



А.А. Сеничева
Вологодский государственный университет

МЕТАСМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО РАССКАЗА «ВТОРАЯ РАПСОДИЯ ЛИСТА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ

В статье рассматриваются интермедийные и интертекстуальные связи в рассказе В.Т. Шаламова «Вторая рапсодия Листа». Проводится анализ использования музыкальных и литературных аллюзий для создания многослойного повествования, где реальное и фантастическое переплетаются, создавая метасмысловое пространство. Особое внимание уделено музыкальным элементам и принципу монтажа, который придает рассказу эффект полифонии и энантиоморфизма.

В.Т. Шаламов, интертекстуальность, интермедийность, художественный образ, символ.

Рассказ «Вторая рапсодия Листа» был написан в 30-е годы. Он принадлежит к числу первых опытов молодого писателя в жанре рассказа (новеллы). В период с 1932 до 1937 годы автор активно занимался журналистской деятельностью, публикуя многочисленные очерки и статьи в московских журналах. Шаламов освещал жизнь рабочего класса («Старые рабочие, воспитывайте молодежь» – 1932, «Опыт жизни лучших коммунистов – молодежи» – 1933, «Как организовать первый тур соцтехэкзамена» – 1934, «Любовь о паровозном машинисте Васильеве» – 1935, «Орденосцы в Промакадемии» – 1936 и др.), а также уделял значительное внимание вопросам культуры и литературы («Наш Горький» – 1932, «Наука и художественная литература» – 1934, «Маяковский разговаривает с читателями» – 1934, «Электротехника и Пушкин» – 1935, «Готовимся к пушкинским дням во вузах» – 1936 и др.). В это время было опубликовано всего четыре его рассказа: «Ганс» («Ленинградская правда», 24.12.1935 г.), «Три смерти доктора Аустино»* («Октябрь» № 1, 1935 г.), «Возвращение» («Вокруг света», № 12, 1936 г.), «Пава и дерево» («Литературный современник» № 3, 1937 г.). Рассказ «Вторая рапсодия Листа» увидел свет только в 2004 г., в первом томе 6-томного собрания сочинений Шаламова (публикация И.П. Сиротинской). Среди прочих прозаических произведений 30-х годов это единственный рассказ, в заглавие которого вынесено название музыкального произведения.

Шаламов признавался, что вырос без музыки и напрочь был лишен музыкального слуха, но «именно эта тяга к музыке и свела мальчика со стихами» [7, т. 4, с. 74], «представляя уже взрослым музыку мира по Блоку – как некий шум времени» (Там же). Кажется, что в этом круговороте исторических событий писатель пытается уловить не только полифонию повсе-

дневности, но и тонкую мелодию человеческой души, которую невозможно высказать, но возможно услышать, почувствовать.

Вторая рапсодия Листа, выведенная в сильную позицию текста (заглавие), уже говорит об интермедийности сюжета, где музыкальная форма взаимодействует с литературным контекстом, создавая новые эстетические и смысловые перспективы. Элементы музыкального произведения мы можем отметить и на композиционном уровне текста. Для этого обратимся к музыкальному энциклопедическому словарю: «Рапсодия (с греч. пение или декламация эпических песен) – инструментальное произведение, чаще всего свободной формы, написанное на народные напевы <...> отличается большей свободой в изложении тем и контрастностью эпизодов» [8, с. 422]. Это свидетельствует о взаимном проникновении эпического жанра в музыку и музыкального в эпический текст. Как и в рапсодии, повествование рассказа наполнено житейскими историями анекдотического характера (история о докторе и сумасшедших, которых разогнал пьяный сторож, история звонаря Кузи, история задержания старика «рьяным коллекционером Картеров и Пинкертонов» [7, т. 1, с. 35]).

Текст изобилует реалиями времени: тапер, попугай, вытаскивающий счастье, «площадь борьбы со спекуляцией», сеансы фильма «Сказка любви дорогой» и т. д. Событийная структура рассказа, подобно музыкальному произведению, включает картины разной эмоциональной тональности, сменяющие друг друга: город и городские сумасшедшие – трагедия старика – оживленный рынок с его обитателями – лирическая картина одиночества главного героя – динамичный несостоявшийся выкуп пластинки – трагическая болезнь старика. Тут стоит выделить еще один сквозной метамедийный прием, характерный и для жанра рапсодии, и для рассказа, – принцип монтажа. Отсюда отсылка к немому кинематографу «Молчи, грусть, молчи» («Сказки любви дорогой», 1918 г.) – двухсерийному фильму режиссера Петра Чардынина. Одноименный романс послужил основой для сценария

* В своих воспоминаниях «Москва 30-х годов» В. Шаламов называет первым опубликованным рассказом «Три смерти доктора Аустино». Вероятно, писатель ведет отсчет от публикаций в литературных журналах.

фильма, написанного Чардыниным. Главную роль исполнила звезда немого кинематографа Вера Холодная. Фильм очень быстро набирал популярность и вскоре стал культовым в истории отечественного кино. Для достижения нужного лирического эффекта в немых фильмах использовались не только мимика и жесты актеров, но и музыка, исполняемая таперами.

В рассказе Шаламов применяет аналогичный подход: монтаж эпизодов фокусирует внимание на событиях, а символический смысл и эмоциональная глубина передаются благодаря музыкальному сопровождению. Таким образом, создается эффект энантиоморфизма (по Ю.М. Лотману), выражающийся через музыкальные аллюзии и мотивы. Противоположности являются зеркальными отражениями друг друга, но при этом сохраняют свою уникальность и не совпадают полностью. Автор как будто постоянно подчеркивает двойственность смыслов: два прозвища главного героя, два сына, два врача, две ситуации подмены музыкальных высказываний, структурное и смысловое противопоставление глубины личной трагедии поверхностному и веселому нраву провинциального города. Главный интермедийный герой – старик, бывший учитель музыки. Потеряв жену и лишившись пианино, вынужден подрабатывать тапером в кинотеатре. Во время сеанса ему приносят похоронку на двух сыновей, «но в самом патетическом месте» [7, т. 1, с. 34] старик исполняет «Чижику». Это городская фольклорная песенка-дразнилка особо популярная в конце XIX – начала XX века. Чижики называли учащихся Императорского училища правоведения (1835–1918 гг.) в Петербурге из-за яркой формы и напыщенного нрава. Эта песня служит примером простоты и незатейливой мелодии, которую обычно исполняют люди без музыкального образования и с минимальными навыками игры на инструменте. Разнообразие фольклорного репертуара рапсодии резко контрастирует с музыкальным примитивизмом данного напева. В этом смысле «Чижик» выступает символом пошлости и мещанства как в содержательном, так и в музыкальном аспекте, являясь одним из маркеров эпохи.

Контраст проявляется и на структурном уровне произведения. Повествование ведется от третьего лица, как если бы оно исходило от горожанина, пересказывающего общеизвестные факты. В этом контексте авторский тон выступает организующим началом, создавая иллюзию рассказа очевидца. Повествователь не равен автору и передает народную историю, где старик от горя будто бы сходит с ума, играя «Чижику», но за этим стоит глубина переживаний героя.

Шаламов использует название именно второй части фильма – «Сказки любви дорогой», возможно, намек на предстоящую отсылку к произведению А.С. Пушкина. Мотив мелодии «Чижики» по звучанию напоминает арию царя Дадона в опере Николая Римского-Корсакова «Золотой петушок»: «Буду тебя любить, / Постараюсь не забыть. / А как стану забывать, / Ты напомнишь мне опять» [4, с. 136]. В музыкальном произведении образ царя Дадона представлен как комический персонаж, очарованный пошлостью шамаханской царицы. Напротив, в рассказе образ старика противопоставлен царю, являясь

примером верной и возвышенной любви. Соответственно музыкальная клятва соединяет две противоположные интонации: трагическую и комическую.

Сюжет фильма «Молчи, грусть, молчи!» повествует о трагической судьбе молодой женщины-циркачки Полы, столкнувшейся с внезапной потерей трудоспособности мужа, получившего травму при исполнении номера. Она ищет утешение и смысл жизни в объятиях других мужчин, но терпит неудачу за неудачей. Так и недождавшись счастья, она умирает. Вторая часть фильма не сохранилась, мы знаем о ней только из синопсиса, опубликованного в «Киногазете». Впоследствии из-за мелодраматического сюжета фильм воспринимался как квинтэссенция пошлости. Мы не можем точно утверждать, какой именно эпизод стал катализатором для импровизации тапера, возможно, музыкальная реакция последовала на смерть героини Веры Холодной как ответ скорбящего мужа и отца на главные потери своей жизни. Возможно, это ответ интеллигента на пошлость упрощенных эмоционально-выразительных средств или явного преувеличения драматических моментов фильма. Создается эффект смыслового мерцания (по Ю.М. Лотману), когда одна и та же мелодия композиционно не равна самой себе, при этом два противоположных мира (мещанства и интеллигенции) звучат в унисон. Таким образом, в полифонии музыкальных аллюзий оформляется мотив безмолвия и одиночества старика, выраженный формулой известного романса «Молчи, грусть, молчи!», и уже намечается трагикомическая интонация одержимости героя вернуть утраченное счастье с помощью второй рапсодии Листа.

Как было сказано выше, сюжет «Сказки о золотом петушке» А.С. Пушкина также является примером интертекстуального взаимодействия. В частности, рапсодия Ференца Листа интегрируется в повествование, становясь «шамаханской» мелодией для учителя музыки. Образ старика имеет сходство с образом царя Дадона, который в надежде защитить государство теряет двух сыновей: «Оба мертвые лежат, / Меч вонзивши друг во друга» [3, с. 361]. Из текста В.Т. Шаламова известно, что погибшие сыновья старика были красноармейцами. Фильм «Сказки любви дорогой» вышел в 1918 и уже в конце 20-х годов был отменен. Следовательно, речь идет о Гражданской войне 1917–1922 гг. Однако, подобно пушкинскому царю, скорбящий отец находит утешение в забвении. Словно Дадон, очарованный шамаханской царицей, учитель музыки надеется, что рапсодия Листа возвратит ему былое счастье, когда семья была жива, а пластинка с любимой мелодией еще не была разбита при военных сборах старшего сына.

Символичны образы птиц: чижики – золотого петушка – главного героя. Мы не знаем имени старика, только прозвища: Чижик и Лист. Из портретной характеристики известно: «Огромный, с отечным лицом, тяжело дыша, он шел через город, опираясь на палку. Львиные головы – застежки крылатки – сверкали. Старик ежедневно чистил львиные морды мелом» [7, т. 1, с. 34–35]. Единственное, на чем автор концентрирует внимание, – это застежки. Выверенная Шаламовым деталь наводит на размышление об образе К.Э. Циолковского. Примечательно, что в 1963 в серии ЖЗЛ

выходит книга М. Арлазорова «Циолковский», где встречается похожий портрет: «Опираясь на палку, в плаще-крылатке с застежками в виде львиных голов, шагал Циолковский» [1, с. 117–118]. И.Е. Лощилов отмечает: «...застежка из двух львиных голов и цепочки становится принадлежностью складывающегося как раз в начале-середине 1930-х годов мифологизированного облика двух известных людей, чье мировоззрение формировалось под воздействием идей “русского космизма”, Н.Ф. Федорова и “философии общего дела”: поэта В.В. Маяковского и ученого К.Э. Циолковского» [2, с. 65]. Также исследователь отмечает, что осознанно или неосознанно данная деталь стала использоваться в фантастической и приключенческой литературе в качестве отсылки к идеям Циолковского (Там же, с. 66). Возможно, это случайное совпадение, но эта деталь гардероба была хорошо известна современникам Циолковского.

По воспоминаниям писателя, в 20-х годах К.Э. Циолковский читал лекции на конгрессе натуралистов [7, т. 4, с. 361]. Съезд проходил летом, а Варлам Тихонович приехал в Москву только осенью этого года, но сам факт упоминания ученого в воспоминаниях писателя говорит о том, что фигура Константина Эдуардовича уже была в поле зрения Шаламова. В России 20–30-х годов осуществлялись работы по продвижению идей Циолковского, активно обсуждались вопросы космоса и создания летательных аппаратов.

В 1935 году умирает «отец» русской космонавтики Константин Циолковский. В газете «Комсомольская правда» от 20 сентября выходит статья Александра Смоляна «Птица», где автор рассуждает о прозвище ученого – птица: «Происхождение прозвища объяснялось не столько авиационными опытами Константина Эдуардовича, сколько его старомодной, развевающейся по ветру крылаткой» [5, с. 2]. А. Смолян отмечает, что сама мысль ученого была крылатой, а в последние дни жизни Константина Эдуардовича его посетил инженер Кольцов. Циолковский подумал, что тот привез чертежи на подпись, и, будучи тяжело больным, отказался подписывать, так как боялся пропустить ошибку. «Выслушав сообщение об успешном ходе работ по реализации его проекта, умирающий ученый прошептал: «Как мне легко теперь... Как легко умирать...» (Там же). Циолковский до последней минуты верил в идеи освоения космоса человеком, приближая мечту.

В.Т. Шаламов, работающий в то время в Москве журналистом, скорее всего был знаком со статьей. Возможно, вовлеченный в научно-культурную жизнь Москвы, также слышал, читал или обсуждал идеи ученого. Для молодого Шаламова, пробующего себя в жанре рассказа, идеи Циолковского могли оказаться особенно вдохновляющими. Шаламов описывал этот период как «Штурм неба» [7, т. 4], характеризуя его как время духовного и интеллектуального поиска, стремления к великой цели осуществить невозможное. Циолковский подчеркивал важность самообразования и научного прогресса для достижения более справедливого и гармоничного общества. Его идеи о космосе и человечестве могли вдохновлять Шаламова и других молодых людей того времени. Однако пер-

вый арест повлиял на взгляды писателя. Образ одинокого старика-интеллигента, с трагической судьбой и безграничными идеями освоения космоса, символизировал общий вектор того времени. Можно предположить, что рассказ был откликом на смерть Циолковского в 1935 году, результатом переосмысления высоких идеалов юности и размышления о судьбе интеллигенции в новой России.

В связи с этим символ птицы можно рассматривать как многоуровневый образ-символ. Первый – Чижик – бытовой (народный) план, где старик изображается в глазах обывателей в роли городского сумасшедшего. Золотой петушок – метафорический (интертекстуальный, интермедиаальный) план, где через метааллюзию на сюжет литературного и музыкального произведений показана глубина переживаний главного героя, его отказ принять реальность и стремление укрыться в мире фантазий. Совокупность этих планов дает основания для выделения третьего – исторического, в котором отразились реальные герои времени (Константин Циолковский) и исторические события (Гражданская война). Ученый-птица, словно золотой петушок, олицетворяет веру в прогресс, стремление в небо и величие державы. Комичен, как царь Дадон, абсолютно окрыленный фантастическими идеями будущего, одновременно с тем трагичен, переживающий личную драму, – потерю всех сыновей. Как калужский учитель математики, живущий в небольшом провинциальном городке, которого дразнят за старомодную крылатку, он находит вдохновение в музыке и верит, что человек наследовал от птиц способность к пению, а сама музыка способна исцелять или сводить с ума (трактат «Происхождение музыки и ее сущность»).

Напомним, что рассказ Варлама Шаламова называется «Вторая рапсодия Листа». Фамилия композитора становится вторым прозвищем старика. Для Шаламова важно сосредоточиться на взаимоотношениях человека и эпохи, а также на приобретении больших надежд и утрате иллюзий. Учитель музыки становится одержим рапсодией, которую он называет «гордой, могучей и молодой мелодией» [7, т. 1, с. 35], олицетворяющей время еще не разбитого счастья. Когда учитель музыки находит пластинку на рынке, но не может ее купить, он теряет возможность вернуть былое и заболевает. Это отражает двойственность человеческого бытия, где утрата материального символа прошлого вызывает физические страдания. На помощь учителю приходят два персонажа: учитель математики и доктор. Учитель математики связывает рациональный и реальный мир, представляет логику и практичность, но не в состоянии помочь духовно. Доктор, лечащий душу, понимает, что истинное исцеление может прийти только через музыку. Он подменяет пластинку со второй рапсодией Листа на вальс «На сопках Маньчжурии», тем самым признавая глубокую связь между музыкой и духовным состоянием человека. Таким образом, Шаламов исследует сложные взаимодействия между материальным и духовным, рациональным и эмоциональным.

История вальса «На сопках Маньчжурии» является ярким примером взаимопроникновения культур и отражает сложные исторические процессы, характер-

ные для начала XX века. Этот вальс был написан в 1906 году Ильей Шатровым, российским военным капельмейстером, и изначально являлся инструментальной пьесой, впоследствии получившей широкую известность благодаря своей мелодической выразительности и глубокой эмоциональности. Название произведения отсылает к Русско-японской войне 1904–1905 годов. Вальс связан с подвигом воинов русской армии, стал своеобразным музыкальным памятником тем событиям, служа напоминанием о героизме и трагедии тех лет. В 1905 полк под командованием Петра Побыванца оказался в японском окружении. Когда надежды на спасения становилось все меньше, полковник приказал вывести оркестр вперед. Капельмейстер Илья Шатров исполнил указания. Звуки колонного марша и отвага музыкантов вдохновили бойцов. Несмотря на многочисленные потери, полк выбрался из окружения. Подвиг нашел свое отражение в различных вариантах текста песни, добавленных к оригинальной мелодии, лейтмотивом которых становится скорбь по ушедшим сыновьям родины.

Замена Второй рапсодии Листа на вальс «На сопках Маньчжурии» в рассказе Шаламова является не просто художественным приемом, но и сложной интермедialной стратегией, подчеркивающей многослойность повествования. Это решение позволило автору не только раскрыть внутренний мир главного героя, но и связать его личные переживания с более широким историческим и культурным контекстом. Вальс, являясь символом героизма и трагедии, связывает личные переживания персонажа с коллективной памятью о значимых исторических событиях, создавая многослойное и глубоко символическое повествование, которое раскрывает сложные аспекты человеческого бытия и культурной памяти. Тональность восприятия музыки меняется от динамичной и торжественной мелодики рапсодии к спокойному и лирическому вальсу, что способствует пусть и горькому, но осознанию и принятию личных потерь.

В 1931 году К.Э. Циолковский пишет работу «Происхождение музыки и ее сущность» [6], которая не была опубликована, поэтому мы не можем утверждать, что В.Т. Шаламов был знаком с этим текстом. Иногда возникают непредсказуемые параллели, когда идеи одновременно приходят к разным людям. Возможно, в рамках своих лекций Константин Эдуардович высказывал мысли, которые позже нашли отражение в философском трактате. Ученый размышляет о роли музыки в жизни человека, отмечая, что «человек поет или играет согласно действию внешнего или внутреннего мира». Циолковский акцентирует внимание на том, что музыкальные фразы обладают мощным влиянием на чувства и состояние человека, выделяя их как средство, способное как исцелять («Музыка есть сильное, возбуждающее, могучее орудие, подобное медикаментам»), так и отравлять («расстроить нервы и даже довести слушателя до потери рассудка»). Ученый подчеркивает, что даже одна и та же мелодия может вызывать у разных людей различные эмоции: «то беспечность, то горе, то радость, то движение». Также Циолковский говорит о пользе интертекстуальных связей в будущем, когда музыкальные фразы будут расшифрованы согласно чувствам, кото-

рые они представляют. И тогда «из этих фраз составляется музыка, или звуковая иллюстрация какого-либо литературного произведения, живописи, скульптуры, картин природы и проч.» [6]. Мы не можем утверждать, что Шаламов был знаком с этим текстом, однако трактат и рассказ содержат, на наш взгляд, очевидные идейные переклички. Пластика и лечит, и умиротворяет героя. Взаимопроникновение идей художественного произведения и философских взглядов парадоксально, но это доказывает глубину ассоциативных образов, интерпретационных возможностей и смысловых мерцаний.

Думается, рассказ Шаламова можно интерпретировать как художественную иллюстрацию теоретических положений Циолковского. Писатель фактически составляет звуковую иллюстрацию своего произведения.

Роль искусства в жизни человека и его способность влиять на психологическое и эмоциональное состояние мы также видим в возможной интертекстуальной ассоциации с произведением О. Генри «Последний лист». В обоих текстах искусство (музыка у Шаламова и живопись у О. Генри) функционирует как символ надежды и психоэмоциональной опоры. Во «Второй рапсодии Листа» музыка репрезентирует утраченное счастье и надежду, тогда как в «Последнем листе» нарисованный лист символизирует жизненную силу и стремление к выздоровлению. Такая интертекстуальность подчеркивает интермедialные связи и значимость искусства как мощного культурного феномена, способного оказывать глубокое воздействие на внутренний мир человека.

Рассказ Варлама Шаламова «Вторая рапсодия Листа» является ярким примером использования интермедialных и интертекстуальных связей для создания сложного метасмыслового пространства. Анализ рассказа показывает, что Шаламов, используя музыкальные («Чижик», «Венгерская рапсодия № 2» Ф. Листа, опера Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок»), кинематографические (к/ф «Молчи, грусть, молчи!») и литературные аллюзии (А.С. Пушкин «Сказка о золотом петушке», на ассоциативном уровне О. Генри «Последний лист»), создает многослойное повествование, в котором реальное и фантастическое переплетаются, создавая эффект энантиоморфизма. Это позволяет не только углубить эмоциональную насыщенность текста, но и выйти на уровень общего человеческого опыта, связав личные переживания героя с историческим контекстом.

На содержательном уровне названные выше музыкальные фразы выполняют функцию лейтмотивов, символизируя такие состояния, как одиночество, тоска, безмолвие, надежда, память. Главный герой, будучи учителем музыки, усиливает эту интермедialность, воплощая взаимодействие музыки и литературного текста в своей личной истории и переживаниях. Полифония аллюзий связывает личную трагедию с культурной и исторической памятью.

На структурном уровне интермедialность выражается через заглавие рассказа, которое напрямую отсылает к музыкальному произведению, и через композицию текста, в которой музыкальные мотивы монтируются подобно эпизодам немого кино.

Литература

1. Арлазоров, М. Циолковский / М. Арлазоров. – Москва : Молодая гвардия, 1963. – 335 с.
2. Лошилов, И. Н. Застежка Олехновича : Л. Добычин и русский космизм / И. Н. Лошилов // Философия космизма и русская культура : (Материалы Международной научной конференции «Космизм и русская литература. К 100-летию со дня смерти Николая Федорова»: 23–25 октября 2003 г.) / редактор Р. Нешкович, редактор-составитель К. Ичин, вступительная статья от составителя. – Белград : Филологический факультет Белградского ун-та, 2004. – С. 64–72.
3. Пушкин, А. С. Сказка о золотом петушке / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 томах. – Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – Т. 4. Поэмы. Сказки. – С. 358–363.
4. Римский-Корсаков, Н. А. Золотой петушок : Небылица в лицах : опера в 3 действиях по сказке А. С. Пушкина / либретто В. Бельского / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва : Музыка, 1977. – 231 с.
5. Смолян, А. Птица / А. Смолян // Комсомольская правда. – 1935. – 20 сентября. – № 217 (3212). – С. 2.
6. Циолковский, К. Э. Происхождение музыки и ее сущность / К. Э. Циолковский // Космическая философия. Книги, статьи, машинопись, рукописи, письма. – URL: <https://www.tsolkovsky.org/ru/kosmicheskaya-filosofiya/proishozhdenie-muzyki-i-ee-sushhnost/> (дата обращения: 13.01.2025). – Текст : электронный.
7. Шаламов, В. Т. Собрание сочинений : в 6 томах : [+том 7, дополнительный] / Варлам Шаламов ; [составитель, подготовка текста, вступительная статья, примечание: И. Сиротинская]. – Москва : Терра : Книжный Клуб Книговек, 2013.
8. Штейнпресс, Б. М. Энциклопедический музыкальный словарь / Б. М. Штейнпресс ; автор-составитель Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.

А.А. Senicheva

THE METASEMANTIC SPACE OF THE STORY “LISZT'S SECOND RHAPSODY”: INTERMEDIAL AND INTERTEXTUAL CONNECTIONS

The article examines the intermedial and intertextual connections in Varlam Shalamov's short story “Liszt's Second Rhapsody”. A. Senicheva analyses the use of musical and literary allusions to create a multi-layered narrative where the real and the fantastic intertwine, forming a metasemantic space. Special attention is given to the musical elements and the principle of montage, which impart the effect of polyphony and enantiomorphism to the story.

Varlam Shalamov, intertextuality, intermediality, artistic image, symbol.