинской):

«Я сам себя собрал из осколков»<sup>20</sup>.

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

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

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

Интересно, что в более позднем Шаламовском цикле рассказов, написанном в течение двух лет («Воскрешение лиственницы» 1965–1966) статистика несколько другая, чем в первых трех. Тут уже миниатюр от безымянного «я», становится значительно больше — 26 из 30, а вот рассказов с Он-повествованием, как ни странно, всего лишь три<sup>21</sup>.

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

Шаламовские рассказы иногда включают в себя «вложенных» рассказчиков<sup>22</sup>, неся в себе несколько типов повествования, как бы на разных уровнях.

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

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

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

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

- а) каким личным местоимением сопровождается авторская или та, которую принято называть «авторской», речь — вообще никаким, я, или он<sup>23</sup>;
- б) каким конкретным именем собственным названа «авторская» ипостась: вообще никаким — или любимым Иваном, Петром, Павлом (при этом, может быть, именем самого автора, в данном случае, *Шаламов* или *Варлам Тихонович*); и наконец,
- в) какие характеристики ему, этому авторскому «я» или «он», приписаны в тексте, т. е. какие действия он совершает.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Когда нет ни местоимения, ни имени, ни узнаваемых фактов и свойств, касающихся собственно авторской инстанции<sup>25</sup>, речь идет о *человеке вообще* («В бане» 1955), а текст исчерпывается, как правило, некими общими утверждениями с фиксацией фактов как бы с птичьего полета или формулировкой обобщенных законов (в масштабах лагеря, тюрьмы, страны в целом), с неизбежно возникающим оттенком доктринальности, нравоучительности, морализаторства — из-за непонятно откуда берущегося «всезнания» автора-хрониста<sup>26</sup> («Комбеды» 1959, ЛБ, «Зеленый прокурор» 1959 АЛ, «Графит» 1967, ВЛ)<sup>27</sup>. Подобным же образом выглядят весьма значительные части и во множестве других рассказов (в частности, «Красный крест» 1959, КР-1) — с отдельными обращениями к конкретности, как бы иллюстрирующими примерами, от «я» или об «он», и — *сентиментальными включениями* (Волкова 2007). Такой рассказ может быть лирическим монологом-миниатюрой, развернутым воспоминанием («По снегу» 1956, «Стланик» 1960, «Тропа» 1967), иллюстрацией какого-то положения, «сентенции»<sup>28</sup>, стихотворением в прозе или даже геро-

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

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

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

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

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

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

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

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

ической балладой, некоей легендой («Сентенция» 1965, «Водопад» 1966, «Воскрешение лиственницы» 1966<sup>29</sup>, «Золотая медаль» 1966<sup>30</sup>, «Последний бой майора Пугачева» 1959<sup>31</sup>).

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Вот и в рассказе «Почерк» (1964, АЛ) дело идет об «он», названном *Роберт Иванович Крист*. Хотя в обоих случаях рассказ о тех событиях, которые, как известно из биографии, происходили или могли происходить с его родным отцом и с ним самим — в частности, у Шаламова поначалу действительно был хороший почерк<sup>32</sup>, который *мог* использовать для переписывания документов лагерный следователь, — но автору почему-то удобнее смотреть на себя со стороны. [Различие формальных повествовательных инстанций все-таки весьма существенно?]

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

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

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

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

## References

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

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